

M^a JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN

LA CRÍTICA DRAMÁTICA EN ESPAÑA (1789 - 1833)



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

**LA CRÍTICA DRAMÁTICA EN ESPAÑA
(1789-1833)**

INSTITUTO DE LA LENGUA ESPAÑOLA

ANEJOS DE REVISTA
DE LITERATURA

49

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN

LA CRÍTICA DRAMÁTICA
EN ESPAÑA
(1789-1833)

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO DE LA LENGUA ESPAÑOLA
MADRID, 1999

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y su distribución.



© CSIC

© DE LOS RESPECTIVOS AUTORES

Ilustración de portada: Zacarico González Velázquez (dibujo) y Manuel Alegre (grabado), Carlos IV abdica la corona en su hijo Fernando. Hacia 1808. Biblioteca del Palacio Real. Madrid.

NIPO: 179-99-071-9

ISBN: 84-00-07983-3

Depósito Legal: M-6.508-2000

Printed in Spain

Impreso en España

Fotocomposición e Impresión:

Materprint, S.L.

«¿De qué estoy y puedo permitirme estar orgulloso como artista? De la resolución que me apartó y aisló de todo lo común. De la obra que, como un dios, supera toda intención, y cuya intención nadie conocerá del todo. De la capacidad de adorar lo perfecto que se me enfrenta. De la conciencia, que sé avivar en su auténtica eficiencia en mis iguales, de que cuanto crean es para mi provecho», Friedrich SCHELEGEL, Ideas (1800), en AA.VV., Fragmentos para una teoría romántica del arte (Madrid: Tecnos, 1987), p. 235.

«El valor del hombre no se define, simplemente, por la verdad en cuya posesión cualquiera está o puede estar, sino en el esfuerzo honrado que ha realizado para llegar hasta la verdad. Así pues, no es por la posesión de la verdad, sino por la constante investigación en pro de la verdad, como se amplían sus fuerzas, y sólo en ellas consiste su siempre creciente perfeccionamiento. La posesión hace apático, perezoso y orgulloso», Gotthold E. LESSING, en AA.VV. ¿Qué es la ilustración?, ed. A. Mestre (Madrid: Tecnos), 1989², pp. 67-68.

ÍNDICE

PRÓLOGO	15
INTRODUCCIÓN	21
PRELIMINARES: LOS PRESUPUESTOS GNOSEOLÓGICOS E IDEOLÓGICOS DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS	
1. LA FILOSOFÍA Y EL CONOCIMIENTO TEÓRICO DE LA LITERATURA.....	31
1.1. El conocimiento científico de la literatura y la reprobación del escolasticismo	32
1.2. El estudio «filosófico» de la literatura	38
1.3. La renovación de los estudios literarios y la utilidad de la literatura	40
2. POLÍTICA E INSTRUCCIÓN PÚBLICA. LAS BELLAS LETRAS Y LAS IDEAS DE PROGRESO Y CIVILIZACIÓN.....	47
2.1. El sentido setecentista de la instrucción pública y su consideración en la ideología liberal: de la ilustración de la razón a la evocación del ideal de ciudadanía.....	48
2.2. La religión y la moral en la idea decimonónica de progreso	51
2.3. La educación literaria y el adelantamiento moral, intelectual y político de los individuos y de las sociedades.....	55

2.3.1. La literatura en sus relaciones con la virtud pública y las costumbres	56
2.3.2. La literatura como resultado de la historia política y del carácter de los pueblos	62
2.3.3. La literatura, el dominio intelectual de las pasiones y la educación del Gusto	69

PRIMERA PARTE:
LA CRÍTICA ANTE EL TEATRO NACIONAL

3. EL TEATRO BARROCO ESPAÑOL, REFERENTE HISTÓRICO DEL DRAMA NACIONAL MODERNO	77
3.1. La crítica del siglo XVIII ante la fórmula dramática del teatro barroco español	78
3.2. El nacionalismo afrancesado de García de Arrieta y el sentido ilustrado y liberal del progreso en la crítica de Munárriz.....	85
3.3. El siglo XIX y el teatro barroco español	90
3.3.1. El teatro de Calderón en la confrontación estético-política de Böhl de Faber y José Joaquín de Mora	91
3.3.2. La crítica historicista de <i>El Censor</i> de Madrid y <i>El Europeo</i> de Barcelona.....	96
3.3.3. La reinstauración del clasicismo: Gómez Hermosilla y Martínez de la Rosa, y el alegato romántico de Agustín Durán	104
3.3.4. El Romanticismo liberal de Larra y Alcalá Galiano frente al tradicionalismo crítico de Lista	110
3.3.5. La crítica dramática ante las refundiciones del antiguo teatro español.....	116
4. LAS TRADUCCIONES DEL TEATRO EUROPEO Y EL RESTABLECIMIENTO DEL TEATRO NACIONAL.....	127
4.1. La utilidad de la traducción en la reforma del teatro nacional: la instauración del clasicismo francés	128
4.1.1. El traductor, poeta de élite; las piezas traducidas, dechados de perfección y los autores, cómicos y trágicos de excepción.....	130

4.2. El <i>Teatro Nuevo Español</i> y la introducción de la comedia sentimental	135
4.2.1. La participación de la crítica en el progreso del teatro ..	136
4.2.2. La crítica clasicista y la recepción del teatro sentimental..	139
4.2.3. Los logros de la colección y sus consecuencias críticas..	142
4.3. El agotamiento del teatro clásico francés y el descrédito de la traducción en el siglo XIX.....	145
4.3.1. La traducción y el valor institucional del teatro: de la <i>Minerva</i> a <i>El Censor</i>	147
4.3.2. Las traducciones del teatro romántico europeo durante la Ominosa Década: de lo dramático a lo teatral	155
4.3.2.1. Las reticencias estéticas y morales hacia el melodrama y el vodevil románticos	157
4.3.2.2. La implicación de los malos traductores en la crisis del teatro nacional	162
4.3.2.3. La nueva comedia y el drama histórico, teatro para la burguesía	165
5. EL TEATRO NACIONAL: LA CONSTITUCIÓN DE LA COMEDIA Y LA TRAGEDIA MODERNAS	169
5.1. El teatro nacional en el pensamiento ilustrado y la crítica dramática a fines del siglo XVIII	170
5.1.1. La labor legisladora de la crítica ilustrada: el público, el poeta y los actores	170
5.1.2. La ahistoricidad y popularidad del teatro militar como argumentos censorios	176
5.1.3. La popularización del género sentimental y la reacción de la crítica dogmática	180
5.2. La comedia de costumbres: del ridículo cómico a la comedia moral	184
5.3. Tragedia <i>versus</i> drama de horror: las tragedias de Quintana....	191

5.4. El Trienio Liberal o la lucha por la recuperación de la libertad dramática.....	195
5.4.1. La oposición al despotismo y la reivindicación de la comedia moratiniana.....	197
5.4.2. El liberalismo y la reconstrucción del teatro nacional ...	201
5.5. El teatro nacional durante la Ominosa Década	207
5.5.1. La crítica clasicista ante el Romanticismo y la recomendación del «justo medio»	208
5.5.2. El descrédito de la crítica contemporánea: mimesis costumbrista y verdad en el realismo crítico de Larra.....	214
5.5.3. El «orgullo nacional» de Larra: la tragedia <i>Edipo</i> y el drama <i>Don Quijote</i> , ¿preludios de la regeneración literaria y política de España?	220

SEGUNDA PARTE:
DE LA CRÍTICA Y DE LOS CRÍTICOS

6. DE LA ERUDICIÓN A LA INSTITUCIÓN CRÍTICA. CONCEPTO, FUNCIÓN E HISTORIA DE LA CRÍTICA DRAMÁTICA	227
6.1. La crítica literaria de la Ilustración. Consideraciones previas acerca de su naturaleza y de las cualidades de los críticos	227
6.1.1. La función utilitaria de la crítica setecentista. Razón y verdad como principios básicos	228
6.1.2. El descrédito de la «mala crítica» y la profesionalización del crítico literario.....	230
6.2. Constitución y actuación de la crítica literaria ilustrada y en particular de la dramática.....	232
6.2.1. El empirismo sensualista y los presupuestos de la « <i>crítica comparada</i> ». El hombre de gusto y su participación en el progreso y perfeccionamiento de la literatura	233
6.2.2. Del uso y abuso del método comparado. Matizaciones y objeciones de la crítica dramática finisecular	238
6.3. La crítica teatral en los albores del siglo XIX: la comedia moratiniana y sus consecuencias críticas	242

6.3.1.	La «relativización» del método comparado según las <i>Efemérides de la Ilustración de España</i>	247
6.3.2.	La universalización del buen gusto y la institucionalización del clasicismo durante el sexenio absolutista	251
6.3.3.	El reaccionarismo de Böhl de Faber: una opción condenada al fracaso.....	252
6.4.	Liberalismo dogmático y liberalismo romántico en el Trienio liberal.....	256
6.5.	Evolución y significación de la crítica dramática durante la Ominosa Década.....	263
6.5.1.	El <i>Discurso</i> de Agustín Durán: el sensismo epistemológico y la defensa del Romanticismo histórico	264
6.5.2.	El tradicionalismo crítico de Carnerero: <i>El Correo Literario y Mercantil</i> y las <i>Cartas Españolas</i>	268
6.5.3.	La opción liberal-progresista: Larra y Alcalá Galiano	272
7.	LA CRÍTICA DRAMÁTICA Y LA RELEVANCIA DE LA PRENSA PERIÓDICA.....	275
7.1.	Formación y desarrollo de la «crónica dramática» como género periodístico (1789-1805).....	276
7.1.1.	Nifo, el primer cronista dramático español	276
7.1.2.	Definición e instauración de la crónica teatral: el <i>Memorial Literario</i>	279
7.1.3.	La prensa dieciochesca y su interpretación de la crónica: el <i>Correo de Madrid</i> , el <i>Diario de las Musas</i> , <i>La Espigadera</i> y <i>El Regañón General</i>	282
7.2.	Institucionalización del género cronístico (1805-1833). El periodista como crítico teatral: de preceptista a acusador público.....	292
7.2.1.	De las <i>Variedades de Ciencias, Literatura y Artes</i> de Quintana a la <i>Minerva</i> de Olive.....	293
7.2.2.	La politización de la prensa periódica: la crónica, un medio legítimo de vindicación	296
7.2.3.	La crónica teatral durante la Década Ominosa.....	301
7.2.3.1.	Los presupuestos cronísticos de Larra.....	304
7.2.3.2.	<i>El Correo Literario y Mercantil</i> y las <i>Cartas Españolas</i>	307

7.3. De la utilidad y colaboración de la prensa periódica en la formación de la crítica teatral.....	310
CONCLUSIONES	321
BIBLIOGRAFÍA	327
ÍNDICE ONOMÁSTICO	371
ÍNDICE DE TÍTULOS	377

PRÓLOGO

Este libro se ocupa del surgimiento de la crítica teatral en una época que en los últimos tiempos está recibiendo cierta atención, más allá de la que provocaron los hechos bélicos y revolucionarios que la marcaron, pero que era poco frecuentada cuando su autora inició las primeras investigaciones que darían lugar a su tesis doctoral, de la que derivan las actuales páginas. El paso del siglo XVIII al XIX, sus debates culturales, políticos e ideológicos están siendo considerados de nuevo por los investigadores desde perspectivas menos deformadas que las de la historiografía precedente, en un intento de comprender cómo se dio el cambio que permitiría, a pesar de los movimientos de reacción, dar cabida a un proceso reformista y constitucional.

En este proceso de apertura, la crítica y el periodismo jugaron un papel decisivo en la formación de la opinión pública y como órgano de expresión que abría el debate ideológico y estético a voces nuevas, por lo general hasta entonces silenciadas. En este sentido, el trabajo de M.^a José Rodríguez Sánchez de León (de la Universidad de Salamanca) es una valiosa aportación para comprender una época mal conocida y un fenómeno en el que apenas se había reparado: la manera en que se forjó el instrumento periodístico, hoy cotidiano, que es la crítica, de qué modo ésta sirvió a intereses culturales y filosóficos que entendían el conocimiento, la educación, como un derecho de todos los ciudadanos; derecho, a la larga, sospechoso y peligroso, que sufrió las censuras y prohibiciones correspondientes.

El trabajo de Rodríguez Sánchez de León se centra en la crítica dramática, pero esta aparente limitación no supone una reducción del interés de su obra. Si revisar periódicos es introducirse en una selva llena de estímulos, informaciones y preguntas que recrean la vivacidad y complejidad de la vida (que apenas llegamos a comprender con nuestros estudios), enfrentarse a las reseñas teatrales ha supuesto estudiar la evolución del «género», la manera en que se formaba el método crítico, aprender sobre los cambios en el gusto de los públicos, conocer las premisas esté-

tico-ideológicas de los periodistas que desempeñaban esa labor, saber más sobre su profesionalización, poder seguir la aparición, y evolución, de conceptos nuevos y, sobre todo, asistir al crecimiento de la crítica en general y a la implantación de los periódicos en la vida nacional. Durante los años acotados por M.^a José Rodríguez, la importancia del teatro fue tanta y su influjo se percibía en tantos aspectos de la realidad, que analizar las reseñas periodísticas lleva mucho más lejos de lo meramente teatral, lo cual queda asegurado, además por el enfoque pluridisciplinar utilizado por la autora.

Por otro lado, acercarse a estudiar el nacimiento de la crítica dramática suponía desvelar e historiar el propio concepto de «crítica», por entonces poco definido en el sentido moderno, que adquirió su especificidad en contacto con disciplinas fronterizas como la estética, la poética y la historia literaria y que, como ellas, nació con un sentido organicista. Y en efecto, M.^a José Rodríguez Sánchez de León estudia la crítica –ese «arte de juzgar de los escritos», como la define el lexicógrafo Esteban de Terreros– en relación con estas otras materias, pero sin olvidar sus importantes interferencias con la política, en un intento, logrado, de explicar su peculiar desarrollo y el papel que jugó entre los años 1789-1833, correspondientes a los reinados de Carlos IV y Fernando VII.

Cualquiera que se detenga un momento a pensar en los sucesos históricos, científicos, políticos, artísticos y bélicos que se dieron en esos años llegará a la conclusión de que la prensa desempeñó un papel activo a la hora de crear opinión, transmitir informaciones y debatir propuestas. Fue durante esos años cuando la crítica templó sus armas y dio forma a los instrumentos que la convertirían, por la inmediatez de su vehículo, en un elemento necesario y cotidiano.

Pero el arco de tiempo elegido no es caprichoso ni homogéneo, por lo que el lector asistirá, al leer esta obra, al paso accidentado de la infancia de la crítica y el periódico a una primera juventud pujante y conflictiva. Una madurez que coincide con el aburguesamiento de la sociedad española y con el trance de dejar una visión general esperanzada por otra triste, como se ha caracterizado alguna vez a la Ilustración y a su «heredero», el Romanticismo. Y esto se percibe en los periódicos y por supuesto en la crítica dramática, no sólo porque esté en las obras que debe reseñar, sino porque los fundamentos teóricos de los críticos sufren también los cambios que el paso de una época a otra conlleva. La prensa dramática se hará eco, por tanto, de estos debates y de otros más específicos pero relacionados con ellos, como los de la creación de un teatro nacional, la consideración del teatro barroco español, etc., todos ellos relacionados con el gran debate nacional: qué España se quería construir.

El lector va a encontrar esto y mucho más en las páginas que siguen, sólidas, rigurosas y documentadas, muestra del buen hacer de su autora, que nos proporciona un libro, gracias al cual obtenemos un mejor conocimiento de lo que fue la cultura entre siglos y de las relaciones que España estableció con el pensamiento europeo.

Joaquín Álvarez Barrientos
CSIC (Madrid)

INTRODUCCIÓN

Gracias al esfuerzo de especialistas, profesores e investigadores nacionales y extranjeros, cada día conocemos mejor a los autores y las obras que conforman el repertorio teatral español de los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, aun siendo numerosos, no son comparativamente tantos los trabajos dedicados al estudio de la crítica dramática de aquel tiempo. El teatro desplegó entonces una enorme actividad que se acompañó con textos teóricos, tratados, ensayos y reseñas que valoraban sus méritos y enjuiciaban el hacer de los autores y los cómicos. Particularmente productivos resultan en este sentido los últimos decenios del siglo XVIII y las primeras décadas de la centuria siguiente. Coincide este período con una época de crisis en todos los órdenes de la vida pública, derivada de la difusión de las novedades del pensamiento y de la necesidad que España siente de incorporarse al progreso europeo. En relación con el teatro, esto se refleja en el empeño que nuestra nación demuestra por mantener su valor institucional y en el reconocimiento hacia los logros del pasado, admitiendo, al mismo tiempo, que el gusto y las necesidades de la sociedad han cambiado. Así, en aras de su reforma y dignificación, se reformuló la teoría dramática y se analizaron las implicaciones socio-políticas del teatro. En consecuencia, la crítica adquirió una enorme relevancia, entre otras razones, porque se erigió en el mejor medio de que disponían los ilustrados para realizar sus proyectos educadores y, en definitiva, para otorgarle al teatro el decisivo papel que se le atribuyó en la mejora de las costumbres y de la vida civil. A través de la censura de cuantas lacras y deficiencias se observan en nuestros escenarios, se aspiró a promover la mejora y respetabilidad del teatro nacional según habían venido haciendo las naciones más reputadas de Europa. Pero también la crítica consiguió un significativo prestigio porque contó con la prensa periódica como aliada. A pesar de las prohibiciones y las censuras, los periódicos se convirtieron en un instrumento nada desdeñable a la hora de divulgar las ideas, fueran éstas políticas o literarias. En sus páginas se reservó siempre un lugar privilegiado para el repaso de las principales novedades de la cartelera,

además de para debatir oportunamente cuestiones de orden teórico o práctico relacionadas con el teatro. Todo, en fin, hace suponer que difícilmente puede entenderse la historia del teatro español prescindiendo de considerar la decisiva influencia ejercida por la crítica dramática en su constitución y adelantamiento.

Así pues, se hacía necesario trazar, con todos los riesgos que implica, un panorama de lo que fue la crítica dramática desde que Carlos IV subió al trono de España hasta que sobrevino la muerte de Fernando VII. Y a intentarlo dediqué mi Tesis Doctoral, realizada bajo la dirección del Dr. D. Joaquín Álvarez Barrientos y leída en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid el 8 de junio de 1993 ante el Tribunal formado por los Dres. D. Andrés Amorós, D. Ricardo Senabre Sempere, D. Francisco Aguilar Piñal, D. Leonardo Romero Tobar y D. Emilio Palacios Fernández, obteniendo la calificación de *Apto cum laude por unanimidad*. Mas este libro sólo constituye el abreviado resultado del primer volumen. El segundo lo formaron un *Catálogo bibliográfico* de las reseñas teatrales recogidas en la prensa y la *Edición* de los textos más representativos. Quise de este modo adentrarme en los dominios de la crítica dramática, no sólo para saber las opiniones más renombradas acerca de las representaciones del momento sino, lo que podía resultar más revelador, para comprender el sentido y la función de esta disciplina en un momento tan peculiar. De ahí que, en primer lugar, me acercara a la crítica para averiguar conforme a qué categorías artísticas y presupuestos gnoseológicos e ideológicos desempeñó su actividad. Y también que, en segundo lugar, aspirara a conocer el lugar que política y culturalmente se le concedió en una sociedad en la que el teatro constituyó uno de los asuntos de mayor interés público.

Pero las dificultades comenzaron en el mismo momento en que se intentó definir el concepto de *crítica*. En su principal y más restringida acepción, por *crítica* se entiende el examen y juicio de las producciones literarias, de forma que las creaciones artísticas constituyen el objeto y los objetivos del crítico. Sin embargo, en la época que nos ocupa, sus fronteras se hallan demasiado difusas por cuanto comprende, a un mismo tiempo, las ideas sobre la literatura y la historia de su formación y transformación. La explicación de este fenómeno se encuentra precisamente en que entre 1789 y 1833 la crítica constituye una disciplina nueva, surgida a tenor de la evolución experimentada por la ciencia y la filosofía europeas en los siglos XVII y XVIII. Aun cuando la crítica literaria y la historia de la literatura tienden ya en el Siglo de las Luces a forjarse de acuerdo con sus propias leyes, no se han desvinculado todavía de aquéllas ni de otras actividades literarias, como la estética y la poética, o extraliterarias, como la política. Más aún, en esta imbricación filo-

sófica, literaria e ideológica de la crítica radica uno de sus elementos constitutivos. Luego intentar conocer los rasgos esenciales de la crítica dramática a lo largo de este período resultaba imposible sin unos preliminares que explicaran sus relaciones metodológicas con la ciencia, así como los intereses que compartió con la filosofía, la historia de la literatura, la teoría literaria y, finalmente, la política.

A este respecto, la crítica buscó, como la historia de la literatura, una conexión que explicara el dinamismo y versatilidad de lo poético y afirmara el valor de lo distintivo partiendo de una concepción orgánica de la historia. La ciencia crítica se configuró, por lo tanto, a partir de la creencia de la modernidad en la historia como proceso. Mas esta relativización del carácter universal de la literatura y de la imitación poética, supondrá la institucionalización de la literatura y de la crítica. Al adoptar los estudios literarios una perspectiva histórica, la literatura se convierte en producto de una sociedad concreta y de unas determinadas relaciones de clase. La misma aparición de una literatura instituida revela el cambio verificado en la vinculación de las bellas letras con la ideología. En este contexto, la crítica se compromete a defender aquellos fundamentos estéticos, morales y políticos que salvaguardan el progreso literario y social de las civilizaciones. Entre 1789 y 1833 puede hablarse de institución literaria y de institución crítica en tanto que ambas se conciben como modelos de organización que aseguran la conservación de una colectividad y responden a sus necesidades sociales. La literatura y la crítica aspiran a producir un efecto general sobre la sociedad a través de la imposición de una serie de normas y valores que constituyen un modelo de poder y un modelo ideológico. Se explica así que la crítica dramática actúe en una doble dirección. Además de guiar la producción literaria teorizando sobre las condiciones esenciales del teatro nacional, se ocupa también de cuantos aspectos atañen a su recepción. Siendo su propósito la educación literaria e ideológica de la opinión pública, no excluye de su actividad docente al literato. En consecuencia, la crítica dramática se formula a la vez como estética de la producción y estética de la recepción.

De acuerdo con estas consideraciones, la primera parte del trabajo muestra cómo la crítica dramática de la época estudiada responde a un proceso de institucionalización del teatro nacional que en España, como en el resto de Europa, se inicia a fines del siglo XVIII con la pérdida de la fe en el despotismo, y culmina a mediados de la centuria siguiente con la crisis del Antiguo Régimen y el advenimiento de la sociedad burguesa. Ante la situación política que vivió nuestra nación en los albores del siglo XIX, enfrentada internamente al prestigio real y confusa en cuanto al deber patriótico tras la Revolución Francesa, se responsabiliza a la crítica de la

atribución al teatro nacional de un papel relevante en la formación ideológica y moral de las nuevas sociedades. En los años ochenta, y sobre todo en la década de los noventa, se hace eco de la implicación del teatro en los problemas reales de la sociedad española de entre siglos. El teatro muestra y participa de un nuevo ideal estético y moral que se asienta sobre la representación de lo cotidiano, aunque sin renegar del dogmatismo de las reglas clásicas. Las modernas tragedias y comedias españolas manifiestan la adecuación de las leyes clásicas al progreso ideológico y social de la nación. En materia de teatros, progresar consiste en avanzar históricamente en pos de la perfección poética, entendiendo por tal la acomodación de la obra literaria a los principios esenciales del clasicismo y a las exigencias históricas de las sociedades. La crítica española se configura en torno a la integración del clasicismo estético en el contexto ideológico de la sociedad burguesa. El teatro comienza en las postrimerías del siglo XVIII un proceso de liberalización respecto del poder religioso y monárquico tradicional que la crítica dramática fomenta. Ambas instituciones se convierten en guías espirituales de las aspiraciones de una clase en formación, la burguesía, a la que procuran inculcar los ideales y valores de la sociedad moderna. La crítica, como el teatro, vivirá, pues, el estado de ambigüedad y de aparente contradicción de la que se harán eco los representantes de las posturas menos ortodoxas. La crítica dramática del siglo XIX resulta de la tensión creada entre la fuerza que reclama la libertad de pensar negada por el despotismo y la que expresa los contenidos cívicos y políticos que dentro del doctrinarismo ideológico aseguran la estabilidad del orden público.

Mas, tras analizar lo que los críticos opinaron acerca del teatro, sea éste original o traducido, había que volver los ojos sobre la crítica misma. Restaba aún desentrañar su función, conocer sus métodos, su principal forma de difusión y, en definitiva, esbozar una teoría ajustada a sus principios fundamentales. La segunda parte obedece a este propósito y así se estudian tanto los criterios analíticos que la definieron como sus relaciones con la prensa periódica. Su gran preocupación y, en buena medida, la razón de las discrepancias surgidas entre los críticos desde la Ilustración al Romanticismo, derivó fundamentalmente de la dificultad que entrañaba otorgarle un cometido. Mientras el transcurso del tiempo legitimó la labor educadora de los críticos, éstos se empeñaron en apuntalar viejas ideologías y caducos sistemas literarios. De hecho, la reformulación en los años treinta del siglo XIX de un pseudoclasicismo, y sobre todo la conciencia del deber crítico asentada entre sus principales responsables, la convirtió en los albores del Romanticismo en una actividad tan prescriptiva en lo estético y represiva en lo moral y en lo político como lo había sido bajo el régimen despótico del Setecientos. Sumi-

da en el pasado, desaprovechó durante la Ominosa Década la posibilidad de transformación que le ofrecían la propia debilidad del gobierno y el aumento de poder político-social de que gozaba la burguesía.

Sin embargo, esto no significa que la crítica dramática no lograra una posición hegemónica. Muy al contrario, el control que sobre ella ejercieron las autoridades demuestra que sus opiniones lograban cierto calado social a través de la prensa. Gracias a los periódicos, se acercó a un público mucho más numeroso y heterogéneo. Más aún, el derecho de crítica, que básicamente comprendía la censura pública de las representaciones teatrales, se desarrolló fundamentalmente en los papeles periódicos. Éstos contribuyeron a la formación de la crítica teatral en tanto que género literario y como arma literaria y política. La crítica de teatros ofreció al periodista la posibilidad de poner las ideas estéticas al servicio de los intereses nacionales, fuera su intención afín o no a la del gobierno nacional. A medida que avance el siglo XIX, se comprobará cómo socavar el derecho de crítica se considerará un atentado contra las libertades civiles capaz de desestabilizar el orden público. El poder de la crítica, como el de la prensa periódica, se reveló decisivo a la hora de hacer sobrevivir el derecho a la educación de la opinión pública española. De ahí que, la principal función de la crítica, de la prensa y del teatro, aun en circunstancias políticamente adversas, consistiera en ilustrar sólidamente a la sociedad española en el conocimiento de su historia y de su identidad nacional. La esperanza para España se cifró en el inconformismo de los escritores y de los críticos que aspiraron a poner al alcance de la opinión pública los fundamentos culturales que permitirían formar una conciencia común dirigida a propiciar el adelanto y la regeneración nacionales.

Con todo, al entregar hoy este libro a la pública censura, no pretendo sino presentar una visión de las actitudes y comportamientos de la crítica dramática que aporte alguna luz sobre su conocimiento y el del teatro durante los reinados de Carlos IV y Fernando VII. Lo ofrezco con la misma esperanza que cuando redacté mi Tesis y, si cabe, con mayor agradecimiento, a mi paciente y comprensivo Director. Para él, así como para los miembros que constituyeron el Tribunal encargado de juzgarla, conste mi primer testimonio de gratitud. Además he de recordar aquí a mi familia, a cuantos amigos y profesores confiaron en el buen fin del trabajo y a Miguel, a quien entonces como ahora debo cuantas ilusiones albergan estas páginas.

PRELIMINARES

1. LA FILOSOFÍA Y EL CONOCIMIENTO TEÓRICO DE LA LITERATURA

«¿Y por ventura no pertenece también la filosofía a los estudios del literato? [...] No la creáis ajena ni distante de ellos; porque todo está unido y enlazado en el plan de los conocimientos humanos», M. G. DE JOVELLANOS, Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias, en Obras en prosa, ed. J. M. Caso (Madrid: Castalia, 1976²), p. 218.

La necesidad de contemplar el estudio de la literatura en el contexto general de las ciencias humanas constituyó a lo largo de los siglos XVIII y XIX motivo de especulación y debate. La literatura, como las restantes disciplinas, buscó estrategias para teorizar en función de la universalidad y comparabilidad de las bellas letras con los objetos, los métodos y los planteamientos epistemológicos empleados por otras materias. Pero el hallazgo de la generalidad de la literatura entrañaba grandes dificultades. A pesar de que el racionalismo matemático y físico y los métodos experimentales habían difundido la creencia en un modelo ideal y universal, según el cual toda disciplina podía ser conocida y descrita, su aplicación al dominio de las bellas letras no hizo sino revelar su singularidad. En efecto, en el último cuarto del siglo XVIII y las primeras décadas de la siguiente centuria se produjo en España una crisis en la consideración tradicional de la literatura y, en general, de los estudios literarios de la que derivaron importantes consecuencias. La literatura se contempló como una disciplina de carácter filosófico y científico y, por consiguiente, susceptible de ser analizada conforme a los fundamentos metodológicos y epistemológicos propios de cualquier saber que se preciara de «científico». Pero, al mismo tiempo, esta asimilación epistemológica con las ciencias experimentales o

naturales demostró que el fin y objeto de la literatura no eran en absoluto comparables al de tales disciplinas. En tanto que ciencia social, la literatura se reveló como una materia que, además de obedecer a sus propias leyes, modificaba sus bases teóricas en función de la variabilidad de las circunstancias históricas. Como resultado de estas premisas, el estudio de la literatura buscó a fines del siglo XVIII un «lenguaje universal» que, si bien le permitió elevarse a la categoría de ciencia, descubrió asimismo que en su particularidad radicaba la auténtica razón de su existencia. Así pues, el propósito de estas páginas consiste en mostrar cómo al acabar el siglo que nos ocupa surgió entre los teóricos de la literatura una nueva reacción antiescolástica, cuyo fin último consistió en propugnar una formulación filosófica del conocimiento literario, y cómo de ésta derivó la inclusión de la teoría de la literatura y de la crítica entre las ciencias que contribuyen al progreso del hombre y de la sociedad.

1.1. EL CONOCIMIENTO CIENTÍFICO DE LA LITERATURA Y LA REPROBACIÓN DEL ESCOLASTICISMO.

En líneas generales, el conocido como método científico se caracterizaba por oponerse a la sistematización escolástica y al deductismo lógico. El estudio de las ciencias debía fundamentarse en la observación de los hechos, la reiteración de las experiencias y el posterior estudio comparativo de los resultados obtenidos¹. La fijación de categorías, el principio de autoridad y la comprobación de hipótesis formuladas *a priori* constituían impedimentos para el descubrimiento científico de la verdad. La

¹ Sin embargo, el abate ANDRÉS se dio cuenta de los perjuicios que el abandono total de la formulación de hipótesis estaba causando al avance de las ciencias:

«La cultura de nuestro siglo ha hecho también que se abandonen los sistemas y que no se haga caso de las hipótesis. Esto, que ciertamente es un fruto de la mayor ilustración de la filosofía moderna, acarrea algún daño al adelantamiento de las ciencias [...]. Y así las hipótesis bien examinadas, han ayudado mucho al descubrimiento de la verdad, y el despreciarlas, según al presente se hace [...], no puede dejar de retardar el progreso de las ciencias», *Disertación sobre las causas de los pocos progresos que hacen las ciencias en estos tiempos. Dicha en la Real Academia de Ciencias i Buenas Letras de Mantua por el Abate D. Juan Andrés, i traducida del italiano por Don Carlos Andrés* (Madrid: Imp. Real, 1783), pp. 31 y 33.

Juan Andrés postula un acertado punto medio en el que las suposiciones científicas sean corroboradas por la observación y la experiencia y sometidas a la razón.

ridad como únicos argumentos intelectuales y críticos invalidaban el esfuerzo realizado por adentrarse en los dominios de la verdad⁵. De hecho, como reconoció Jovellanos, el valor del método fundado por Aristóteles estribaba tan sólo en que la organización sistemática de las ideas favorecía la retención memorística:

«[...] El método de investigación señalado por Aristóteles extra-
vió la filosofía del conocimiento de la verdad. [...] Es, sin duda, muy
ingenioso su sistema de categorías y predicamentos, y lo es también
el artificio de sus silogismos; pero la aplicación de uno y otro fue
equivocada y perniciosa. Su método sintético es admirable para con-
vencer el error, pero no para descubrir la verdad; es admirable para
comunicarla, pero inútil para inquirirla»⁶.

Esta toma de conciencia transformó, ya en los últimos años del Setecientos, los criterios con los que tradicionalmente se había trabajado en el campo de lo que hoy llamaríamos la investigación literaria. En función de una renovada sensibilidad y, sobre todo, de una percepción filosófica y crítica del hecho literario, el hombre de letras finisecular advierte la necesidad de acabar, de una vez por todas, con la idea de que la literatura, en sentido estricto, constituía una ciencia especulativa⁷. El estudio de las bellas letras se corresponde con los presupuestos de una ciencia experimental

⁵ «[...] Siendo las bellas letras la imitación de lo verdadero, debían ir acompañadas de la filosofía que da a conocer ese verdadero, y siempre entre ellos el estudio de la razón guió los trabajos de la imaginación», Antonio GIL [DE ZÁRATE], «De la influencia de las ciencias sobre la literatura», *Crónica Científica y Literaria*, 1817, núm. 258, h. 2r.

⁶ G. M. DE JOVELLANOS, *Oración sobre el estudio de las ciencias naturales*, ed. cit., p. 224. Una queja similar realizó Alberto LISTA en las *Lecciones de literatura española*, pronunciadas en el Ateneo (Madrid: Impr. de Nicolás Arias, 1836). En la «Introducción» reprocha a Aristóteles y a cuantos elementaristas le siguieron, entre los que menciona a Vosio y al padre Hornero, que en sus disquisiciones pierdan de vista el hilo de las consecuencias y desconozcan la unidad de principio.

⁷ Sin duda, uno de los teóricos que más luchó por convertir la especulación literaria en una ciencia experimental y práctica fue Esteban DE ARTEAGA:

«Pasó –dice en sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*– [...] el tiempo en que las vanas especulaciones usurpasen el indebido nombre de verdadera doctrina. La jerigonza escolástica [...] ha caído con el desprecio que se merece [...]. De aquí nace que las ciencias se han convertido poco a poco en experimentales. Los grandes escritores de filosofía moral van conociendo que el mejor modo de tratarla [es] el de estudiar la naturaleza del hombre siguiéndola en las varias modificaciones que puede recibir de la educación, del clima, de la religión, de las leyes y demás circunstancias. [...] Si esto sucede en las ciencias que tienen por objeto la especulación, ¿con cuanto mayor motivo se debe procurar suceda en lo que

ridad como únicos argumentos intelectuales y críticos invalidaban el esfuerzo realizado por adentrarse en los dominios de la verdad⁵. De hecho, como reconoció Jovellanos, el valor del método fundado por Aristóteles estribaba tan sólo en que la organización sistemática de las ideas favorecía la retención memorística:

«[...] El método de investigación señalado por Aristóteles extravió la filosofía del conocimiento de la verdad. [...] Es, sin duda, muy ingenioso su sistema de categorías y predicamentos, y lo es también el artificio de sus silogismos; pero la aplicación de uno y otro fue equivocada y perniciosa. Su método sintético es admirable para vencer el error, pero no para descubrir la verdad; es admirable para comunicarla, pero inútil para inquirirla»⁶.

Esta toma de conciencia transformó, ya en los últimos años del Setecientos, los criterios con los que tradicionalmente se había trabajado en el campo de lo que hoy llamaríamos la investigación literaria. En función de una renovada sensibilidad y, sobre todo, de una percepción filosófica y crítica del hecho literario, el hombre de letras finisecular advierte la necesidad de acabar, de una vez por todas, con la idea de que la literatura, en sentido estricto, constituía una ciencia especulativa⁷. El estudio de las bellas letras se corresponde con los presupuestos de una ciencia experimental

⁵ «[...] Siendo las bellas letras la imitación de lo verdadero, debían ir acompañadas de la filosofía que da a conocer ese verdadero, y siempre entre ellos el estudio de la razón guió los trabajos de la imaginación», Antonio GIL [DE ZÁRATE], «De la influencia de las ciencias sobre la literatura», *Crónica Científica y Literaria*, 1817, núm. 258, h. 2r.

⁶ G. M. DE JOVELLANOS, *Oración sobre el estudio de las ciencias naturales*, ed. cit., p. 224. Una queja similar realizó Alberto LISTA en las *Lecciones de literatura española*, pronunciadas en el Ateneo (Madrid: Impr. de Nicolás Arias, 1836). En la «Introducción» reprocha a Aristóteles y a cuantos elementaristas le siguieron, entre los que menciona a Vosio y al padre Hornero, que en sus disquisiciones pierdan de vista el hilo de las consecuencias y desconozcan la unidad de principio.

⁷ Sin duda, uno de los teóricos que más luchó por convertir la especulación literaria en una ciencia experimental y práctica fue Esteban DE ARTEAGA:

«Pasó –dice en sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*– [...] el tiempo en que las vanas especulaciones usurpasen el indebido nombre de verdadera doctrina. La jerigonza escolástica [...] ha caído con el desprecio que se merece [...]. De aquí nace que las ciencias se han convertido poco a poco en experimentales. Los grandes escritores de filosofía moral van conociendo que el mejor modo de tratarla [es] el de estudiar la naturaleza del hombre siguiéndola en las varias modificaciones que puede recibir de la educación, del clima, de la religión, de las leyes y demás circunstancias. [...] Si esto sucede en las ciencias que tienen por objeto la especulación, ¿con cuanto mayor motivo se debe procurar suceda en lo que

cuya auténtica razón de ser se encuentra en la educación del gusto crítico de la sociedad, es decir, en la ilustración de la opinión pública en el conocimiento de la verdad. En consecuencia, dicho estudio deja de concebirse como pura labor de erudición para entenderse como indagación filosófica de la naturaleza humana dirigida a la formación del espíritu crítico⁸. Así pues, ni las obras de preceptiva constituirán un simple método para hablar o escribir con propiedad⁹, ni las historias literarias un mero relato cronológico de obras y autores¹⁰. El estudio de las leyes del arte y el examen de sus progresos responderá a una «utilidad positiva» de la literatura, como defendió Trigueros¹¹ y testimonia Munárriz:

toca a las bellas artes y bellas letras, cuyo último fin es la práctica?», ed. M. Batllori (Madrid: Espasa-Calpe, 1955), p. 10.

⁸ «[...] La erudición –comenta ARRIETA–, para ser verdaderamente estimable, necesita ser ilustrada por el espíritu filosófico, mas no se la debe apreciar por sí misma», Abate BATTEUX, *Principios filosóficos de la Literatura, o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes. [...] Traducida al castellano e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española por D. Agustín García de Arrieta* (Madrid: Imp. de Sancha, 1800), T. IX, p. 280.

⁹ «Los escritores de retórica y poética –dice SÁNCHEZ BARBERO– hallan en todo preceptos que dar, en todo figuras que explicar», *Principios de Retórica y Poética* (Madrid: Imp. de la Real Beneficencia, 1805), p. 140. Sobre la modificación de los presupuestos de las retóricas y poéticas tradicionales, vid. M.^a Carmen GARCÍA TEJERA, «Presencia de las corrientes europeas de pensamiento en las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX», en *Investigaciones Semióticas III. Retórica y lenguajes* (Madrid: UNED, 1990), I, pp. 449-457; José Antonio HERNÁNDEZ GUERRERO, «Supuestos epistemológicos de las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX», en *Idem*, I, pp. 537-544; M.^a José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, «Los principios de Retórica y Poética de Francisco Sánchez Barbero (1764-1891) en el contexto de la preceptiva de su época», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona: PPU, 1992), pp. 1.439-1.450; y Rosa M.^a Aradra Sánchez, *De la retórica a la teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)* (Murcia: Universidad, 1997), pp. 144-167.

¹⁰ Idea precisa de lo que nunca debía ser un historiador de la literatura, ni siquiera considerándola una disciplina auxiliar próxima a la bibliografía, nos la ofrece Cándido M.^a TRIGUEROS: «un colector de fechas, un copiante, o un mero formador de índices de nombres, sin directa conexión interna con las varias materias que son objeto de esta historia», *Discurso sobre el estudio metódico de la historia literaria para servir de introducción a los primeros ejercicios públicos de ella, que en los días 23, 24 y 25 se tuvieron en la biblioteca de los estudios de esta Corte* (Madrid: Imp. de Benito Cano, 1790). Una exposición semejante puede leerse en el informe suscrito por Miguel DE MANUEL y Francisco MESEGUER en diciembre de 1785, elaborado a propósito de la apertura de la cátedra de Historia literaria en el Colegio Imperial. En ambos casos, consúltense la edición de José SIMÓN DÍAZ, *Historia del Colegio Imperial de Madrid* (Madrid: CSIC, 1959), II, pp. 269-278 y 125-128 respectivamente. La cita de Trigueros en p. 271 y sobre este *Discurso*, vid. Francisco AGUILAR PIÑAL, *Un escritor ilustrado: Cándido M.^a Trigueros* (Madrid: CSIC, 1987), pp. 307-311.

¹¹ Vid. C. M.^a TRIGUEROS, *Idem*, p. 271.

«[...] El mérito de estos estudios no consiste sólo en el aparato que puede hacerse de ellos. El ejercicio del gusto y de la sana crítica es una de las ocupaciones que más perfeccionan el entendimiento y aplicar los principios del buen sentido a la composición y al discurso, examinar lo que es bello y por qué, emplearnos en distinguir lo precioso de lo sólido, contribuye no poco a hacernos adelantar en la filosofía de la naturaleza humana»¹².

De este modo, el conocimiento de la literatura se convierte poco a poco en una disciplina cuya misión consiste en contribuir al progreso del arte y de la humanidad educando la opinión pública a través del análisis racional de los fundamentos literarios y la valoración crítica de las obras de arte.

Mas el mismo considerar las artes del lenguaje instrumento para la propagación del buen gusto y de la sana crítica, imponía la recurrencia a nuevos métodos. Munárriz, el traductor español de la poética de Blair, aseguraba en nombre propio y del autor traducido que, así como las civilizaciones adelantan según mejora la formación intelectual de sus individuos, de la misma manera el estadio de evolución de aquéllas determina la consideración social de las bellas letras y el método que habrá de emplearse para lograr su avance:

«El aprecio que se ha hecho de él [del estudio de las bellas letras] puede tomarse, a la verdad, como una señal de los progresos de la sociedad, porque según se adelanta y florece ésta, los hombres adquieren mayor influencia por el raciocinio y el discurso y, según se extiende esta influencia, ponen por precisión mayor cuidado en los métodos de expresar sus conceptos con propiedad y elegancia»¹³.

Entre el conocimiento de las bellas letras, el desarrollo de la civilización y la educación de la opinión pública se establece así una estrecha relación en la que la utilidad de los estudios literarios depende de la eficacia ilustradora de la metodología empleada. Resultaba evidente que las obras de preceptiva poética y las historias de la literatura debían acabar

¹² Hugo BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, las tradujo del inglés D. José Luis Munárriz* (Madrid: J. Ibarra, 1816³), I, p. 11. La primera edición se publicó en Madrid: Antonio Cruzado, 1798-1801.

¹³ *Idem*, pp. 2-3 y también p. 10. Vid. Don Paul ABBOT, «The Influence of Blair's *Lectures in Spain*», *Rhetorica*, VII (1989), núm. 3, pp. 275-289 y M.^a J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, «Batteux y Blair en la vida literaria española a comienzos del siglo XIX», *Entre Siglos*, 2, ed. E. Caldera y R. Frolidi (Roma: Bulzoni, 1993), pp. 227-235.

con la erudición retórica de que gustaba la escolástica. La finalidad instructiva que justificaba su existencia y hasta su proliferación, así como la instauración de cátedras para su estudio, implicaba el veto de los autores de dicha clase de obras a una caduca estimación de los estudios literarios e incluso a una apreciación anticuada de su propio trabajo.

Los preceptistas y los historiadores de la literatura debían asumir la importancia de su labor y la complejidad de llevarla a buen término. De unos y de otros se requiere una amplia formación intelectual que, bajo ningún pretexto, podía reducirse a los estrechos límites del conocimiento erudito. La significación de su labor docente y, como es obvio, la aplicación de métodos nuevos compromete al preceptista y al historiador a complementar las nociones literarias con el desarrollo de aptitudes intelectuales y críticas. La preparación de que debe disponer el historiador no se le esconde a Trigueros:

«[...] Este conocimiento [...] no puede adquirírle ninguno sino [...] leyendo con incesante tarea innumerables libros dictados en diversas lenguas, con distintos y aun contrarios fines, por hombres de un genio, de una verdad, de un saber y de un partido muy diferente en unos que en otros, extractando siempre, no perdiendo jamás de vista las reglas de la crítica, examinando las fuentes de todas las aseveraciones, las conexiones de las doctrinas con las respectivas necesidades de los estudiosos, y los inconvenientes que del uso común de tales libros pueden resultar al adelantamiento de cada estudio determinado»¹⁴.

La tradicional figura del preceptista-legislador de las poéticas y retóricas tradicionales¹⁵ y la del historiador-cronista de las exhaustivas pero inconclusas historias literarias del pasado¹⁶, debían mudarse por la del

¹⁴ C. M.^a TRIGUEROS, *Discurso sobre el estudio metódico de la historia literaria*, ed. cit., p. 275.

¹⁵ Contra esta figura clásica del preceptista y los áridos e inútiles tratados escolásticos, que hallaron un fiel representante en el padre Hornero, lucharon, a principios del siglo XIX Quintana, Sánchez Barbero, Munárriz, Arrieta. Vid. los comentarios de M[anuel] J[osé] Q[uintana], «Literatura. Crítica. *Lecciones sobre la Retórica y Bellas Letras*, por Hugo Blair, traducido del inglés, por Don Josef Luis Munárriz: segunda edición», *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, II, 1805, núm. VI, pp. 345-365. Un repaso general de las principales obras de poética puede encontrarse en José CHECA, «Teoría literaria», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII* (Madrid: CSIC/Trotta, 1996), pp. 427-511.

¹⁶ Tal era el caso de la erudita e inacabada obra de Rafael y Pedro RODRÍGUEZ MOHEDANO, *Historia literaria de España, origen, progresos, decadencia y restauración de la literatura española, etc., con la vida de los hombres sabios de esta nación, juicio crítico de sus*

verdadero crítico literario. El saber en materia de literatura había de ser escrito, como apuntaba Mayans en su *Retórica*, por: «*eruditos críticos*, cuyo fin es el conocimiento de los libros para usar bien de ellos»¹⁷. El «*erudito crítico*» mayansiano se convierte en el versado hombre de letras cuyas cualidades analíticas le capacitan para juzgar con certeza el valor y la significación de las composiciones literarias y le habilitan para desvelar la verdad al entendimiento. El comportamiento de quienes se ocuparían de estudiar y, desde luego, de enseñar las verdades de la literatura respondía, por consiguiente, a las características del «*filósofo*»¹⁸:

«[...] La filosofía –aclara Lista– [...] es aquella que estudia, explica y procura rectificar las facultades intelectuales y morales del hombre, y [...] el título de filósofo fue, por mucho tiempo, amigo de la humanidad, y bienhechor de sus semejantes»¹⁹.

1.2. EL ESTUDIO «FILOSÓFICO» DE LA LITERATURA.

De acuerdo con esto, la filosofía se estimó como portadora del único método de trabajo que facilitaba al hombre, en virtud de su condición de

obras, extractos y apologías de algunas de ellas, etc., para desengaño e instrucción de la juventud española (Madrid: Joaquín Ibarra, 1766-1785). Vid. Hans Robert JAUSS, «La historia literaria como provocación de la ciencia literaria», en AA. VV., *La actual ciencia literaria alemana* (Salamanca: Anaya, 1971), pp. 37-114; Inmaculada URZAINQUI, «El concepto de «*historia literaria*» en el siglo XVIII». *Homenaje al Prof. Alvaro Galmés de Fuentes* (Oviedo: Gredos/Universidad de Oviedo, 1987), III, pp. 565-589 (en especial p. 572) y Josefina MATEU IBARS, «Invitación para recordar manuscritos sobre ilustrados españoles: Pedro y Rafael Mohedano y su *Historia literaria de España*», en *Haciendo Historia. Homenaje al Prof. Carlos Seco* (Madrid: Universidad Complutense/Universitat de Barcelona, 1989), pp. 143-149.

¹⁷ Gregorio MAYANS Y SISCAR, *Retórica* (Valencia: José y Tomás de Orga, 1786²), p. 503.

¹⁸ La consideración del preceptista como filósofo debe relacionarse con el planteamiento enciclopedista. Vid. F. SÁNCHEZ BARBERO, *Principios de Retórica y Poética*, p. 4 y «Carácter del verdadero filósofo. Artículo comunicado y traducido del francés», *Efemérides de la Ilustración de España*, 1804, T. II, núm. 300 (2 nov.), pp. 1.261-1.262; núm. 301 (6 nov.), pp. 1.263-1.264. Para comprender el sentido que la ilustración atribuyó a los términos «filosofía» y «filósofo», vid. el artículo de Carlos RINCÓN, «Sobre la ilustración española. Filosofía-Filósofo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 261 (1972), pp. 553-576 y Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA, *Palabras e ideas. El léxico de la ilustración temprana en España (1680-1760)* (Madrid: Academia Española, 1992), pp. 454-461.

¹⁹ A. LISTA Y ARAGÓN, «Discurso sobre la filosofía de las artes y ciencias en general, y de la literatura en particular», *El Censor*, 1820, T. IV, núm. 21 (23 dic.), p. 228.

ser sensible, racional y moral, un conocimiento útil, verdadero y profundo de la literatura²⁰. En otras palabras, la filosofía servía para explicar los principios de la teoría literaria y los fundamentos de la crítica en virtud de la naturaleza intelectual y espiritual del ser humano. Como comenta Arrieta en el «Prólogo» al *Batteux* castellano:

«El estudio de la literatura es más profundo y filosófico de lo que se cree comúnmente. La razón, cuando está ilustrada con los conocimientos necesarios para discernir lo que desagrade en una obra de gusto, abraza toda la metafísica del espíritu y del corazón [...]. Pero una cosa es sentir las bellezas y otra conocer el manantial y principio de ellas: aquello se llama gozar, esto saber»²¹.

De la cita se desprende que la enseñanza filosófica de la literatura tenía por objeto la educación del género humano partiendo de los fundamentos gnoseológicos que explicaban la procedencia de nuestras ideas. El conocimiento filosófico de las bellas letras y, por lo tanto, la formación del gusto, se explica como un proceso que comienza por predisponer a la captación de la belleza cuantas facultades intelectivas o sensitivas intervienen en la percepción de una obra de arte. Así, la filosofía es empleada, en primer término, para inclinar los afectos del corazón hacia los más refinados sentimientos²². El segundo paso consistiría en considerar nuestras rei-

²⁰ «[...] La filosofía de las artes y ciencias [...] consiste –según LISTA–: 1.º en que sus profesores suban al origen de las cosas, explicando y descubriendo su naturaleza, y dando la razón de lo que dicen o ejecutan, del modo que permitan sus respectivas composiciones; y 2.º – en que con sus obras procuren siempre rectificar las facultades intelectuales y morales del hombre, enseñándole verdades útiles, desengañándole de sus errores y preocupaciones, e inspirándole las virtudes de que depende su felicidad», *Idem*, p. 233. *Vid.* M.^a C. GARCÍA TEJERA, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 1989), pp. 64-65; J. A. HERNÁNDEZ GUERRERO, «Supuestos epistemológicos de las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX», art. cit., y Manuel GARRIDO PALAZÓN, *La filosofía de las Bellas Letras y la Historia literaria en España (1777-1844)* (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1992), pp. 56-64.

²¹ BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, I, pp. xiv-xv.

²² El sentimiento de la belleza es considerado innato en el hombre y relacionado, en principio, con la experimentación de placer: «Parece que la belleza es una cualidad elemental de los objetos y que su sensación es de las que los ideólogos llaman sensaciones simples y si esto es así, no debemos analizarla sino señalarla», A. LISTA, *Lecciones de literatura española*, p. 429. En este sentido, hay que recordar que D'Alembert consideró el gusto en literatura como el talento que permitía distinguir a las almas sensibles lo que agradaba o desagradaba en las obras de arte. Es decir, el gusto actúa como juez de la belleza. *Vid.* una detallada explicación de la misma en los artículos titulados «Beau» y «Goût» de la *Encyclopédie* y los respectivos «Apéndices sobre lo bello y el gusto», incluidos por SÁNCHEZ BARBERO en sus *Principios de Retórica y Poética*, pp. 283-297 y 298-309.

teradas experiencias de la belleza y observar su conformidad con los fundamentos de la razón y del buen gusto. Supone, por tanto, establecer principios generales acerca de la belleza partiendo de las experiencias de la misma²³. Finalmente, la última fase del proceso, estribará en la fijación de las reglas conforme a las que crear obras de arte o, en su caso, con las que juzgar las excelencias de las composiciones literarias²⁴. Así pues, la filosofía demostraba que el origen de la teoría literaria y de la crítica, como el del conocimiento en general, se encontraba en la experiencia y particularmente en la experiencia de lo bello: «Yo no reconozco –decía Lista en el Ateneo de Madrid– otro origen legítimo a estos principios sino el sentimiento de la belleza»²⁵. Las leyes de la retórica y la poética, e igualmente los principios de la crítica, no procedían de una inducción apriorística sino que constituían verdades verificadas por la experiencia²⁶.

1.3. LA RENOVACIÓN DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS Y LA UTILIDAD DE LA LITERATURA.

De cuanto venimos afirmando, puede deducirse que la utilidad concedida en los albores del siglo XIX al estudio teórico de la literatura estuvo en buena medida determinada por la aplicación a ésta de los fundamentos gnoseológicos de la no en vano llamada «sana filosofía»²⁷. Ésta,

²³ Vid. H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, I, p. 46.

²⁴ Vid. *Idem*, I, p. 47. A este respecto, conviene observar que aquellos teóricos que defendían la comprensión filosófica de la literatura advertían que así también hubo de proceder Aristóteles, pues su código de las reglas poéticas no podía ser sino una sistematización realizada a partir de la observación de las obras poéticas.

²⁵ A. LISTA, *Lecciones de literatura española*, p. 428. También en *El Censor* aseguraba el mismo crítico que no habría una obra auténticamente filosófica hasta que no se formara «[...] un código de literatura tan filosófica, que no haya en él principio, clasificación, ni definición que no se derive de las leyes de nuestra facultad de sentir», «Discurso sobre la filosofía de las artes y ciencias en general», 1820, T. IV, núm. 22 (30 dic.), p. 310. La misma protesta en cuanto al abuso de clasificaciones por parte de los teóricos de la literatura, es expresada por A. GIL [DE ZÁRATE], «De la influencia de las ciencias sobre la literatura», *Crónica Científica y Literaria*, 1819, núm. 258 (17 sept.), h. 1v.

²⁶ Vid. H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, I, p. 46.

²⁷ Con el adjetivo «sana» aplicado a la filosofía se pretendía descartar todo sentido peyorativo que tuvo el término al asociarse al librepensamiento y la irreligiosidad. Vid. P. ÁLVAREZ DE MIRANDA, *Palabras e ideas*, pp. 454-461. Muy elocuente en la diferenciación de las cualidades que conviene al filósofo y sobre el sentido que debe darse al término filosofía resulta el artículo de VALELLA, «El Filósofo. Carta», *El Regañón General*, 1804, núm. 31 (18 abr.), p. 248 y núm. 32 (21 abr.), p. 255.

y particularmente las teorías de Condillac y sus discípulos, se ofrecieron como el único medio que, al demostrar empíricamente el verdadero origen de los principios de la literatura, aseguraba la formación del gusto crítico de la sociedad: «La afición a las obras de ingenio y el estudio de las ciencias exactas –escribía a este respecto García de Arrieta– han sucedido entre nosotros al gusto de nuestros padres por las materias de erudición»²⁸. Quiere esto decir que sólo aquellos textos, tratados de preceptiva poética, historias de la literatura y, por supuesto, crónicas literarias, que se rigieran por los principios de la filosofía, resultarían realmente útiles para educar literaria y moralmente a la sociedad. De ahí que, teniendo en cuenta que «la verdadera crítica es la aplicación del gusto y del buen sentido a las bellas artes», convertir en filosófico el estudio de las bellas letras implicara emplear los medios que la filosofía ponía a su alcance para «señalar al hombre la mejora de su naturaleza como ser inteligente, y sus deberes como sujeto a la obligación moral»²⁹. Desde esta perspectiva, el planteamiento filosófico de los estudios literarios tiene interés para la historia de la crítica literaria por cuanto, por una parte, vinculó el renacimiento de la estimación social del conocimiento teórico de la literatura y el establecimiento de los principios de la crítica propiamente dicha con el desarrollo de una corriente de investigación literaria que difería de la tradicional y, por otra, porque la instauración de los principios de la creación y de la censura de las obras de arte se amparó en la veracidad que como ciencia filosófica se le atribuye.

La corriente filosófica del estudio literario tuvo sus antecedentes más inmediatos, del lado de la preceptiva, en la antes citada publicación en 1777 de la *Filosofía de la Eloquencia* de Capmany y, respecto de la historia literaria, en el ambicioso proyecto del abate Andrés de realizar un estudio erudito, científico y sistemático *Del origen, progresos y estado actual de toda la literatura*³⁰. Sin embargo, no adquiriría su forma definitiva hasta la aparición de las mencionadas traducciones castellanas de los *Principios filosóficos de la Literatura* del abate Batteux y de las *Leciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* del escocés Hugo Blair³¹. La

²⁸ BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, IX, p. 268.

²⁹ H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, I, pp. 46 y 12. Vid. también A. LISTA, «Discurso sobre la filosofía de las artes y ciencias en general», *El Censor*, 1820, p. 305.

³⁰ La edición italiana del texto del abate ANDRÉS (Parma: Dalla Stamperia Reale, 1782/1798), en siete volúmenes, empezó a publicarse en castellano casi paralelamente gracias a la traducción de Carlos Andrés (Madrid: Antonio Sancha, 1784/1806). La obra de CAPMANY se reeditó, con algunas modificaciones, en Londres: H. Bryer, 1812.

³¹ Para conocer ambas traducciones, vid. Andrés SORIA OLMEDO, «Notas sobre Hugo Blair y la retórica española del siglo XIX», *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Prof.*

explícita voluntad del abate español de comprender de forma crítica y progresiva la historia de la literatura³² y el deseo de Capmany de introducir el espíritu filosófico de la *Encyclopédie*³³, se completaron con la instauración definitiva por parte de García de Arrieta y José Luis Munárriz del *útil* criterio filosófico elegido por sus traducidos:

«Teníamos nosotros –declara Arrieta en el «Prólogo»– más necesidad que ninguna otra nación de una obra de esta naturaleza pues [...] nada se ha escrito sobre la filosofía de éstas [las Bellas Artes y las Bellas Letras] y esto es lo único que, junto con la imitación de buenos modelos, puede regenerar entre nosotros el buen gusto de nuestros antiguos y célebres maestros. Sería a la verdad una vergonzosa mengua [...] carecer por más tiempo de una obra que enseñando su filosofía, propaga al mismo tiempo el buen gusto y la cultura entre todas las clases»³⁴.

Emilio Orozco Díaz (Granada: Universidad, 1979), III, pp. 363-368; D. P. ABBOTT, «The Influence of Blair's Lectures in Spain», *art. cit.*; e Inmaculada URZAINQUI, «Batteux español», en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. F. Lafarga (Barcelona: PPV, 1989), pp. 239-260 y mi trabajo «Batteux y Blair en la vida literaria española a comienzos del siglo XIX».

³² La intención que albergaba el abate ANDRÉS consistía en conseguir: «Una historia crítica de las vicisitudes que ha sufrido la literatura en todos tiempos y en todas las naciones; un cuadro filosófico de los progresos que, desde su origen hasta el día de hoy, ha hecho en todos y en cada uno de sus ramos; un retrato del estado en que se encuentra actualmente después del estudio de tantos siglos; una perspectiva, digámoslo así, de los adelantamientos que le faltan que hacer todavía [...]», *Origen, progresos y estado actual*, I, p. i. *Vid.* la misma idea repetida en p. ii. Sin embargo, parece que el deseo del jesuita fue más una intención que un resultado. TRIGUEROS, aunque eligió el libro del abate Andrés como texto-guía para los alumnos del Colegio Imperial, reconoció que el objeto del autor no fue escribir unas lecciones de historia literaria y que, por lo mismo, «no tiene método, brevedad y complemento que para tal objeto son necesarias, y muy extensa en algunos puntos, es demasiado concisa en otro, y de otros no dice cosa alguna», *Discurso sobre el estudio metódico de la historia literaria*, *ed. cit.*, p. 277. En cambio, de muy distinto parecer fueron MESEGUER y M. DE MANUEL que calificaron de «excelente» y «común» el método expositivo empleado en la obra (*vid.* J. SIMÓN DÍAZ, *Historia del Colegio Imperial*, II, p. 127). Por su parte, MENÉNDEZ PELAYO censura el proceder sintético de Juan Andrés, su falta de análisis y su interés vulgarizador heredado de la *Enciclopedia (Ideas estéticas*, I, pp. 1.319-1.322). Sobre el jesuita *vid.* M. GARRIDO PALAZÓN, *Historia literaria, enciclopedia y ciencia en el jesuita Juan Andrés. En torno a «Del origen, progresos y estado actual de toda literatura»* (Alicante: Instituto de Cultura Juan-Gil Albert, 1992).

³³ *Vid.* J. CHECA BELTRÁN, «Una retórica enciclopedista del siglo XVIII: La Filosofía de la elocuencia de Capmany», *Revista de Literatura*, L (1988), núm. 99, pp. 61-89.

³⁴ BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, I, pp. xx-xxii. Pocas líneas antes ARRIETA explica:

En la declaración de intenciones que precede a ambos textos, los respectivos traductores justifican la labor del preceptista en función de la necesidad social de conocer filosóficamente los principios éticos y estéticos del buen gusto. La constitución de una sociedad de hombres instruidos en sus principios y, consiguientemente, en un correcto sentido crítico, requiere de sus ciudadanos el estudio de las bellas letras conforme a las leyes de la filosofía. Significa esto que las naciones se perfeccionan y los ciudadanos se educan a medida que se instaura el estudio filosófico de las bellas letras³⁵. Dicho de otro modo, las leyes del buen gusto y de la sana crítica se imponen cuando en la sociedad se generaliza el estudio filosófico de la literatura: «Todo lo que ayuda al ingenio para ejecutar bien –dice Munárriz–, ayudará al gusto para criticar con exactitud»³⁶. Desde los años en que vieron la luz en nuestra nación los tratados de Bateux y Blair, los manuales de preceptiva poética y las historias literarias

«Esta sólida doctrina prueba hasta la evidencia cuán importantes son las Bellas Artes y las Bellas Letras en la sociedad y, por consiguiente, la utilidad que proporciona a todo un pueblo una obra que, sacando de la naturaleza sus principios esenciales, dé una clara y verdadera idea de ellas e inspire un verdadero gusto», pp. xiii-xiv.

No puede pasarse por alto la obra de Luzán. En el «Prólogo al lector» asegura que «[...] lo que yo digo en esta obra acerca de la poesía y de sus reglas, lo fundo en razones evidentes y en la autoridad venerable de los hombres más sabios y afamados en esta materia», *Poética*, ed. cit., p. 98. Esta última parte de su trabajo, lo convirtió más en una obra erudita que filosófica a los ojos de sus colegas. No obstante, Francisco FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ no duda en referirse a la obra de Luzán en estos términos:

«[...] Dejadas aparte sus excesivas pretensiones eruditas, las cuales tocan principalmente a la forma de exposición, es lo cierto que el libro mostraba un sabor decididamente filosófico y de espíritu moderno, encaminado a establecer sobre bases de evidencia racional los principios de la crítica y la literatura», *Historia de la crítica literaria desde Luzán hasta nuestros días* (Madrid: Imp. de Gómez Fuentenebro, 1867), p. 14.

³⁵ A este respecto, ha de tenerse presente el valor otorgado a la historia de la literatura por los críticos románticos como expresión de la historia del hombre intelectual y moral y el que su estudio se estime como un medio de que disponen las sociedades para reconocerse, cultivarse y adelantar. Vid. Friedrich SCHLEGEL, *Historia de la literatura antigua y moderna. Traducida al castellano por P. C.* (Barcelona: Libr. Oliveres y Gavalló, 1843), pp. 10-12; también en *Obras selectas* (Madrid: FUE, 1983), II, pp. 498-500.

³⁶ H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas letras*, p. 10. Por su parte, F. SÁNCHEZ BARBERO se pregunta: «[...] ¿De qué sirve la retórica? ¿de qué la poética?. Sirven para señalar el rumbo de las pasiones y de la fantasía; sirven para dirigir las sin amortiguar su vuelo; sirven para ponernos a la vista los derrumbamientos en que otros se despeñaron, y en que nosotros podemos caer, si no vamos fuertemente sostenidos por la crítica y guiados por el buen gusto [...]», *Principios de Retórica y Poética*, p. 5.

que exponían su teoría conforme al método filosófico, se exhibieron como las obras en donde debía instruirse el gusto crítico de la sociedad, comenzando por los más jóvenes. Se establece así, de un lado, una adecuación de las obras de teoría literaria a las nuevas exigencias político-sociales con la que se pretende que el conocimiento de la literatura trascienda a la vida ciudadana y, de otra, una dependencia directa del estudio de la literatura respecto del desarrollo del buen gusto.

En este sentido, conviene reparar en que sobre la consideración social del estudio de la literatura incida primeramente su inclusión en los planes de educación en las escuelas y universidades; en segundo lugar, el importante papel que la literatura desarrolla en la vida civil³⁷ y, en un tercero, la profesionalización de la labor del hombre de letras. Se asegura que todo hombre instruido y evidentemente todo profesional de las bellas letras, léase escritor, teórico o crítico literario, ha de poseer un cierto grado de conocimiento en materia literaria y, lo que es más importante, disponer del sentido del gusto que sólo el estudio teórico de la literatura le proporciona³⁸. En las sociedades cultas el hombre común actúa en calidad de receptor y juez de obras literarias, por lo que ha de constituirse, como el escritor y el crítico, en portador del ideal social del buen gusto³⁹. En cualquier sociedad que se precie se debe contar con hombres educados en las bellas letras cuya misión, bien desde el ejercicio de su profesión o bien como mero espectador de obras de arte, se dirija a impedir que el mal gusto se apodere de la literatura o, lo que vendría a ser lo mismo, de la vida civil. La crítica, profesional o no, tendría por objeto contribuir al progreso del arte y de la humanidad mediante el análisis y la valoración de los méritos o deméritos de una obra de arte en virtud de una sensibilidad educada en una comunidad de intereses de los que habrían de participar tanto el artista como sus censores (crítico profesional o público). Esto significa que el artista y el crítico, al crear una obra de arte o al enjuiciarla, deben tomar en consideración los mismos

³⁷ «En un siglo en que las obras de ingenio y de la literatura son asunto frecuente de la conversación, en que cualquiera se cree juez, y cuando apenas podemos mezclarnos entre gentes cultas sin tomar parte en semejantes discusiones, estos estudios adquieren sin duda nueva importancia por el uso a que pueden aplicarse, suministrándonos materiales para estas conversaciones de moda, y disponiéndonos de este modo a ocupar un buen lugar en la vida social», H. BLAIR, *Idem*, p. 11.

³⁸ Vid. Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, «Consideración social de los escritores», en AA. VV., *La república de las letras en la España del siglo XVIII* (Madrid: CSIC, 1995), pp. 27-32.

³⁹ «El estudio de las bellas letras obra directamente sobre el gusto que ha de juzgar de las composiciones [...]. Felizmente nadie está obligado a ser poeta, pero en la sociedad culta se exige de todos que sepan juzgar de un poema o que se callen», A. LISTA, *Leciones de literatura española*, p. 425.

criterios estéticos y éticos para ambos contribuyan con su esfuerzo a la consolidación de un único ideal artístico y moral que la sociedad (o, más bien, ciertos sectores de ella) reconoce como afortunado.

En consecuencia, la relevancia adquirida por el estudio teórico del arte y de la literatura a fines del XVIII estriba fundamentalmente en que su conocimiento filosófico provoca la vindicación social e ideológica de sus principios. En las naciones cultas existe un acuerdo tácito de los ciudadanos inteligentes acerca de las condiciones estéticas y morales que deben cumplir las obras de gusto. En definitiva, el estudio de la literatura sirve para instituir los fundamentos de la crítica, esto es, fija como criterio crítico estable aquel gusto que se muestra conforme a las reglas del arte y los principios de la razón⁴⁰. De igual suerte, la relación entre la metodología empleada y la instrucción del gusto presupone la veracidad de lo preconizado en todo tratado de teoría literaria que se ajuste a los principios del conocimiento filosófico. Resulta así que, al acusarse de la decadencia del buen gusto a la falta de filosofía en la enseñanza escolástica de las bellas letras, se afirma la legitimidad del sentido del gusto acreditado mediante el conocimiento filosófico de la literatura. En este sentido, puede leerse en las adiciones de García de Arrieta al tratado de Batteux: «La opinión pública es como un río que corre incesantemente y depone su cieno. Llega un tiempo en que sus aguas purificadas son el más fiel reflejo que pueden consultar las artes»⁴¹. Con ello se aspiraba a conseguir una sociedad cuyo cultivado entendimiento y recto juicio sostuviera, al tiempo que amparaba, los principios estéticos, éticos y políticos implícitos en la ambigua y polivante noción de buen gusto. Citando de nuevo a Lista:

«Tres medios hay de perfeccionar el gusto: o por la repetición de las sensaciones que lo excitan, como es la lectura continua de buenos modelos, o por el conocimiento y estudio de la teoría de las bellas letras, o por el juicio de las obras. El primer método pertenece al instinto del buen gusto; el segundo, al entendimiento y reflexión; el tercero, a la crítica y aplicación de los principios»⁴².

⁴⁰ Vid. H. BLAIR, *Lecciones de sobre la Retórica y las Bellas Letras*, pp. 10-11.

⁴¹ BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, IX, p. 325 y vid. también José Félix REINOSO, *Sobre la influencia de las Bellas letras en la mejora del entendimiento y rectificación de las pasiones. Introducción a la enseñanza, leída en la clase de Humanidades de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla en 8 de enero de 1816 por su catedrático D. — y publicada por acuerdo de la Sociedad* (Sevilla: Aragón y cía., 1816), p. 8.

⁴² A. LISTA, *Lecciones de literatura española*, p. 426.

2. POLÍTICA E INSTRUCCIÓN PÚBLICA. LAS BELLAS LETRAS Y LAS IDEAS DE PROGRESO Y CIVILIZACIÓN

«Es propio de la humanidad que tenga que elevarse por encima de las humanidades», F. SCHLEGEL, Ideas (1800), en AA. VV. Fragmentos para una teoría romántica del arte, p. 233.

Las preocupaciones de los ideólogos ilustrados porque el progreso científico y cultural de la nación española se acompasara con el desarrollo intelectual europeo, condujeron a la concienciación de diferentes sectores de la sociedad sobre la necesidad de llevar a cabo una reforma en la política educativa. Se entendió que las naciones más avanzadas eran aquellas que se dedicaban con esmero a la instrucción pública. Con este propósito el llamado «Siglo de las Luces» se desvivió por buscar el bien común en la ilustración del entendimiento de sus ciudadanos y por convencer a la sociedad en su conjunto de que la felicidad pública también dependía del grado de prosperidad intelectual de sus individuos. La mejora de la vida en sociedad se valoraba así en función del progreso cultural y éste en razón del beneficio público. Mas esta dimensión pública de la instrucción, comportaba una irremediable dependencia de la cultura respecto de los intereses políticos del Estado. La educación se comprendía en los límites de lo que la intelectualidad y el poder político consideraron provechoso o, usando un término más propio de la época, *útil* a la patria. La instrucción científica y cultural se utilizó para «civilizar» a la nación y a quienes en ella habitaban. La ilustración servía para formar buenos ciudadanos, es decir, «hombres de bien» que acataran los valores legitimados por las instituciones políticas y una moral cívica más o menos próxima al catolicismo. La acción «civilizadora» de la instrucción pública constituía, pues, la ilustración del ser humano de acuerdo con los planes de apoyo a la monarquía trazados por la razón de Estado. A

este respecto, la llegada del siglo XIX no supuso sino la continuación de la empresa instructora emprendida en la centuria anterior. No obstante, los cambios de mentalidad de la nueva era, motivados fundamentalmente por la asimilación de algunas máximas del liberalismo, la propia evolución de la cultura y el ascenso de las clases medias, matizaron el sentido que el absolutismo borbónico adjudicó a las ideas de progreso y civilización y determinaron modificaciones en la valoración social de la educación literaria.

2.1. EL SENTIDO SETECENTISTA DE LA INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y SU CONSIDERACIÓN EN LA IDEOLOGÍA LIBERAL: DE LA ILUSTRACIÓN DE LA RAZÓN A LA EVOCACIÓN DEL IDEAL DE CIUDADANÍA

En el siglo XVIII el convencimiento de que el progreso se debía a las ventajas reportadas por la instrucción pública a la vida civil, se tradujo en un enorme interés por complementar la instrucción recibida por la experiencia con una enseñanza metódica dirigida fundamentalmente al cultivo de la razón. El éxito de una política educativa correcta estribaba en que, al tiempo que se divulgaban (e incluso vulgarizaban) las ideas, se acostumbraba a los ciudadanos a utilizar convenientemente la razón, es decir, a emplearla en favor de la colectividad. La pretensión docente de los tiempos modernos distaba así, o al menos lo aparentaba, de la inquietud educadora de los responsables de la instrucción civil en las antiguas civilizaciones. Se dice que en aquella edad remota, la educación obedecía a los intereses políticos y estaba regulada por la legislación. Los ciudadanos eran ilustrados en función de las instituciones y de la seguridad del Estado⁴³. La instrucción pública transmitía unos ideales de virtud, de patriotismo y valor subordinados al mantenimiento del orden establecido. En el presente, por el contrario, la evolución de las sociedades y su misma complejidad había determinado que atendiera a la formación de las facultades intelectivas de los ciudadanos. La salvaguarda del progreso se hallaba en la predisposición de sus dirigentes al bien común y en el desarrollo intelectual de los ciudadanos.

⁴³ Vid. comentarios al respecto en M. G. de JOVELLANOS, *Memoria para la instrucción pública o Tratado teórico-práctico de la enseñanza (1802)*, en *Poesía, teatro, prosa*, ant. J. L. Abellán (Madrid: Taurus, 1979), pp. 278-279; A. LISTA sobre la política en la antigua Roma, «De la dictadura», *El Censor*, 1821, T. XI, núm. 62 (6 oct.), pp. 79-104 y en M. J. QUINTANA, *Discurso pronunciado en la Universidad Central el día de su instalación (7 de noviembre de 1822)*, BAE, 19, pp. 193-197.

Con este planteamiento, no menos utópico que engañoso, variaba la fórmula mas no los resultados. La educación se utilizaba para trasladar al ciudadano la responsabilidad del progreso intelectual y social de la nación. Pero, en realidad, lo que con esta concesión se esperaba, era que el ciudadano instruido conviniera con quienes tenían el poder en la idoneidad de ciertos presupuestos políticos, morales y virtuosos que se hallaban implícitos en las nociones de progreso y civilización. Era lógico pensar que quienes poseían una esmerada educación protegerían la permanencia en la sociedad de valores sociales y éticos imprescindibles para una buena convivencia⁴⁴. Por consiguiente, la misión educadora de la instrucción pública setecentista radicaba en formar hombres instruidos cuya cultura científica y moral alentara la evolución de la sociedad en virtud de un orden afín con el legalmente establecido.

Sin embargo, según nos acerquemos al siglo XIX, esto es, ya en tiempos de Carlos IV e incluso, como ha constatado Maravall, mientras reinaba su antecesor⁴⁵, la sumisa razón que avaló el buen obrar del absolutismo borbónico se volvió crítica. Los argumentos que, a la luz de la prosperidad pública, justificaron la política educadora del despotismo, no hicieron sino revelar las fisuras existentes en los fundamentos del orden político y moral instituido. Los principios sobre los que la sociedad tradicional aseguraba su ideal de convivencia se vieron alterados por la incursión de ideologías partidarias de reducir el poder político, económico y social del que abusaba la monarquía. Para quienes abogaban por el establecimiento de una doctrina política de carácter reformista y liberal, la autoritaria tutela ejercida por el Estado en todos los niveles de la vida pública había anulado los derechos civiles y las libertades privadas y públicas del ciudadano⁴⁶.

⁴⁴ Ésta teoría fue defendida por Charles ROLLIN en su *Traité des études* (1726-1728), donde preconiza la existencia de fuertes vínculos entre la educación, la virtud ciudadana y el buen funcionamiento del Estado. Y justamente en ello, se basaron las censuras de los regímenes liberales al sistema de educación de los gobiernos despóticos bajo los cuales el saber se sometía al Estado. Vid. esta censura en «Nueva e infalible manera de acelerar los progresos del saber», *El Censor*, 1821, T. XV, núm. 58 (8 sept.), pp. 225-235.

⁴⁵ Vid. José Antonio MARAVALL, «Las tendencias de reforma política en el siglo XVIII», *Revista de Occidente*, 18 (1967), pp. 53-82; «Espíritu burgués y principio de interés personal en la Ilustración española», *Hispanic Review*, 47 (1979), pp. 291-325 y «Notas sobre la libertad de pensamiento en España durante el siglo de la Ilustración», *NRFH*, XXXIII (1984), pp. 34-58, repr. *Estudios del siglo XVIII*, ed. cit., pp. 61-81, 245-268 y 423-459, respectivamente.

⁴⁶ Vid. A. LISTA, «Origen del liberalismo europeo», *El Censor*, 1821, T. VI, núm. 35 (31 marz.), pp. 321-341; «El secreto del despotismo», *Idem*, 1821, p. 12.; «De la dictadura»,

En España la consecución de los presupuestos implícitos en este ideal de convivencia y mutuo respeto se hallaría en la instauración de un gobierno político constitucional que, como es sabido, llegó tarde y duró poco⁴⁷. La tendencia liberal, nacida a expensas de las disensiones ideológicas del siglo XVIII, topó con la rémora que supusieron las peculiares circunstancias políticas atravesadas por nuestra nación al inaugurarse el nuevo siglo. La crisis de 1808 redujo el entusiasmo dieciochesco que hasta el año 1820 vería malogrados sus propósitos. Por una parte, el inevitable retroceso en la educación causado por la guerra de la Independencia y, por otra, la oscilación de los intelectuales españoles a la hora de compatibilizar su voluntad de servir a la tradición con el anhelo de combatir el atraso, frenaron la continuidad en el siglo XIX del proceso civilizador iniciado en la centuria anterior. Pero, en tal fecha, la jura de Fernando VII del texto constitucional aprobado en Cádiz hacía ocho años, ofreció el marco político adecuado para que el cultivo de la razón se afianzase y prosperasen las ciencias y las letras. Durante el tiempo que duró el breve gobierno liberal fernandino, se impuso la voluntad liberal necesaria en una nación para fomentar la instrucción pública. En aras de lo que en 1822 Quintana consideraba «los dos mayores bienes del hombre civilizado», se protegió la libertad y se propagó la instrucción pública⁴⁸. La exigencia en una sociedad de libertad para educar a sus ciudadanos, así como la necesidad de ambas condiciones, libertad e instrucción, para el progreso de las sociedades y la civilización de los pueblos se establecieron

Idem, 1821, pp. 79-104; «De los odios nacionales y políticos», *Idem*, 1821, pp. 81-107. La libertad en todos los órdenes de la vida se convirtió en fundamento y en expresión del progreso. De un lado, porque se advierte que sin libertad no se desarrollan, ni siquiera económicamente, las sociedades. Como sostiene el abate de la GÁNDARA, «La libertad [...] es el cimiento de todas las prosperidades del Estado» (en *Apuntes sobre el bien y el mal de España, escritos de orden del Rey* (1811), en A. DÉROZIER, *Escritores políticos españoles, 1780-1854* (Madrid: Turner, 1975), p. 151); y de otro, porque demuestra el grado de madurez en que una civilización se halla. En este sentido, hubo autores, como LISTA, que clamaron contra los abusos que en nombre de la libertad se cometían. Advierte que, si bien la libertad es imprescindible en las sociedades modernas, ésta debe comprender la noción de «utilidad pública». El sentimiento de libertad obliga a los hombres a renunciar a una parte de la suya e incluso a ceder en sus derechos en favor de la libertad pública (vid. «De la autoridad del pueblo», *El Censor*, 1820, pp. 270-271).

⁴⁷ Vid. la defensa del sistema constitucional durante las dos etapas constitucionales en el apasionado *Discurso sobre la Constitución* de Juan Nicasio GALLEGO antes citado, así como el artículo titulado «De la influencia de la buena filosofía en los progresos de la ilustración y de las ideas liberales», *El Revisor Político y Literario*, II, 1820, núm. 4 (10 dic.), pp. 73-80 (en especial p. 79).

⁴⁸ M. J. QUINTANA, *Discurso pronunciado en la Universidad Central el día de su instalación*, ed. cit., p. 197.

como las bases sobre las que debía asentarse todo gobierno que aspirara a la prosperidad de la nación y al perfeccionamiento moral e intelectual de sus individuos⁴⁹. En este sentido, la tarea instructora emprendida por los hombres de la Ilustración, a pesar de que encontró en el siglo XIX un ferviente interés por cumplir el ideal educativo dieciochesco, contempló una renovada consideración de la sociedad y, sobre todo, de la persona del ciudadano. De acuerdo con el nuevo sistema de valores fijado por la mentalidad burguesa, la moral laica y las virtudes cívicas sustituyeron a los principios de humildad y caridad de la moral cristiana y las obligaciones patrias se trocaron por los deberes ciudadanos⁵⁰. Dicho de otro modo, la burguesía identificó el prototipo del nuevo ciudadano con los gustos y los intereses de su grupo social. El sentido del deber y de la moral secular, que el establecimiento de una sociedad libre y justa reclamaba para su funcionamiento, coincidió o, mejor dicho, se hizo coincidir con la propuesta de reforma social que alentaban las clases medias. De este modo, el afianzamiento de la cultura burguesa estableció las condiciones del modelo de vida humana más adecuado para resguardar los intereses de la sociedad frente al Estado y los principios morales de una sana convivencia.

2.2. LA RELIGIÓN Y LA MORAL EN LA IDEA DECIMONÓNICA DE PROGRESO

El problema de las relaciones de la moral con el progreso suscitó las dudas del poder y de la intelectualidad entre dos argumentos difíciles de conciliar en la práctica política, pero decisivos para entender los vaivenes característicos de la historia española de la primera mitad del siglo XIX y aun la de las postreras décadas de la centuria anterior. De un lado, se argüía que rehusar los usos y costumbres pasados y los principios morales que preconizaba la religión católica comprometía el progreso del

⁴⁹ «¿Podemos acaso desconocer —comenta QUINTANA— que las sociedades subsisten hoy día por la civilización y que la instrucción pública es su elemento primario y esencial?. Destruyémosla o, lo que es lo mismo, dejémosla abandonada y se verá al instante destruido el nervio más necesario a la conservación y prosperidad del Estado», *Idem*, p. 197.

⁵⁰ *Vid.* Monroe Z. HAFTER, «Secularization in Eighteenth-Century Spain», *Modern Language Studies*, XIV (1984), pp. 36-54; y, aunque referido al caso de Francia, véase por su paralelismo con España, el breve pero interesante trabajo de C. A. OTTEVANGER, «From Subject to Citizen: the Evolution of French Educational Theory in the Eighteenth Century», *Actes du Septième Congrès International des Lumières. Budapest 26 juillet– 2 août 1987*, II (Oxford: University Press, 1989), pp. 714-717.

espíritu humano y, por consiguiente, la evolución moral de la nación y, de otro, se observaba que construir el progreso de la civilización sobre razones exclusivamente éticas o religiosas representaba el riesgo de obstaculizar el avance político, social y cultural con el pretexto de defender los intereses de la religión y de la patria⁵¹. La unión de ambos extremos se resolvería –al menos en teoría– con la instauración de una idea de la moral y una forma de presentar y de proteger la religión adecuadas en su formulación a la cívica conducta del ciudadano liberal del siglo XIX y a su concepción del poder político.

En la pasada centuria la moral se convirtió en la actitud cívica –religiosa o simplemente ética– que en las sociedades liberales fundamentaba sus relaciones. La moral tradicional se transformó en una moral secularizada, basada igualmente en las ideas de verdad y virtud, pero tendente a evitar los desmanes a que habían dado lugar los tradicionales vínculos de la actividad política con los principios religiosos. La vida en común y el progreso de la civilización presuponían la constitución de una sociedad tan justa y libre en política como virtuosa en moral⁵². La felicidad pública no se concibe ya sin la creación de un estado de derecho donde se vele con la misma intensidad por la igualdad jurídica que por la educación moral o religiosa de los ciudadanos⁵³. Podría incluso afirmarse que el renovado sentido ético de éstos debería servir para la creación de la nueva sociedad política. El progresivo perfeccionamiento de la sociedad se consideró como la asimilación colectiva de los ideales de respeto que esta moral laica representaba y su posterior instauración.

El desempeño de la tarea formadora del Estado en las sociedades liberales consistiría, pues, en ilustrar moralmente a los ciudadanos con el objeto de asegurarse de que su razón intelectual les inclinaría a aceptar y defender las virtudes cívicas y, en su caso, también las religiosas.

⁵¹ A este asunto dedicó LISTA su artículo «Del fanatismo servil», *El Censor*, 1822, T. XVII, núm. 101 (6 jul.), pp. 321-341.

⁵² *Vid. Idem*, pp. 321-341.

⁵³ En este sentido, la actuación del Estado liberal difiere de la del Estado absoluto en cuanto a que la felicidad de la sociedad es planteada como un derecho de los ciudadanos y no como una concesión del gobierno a la sociedad. La felicidad de los gobiernos liberales es, como considera Mme. STÄEL, una reunión de contrarios:

«[...] Le bonheur des nations serait aussi de concilier ensemble la liberté des républiques et le calme des monarchies, l'émulation des talents et le silence des factions, l'esprit militaire du dehors et le respect des lois au dedans [...]», *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* (Paris: Maradan Libr., 1818), p. 11.

El gobierno democrático del liberalismo decimonónico proponía la educación pública a partir del cultivo de la razón moral de la sociedad. Los ciudadanos, en vez de proteger las virtudes tradicionales y cívicas exclusivamente por razones de autoridad y de fe, como proponía el Estado absoluto, lo harían de manera inteligente, esto es, apelando a su buen juicio y a su sentido del orden público y del bien común. Desde esta perspectiva, la educación religiosa de la sociedad sólo podía ser asunto del gobierno de la nación en cuanto que formaba parte de la instrucción moral de sus súbditos⁵⁴. A este respecto, uno de los colaboradores de *El Censor*, quizá Hermosilla, advertía en 1821 de la necesidad de preservar el funcionamiento del orden social valorando la religión como parte de la instrucción moral del espíritu ciudadano y, por lo tanto, escindiéndola de sus relaciones con el poder político:

«La religión está en el alma; la conducta civil y política que debe observar el ciudadano, es ostensible y exterior. Esta diferencia hará siempre inútil y aun peligrosa la intervención de las ideas religiosas en el gobierno de los pueblos, así como por una razón contraria la piedad influye muy poderosamente en la moral de los individuos. En una palabra, el gobierno debe considerar la religión como una institución moral, no como un medio para adquirir o aumentar el poder»⁵⁵.

Sin embargo, en las sociedades libres pero de confesión católica se pensaba que la ilustración de la razón intelectual induciría a los ciudadanos a participar de los presupuestos de la fe. Los seres inteligentes y virtuosos eran aquellos hombres excepcionales cuya formación moral e intelectual les inclinaba a reconocer en la religión católica la

⁵⁴ Esto explica que LISTA defienda los gobiernos constitucionales por ser los únicos que conservan en su auténtica pureza los principios de la religión. Dice así:

«1.º Que el sistema constitucional vigente en España ha sancionado los intereses esenciales de la Iglesia y del fiel, preservándole los medios de conservar la pureza del dogma y de la moral, la comunión y asociación de los fieles y la libertad de ejercer el culto externo públicamente. 2.º Que el sistema constitucional, declarando como ley del destino la religión católica, ha asegurado la manutención de los ministros, y ha dispensado la protección de la autoridad civil en cuanto a la disciplina externa, es decir, en una palabra que la ley constitucional ha dado a la Iglesia española y a los fieles cuanto el gobierno civil puede dar en materia de religión», «Del fanatismo servil», *El Censor*, 1822, p. 330.

⁵⁵ «Nueva e infalible manera de acelerar los progresos del saber», *El Censor*, 1821, T. XV, núm. 58 (8 sept.), p. 230.

expresión más sublime del ideal de justicia social que se aspiraba a implantar⁵⁶. El progreso de la nación se exhibía como la generalización de las condiciones del deseo de vida en común por cuya permanente instauración luchaba esta clase privilegiada de hombres de bien. En otras palabras, el desarrollo de la civilización se convirtió en el común *convencimiento* –obviamente racional– de que los principios de la moral católica constituían la fórmula más perfecta para resguardar el triunfo de los derechos ciudadanos. «Un perfecto cristiano –se llega a decir de manera explícita en la traducción castellana de la poética de Batteux– es un ciudadano perfecto»⁵⁷.

En la formación de individuos moral e intelectualmente libres e inteligentes consistía la sutil diferencia que distanciaba el compromiso instructor de los gobiernos liberales de la voluntad educadora de los sistemas absolutos. Pero, de hecho, los tenues matices que permitían justificar el establecimiento de un determinado orden cívico, acudiendo a la razón moral de los hombres de bien o recurriendo a imperativos religiosos, se diluían en la práctica docente. Los gobiernos despóticos imponían al pueblo lo que los liberales le hacían comprender⁵⁸. Por ello puede afirmarse que en los siglos XVIII y XIX la educación ciudadana estuvo al servicio de los intereses de la oligarquía (política o intelectual) vinculada al poder político. Los encargados del gobierno de la nación en uno y otro tiempo, esto es, la nobleza aristocrática durante el absolutismo, y la burguesía en época liberal, cifraron las pretensiones de su tarea intelectual

⁵⁶ El catolicismo se convirtió así en el promulgador de la ideología liberal. Según aseguraba ESPROCEDA en 1836 el cristianismo cimentó los revolucionarios principios de libertad, igualdad y fraternidad (*vid.* «Política y filosofía: Libertad. Igualdad. Fraternidad», *El Español*, 1836, 15 en., repr. por A. DÉROZIER, *Escritores políticos españoles*, pp. 263-266). *Vid.* asimismo A. LISTA, «Del fanatismo servil», *El Censor*, 1822, pp. 322-323.

⁵⁷ BATTEUX, *Principios filosóficos de la Literatura*, I, p. 108. *Vid.* también el testimonio que nos ofrece Vicente LLORÉNS sobre la censura de las ideas relativas a la libertad religiosa en la traducción española del *Curso de política constitucional* (Madrid: 1820) de Constant (*Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)* (Madrid: Castalia, 1979), p. 84, n. 10).

⁵⁸ El Estado liberal difundía a la mayoría de los ciudadanos las bases racionales y éticas de la moral social, mientras el despótico omitía el razonamiento:

«He aquí el gran defecto del gobierno absoluto, y que hace forzosa su caída cuando las naciones se ilustran. El liberalismo tiene una marcha igual, constante y progresiva, porque su norte es la razón y la justicia; el despotismo unas veces tiene que volver atrás, ya castiga, ya disimula y tolera, y a veces permite en una parte lo que persigue en otra porque su norte es el poder. Los medios de adquirir la prepotencia son varios y aun contradictorios [...], pero la razón no tiene más que una senda y se ve felizmente obligada a caminar constantemente por ella», «Nueva e infalible manera de acelerar los progresos del saber», *El Censor*, 1821, p. 235.

sobre la difusión de los presupuestos éticos que apoyaban el ejercicio de su labor de Estado.

En este sentido, el gobierno de la nación, aunque con el paso del tiempo reformó los criterios según lo solicitaban las pretensiones sociales y acomodó los medios a la evolución intelectual de los ciudadanos, entendió siempre su labor instructora como la difusión de los presupuestos éticos de la única moral que los hombres inteligentes de las sociedades civilizadas podían aceptar como verdadera. El avance de la sociedad constituyó una progresión contenida de la civilización en la que la instruida razón de unos pocos adoctrinaba a sus conciudadanos sobre las condiciones morales e intelectuales que favorecerían la educación del espíritu humano. El progreso de la nación en las sociedades civilizadas se midió, pues, de acuerdo con la aprobación y generalizada estima de unos contenidos afines a los defendidos por las instituciones. La formación de la sociedad supuso, por tanto, un proceso de *concienciación* ciudadana relacionado con el reconocimiento público de los valores éticos y culturales preconizados por la privilegiada élite que, tanto en un sistema absoluto de gobierno como en un Estado de derecho, integraban la categoría de los llamados «hombres de luces»⁵⁹.

2.3. LA EDUCACIÓN LITERARIA Y EL ADELANTAMIENTO MORAL, INTELECTUAL Y POLÍTICO DE LOS INDIVIDUOS Y DE LAS SOCIEDADES

Desde antiguo, los preceptistas y los teóricos de la literatura habían preconizado que la imitación de la naturaleza por medio de la palabra poética tenía por objeto último el perfeccionamiento espiritual de ser humano. Esta finalidad pragmática de la literatura atrajo la atención de los siglos XVIII y XIX por las ventajas que podía reportar al progreso moral y

⁵⁹ Nos encontramos aquí con la propuesta de un gobierno basado en la creación de una aristocracia intelectual, que se halla en el pensamiento kantiano. Según el filósofo alemán los hombres *doctos* son los que disponen del privilegio de una total libertad y del deber público de comunicar al resto de los hombres sus opiniones. Para ello evidentemente se precisa de la «pasividad» de algunos miembros del Estado que son guiados por el gobierno hacia los fines públicos. Vid. I. KANT, «¿Qué es ilustración?», en AA. VV., *¿Qué es ilustración?* (Madrid: Tecnos, 1989²), pp. 21 y 20 respectivamente, idea que retomó Mme. Stäel y que durante el período que nos ocupa determinó la posición del poeta en la sociedad.

político de las civilizaciones⁶⁰. La primera, que la literatura casi aseguraba la difusión de los principios de una sana moral porque persuadía a la razón de su conveniencia y predisponía al sentimiento en su favor. La segunda, que por su carácter placentero favorecía la extensión de las luces⁶¹. La tercera que, poniendo al alcance del espíritu los medios indispensables para la formación de juicios y opiniones correctos, asentaba las bases lógicas y éticas necesarias para el fomento del buen gusto⁶². Y la cuarta y principal, que dicho perfeccionamiento espiritual de los individuos podía resultar social y políticamente provechoso⁶³. Casi podría afirmarse, sin temor a exagerar, que la relevancia alcanzada entonces por la literatura, y sobre todo por los estudios literarios y la crítica, reside en la influencia que la política, las costumbres y la religión ejercieron sobre ella y particularmente en la asistencia que la literatura podía dispensarles. La relativa importancia social y política que se venía concediendo a los estudios literarios se intensificó desde mediados del siglo XVIII hasta conseguir que en la centuria siguiente los gobiernos –absolutistas o no– le otorgaran un puesto de auténtica responsabilidad en la formación del carácter moral y aun político de la sociedad.

2.3.1. *La literatura en sus relaciones con la virtud pública y las costumbres*

Resulta evidente que la delicada tarea educadora encomendada a las bellas letras incluía el respeto a las costumbres y a las virtudes morales. Pero, ¿qué debía entenderse por costumbres?. En un artículo que con este

⁶⁰ El más clasicista de los preceptistas dieciochescos, aseguraba: «[...] Sólo del feliz maridaje de la utilidad con el deleite nacen, como hijos legítimos, los maravillosos efectos que, en las costumbres y en los ánimos, produce la perfecta poesía», en Ignacio DE LUZÁN, «Del fin de la poesía», libr. I, cap. XI, *La Poética*, ed. R. P. Sebold (Barcelona: Labor, 1977), p. 185.

⁶¹ *Vid. Idem*, pp. 190-191.

⁶² Tomando unas palabras de GARCÍA DE ARRIETA, las bellas letras «[...] comprenden así lo que arregla el corazón, como lo que forma el juicio, inspira el buen gusto y extiende y eleva el espíritu [...]. En fin, son, por decirlo así, la educación del género humano», BATTEUX, *Principios filosóficos de la Literatura*, I, h. 2r. y h. 2v.

⁶³ Lo cree así, entre otros muchos, F. SÁNCHEZ BARBERO: «El sonido armonioso de las palabras, los retratos risueños de la imaginación, las vivas impresiones del sentimiento, la persuasión y la verdad producen mil encantos para hacer a los hombres amable la virtud, agradables sus deberes, llevadero el rigor de la suerte, dulce la amargura de las penas, y para inflamarlos con su doctrina a la práctica de acciones laudables», *Principios de Retórica y Poética*, pp. 181-182.

encabezamiento publicaba en 1803 *El Regañón General* se las define del siguiente modo:

«[...] Pudiera decir[se], hablando en general, que son hábitos buenos o malos que resultan del temperamento, de los usos, de las opiniones, y que forman el carácter de los hombres y de los pueblos. Los que han definido las costumbres dicen que son la práctica de las acciones honestas, el cumplimiento de las obligaciones que nos impone la sociedad, la virtud puesta en acción, y la inclinación a desempeñar nuestros deberes comprobada por la observación continua, y por la conducta diaria del hombre de bien»⁶⁴.

Las «*costumbres*» constituían las actitudes virtuosas que durante siglos habían formado el carácter de los ciudadanos de una nación. Según se infiere de esta acepción, por medio de las costumbres se perpetuaban los valores morales que históricamente la distinguían. Asimismo, las costumbres comprendían lo relativo al trato social entre ciudadanos. Las buenas o malas costumbres fundamentaban las relaciones entre individuos de una misma sociedad o de sociedades diferentes⁶⁵. El compromiso social implícito en la esencia del arte y de la literatura los convertía en transmisores a la posteridad de las costumbres de nuestros antepasados

⁶⁴ «¿Qué se debe entender por costumbres?», *El Regañón General*, 1803, núm. 60 (24 dic.), p. 473.

⁶⁵ No nos referimos aquí a las costumbres en el sentido poético del término, aunque la relación entre ambos significados no puede negarse. ARISTÓTELES afirmaba que los caracteres dramáticos debían cumplir cuatro condiciones, a saber: bondad, conveniencia, semejanza e igualdad (*Poética*, cap. 15). La primera de las condiciones, como ya observamos, se relacionó con la idea de virtud y como nota fundamental del carácter principal la entendió LUZÁN (*vid.*, «De las costumbres», libr. III, cap X [XII], *Poética*, *ed. cit.*, pp. 495-497). No obstante, como demuestra SÁNCHEZ BARBERO, los límites entre las costumbres y el carácter resultan tan imprecisos que provocan la confusión incluso cuando se habla en términos poéticos puros. Obsérvese, en este sentido, la perfecta separación de conceptos establecida por éste último:

«Las costumbres, que casi se equivocan con el carácter, son una disposición adquirida por la repetición de actos, y suelen variar a proporción de la edad, de la condición de fortunas, clima, religión, gobierno, opiniones, educación, sexo... Un filósofo entiende por costumbres las cualidades, las inclinaciones, y las afeciones del alma. Por las primeras se decide el carácter; por las segundas obedece a la naturaleza o al hábito y, por las terceras, recibe una forma accidental, unas veces análoga, otras opuesta a su natural y a sus inclinaciones», *Principios de Retórica y Poética*, p. 185.

y en educadores de la moral cívica⁶⁶. De acuerdo con esta doble condición de la literatura, las bellas letras debían, por una parte, reflejar las virtudes morales de las que durante siglos una nación había hecho gala y, por otra, adoctrinar a los ciudadanos induciéndoles a preservar la virtud y a repudiar el vicio. De resultas de este planteamiento, las bellas letras no podían en modo alguno contravenir los principios morales propios de la historia nacional. La literatura, en sus manifestaciones artísticas o especulativas, tenía la noble obligación de proteger la virtud y de desacreditar el vicio, mas siempre conforme lo aconsejaba el carácter distintivo de cada sociedad.

Esta protección que la literatura debía dispensar a los valores morales patrios y a las costumbres autóctonas se fundó en la convicción de que la perduración histórica de los estados dependía de su observancia. La teoría, formulada de manera genérica, manifestaba que el respeto por parte de los ciudadanos de una nación a sus usos tradicionales les convertía en virtuosos y buenos patriotas. «[...] La observancia de las costumbres –confirmaba López Soler en 1824– enlaza a los pueblos entre sí, los hace invencibles, amantes de su patria y de sus leyes y, por consiguiente, más capaces de ejercer toda clase de virtudes, singularmente aquellas que tiendan a la defensa de su país, porque tienden igualmente a la conservación de sus usos»⁶⁷. Desde esta perspectiva, la educación de un pueblo en sus costumbres antiguas no constituía sino un acto de patriotismo. De este modo, ni la finalidad moral de la enseñanza se distinguía de su utilidad política, ni la utilidad política de la instrucción pública era otra cosa que la educación moral de los ciudadanos. «Para nosotros –decía en 1805 Sánchez Barbero glosando a Marmontel– la utilidad política de la tragedia no se diferencia de la utilidad moral. La felicidad y la gloria del gobierno monárquico dependen de las buenas costumbres del soberano, de sus ministros, de sus guerreros, de los depositarios de sus leyes, y de los pueblos que obedecen»⁶⁸.

⁶⁶ Ninguna duda le cabe a José Félix REINOSO pues categóricamente afirma que desde la antigüedad las bellas letras y en particular la poesía fue «maestra y directora de los pueblos», *Sobre la influencia de las Bellas Letras en la mejora del entendimiento y rectificación de las pasiones*, p. 6. Ni a Mme. STÄEL, gran sintetizadora de las ideas de su tiempo, que considera a la literatura como un eficaz medio de combatir los prejuicios, pues el hombre en sociedad puede repetir involuntariamente errores. *Vid. De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, (Paris: Impr. Crapelet, [1800]), pp. xxx y xlii, respectivamente.

⁶⁷ [R.] L[ÓPEZ] S[OLER], «Perjuicios que acarrea el olvido de las costumbres nacionales», *El Europeo*, 1824, ed. L. Guarner (Madrid: CSIC, 1954), p. 88.

⁶⁸ F. SÁNCHEZ BARBERO, *Principios de Retórica y Poética*, p. 131.

La concesión a las costumbres o, por mejor decir, a la moral de esta relevancia política procede fundamentalmente de la valoración que el pensamiento político francés de las postrimerías del siglo XVIII otorgó a la idea de virtud⁶⁹. En opinión de Voltaire, Montesquieu, Marmontel, La Harpe y Mme. Stäel, por mencionar autores conocidos en España, la virtud era o, al menos debería ser, el fundamento de los regímenes políticos⁷⁰. No obstante, tal presencia de la virtud en la vida política sólo existía cuando los gobiernos respetaban la dignidad del pueblo. El desarrollo social de las ideas virtuosas dependía del sistema educativo adoptado por el gobierno de una nación para la difusión de sus principios y éste último estaba determinado por la doctrina política de la ideología reinante: «[...] En cada especie de gobierno –aclara Alberto Lista– se procura dar una educación literaria conforme al carácter que predomina en su constitución»⁷¹. En este sentido, la propuesta educativa de los gobiernos liberales distaba tanto del sentido de la instrucción pública de los gobiernos despóticos como entre sí se alejaban sus respectivos fundamentos políticos. Mientras el poder absoluto ignoraba el valor de la virtud política subordinando la razón a la autoridad, los regímenes liberales demostraban su licitud otorgando primacía a la verdad y libertad a la razón. A este respecto, se pregunta Lista:

«¿Cuál es el sistema de enseñanza que conviene a un gobierno liberal? Aquel en que la razón obtenga todos los derechos que naturalmente le competen, en que no se conceda nada ni a las preocupaciones ni a las sutilezas, en que el pensamiento no esté ligado por la autoridad de los maestros ni de los libros, en que el entendimiento del hombre goce de cierta especie de ciudadanía»⁷².

⁶⁹ Aunque estas ideas se introdujeron en España a través de los pensadores franceses, lo cierto es que habían sido también expuestas en Alemania. Muestra de ello es la afirmación: «La política está sujeta a los principios de la moral general», con la que concluye el artículo «Las relaciones entre la moral y la política. Artículo traducido del alemán», *Espíritu de los mejores diarios*, 1788, núm. 111 (17 marz.), pp. 57-59. La cita en p. 59. Sobre el tema, *vid.* Henri PLARD, «Les lumières et le désarroi de l'éthique», en *Morale et vertu au siècle des Lumières* (Bruxelles: Université, 1986), pp. 7-16.

⁷⁰ El papel difusor de Francia en la introducción de ideas revolucionarias y del pensamiento jansenista, fue tratado por Antonio ALCALÁ GALIANO, «Orígenes del liberalismo español», en *Obras escogidas*, ed. J. Campos, BAE, 83, pp. 440-445.

⁷¹ A. LISTA, «Reflexiones sobre la educación literaria», *El Censor*, 1821, T. VI, núm. 34 (24 marz.), p. 278.

⁷² *Idem*, pp. 279-280.

Ahora bien, si en las sociedades liberales proteger el cultivo de la razón intelectual suponía preservar el orden público, la razón ciudadana, una vez instruida, debía regular el progreso de las ideas conforme a lo legalmente establecido:

«[...] Así como la verdadera libertad del ciudadano es la obediencia a la ley, también la verdadera libertad del espíritu es la docilidad a la razón»⁷³.

La libertad de pensamiento preconizada por la doctrina liberal contaba con la razón como principal censora. En efecto, en régimen de libertad aumentaba la responsabilidad social de la razón. Si se admitía que el riesgo de corrupción de la moral crecía en proporción directa al incremento de la libertad pública y al grado de instrucción de la población, en las sociedades libres cualquier descuido en la observancia de las leyes éticas podía resultar tan fatal, o más incluso, que en las sociedades despóticas⁷⁴. Como una vez más observa don Alberto Lista:

«Bajo el régimen despótico puede descuidarse el teatro, pero en un país donde hay libertad, que es, digámoslo así, el *buen gusto* de la política, no se puede permitir el mal gusto en la escena porque las siniestras impresiones que en ella se reciban, influirán mucho en las sensaciones morales del pueblo, y hasta en sus opiniones y sentimientos patrióticos»⁷⁵.

⁷³ *Idem*, p. 280.

⁷⁴ La peligrosidad social de la libertad fue denunciada por KANT que defendía una limitación de la misma como justo espacio para el correcto desenvolvimiento de las ideas:

«Un mayor grado de libertad ciudadana parece ser más ventajosa para la libertad del espíritu del pueblo y, sin embargo, le fija barreras infranqueables. En cambio, un grado menor de libertad le procura el ámbito necesario para desarrollarse con arreglo a todas sus facultades», «¿Qué es Ilustración?», en AA. VV., *¿Qué es Ilustración?*, p. 25.

⁷⁵ A. LISTA, «Anuncio sobre teatros», *El Censor*, 1821, T. IV, núm. 24 (13 en.), pp. 468-469. Años atrás, en un artículo del *Mercurio de Francia*, traducido por el *Espíritu de los mejores diarios*, se dice lo siguiente:

«En un gobierno equívoco o tumultuario, en el reinado de un tirano, son temibles las costumbres, porque como dicen relación con todo, a todo pueden conducir, y un déspota ha de temer mucho el tener vasallos cuya energía pueda excitarse por una conciencia sana e irreprochable. Pero en un país en que la filosofía ha hecho grandes progresos, en que las luces se propagan, en el reinado de un príncipe sabio, bueno y virtuoso, en Francia por ejemplo, las costumbres se han de apreciar, merecen toda consideración, y se han de restaurar en su verdadero

El modo de prever las consecuencias morales y políticas derivadas de este mal uso de la libertad consistía en la ampliación de la educación racional y espiritual de los ciudadanos. Esto, que en términos kantianos, se reducía a la superación de la «culpable minoría de edad» de los hombres⁷⁶, en términos literarios suponía el seguimiento racional de los preceptos morales y poéticos y la moderación inteligente del gusto del público:

«[...] En la república literaria debe suceder lo mismo que en la civil: los placeres del ciudadano están arreglados por la ley»⁷⁷.

La literatura estaba sometida, por tanto, al imperio de la ley y de la razón. Dado que en las sociedades más liberales la razón se había convertido en la facultad intelectual imprescindible para hacer progresar la virtud, la libertad literaria no era sino un deliberado e inteligente inclinarse en favor de la razón o, lo que en definitiva viene a ser lo mismo, de la noción de virtud instituida. De ahí que la literatura debiera manifestarse siempre artística y políticamente virtuosa. Bajo ningún concepto, esto es, ni aduciendo razones artísticas ni esgrimiendo justificaciones políticas, la literatura podía separarse de la legalidad estética o de la legalidad moral. Muy al contrario, perseguía racionalmente, como una más de las instituciones políticas, el ideal estético y social de la perfecta virtud⁷⁸. Le correspondía, por tanto, un papel social definido por su condición de mediadora en la educación del hombre, en cuanto que ser moral y como ciudadano. En otras palabras, actuaba como intermediaria entre la política y la moral, de un lado, y la sociedad y el individuo, de otro. Tomando de las primeras cuantos ideales de convivencia, principios morales y buenas costumbres caracterizaban la constitución de una sociedad libre, daba a conocer al hombre y a la sociedad las leyes espirituales y cívicas necesarias para el desarrollo de la virtud: «Los sentimientos

estado. Pues, siendo el teatro, [...] el lugar en que puede aprenderse el gusto, me parece esencial el que se le obligue a que siga las reglas de la razón y de la moral», «Reflexiones sobre el teatro de Mr. Charnois», *Idem*, 1789, núm. 184 (8 jun.), pp. 130-140.

⁷⁶ Vid. I. KANT, «Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?», en AA. VV., *¿Qué es Ilustración?*, p. 24. El pensador alemán sostenía que la filosofía moral constituía una ciencia pura y, por tanto, daba leyes *a priori* al hombre como ser racional. En la práctica, la moral aprendida incitaba a la razón a actuar según los presupuestos de la moral. Vid. Diego ROMERO DE SOLÍS, «Libertad y servidumbre en la estética de Kant», en *De la Ilustración al Romanticismo. II Encuentro: Servidumbre y Libertad, Cádiz, 3-5 abril de 1986* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 1987), pp. 39-51.

⁷⁷ A. LISTA, «Reflexiones sobre la educación literaria», *El Censor*, 1821, p. 281.

⁷⁸ Vid. Mme. STAËL, *De la littérature considérée avec ses rapports*, p. vi.

que inspiran la virtud –se decía a comienzos del siglo XIX en *El Regañón General*–, se comunican por medio de las artes» (entre las que obviamente se incluye a las bellas letras)⁷⁹. Así pues, la excepcionalidad de la literatura la convertía en un instrumento irremplazable en la educación intelectual y moral de las sociedades.

2.3.2. *La literatura como resultado de la historia política y del carácter de los pueblos*

La situación descrita condujo a la discusión acerca del determinismo ejercido por el devenir histórico-político de las sociedades sobre la literatura. En principio, al admitir que la política educativa variaba en razón del sentir cultural de los gobiernos, sobraba toda duda respecto de la repercusión de los avatares políticos en la evolución literaria. La historia literaria de una civilización era, desde este punto de vista, el resultado artístico de su historia política. Pero la aceptación de esta idea suponía, en primer lugar, la formulación de una justificación política para el pasado literario y, en segundo, la defensa casi a ultranza de las literaturas nacionales o, en su defecto, una voluntad expresa por nacionalizar las literaturas. Varios autores alzaron su voz con el fin de sopesar el valor de la literatura en relación con la marcha de la política, destacando los nombres del abate Marchena, el Lista de *El Censor* y los redactores del periódico barcelonés *El Europeo*. El más cauto fue López Soler que se limitó a proponer el estudio histórico de la literatura española de forma que, además de relatarse cronológicamente los méritos estéticos de nuestros númenes más celebrados, se nos permitiera comprender al autor en las coordenadas que definieron su tiempo histórico⁸⁰. Asegura que las ventajas de la literatura así analizada serían tales que podría comprenderse la influencia de los acontecimientos políticos y de las costumbres de un siglo sobre los progresos de las letras⁸¹. El periodista catalán llega inclu-

⁷⁹ «De los estudios literarios», *El Regañón General*, 1803, núm. 14 (16 jul.), p. 108.

⁸⁰ «[...] Carecemos –dice– de una historia filosófica de la poesía española, cuya utilidad ya se deja ver a primera vista. Seguir al ingenio en sus primeros aciertos, acompañarle en la época de su gloria y esplendor, contemplarle en la de su decadencia, y hacernos capaces de las causas, así naturales como políticas que concurrieron en su formación, engrandecimiento y caída», [R.] L[ÓPEZ] S[OLER], «Sobre la historia filosófica de la poesía española», *El Europeo*, 1823, I, núm. 11, pp. 342-349, *ed. cit.*, p. 81.

⁸¹ *Vid. Idem*, pp. 81-82.

so a postular que, gracias a esta paridad existente entre la literatura y la historia, la primera adquiere un valor testimonial:

«[...] La historia de nuestra literatura es la de nuestros progresos militares y políticos, que en virtud de esta armonía entre objetos bien distintos, no sólo resultarían ventajas literarias de poseer una historia filosófica de nuestra poesía nacional, sino verdades muy profundas sobre el verdadero carácter de los españoles y el modo quizá de poner en movimiento las cualidades que les dominan, a cuyo influjo se debe el desarrollo de otras demasiado indolentes o modestas para atreverse a figurar por sí mismas»⁸².

Por su parte, el apasionado abate Marchena, en el «Discurso preliminar acerca de la Historia literaria de España, y de la relación de sus vicisitudes con las vicisitudes políticas» (1819), que da inicio a sus *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia* (1820), sostiene que nuestra historia literaria resulta de evaluar el poder político del que a lo largo de los siglos dispuso la Inquisición:

«Figúrese el lector con qué precauciones tenían que hablar los historiadores de España de cuanto con las usurpaciones de la potestad eclesiástica estaba conexo. Las continuas competencias del clero con la autoridad real y con los privilegios de la nobleza, la liga de unos y otros cuando de avasallar y oprimir al pueblo se ha tratado, parte tan importante en la narración de los sucesos de las naciones de Europa, en balde es buscarla en nuestros historiadores. [...] La persecución embargó la lengua de estos buenos patricios y sepultó sus escritos en un hondo olvido»⁸³.

Para Marchena, la historia de la literatura española constituye el relato de una omisión y la constatación de la negligencia política: «La ideología, la buena física, la sana política, la economía civil, la filosofía de la jurisprudencia ni se han cultivado, ni podídose cultivar en España. Por consiguiente, nada hemos podido insertar que con ellas tuviera conexión»⁸⁴.

⁸² *Idem*, p. 84.

⁸³ José MARCHENA, «Discurso sobre la literatura española», en *Obra española en prosa (historia, política y literatura)*, ed. J. F. Fuentes (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1990), p. 158.

⁸⁴ J. MARCHENA, «Exordio sobre el plan de estas *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia*», *ed. cit.*, pp. 244-245. *Vid.* la misma idea en A. LISTA, «Reflexiones sobre la educación literaria», *El Censor*, 1821, p. 280.

Nuestros autores faltaban constantemente a la verdad y a la virtud moral porque la Inquisición y el despotismo político desconocieron sus principios y, en consecuencia, se dedicaron a su persecución. La amoralidad de nuestros poetas y particularmente de los autores dramáticos se debe, a su entender, a que bajo el régimen despótico y la censura del Tribunal de la Fe se castigaba a los doctos y se amparaban las máximas filosofías del probabilismo:

«La Inquisición es ciertamente la más villana, la más infame, la más execrable institución que la lamentable historia de los horrores y torpezas de los pasados y presentes siglos ofrece [...]. A la Inquisición sola debe la España el oscuro quietismo que, con nombre de molinosismo [*sic*], es a la nación tan general que [...] ha hecho espantosos estragos, desarraigando toda idea de sana moral en los ánimos en que se ha asentado [...]»⁸⁵.

Finalmente Lista, sin ir tan lejos como el abate de Utrera en sus acusaciones a la Iglesia pero mostrándose igualmente enérgico, denunció al despotismo por haber instaurado un sistema literario que impedía el progreso del saber y de la virtud recurriendo a «[...] las inquisiciones, las censuras previas y las leyes de excepción, represivas de la libertad de imprenta»⁸⁶. El estado de involucionismo y de corrupción en que duran-

⁸⁵ J. MARCHENA, «Discurso sobre la literatura española», *ed. cit.*, pp. 190-191. Recuérdese que incluye en las *Lecciones* su poema a La Inquisición. *Vid.* J. F. FUENTES, *José Marchena. Biografía política e intelectual* (Barcelona: Crítica, 1989), pp. 277 y ss. y Rinaldo FROLDI, «Il Discorso sobre la literatura española di José Marchena», *Spilegio Moderno*, 1972, pp. 45-72. En la cita Marchena alude directamente a la doctrina quietista de Miguel de Molinos, *vid.* M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, II (Madrid: BAC, 1987), pp. 177-184.

⁸⁶ A. LISTA, «Reflexiones sobre la educación literaria», *El Censor*, 1821, p. 279. En otra ocasión, refiriéndose a la Inquisición comenta:

«El conflicto de las opiniones religiosas causó en los siglos XVI y XVII grandes calamidades y todos los gobiernos buscaron la manera de tener a un mismo tiempo religión y orden. La España no desató este nudo gordiano, mas le rompió y creó la Inquisición. No es de extrañar, pues, que muriese la filosofía a manos del despotismo armado con el hacha sacerdotal. El genio nacional no conoció entonces más gloria que la militar y la literaria», «De la influencia de las revoluciones en los progresos del saber», *El Censor*, 1821, núm. 71 (8 dic.), p. 327.

Pero las acusaciones a la Inquisición no son exclusivas de nuestros autores. Mme. STÄEL dice, refiriéndose a ella:

«[...] mais l'unité du despotisme d'Espagne, secondant l'active puissance de l'Inquisition, n'a laissé à la pensée aucune ressource dans aucune carrière, aucun moyen

te siglos se había hallado la literatura española se explica, según él, por las desastrosas consecuencias que la ausencia de libertad acarrea en el progreso cultural de las naciones. Concluye que la literatura, como manifestación artística, intelectual y moral que es, sólo florece cuando la política estatal alienta la educación de la razón. Así, cree evidente:

«1.º que cuando las naciones pierden la libertad, mueren los estudios filosóficos y se corrompen los literarios; 2.º que cuando la restatan son más apreciados los conocimientos en política, moral y filosofía y que, aunque la poesía y las bellas artes no obtengan el primer lugar, se mantienen y conservan con honor y sin degenerar en miserables sutilezas y necios juegos de palabras, porque en las naciones libres nada agrada por mucho tiempo sino lo que se funda en la razón, cimiento común de las ciencias filosóficas y de las bellas letras»⁸⁷.

Las quejas de Lista y de Marchena acerca del descrédito que les merece la política cultural de los monarcas absolutos y el omnipotente y secular poder eclesiástico, unido a la consideración de López Soler de la literatura en sus relaciones con la historia, descubren cómo también políticamente hablando podía y debía defenderse un criterio historicista del estudio literario. Marchena y Lista, al preconizar un concepto «político» de la literatura, demuestran, en primer lugar, que la literatura, como la moral y el saber, avanza o atrasa según evoluciona la política⁸⁸; en segundo, que los errores cometidos respecto de la moral y de las costumbres no son imputables a los literatos en sí mismos, sino a las circunstancias históricas y sociales en que vivieron y, consiguientemente, que cada época histórica requiere para su correcta evaluación de unos criterios políticos que le sean exclusivos. La distancia cultural y sobre todo política que separa el tiempo presente de anteriores épocas de la historia obliga, como declarará Marchena, a enjuiciar cada etapa histórica de la literatura con arreglo a sus propias leyes:

d'échapper au joug. On doit juger cependant de ce qu'auroit été la littérature espagnole, par quelques essais épars qu'on en peut encore recueillir», *De la littérature considérée dans ses rapports*, p. 191.

⁸⁷ A. LISTA, «De la influencia de las revoluciones en los progresos del saber», *El Censor*, 1821, p. 330.

⁸⁸ J. F. FUENTES, en la monografía dedicada a Marchena, relaciona este problema con la polémica sobre la aportación española a la cultura europea expuesta por Masson de Morvilliers en la *Encyclopédie*, que ya había sido tratada por el abate en *El Observador*. Vid. José Marchena. *Biografía política e intelectual*, p. 275.

«Permítaseme observar que no es de críticos prudentes atribuir a los escritores de otro siglo las ideas del presente, a los de un pueblo ignorante y supersticioso las de una nación culta y filósofa, las de un sabio académico a un zafio predicador o a un estúpido coplero»⁸⁹.

No obstante, conviene apuntar que este sentido político que Lista y el abate Marchena atribuyeron al «historicismo crítico» matizó la interpretación nacionalista del arte propugnada por los teóricos románticos. En sus disquisiciones contra el despotismo, responsabilizan a la política de la evolución histórica del arte y de la literatura. A juicio de ambos críticos el desenvolvimiento de las ideas estéticas constituía una cuestión histórica cuyo fundamento último se hallaba en el devenir de la política. Así, resultaba que la explosión del genio hispánico que caracterizó a los poetas españoles del siglo XVII, aunque histórica y artísticamente respondía a una loable voluntad de singularizar la estética hispánica en virtud de su particular idiosincrasia, en última instancia revelaba la actitud despótica y despreocupada de sus dirigentes. El acierto artístico que suponía haber adaptado los preceptos generales de la poesía a las costumbres autóctonas y el genio hispánico, contrastaba con el error que constituía el desprecio indiscriminado de las leyes del arte y la representación de actitudes poco virtuosas. Pero las equivocaciones cometidas por nuestros poetas antiguos quedaban excusadas al considerar el grado de civilización que podía derivarse de un Estado cuya política estaba presidida por la ignorancia, la censura y la corrupción⁹⁰. Este pronunciarse político de Lista y Marchena en contra del absolutismo monárquico respondía a una evidente voluntad de afirmar la validez cultural de la política educativa defendida por los gobiernos liberales de su siglo. A diferencia de lo que sucedía bajo los gobiernos absolutos, el estado presente de la civilización se erigía en una garantía moral e intelectual para el progreso de la literatura e incluso en un perfecto aval de las desigualdades nacionales. Al amparo de la educación y de la política liberales, las diferencias literarias definidas por el carácter distintivo de los pueblos no podían ya corresponderse con niveles de civilización. Muy al contrario, las discrepancias artísticas entre naciones constituían una inteligente «*particularización*» o «*nacionalización*» de los preceptos de la poética y de las normas de la moral realizada de acuerdo con la peculiaridad de su carácter.

Quien mejor lo comprendió fue sin duda Agustín Durán. En su famoso *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en el desa-*

⁸⁹ J. MARCHENA, «Discurso sobre la literatura española», *ed. cit.*, p. 189.

⁹⁰ *Vid. Idem*, pp. 190 y 195-196 respectivamente.

rrollo del teatro antiguo español del año 1828, defendía que la pluralidad de gustos literarios o, mejor dicho, la dependencia de la literatura respecto del carácter distintivo de los pueblos, no podía ser objeto de censura. La historia literaria de una nación representaba la constatación a lo largo del tiempo de su esencia como pueblo y de su significación como civilización y, por lo tanto, el progreso de ésta no estaba reñido con la perduración de la identidad de las naciones⁹¹. Las «necesidades morales de un pueblo, sus modos de existir, de juzgar y de sentir» determinaban su carácter y, por tanto, debían constituir el referente sobre el que medir el progreso de los pueblos⁹². El error de algunos contemporáneos suyos, opina Durán, estribó en creer que las diferencias nacionales se correspondían con distintos estadios de ilustración en las naciones. Que en España, Inglaterra o Alemania la literatura respetara sus usos antiguos no manifestaba ignorancia o barbarie respecto de la culta Francia, sino la veneración debida a su identidad nacional⁹³.

Evidentemente tal muestra de afecto hacia los valores autóctonos fijados por la tradición implicaba cierta cautela. No podía consentirse que el orgullo patrio, idolatrando el lustre de nuestros escritores antiguos o sublimando la originalidad hispánica, perpetuara usos viciosos o costumbres reprecensibles⁹⁴. Pero tampoco era posible aceptar que, en nombre de un desvirtuado sentir nacionalista, se impidiera el desarrollo literario y cultural de la nación. Por mucho que algunos insistieran, la literatura presente no podría nunca constituir una versión depurada de la antigua. La literatura actual procedía de un estado más evolucionado de la civilización hispánica y, en consecuencia, debía conjugar la mora-

⁹¹ La idea no puede ser más schlegleriana. Vid. F. SCHLEGEL, *Historia de la literatura antigua y moderna*, pp. 12 y 14.

⁹² A. DURÁN, *Discurso sobre el influjo de la crítica moderna*, ed. D. L. Shaw (Exeter: University, 1973), p. 17. Incluso LÓPEZ SOLER considera que la educación de las sociedades en el aprecio de sus propias costumbres alienta el patriotismo y hace felices a los ciudadanos:

«[...] Esta palabra *patria* no solamente nos da una idea de las relaciones contraídas en nuestra infancia, de los objetos que inflamaron por la primera vez a nuestra juventud, y de las personas que tienen un derecho a nuestro afecto, sino que nos la da también de aquellas encantadoras costumbres en que fuimos criados, y las cuales, en virtud de la educación que hemos recibido, han llegado a ser como una parte inseparable de nuestra existencia y absolutamente necesarias a nuestra felicidad», «Perjuicios que acarrea el olvido de las costumbres», *El Europeo*, 1824, *ed. cit.*, p. 85.

Vid. también A. LISTA, *Lecciones de literatura española*, h. 3v.

⁹³ Vid. A. DURÁN, *Idem*, p. 17.

⁹⁴ Vid. LÓPEZ SOLER, «Perjuicios que acarrea el olvido de las costumbres», *El Europeo*, 1824, *ed. cit.*, p. 87.

lidad reconocible en nuestros escritores antiguos de mejor nota y las costumbres que a nuestra nación eran esenciales, con las necesidades, exigencias y avances propios de la mentalidad del nuevo hombre y de la sociedad moderna. En este sentido, la historia pasada de nuestra literatura simbolizaba, ante todo, aquel momento esplendoroso de las culturas occidentales en que la moral derivada de la espiritualidad cristiana se impuso como norma de conducta:

«La organización social adoptada por la Europa en los siglos medios o caballerosos –dice Durán–, los nuevos hábitos y costumbres adquiridos con ella por los pueblos y sobre todo la universalidad de la religión cristiana, descubrieron al hombre un inmenso tesoro de ideas hasta entonces desconocido, dieron nueva dirección al pensamiento y abrieron a la imaginación un dilatado campo para las creaciones poéticas, fundadas en el espiritualismo»⁹⁵.

Con el paso de las sociedades antiguas a la edad moderna, el triunfo del cristianismo convirtió la religión en el fundamento de la existencia moral⁹⁶. Esto presupone que la moralidad y las costumbres más apreciadas por la sociedad cristiana y, por consiguiente, las más apropiadas para la literatura debieran ser herederas de las virtudes espirituales y los sublimes ideales instituidos por el cristianismo: «No nos cansemos –comenta López Soler en su apología de las costumbres nacionales–: la Religión debe autorizar a las leyes, las leyes deben proteger las costumbres, y del feliz enlace y combinación de estos tres elementos ha de resultar la felicidad interior, y la consideración distinguida de que disfruten las naciones»⁹⁷. De esta forma, la literatura evolucionaba (o debería hacerlo) respetando las virtudes éticas y religiosas que en el pasado hicieron ilustre a la nación o, lo que es lo mismo, reconociendo las cualidades del que Durán llama «espíritu nacional»:

⁹⁵ A. DURÁN, *Discurso sobre el influjo de la crítica moderna*, ed. cit., p. 24.

⁹⁶ Así lo manifiesta explícitamente LISTA en el artículo «Nueva e infalible manera de acelerar los progresos del saber», *El Censor*, 1821, p. 229.

⁹⁷ R. LÓPEZ SOLER, «Perjuicios que acarrea el olvido de las costumbres», *El Europeo*, 1824, ed. cit., p. 87. Sirva de corroboración a las palabras de López Soler, la crónica, difundida en un periódico madrileño, donde se dice:

«Uno de los medios más propios para extender la instrucción en todos los pueblos era que los ministros del Evangelio trabajasen con ardor en propagar y distribuir en numerosos canales los beneficios de la educación y de la moral. Este deber les impone la Religión, el patriotismo y la justicia, y todos debemos encontrar en ellos el celo de la virtud que le conviene a su carácter», «De la educación con respecto a la moral», *El Regañón General*, 1803, núm. 11 (6 jul.), p. 99.

«Lo que llamamos *espíritu nacional* es casi exclusivo como el impulso que dirigía a los hombres considerados aisladamente y libres de vínculos sociales. Los individuos de cada sociedad lo refieren todo a las glorias, religión e historia de aquella a que pertenecen, y poco o nada a la erudición, jamás extensiva a la generalidad de un pueblo entero. Por esto cada nación desdeña en su teatro las formas o costumbres que no están en armonía con su carácter o que no puede comprender»⁹⁸.

Así pues, no es posible comprender la historia literaria de una nación con independencia de su discurrir histórico como pueblo. De ahí que la literatura, ni por razones culturales, morales, ni tampoco estéticas según Durán, pudiera concebirse desprendida de los valores éticos, los principios religiosos y los hechos históricos que a lo largo de los siglos habían ido definiendo su particular identidad⁹⁹. La historia de la literatura era, pues, el resultado de la acomodación del progreso al sentido hispánico de la religiosidad, a su moral y sus costumbres. La literatura española debía naturalizar las novedades del pensamiento y de la cultura europeas sin renunciar al carácter que nos era privativo.

2.3.3. *La literatura, el dominio intelectual de las pasiones y la educación del Gusto*

De cuanto venimos afirmando, se deduce que las bellas letras debían enseñar a los individuos de una sociedad a respetar los condicionamientos impuestos por la moral y la religión tanto en la vida privada como en la pública o, lo que es lo mismo, inducirles a rectificar cuantos usos, costumbres o delirios de la pasión entorpecieran el progreso moral o político de la colectividad. Imposible consentir que la literatura estimulara comportamientos licenciosos –ni siquiera so capa de servir de correctivo– ni tampoco que provocara pasiones desbordadas o exaltados sentimientos que pusieran en entredicho su misión docente. Según explica un colaborador de *El Regañón General*:

⁹⁸ A. DURÁN, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna*, ed. cit., p. 20.

⁹⁹ Tanto es así que para Durán es difícil de comprender el hecho de que Francia no hubiera aclimatado el género clásico a su carácter nacional, puesto que vivió similares transformaciones políticas y religiosas que el resto de Europa. Vid. A. DURÁN, *Discurso sobre el influjo de la crítica moderna*, ed. cit., p. 29, n. c. Vid. Pedro SAINZ RODRÍGUEZ, *Historia de la crítica literaria en España* (Madrid: Taurus, 1989), p. 187.

«Dos reglas políticas hay en la instrucción literaria que deben ser siempre muy respetadas. La primera es que las reglas que se enseñen no se opongan jamás a los sentimientos morales, ni indirectamente [...]. La segunda regla que propongo que se respete es el no excitar la concurrencia hasta el punto de reducir a la inferioridad y el desprecio los provechos que resulten del ejercicio de un arte»¹⁰⁰.

Las bellas letras tenían a su cargo la instrucción y el adiestramiento de cuantas capacidades constituían la naturaleza espiritual del ser humano. Debían servir para formar el juicio así como para educar las facultades sensitivas de nuestro espíritu de cuyo correcto cultivo dependía nuestro perfeccionamiento¹⁰¹. Su misión consistía entonces en enseñarnos a dominar de forma racional los impulsos de la pasión y a adiestrar esa capacidad intermedia entre la razón y el sentimiento que constituía el sentido del buen gusto.

A este respecto, los sentimientos inspirados por la literatura podían enternecer al lector o al espectador hasta el punto de inspirarle virtud, pero sin permitirle caer en el apasionamiento ni, menos aún, dirigir la sensación de placer hacia hechos dolorosos. Las bellas letras debían sensibilizar el corazón del hombre haciéndole más susceptible al influjo de la buena moral. De ahí que la literatura deba acostumbrarnos a observar pasiones arregladas y virtuosas: «[...] El crimen nunca es bello –reconoce Reinoso–, nunca su imagen bien trazada debe causar placer y es una ocupación del orador y del poeta retratar su deformidad para arredrarnos, pintar la hermosura de la virtud para atraernos»¹⁰². Por eso mismo les aconseja:

«Hacer de la codicia un móvil del trabajo e industria, tornar la envidia ruin en una honrosa emulación, convertir el orgullo en un estímulo para no envilecerse con los vicios, elevar la ambición a la

¹⁰⁰ «De los estudios literarios», *El Regañón General*, 1803, p. 109. Aunque la cita resulta adecuada a nuestro propósito, el autor del artículo alude con la segunda condición al temor de que la extensión de la educación literaria conllevara un envilecimiento de la literatura e incluso un menosprecio de la profesión de literato.

¹⁰¹ Vid. I. DE LUZÁN, «De las relaciones y razones ingeniosas», *Poética*, libr. II, cap. XVII, *ed. cit.*, p. 303.

¹⁰² Por pasiones debemos entender los sentimientos que exaltan el ánimo. Según palabras de J. F. REINOSO en su discurso *Sobre la influencia de las Bellas Letras en la mejora del entendimiento y rectificación de las pasiones*: «Las sensaciones de placer despiertan los deseos hacia el objeto que nos lo excita y estos deseos, cuando por la reiteración de las sensaciones se hacen permanentes son, con más o menos vehemencia, las que se llaman *pasiones*», p. 27. La cita del texto en la misma página.

gloria de hacer felices, formar del temor un freno para los desórdenes, dirigir el odio contra la iniquidad, contener en límites justos al amor [...], en una palabra, ganar el corazón del hombre para la virtud»¹⁰³.

La preeminencia de la pasión sobre el buen juicio estorbaba que los ciudadanos rigieran sus actos según comportamientos prudentes e incluso perturbaba el mantenimiento de la normalidad civil y política. El desbordamiento de las pasiones no sólo impedía el desarrollo intelectual y ético de la persona, sino que también podía llegar a destruir las buenas relaciones del Estado con los ciudadanos o de éstos últimos entre sí. Políticamente hablando, la ausencia de moderación en las pasiones provocaba la vehemencia ideológica y ésta no desencadenaba sino dañinas revoluciones sociales¹⁰⁴. El acaloramiento político trastornaba el desempeño de la labor de los gobiernos tanto como el fervor emocional entorpecía el progreso moral de las sociedades. Luego, para evitar toda suerte de extravíos, éticos y políticos, los excesos de las pasiones debían atemperarse con la madurez del entendimiento. Las pasiones gobernadas por la razón y el buen gusto, lejos de menoscabar la empresa civilizadora emprendida por el Estado, actuaban en calidad de ministras de la virtud y partidarias de la ley y el orden.

Pero el «*buen gusto*», a saber, aquella disposición del espíritu capaz de distinguir con certeza lo verdadero de lo falso y lo bueno de lo malo¹⁰⁵, evolucionaba según progresaban las civilizaciones y mejoraban las costumbres. Dado su carácter flexible existía la posibilidad de que el paso del tiempo y las transformaciones sociales y culturales incidieran sobre él

¹⁰³ *Idem*, pp. 27-28.

¹⁰⁴ Mme. STÄEL reconoce que para los gobiernos constitucionales resultaba un verdadero problema encontrar el justo término entre el enardecimiento y la represión de las pasiones sin comprometer ni la felicidad individual ni la colectiva. De ahí que, según afirma la misma autora, el margen de libertad que una nación pueda admitir deba ser calculado por el Estado. En primer lugar, el gobierno debe encargarse de que los seres apasionados constituyan siempre una insignificante minoría y, en segundo, de que permanezcan aislados del resto de los ciudadanos para evitar agitaciones sociales (*vid. De l'influence des passions*, pp. 10 y 13). En política, hablar de pasiones tenía, en la época del fermento liberal, un sentido peyorativo. Su repercusión política se valora siempre como perjudicial para la vida social, pues provoca crisis, expone a los pueblos a convulsiones y niega los principios constitucionales. Por supuesto, esto no significa una oposición a cualquier revolución. Se consideran beneficiosas todas aquellas que suponen el paso de un régimen absolutista a otro menos totalitario regulado por un sistema político constitucional (*vid. sobre este último caso el artículo antes citado de A. LISTA, «De la influencia de las revoluciones en los progresos del saber», El Censor, 1821, pp. 321-330*).

¹⁰⁵ *Vid. BATTEUX, Principios filosóficos de la Literatura, I, p. 53.*

formándole, ejercitándole e incluso dominándole. Según se afirma el año 1788 en un artículo traducido, el buen gusto renace al relacionar las letras con las costumbres¹⁰⁶. Cuando los creadores de obras de arte se guían en su trabajo por tal facultad facilitan la conversión del hombre de simple ciudadano en «hombre de gusto». Resulta propio de quien aspira a hacer honores a tal calificación rechazar en la vida y, por supuesto, en la literatura la ausencia de belleza moral: «[...] El hombre de gusto –se explica en el *Espíritu de los mejores diarios*– reprobará todas las producciones que, ofendiendo al pudor, corrompen las costumbres y, sea cual fuese su mérito, las condenará a un eterno olvido, deplorando que unos hombres de ingenio, nacidos para honrar las bellas artes y su siglo, se respeten tan poco que ambicionasen la gloria despreciable de merecer la aprobación de la parte más vil de las naciones»¹⁰⁷. Quienes poseían una exquisita sensibilidad y una esmerada educación exigían la presencia de buen gusto en las composiciones literarias. Como se admite en el mismo artículo periodístico: «El gusto, al paso que suaviza las costumbres, dispone al alma a que sienta más fácilmente lo bueno y lo noble»¹⁰⁸. En consecuencia, a través del verdadero gusto podían desarraigarse antiguos vicios y potenciarse la proliferación de las virtudes ciudadanas fundamentales para constituir los principios de una convivencia civilizada. La repercusión de la existencia de gusto en una sociedad era tal que, además de afectar al progreso científico y artístico, transcendía al sentir político, moral y religioso de la sociedad. En palabras de Juan Sempere y Guarinos:

«[...] Importa mucho al hombre el discernir lo mejor porque, teniendo formada una justa idea de ello, nos es ya mucho más fácil el arreglar la conducta de la vida, o económica o política, y no sólo el apurar lo más fino y delicado de las ciencias y de las artes, sino también el componer nuestras acciones y pensamientos de suerte que no sean desagradables a Dios y que cooperemos a las gracias y luces que nos bajan del Cielo»¹⁰⁹.

Si todo esto era cierto, no sólo se necesitaba extender el buen gusto entre los ciudadanos sino instituir sociedades compuestas exclusivamente por

¹⁰⁶ Vid. «De la decadencia de las letras y de las costumbres desde los griegos y los romanos hasta nuestros tiempos, y obra dedicada al rey por Mr. Rigoley de Jurigni», *Espíritu de los mejores diarios*, 1788, núm. 126 (28 abr.), p. 33.

¹⁰⁷ «Reflexiones generales sobre el gusto, por Mr. Kuhls», *Espíritu de los mejores diarios*, 1789, núm. 196 (31 ag.), p. 422.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 421.

¹⁰⁹ Juan SEMPERE Y GUARINOS, *Reflexiones sobre el Buen Gusto en las Ciencias, y en las Artes. Traducción libre de las que escribió en italiano Luis Antonio Muratori, con un Dis-*

hombres de gusto. Gracias a la capacidad discernidora del sentido del gusto, podrían crearse sociedades donde la ética ciudadana se eleva a la categoría de fundamento de la felicidad pública de los Estados¹¹⁰. Nos encontramos ante la paradójica dignificación del hombre como ser racional y ciudadano libre pero, como reconoció Kant, siempre obediente al Estado: «¡Razonad todo lo que queráis y sobre lo que queráis, pero obedeced!»¹¹¹.

curso sobre el Gusto actual de los españoles en la literatura por D.—, Abogado de los Reales Consejos (Madrid: Imp. Alonso de Sancha, 1782), p. 15.

¹¹⁰ En España esta preocupación perduró durante casi los tres primeros cuartos del siglo XIX. Ejemplo llamativo es el de Francisco MARTÍNEZ DE LA ROSA que en la década de los cuarenta, los cincuenta y todavía en los sesenta se preguntaba sobre cómo la instrucción pública favorecía la tarea del Estado. *Vid.* sus tres discursos: *Discours prononcé [...] sur cette question: Quelle est l'influence de l'esprit du siècle actuel sur la littérature?* (Paris: A. René et Cía., 1842); [*¿Es cierto que la ilustración dañe a la moralidad de los pueblos?*]. *Discurso pronunciado [...] el día 16 de noviembre de 1857 con motivo de la apertura de las cátedra del Ateneo Científico y Literario de esta Corte* (Madrid: Imp. Tejado, 1857); y [*Sobre el grandísimo influjo que tiene la ilustración en la prosperidad y grandeza de las naciones*]. *Discurso pronunciado [...] el día 10 de noviembre de 1860 con motivo de la apertura de las cátedra del Ateneo Científico y Literario de esta Corte* (Madrid: Imp. Tejado, 1860).

¹¹¹ I. KANT, «¿Qué es ilustración?», en AA. VV., *¿Qué es ilustración?*, p. 25.

PRIMERA PARTE

EL TEATRO NACIONAL
Y LA CRÍTICA

*«El teatro es el espectáculo donde más conspicuamente aparece señalada la diversidad de los gustos nacionales. Son los dramas la materia que más ejercicio ha dado al ingenio, mayor dificultad al buen gusto y mayor ocasión a la crítica», Jena-ro FIGUEROA, *Análisis del Buen Gusto, aplicada a las Diversiones del Teatro y hecha adredemente, para volver por el crédito de nuestras comedias antiguas* (La Coruña: Oficina Exacto Correo, 1813), p. 21.*

3. EL TEATRO BARROCO ESPAÑOL, REFERENTE HISTÓRICO DEL DRAMA NACIONAL MODERNO

«El teatro español [...] postula una preferencia por lo presente. Se justifica a sí mismo como obra de los modernos, para los modernos. Se nacionaliza [...] y se hace valer en tanto que español, esto es, como nacido de la peculiar naturaleza y gusto de los españoles», J. A. MARAVALL, *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Barcelona: Crítica, 1990), p. 15.

A lo largo de los siglos XVIII y XIX la crítica literaria esgrimió los nombres de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Moreto, e incluso los de Tirso de Molina o Ruiz de Alarcón, para autorizar –estética, moral y políticamente– la instauración en España de un teatro propio. Sin repudiar la herencia clásica, el teatro barroco español había llevado a cabo una nacionalización estética e ideológica del ideal poético clásico. Los dramas españoles del siglo XVII señalaban las condiciones de un teatro que tenía su origen en la evolución de una nueva mentalidad, producto de la civilización cristiana y de la sociedad moderna, de la que España era exponente. A este respecto, la estimación crítica que el teatro del Siglo de Oro mereció siglos después se vio comprometida por apreciaciones en las que lo estético compartió terreno con lo ideológico. El reconocimiento de sus méritos artísticos e intelectuales o, por el contrario, la descripción de sus faltas ha de evaluarse, pues, desde la consideración de lo estético y de lo político y, en definitiva, desde la actitud reformista que comporta el turbulento período histórico que nos ocupa.

3.1. LA CRÍTICA DEL SIGLO XVIII ANTE LA FÓRMULA DRAMÁTICA DEL TEATRO BARROCO ESPAÑOL

Según demostraron en su día René Andioc e Inmaculada Urzainqui, la crítica setecentista no desestimó indiscriminadamente el teatro barroco español¹¹². Su actitud ante los dramas de Calderón y las comedias de Lope de Vega, Moreto o Solís no fue ni mucho menos despectiva, aunque sí cauta. Exceptuando el llamativo ejemplo de Nasarre, críticos como Luzán, los Moratines, Sebastián y Latre, Luis José Velázquez, Juan Andrés, Lampillas, Sempere, Santos Díez González, Jovellanos, Estala, Forner y un largo etcétera, admiraron el ingenio dramático de nuestros escritores antiguos, su maestría para trabar multitud de episodios en una acción única y para mantener en vilo el interés del espectador durante toda la representación¹¹³. Pero, junto a los elogios, se expusieron los defectos que hacían inaceptable para el Setecientos la propuesta dramática del siglo anterior. La crítica dieciochesca se mostró implacable, de un lado, ante la escenificación de costumbres licenciosas, el uso irrespetuoso de la verdad histórica o la ausencia de buenas máximas en materia de moral y de política y, de otro, respecto de la carencia de verosimilitud, el desprecio de las unidades dramáticas o la inconstancia de los caracteres. De este modo, los comentarios favorables acerca de la originalidad artística del antiguo teatro español, fueron matizados por la reticencia del siglo hacia cualquier desviación del dogma clasicista y por la laxitud de nuestros autores cómicos en lo moral. En consecuencia, cabe afirmar que la mayoría de los reproches que el siglo XVIII dirigió a la producción dramática del Siglo de Oro obedeció a la intención reformadora y doctrinal que caracterizó el desempeño de la labor literaria en dicha centuria.

En efecto, la valoración crítica que el siglo XVIII realizó del teatro español antiguo revela los fundamentos de la teoría dramática setecentista, apreciándose incluso idéntica multiplicidad de perspectivas. Se distingue, en primer término, la postura clasicista de quienes, como Luzán, desautorizaron el ideal dramático de la comedia nueva lopiana por constituir una renuncia expresa a los principios esenciales del aristotelismo.

¹¹² Aludo a los conocidos trabajos de René ANDIOC, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín* (Burdeos: Féret et Fils Editeurs, 1970), pp. 15-ss y *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (Madrid: Castalia, 1988²), pp. 123-ss e I. URZAINQUI, *De nuevo sobre Calderón en la crítica española del siglo XVIII* (Oviedo: Cátedra Feijoo, 1984), pp. 51-75.

¹¹³ Algunos testimonios podrán encontrarse en la Antología por mí reunida titulada *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)* (Salamanca: Colegio de España, 2000).

«[...] El Arte mismo de Lope –escribe Luzán– es el más abonado testigo en favor de una buena poética y una solemne condenación de la antigua dramática de España»¹¹⁴. El preceptista aragonés explica, siguiendo literalmente la segunda de las *Tablas poéticas* de Cascales¹¹⁵, cómo en el arte la verdad es sólo una y, por tanto, universal y eterna. Las diferencias históricas, las geográficas o las relacionadas con el genio artístico del poeta no excusan, en su opinión, la falta de arte de nuestras antiguas comedias¹¹⁶. Pero, según previno Luzán y constataron los críticos ilustrados, lo peor del drama barroco español no estribaba en el desacato de las reglas del arte. Estos últimos, expresando su respeto hacia las bellezas citadas, increparon a nuestros dramaturgos antiguos por desatender la instrucción de la virtud pública. Jovellanos en la *Memoria para el arreglo de los espectáculos* dice: «Seré siempre el primero a confesar sus bellezas inimitables [...]. Pero ¿qué importa, si estos mismos dramas, mirados a la luz de los preceptos y principalmente a la de la sana razón, están plagados de vicios y defectos que la moral y la política no pueden tolerar?»¹¹⁷. Casi se podría afirmar con el colérico Forner que los alabados méritos formales de aquellos poetas añadían el inconveniente de hacer agradable la representación de sucesos indecorosos:

«¿Qué importa que nuestros escritores dramáticos hayan sido eminentes poetas, hombres de fecunda y maravillosa invención, si rara vez no nos han ofrecido sino grandes extravagancias, sostenidas con toda la pompa de la poesía, o acciones y tramas indecorosas animadas con la travesura de los lances y con la viveza elegante y rápi-

¹¹⁴ I. de LUZÁN, «Sobre las reglas que se supone hay para nuestra poesía dramática», *Poética*, Libr. III, Cap. II, *ed. cit.*, p. 424. Conviene recordar que, pese a esta descalificación estética de Lope, Luzán no le considera, como Nasarre, «corruptor» del teatro, pues asimismo cree que también carecen de arte las obras dramáticas escritas antes de que la comedia nueva lo piana triunfase.

¹¹⁵ Este capítulo fue añadido por LUZÁN o, en su defecto, por Montiano y Luyando, en la segunda edición de la *Poética*, es decir, después de la aparición de la edición de las *Tablas* realizada por Francisco Cerdá y Rico en Madrid: Antonio Sancha, 1779.

¹¹⁶ *Vid.* I. de LUZÁN, *Idem*, p. 414. Sobre las discrepancias surgidas a propósito de la crítica dirigida por Luzán al *Arte nuevo* de Lope y, en particular, acerca de la recensión publicada por Juan de Iriarte en el *Diario de los literatos* admitiendo el determinismo ejercido por el genio y el gusto de cada época y nación sobre el arte, *vid.* John A. COOK, *Neoclassic Drama in Spain* (Westport: Greenwood Press, 1959), pp. 64-69; Jesús CASTAÑÓN, *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750)* (Madrid: Taurus, 1973) pp. 95-97 y Jesús M. RUIZ VEINTEMILLA, «La polémica entre Ignacio de Luzán y el *Diario de los literatos de España*», *BBMP*, LIII (1977), pp. 317-356.

¹¹⁷ M. G. de JOVELLANOS, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, ed. G. Carnero (Madrid: Cátedra, 1997), p. 200.

da del diálogo, que hace agradable lo que presentado en su desnudez sería horrible?»¹¹⁸.

Así, mientras Luzán desacreditaba estéticamente el drama barroco español, los censores ilustrados fijaban su atención en los despropósitos morales del teatro antiguo. De acuerdo con Jovellanos y Forner, al teatro barroco español le faltó coordinar los recursos poéticos que hacían geniales las obras de aquel siglo con el fin doctrinal de la poesía dramática¹¹⁹. Para Luzán, además, los autores cómicos antiguos habían cometido el error de no dedicar sus dotes artísticas a consagrar en nuestra nación el ideal aristotélico de la perfecta poesía¹²⁰. Finalmente, en la segunda mitad del siglo, se desarrolló una tercera corriente crítica sin la cual no podrían explicarse ni las actitudes de la crítica finisecular ni el enfrentamiento estético e ideológico suscitado por el teatro barroco en la centuria siguiente. Tal postura se define por la defensa del teatro español antiguo como expresión y representación del genio nacional. Al decir de partidarios del teatro del Siglo de Oro tan apasionados como Erauso y Zabaleta, Nifo o Romea y Tapia¹²¹, nuestras comedias antiguas resultan propias del peculiar carácter de la nación española¹²².

¹¹⁸ Juan Pablo FORNER Y SEGARRA, *Exequias de la lengua castellana*, ed. P. Sáinz Rodríguez (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), p. 117.

¹¹⁹ También lo creyeron así Luzán, Nicolás F. de Moratín y los redactores del *Memo- rial Literario*. Vid., a modo de ejemplo, las crónicas en este periódico de *Amor, honor y poder*, 1784, T. I, abril, pp. 115-118 y *Mañanas de abril y mayo*, 1789, T. XVI, núm. LXX- XIV, abril, parte 2.^a, pp. 676-678, ambas de Calderón; *La venganza en el desprecio y Tirano de Navarra*, 1784, T. I, enero, pp. 93-95 de Matos Frago y *El duelo contra su dama*, 1784, T. I, abril, pp. 112-115 de Bancas Candamo.

¹²⁰ «[...] En España —llega a decir— no ha sido jamás recibida ni practicada en los teatros la nueva poesía dramática según las reglas de Aristóteles y Horacio [...]», I. de LUZÁN, «De la poesía dramática española», *Poética*, Libr. III, Cap. I, ed. cit., p. 412. El subrayado es mío, lo mismo que en lo sucesivo salvo indicación en sentido contrario.

¹²¹ Vid. Leonardo ROMERO TOBAR «Romea y Tapia, un casticista aragonés del siglo XVIII», *Anuario de Filología Aragonesa*, XXXIV-XXXV, pp. 135-149; A. GUERRERO CASADO, «Un ardiente defensor de Calderón: Tomás Erauso y Zabaleta», en *Ascua de veras. Estudios sobre la obra de Calderón* (Granada: Universidad, 1981), pp. 39-56.

¹²² Vid. v. gr., en favor de esta tesis, la opinión de Tomás ERAUSO Y ZABALETA, *Discurso crítico sobre el origen de las comedias de España* (Madrid: Juan de Zúñiga, 1750), pp. 45-55. Exactamente lo contrario puede leerse en los Discursos de *El Pensador* (T. IV, 1763) de CLAVIJO Y FAJARDO, o en el *Ensayo sobre el teatro español* (Madrid: Pedro Marín, 1773) de SEBASTIÁN Y LATRE. Éste último se indigna con quienes, en virtud de un patriotismo desmedido, defendían como propio del carácter nacional todo cuanto representaban aquellas comedias:

«[...] hay] una multitud de gente obstinada en sostener que nuestras comedias son propias del carácter de la nación y que, por consiguiente, sus duelos, lances, incidentes

Los críticos «casticistas» y, a fines de siglo, los «nacionalistas», precisamente para favorecer la instauración del ideal clásico de la imitación poética, ratificaron esta opinión¹²³. Se asegura que hasta la llegada del prodigioso Lope, el teatro en España y en Europa se escribía pretenciosamente a imitación de los dramas griegos y latinos. Los argumentos sobre los que se construían la acción y los episodios correspondían a una época distante en el tiempo y ajena en las costumbres. Los comportamientos sociales reflejados en tales composiciones mostraban unos hábitos de dudosa moralidad, obra del paganismo de aquella edad remota, que además añadían la desventaja de resultar desconocidos para el público y perjudiciales para el buen funcionamiento de la monarquía¹²⁴. La comedia nueva, según predica Erauso en 1750 y manifiesta Estala en 1794, resulta una inevitable consecuencia de las transformaciones morales y políticas de las sociedades cristianas¹²⁵. Éste último lo explica en el «Prólogo» al *Pluto* diciendo:

«[Las comedias] pintaban [...] costumbres que ya no existían, introducían esclavos y rufianes a imitación de los antiguos, que nada significaban a la sazón, el enlace y desenlace de las fábulas nunca salía de la esfera que habían prescrito Terencio o Plauto, no sabían introducir en la escena caracteres fuertes bien pintados, ni personas decentes»¹²⁶.

y aventuras nos son connaturales, como si esto pudiera defenderse más que por un capricho ridículo, y un punto de honor despreciable, creyendo que es amar a sus patriotas el defender sus yerros», sin paginar.

¹²³ Bajo la denominación de «casticistas» incluyo a los defensores de la comedia antigua como expresión de lo español. Puede consultarse, a este respecto, el trabajo de José ESCOBAR, «El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos. Larra frente a Durán», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 155-160. En cambio, con el nombre de «nacionalistas» aludo a los críticos que, como Estala, Arrieta o Moratín de un lado, y Quintana y Munárriz, de otro, utilizaron algunos de los argumentos esgrimidos por los casticistas de mediados de siglo por razones nacionalistas o patrióticas. Quiere esto decir que, aunque los críticos afrancesados y los liberales ilustrados predicaban la reforma teatral, la fundamentaron en el amor a la nación española. De ahí que, a pesar de que los casticistas defiendieron unos valores opuestos en principio a los de la crítica afrancesada o ilustrada, ésta última se apropió de la apología de lo nacional de aquéllos y la adaptó, como se verá más adelante, a su sentido estético y concepción ideológica.

¹²⁴ Vid. T. ERAUSO Y ZABALETA, *Discurso sobre el origen de las comedias de España*, pp. 54 y 55.

¹²⁵ Vid. *Idem*, pp. 56-60 y Pedro ESTALA, *El Pluto. Comedia de Aristófanes, traducida del griego en verso castellano, con un Discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna* (Madrid: Imp. de Sancha, 1794), pp. 4-16.

¹²⁶ P. ESTALA, *Idem*, p. 27. Vid. ratificada esta idea por A. GARCÍA DE ARRIETA en la traducción de BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, III, pp. 159 y 166.

Luego los dramaturgos españoles del siglo xvii no hicieron sino sustituir la nociva pervivencia de la tradición dramática antigua por la fórmula de un teatro apropiado a los gustos estéticos y a las necesidades políticas del hombre moderno. Estala, retomando a este respecto las ideas de Erauso, distingue el teatro de la antigüedad del drama barroco en virtud de las licencias que el gobierno republicano de la Grecia clásica permitía en el teatro y el respeto debido al poder en una monarquía: «La comedia antigua [...], que era una delación del Estado, debe ser de la mayor utilidad para un gobierno democrático puro, pero sumamente perjudicial en cualquiera otra especie de gobierno, mayormente en el Monárquico. En éste es necesario que el Monarca tenga toda la autoridad necesaria para que sus órdenes sean obedecidas y respetadas»¹²⁷. Cree de todo punto imposible la reinstauración de la comedia antigua, basada en la sátira mordaz contra las personas y la autoridad, en las sociedades modernas, donde la comedia debe preservar el orden público ridiculizando con urbanidad vicios y defectos sociales. Desde esta perspectiva, el *Arte nuevo de hacer comedias* proporcionó a Europa un revolucionario modelo dramático que, particularizando la idea de imitación universal, ponía fin a la imitación servil y erudita del ideal dramático de la antigüedad grecolatina. Sin embargo, la visión casticista de Erauso, a diferencia de Estala que, junto a Arrieta y Moratín, predicaron la fidelidad a las leyes poéticas del clasicismo francés, proclama la independencia de nuestros poetas áureos respecto de la «regla de la reglas»: «[...] Aquellos primeros inventores –dice Erauso– escribieron privadamente según sus tiempos, gustos, dogmas y costumbres, en todo distantes a las nuestras, sujetos a errar y sin derecho a ser indefectible y eternamente imitados y obedecidos. Considérase en ella como *servidumbre injusta* del ingenio, la sujeción a observar aquellos embarazosos cuanto inútiles rigores de la unidad, de acción, de lugar y tiempo, que imposibilitan la representación entera de una historia, de una vida, de un acontecimiento»¹²⁸.

No obstante, la propuesta dramática de Lope y el teatro de Calderón, en tanto que se dirigían a divertir honestamente al pueblo conforme a su carácter y costumbres, se interpretaron también como una defensa del valor institucional del teatro¹²⁹. Los partidarios de la renovación del tea-

¹²⁷ P. ESTALA, *Idem*, p. 14.

¹²⁸ T. ERAUSO Y ZABALETA, «Dedicatoria», *Discurso sobre el origen de las comedias de España*, sin paginar. Vid. I. URZAINQUI, «Neoclasicismo de las apologías», en *De nuevo sobre Calderón*, pp. 26-33. Erauso no ve contradicción alguna entre seguir las doctrinas de Aristóteles y, al mismo tiempo, que las formas y contenidos de la comedia nueva difieran de las del teatro griego y romano (vid. *Idem*, p. 55).

¹²⁹ Vid. P. ESTALA, *El Pluto*, pp. 45-46.

tro moderno español observaron el drama del siglo xvii como un excepcional antecedente de la adecuación del teatro a las necesidades culturales del hombre y de la sociedad o, por mejor decir, del teatro en cuanto institución política. De ahí que Estala no dude en manifestar su reconocimiento a la obra de Lope: «Lope de Vega, diga lo que diga el pedantismo y la preocupación, sacó de las mantillas nuestro teatro, ennobleció la escena, *introdujo la pintura de nuestras actuales costumbres, y con la fecundidad de su invención abrió campo a los ingenios, para que formasen un teatro propio de nuestras circunstancias*»¹³⁰.

En el Setecientos la ausencia de servilismo de nuestros dramáticos antiguos se contempla, pues, como una ampliación, más o menos encomiable según opinen los casticistas o los críticos dogmáticos, de las posibilidades de imitar la naturaleza, originada por el excepcional talento inventor de aquellos poetas¹³¹. Sin embargo, aunque la crítica dieciochesca admiró unánimemente el genio creador de Lope de Vega, Calderón o Moreto, discrepó al valorar la transcendencia histórica de su teatro. Mientras Erauso y los críticos casticistas aseguran que la negativa de estos poetas a constreñir su ingenio a la verosimilitud material del drama antiguo significaba un paso decisivo hacia la perfección dramática nacional¹³², para un sector importante de la crítica dieciochesca dicho perfeccionamiento se consiguió cuando los poetas franceses acomodaron los logros artísticos de los dramaturgos españoles del Siglo de Oro a las reglas del drama. En el primer caso, el aprecio manifestado en Europa por el teatro barroco español, debería servir para que los críticos nacionales mostraran mayor consideración hacia su pasado literario y, por consiguiente, evitaran cualquier intromisión foránea¹³³; en el segundo, se proponía

¹³⁰ *Idem*, p. 37.

¹³¹ Constantemente elogiada como medio para conseguir enredar y desenvolver la trama, de crear situaciones y episodios interesantes, la *invención* se considera un mérito particular de los autores españoles que, según se dice, admiraron e incluso envidiaron los poetas extranjeros (*vid. v. gr.* BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, III, p. 165). No obstante, los teóricos y preceptistas del siglo xviii recurrieron también a la capacidad imaginativa española para justificar como *originalidad* las desviaciones de la norma clásica de los poetas nacionales o, al contrario, para demostrar que ser fiel a ésta última no impedía el desarrollo de la originalidad nacional. *Vid.* las alabanzas que recibió Calderón de LUZÁN, *Poética*, ed. cit., p. 487 y del *Memorial Literario* en 1787 (*v. gr.* en *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, T. X, núm. XL, abril, pp. 551-554) y lo expuesto por I. URZAINQUI, *De nuevo sobre Calderón*, pp. 51-56 y 59-61.

¹³² *Vid.* T. ERAUSO Y ZABALETA, *Discurso crítico sobre el origen de las comedias de España*, pp. 49 y ss.

¹³³ Erauso llega al extremo de afirmar que cualquier intento por mejorar el teatro nacional normalizándolo, presupone un retroceso, esto es, una vuelta a la antigüedad. *Vid. Idem*, pp. 111 y ss.

exactamente lo contrario. El reconocimiento del magisterio español por parte de los poetas más prestigiosos de Europa y el grado de perfección a que éstos elevaron la poesía dramática, ajustándose a lo prescrito por Aristóteles, Horacio y Boileau, obligaba a seguir su ejemplo con el fin de hacer progresar nuestro teatro.

Los críticos casticistas no vieron en esta actitud sino una amenaza contra los aciertos del drama español antiguo y los usos nacionales, así como la imposición de un gusto literario extraño. A su entender, nuestra escena debería evitar toda clase de servilismo, se tomaran como referentes el drama griego o el teatro francés. Cualquier intento por mejorar el teatro español emulando un modelo dramático ajeno, se creyó un desprecio de los valores literarios, culturales y morales representativos de la nación. Por su parte, los críticos dogmáticos rebatieron el desmesurado afán por lo nacional de los españoles castizos argumentando que su obcecación sumiría a España en el atraso y en el aislamiento. Como consecuencia, las acusaciones de antipatriotismo se sucedieron en una y otra dirección. De un lado, porque ningún sentido del deber patrio demostraba tener quien anteponía lo extranjero a lo autóctono; de otro, porque no deseaba el bien de la nación quien se negaba a aceptar el progreso europeo del arte y de la cultura.

La disputa entre los españoles castizos y los críticos dogmáticos de tendencia afrancesada trasladada al ámbito de la literatura, y particularmente al del teatro, el conflicto que desde mediados del siglo XVIII mantuvo dividida a la opinión pública española. La dificultad que entrañaba el deseo de coordinar los valores tradicionales con las novedades del pensamiento y de la cultura europeos hacía inevitable el surgimiento de discrepancias que impedían encontrar una solución conciliadora. Nuestra nación necesitaba un modelo dramático nuevo que, sin renunciar a los méritos de los poetas del Siglo de Oro, salvara la distancia establecida por el drama barroco con la idea clasicista de perfección y, sin caer en el descrédito de la historia nacional, exhibiera la mentalidad del hombre del día. En este sentido, la crítica setecentista no cuestiona la significación del drama barroco español en la historia del teatro europeo, hartamente reconocida dentro y fuera de nuestras fronteras¹³⁴. El problema para la crítica de este

¹³⁴ Son frecuentes, por no decir tópicos, las alusiones de los críticos españoles a la utilización de los recursos de los poetas españoles por parte de los autores franceses e italianos, en especial por Corneille e incluso por Voltaire. Vid. Agustín MONTIANO Y LUYAN-DO, *Discurso sobre las tragedias españolas* (Madrid: Imp. Mercurio por Joseph de Orga, 1750), p. 40; Vicente GARCÍA DE LA HUERTA, *Teatro Español*, I (Madrid: Imp. Real, 1785), p. cxx; la crítica a *Los empeños de un acaso* de Calderón en el *Memorial Literario*, 1785, T. IV, abril, pp. 498-499; Santos Díez GONZÁLEZ, *Tabla o breve relación apologética del méri-*

siglo y de la centuria siguiente consistió en determinar, por una parte, qué papel le corresponde desempeñar al teatro barroco en la constitución del drama nacional moderno y, por otra, cómo debían afectar al teatro español los progresos de la dramaturgia europea. En este contexto, a fines del siglo XVIII destacaron los nombres de García de Arrieta y José Luis Munárriz. Ambos autores representan dos formas diferentes de resolver, dentro del clasicismo y respetando la tradición dramática nacional, la dicotomía planteada por los críticos casticistas. García de Arrieta, aprovechará la utilización francesa del teatro barroco español para proponer el perfeccionamiento clasicista del teatro nacional; Munárriz, por su parte, preferirá sugerir la renovación de la escena española como superación de etapas anteriores¹³⁵.

3.2. EL NACIONALISMO AFRANCESADO DE GARCÍA DE ARRIETA Y EL SENTIDO ILUSTRADO Y LIBERAL DEL PROGRESO EN LA CRÍTICA DE MUNÁRRIZ

En las adiciones a la versión francesa de los *Principios filosóficos* del abate Batteux, García de Arrieta recurre al juicio favorable que de nuestras comedias antiguas emitieron las figuras más sobresalientes del clasicismo francés, para promover la reforma de nuestra escena a partir del derecho que la nación española ostenta sobre las restantes naciones europeas de utilizar y perfeccionar los méritos de nuestros autores antiguos:

«Si queremos hacer progresos en la poesía dramática, estudiemos nuestros poetas, como los han estudiado los extranjeros para progresar en ella. [...] Aprendamos a distinguir y apreciar las inmensas riquezas y las innumerables bellezas de nuestros dramas, y asimismo a conocer sus vicios y defectos, aprovechémonos de aquellos y evitemos éstos y el camino queda llano para hacer los *más rápidos progresos* en el teatro»¹³⁶.

to de los españoles en las ciencias, en las artes y todos los demás objetos dignos de una nación sabia y culta (Madrid: Blas Román, 1786), p. 58; BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, III, pp. 172 y 175. Vid. algunos comentarios al respecto en I. URZAINQUI, *De nuevo sobre Calderón*, pp. 63-64.

¹³⁵ Sobre las diferencias estéticas de ambos preceptistas, vid. M.^a J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, «El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 80-84.

¹³⁶ BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, III, p. 190. Pocas páginas antes García de Arrieta había dicho siguiendo a Linguet:

Según Arrieta, la comedia española de los tiempos modernos debería surgir, como el teatro más celebrado de Francia, de la corrección del drama barroco de acuerdo con el sentido setecentista del buen gusto¹³⁷. Para perfeccionar el drama nacional los poetas españoles no tendrían más que imitar el proceder de los autores franceses en relación con el drama áureo español¹³⁸. Arrieta pretendía convencer a los autores nacionales de que era posible alcanzar la perfección poética clásica emulando los méritos del drama barroco y venciendo sus deficiencias tal y como hicieron Corneille, Molière o Voltaire. Desde esta perspectiva, el teatro francés no se erigía en el modelo dramático a imitar por la nación española y, menos todavía, en el ideal que en ella se aspira a instaurar. Los méritos de la dramaturgia francesa constituían, de un lado, el ejemplo de cómo en la renovación estética de nuestro pasado literario se hallaban los fundamentos para la constitución de un nuevo teatro nacional y, de otro, la mejor muestra de que Europa tenía contraída una deuda cultural con la nación española:

«[...] Si éstos [los dramáticos franceses] nos deben servir de ejemplo y nos llevan gran ventaja en cuanto a la exactitud y regularidad [...], *nosotros podemos pretenderla libremente sobre ellos*, con la inimitable actividad del diálogo y las gracias casi siempre juiciosas de la elocución, la fecundidad en las advertencias sólidas que contribuyen a la enseñanza pública, y aquella brevedad enérgica que en corta locución encierra grande sentido, y deja al lector u oyente complacido con lo expresivo de la sentencia y ocupado en deducir las consecuencias que da a entrever el corto número de las palabras»¹³⁹.

«Los autores cómicos españoles pueden lisonjearse sobre todos los de las demás naciones de haber sacudido este yugo [el de ser serviles imitadores] con más libertad y haberse abierto una nueva y brillante carrera que después siguieron las otras naciones. Ninguna hay, sea antigua o moderna, que pueda blasonar de ingenios tan asombrosamente fecundos como fueron los de muchos poetas nuestros para inventar, disponer y adornar nuevas fábulas dramáticas», p. 166.

¹³⁷ Refiriéndose a nuestras comedias antiguas, comenta: «[...] Son un depósito de donde saldrá lleno de riquezas todo el que entre a proveerse en ellas con *gusto y discernimiento*», *Idem*, p. 191.

¹³⁸ «Sigamos –explica ARRIETA– el ejemplo y rumbo que han seguido los buenos dramáticos extranjeros, hagámosles esta represalia, en recompensa del botín que ellos confiesan haber hecho de nuestro teatro para formar el caudal del suyo. *Imitemos la regularidad y conducta de sus piezas, lo demás todo lo tenemos dentro de casa*», *Idem*, p. 191.

¹³⁹ *Idem*, pp. 192-193. Obsérvese la oposición entre «lo imitable», que se corresponde con la regularidad normativa del teatro griego y «lo inimitable», que constituye la genialidad hispánica. En la propuesta de Arrieta subyace el sentimiento nacionalista que pro-

En cambio, José Luis Munárriz, vinculándose a la tradición casticista y al incipiente liberalismo de la escuela salmantina¹⁴⁰, consideró los logros de nuestro teatro barroco como testimonio del grado de evolución alcanzado por el principio aristotélico de la imitación poética en el Siglo de Oro español. En los comentarios acerca del teatro barroco antiguo añadidos al tratado de Blair, Munárriz reparó en el rigor con que las comedias españolas del dorado siglo retrataron las costumbres de la época. «El gran mérito de nuestros escritores –dice– es haber pintado las costumbres de su tiempo. [...] Vemos en ellos un retrato sin duda fiel de las costumbres de su edad, aun más fiel del que nos presentan los historiadores»¹⁴¹. La peculiaridad del teatro español se explica en relación con la realidad vivida por los españoles del siglo XVII y, por consiguiente, según el sentido de la imitación defendido en la época¹⁴². Munárriz justifica como realidad española del Siglo de Oro lo que para preceptistas como Luzán no fue sino el fruto de la desbordante imaginación de los escritores antiguos. La conformidad con la «*verdad histórica*» de las obras de Calderón, Rojas Zorrilla o Moreto, permite entender que aquello que los tiempos modernos califican de inverosímil, se explique según un criterio histórico de lo verdadero o, más exactamente, de la verosimilitud¹⁴³.

Munárriz acepta sin reservas que la comedia barroca representaba un estadio anterior en la evolución del género cómico, esto es, una varian-

vó en 1782 Masson de Morvilliers con su famosa pregunta: «¿Qué se debe a España?», cuya polémica todavía pervivía. Vid. sobre este asunto, Mario DI PINTO, *Studi sulla cultura spagnola nel Settecento* (Napoli: Ed. Scientifiche Ital., 1964), pp. 175-200.

¹⁴⁰ Vid. A. DÉROZIER, *Quintana y el nacimiento del liberalismo en España* (Madrid: Turner, 1978), pp. 283 y ss.

¹⁴¹ H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, pp. 306-307.

¹⁴² Así, los espectaculares lances e inverosímiles incidentes de la comedia barroca española, que tan inconcebibles resultaban para algunos críticos dogmáticos, se excusarían teniendo en cuenta el momento histórico en que la obra se escribió. Sin embargo, MUNÁRRIZ no niega que a veces sea reconocible cierta exageración, pero la considera un mérito añadido:

«Si hay algún grado de exageración en la pintura, ésta la [*sic*] hubiera dado un nuevo mérito, pues el drama no debe retratar personas y lances determinados, sino que de la reunión de varios, bien escogidos, debe formar, por decirlo así, un grupo para el mayor realce y belleza del cuadro, y para que la sátira, como más general y menos determinada, sea más útil al paso que más inocente», *Idem*, p. 307.

¹⁴³ Vid. *Idem*, p. 306. Lo único que MUNÁRRIZ no toleró fue la despreocupación moral de nuestros antiguos comediógrafos: «Si en algo los hallo defectuosos por esta parte, es en no haber sacado más partido de sus pinturas haciéndolas de una utilidad moral», p. 310. Reconoce que, ya que los poetas cómicos antiguos destacaron en la representación de los usos y costumbres de la sociedad contemporánea, deberían también haberse preocupado de asignarle a sus piezas cómicas un objetivo doctrinal.

te dramática determinada por la sociedad, las costumbres e incluso el sentido de la moral y del arte vigentes en una época pasada de nuestra historia. Comprende, pues, el perfeccionamiento del género cómico como el resultado de las transformaciones históricas experimentadas por las sociedades¹⁴⁴. Perfeccionar el género cómico implica, en su opinión, la superación de los méritos artísticos e intelectuales de nuestros dramaturgos antiguos por evidentes razones de evolución y progreso:

«Para la perfección de la comedia española bastaría reunir la invención y trama de Calderón, y el diálogo y fuerza cómica de Moreto, con la expresión de los caracteres, la regularidad del plan, y el decoro y buen gusto de algunos pocos autores modernos»¹⁴⁵.

Este sentido orgánico de la historia que Munárriz demuestra poseer le inclinó a concebir la literatura española y, por supuesto, el teatro como un continuo y progresivo devenir en pos de la perfección poética al que la crítica debería ajustarse. Aun cuando reconoció en Molière al mejor autor dramático de todos los tiempos y bellezas inigualables en nuestros dramáticos antiguos, nunca identificó la idea de progreso aplicada a las bellas letras con la corrección de los desaciertos artísticos del drama antiguo. Ningún objeto tenía para el preceptista la crítica nacionalista y afrancesada, obstinada en juzgar de acuerdo con un modelo que consideraba perfecto y que inevitablemente respondía a otra época y distintas circunstancias. Este hecho, junto con la severidad de su quehacer crítico en relación con nuestros poetas del siglo XVI, especialmente con los hermanos Argensola, la preferencia por los versos de Meléndez y la exaltación nacionalista a que dieron lugar los sucesos políticos de 1804, le granjearon la acusación de antipatriota por parte de García de Arrieta,

¹⁴⁴ En este punto la opinión de MUNÁRRIZ sobre la comedia antigua se explica atendiendo al concepto de «comedia» que igualmente defendieran Nasarre, Estala y Moratín. Así dice:

«[...] Aquel decoro y aquellas decencias en la conducta, aquellas ligeras diferencias en el carácter, que son asunto de la comedia, cambian con los países y los tiempos, y jamás pueden ser tan bien percibidas por los extranjeros como por los naturales. [...] Su asunto no es divertarnos con un cuento del siglo pasado, o con un enredo inglés o francés, sino darnos pinturas tomadas de nosotros mismos, satirizar los vicios presentes y dominantes, y mostrar a su siglo una copia fiel de sí misma, con sus caprichos, sus locuras, y sus extravagancias [...]», *Idem*, p. 285.

Vid. también p. 310.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 330.

Gil de Lara y los integrantes del grupo académico que capitaneaba Moratín hijo¹⁴⁶.

Los enérgicos juicios emitidos por Munárriz a propósito de los poetas españoles del siglo xvi en los que, como reconoció su amigo Quintana, evitó las alabanzas que solía prodigarles la crítica¹⁴⁷, parecieron excesivos a los partidarios del tratado de Batteux. El rigor manifestado por el preceptista hacia la antigua literatura nacional sólo podría justificarse, al decir de sus contrarios, por una falta de patriotismo y de buena fe¹⁴⁸. Arrieta sostenía que la crítica literaria debería servir para dar honor y lustre a la nación y nunca para desacreditar el buen nombre de sus más celebrados ingenios. Sin embargo, cuenta Quintana que Munárriz criticó, como Capmany en su *Tratado histórico-crítico de la elocuencia española* (1786-1794), sin apasionamiento pero con exactitud¹⁴⁹. Munárriz rechazó la crítica partidista dirigida exclusivamente a promover la veneración de las literaturas nacionales¹⁵⁰. De este modo, el traductor castellano de Blair se distanciaba de las exageraciones nacionalistas o patrióticas que representaban tanto la crítica casticista como los críticos afrancesados.

¹⁴⁶ Vid. A. ALCALÁ GALIANO, *Recuerdos de un anciano*, en *Obras escogidas*, I, ed. J. Campos (Madrid: Atlas, 1955), BAE, 83, p. 26 y A. DÉROZIER, *Quintana y el nacimiento del liberalismo*, ed. cit., pp. 302-304.

¹⁴⁷ Vid. M. J. QUINTANA, «Crítica. Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras», *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, II, 1805, núm. VI, p. 355.

¹⁴⁸ «Aun cuando en sus obras se hallen vicios y defectos —explica ARRIETA, refiriéndose a la poesía de los hermanos Argensola—, dimanados del gusto de su siglo, y de que los mejores escritores del presente no se habrían preservado si hubiesen vivido en él, siempre que éstos sean menos que sus bellezas o sean suficientemente recompensados por éstas (como se verifica en los Argensolas) se les debe disimular, se debe dar honor a sus autores, se los debe presentar y recomendar por el buen aspecto que tienen. Esto dictan el patriotismo, la prudencia y la buena fe. Lo contrario es insultar a la nación y a la buena memoria de los autores con que ésta se honra», *Carta apologética de la Traducción de los Principios de Literatura, de Mr. Batteux: o Respuesta crítico-apologética del traductor de Batteux a la Carta inserta en el núm. 2, del 15 de Enero de 1805, de las Variedades de Ciencias, Literatura y Artes, escrita y dirigida a los Editores de este Periódico por D. Josef Munárriz, traductor de las Lecciones de Retórica, y Bellas Letras de Hugo Blair: en la qual se satisface a las imputaciones y reparos de este y se manifiesta la incompetencia de su crítica* (Madrid: Imp. Sancha, 1805), p. 9. Algunas observaciones a este respecto aparecen en mi trabajo antes citado «Batteux y Blair en la vida literaria española de comienzos del siglo XIX».

¹⁴⁹ Vid. M. J. QUINTANA, «Crítica. Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras», *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1805, p. 355. No le mereció el texto de Campany la misma opinión a Alcalá Galiano que, aunque en ocasiones le cree riguroso, en otras considera desmesurados sus elogios. Vid. A. ALCALÁ GALIANO, *Literatura española del siglo XIX*, ed. V. Lloréns (Madrid: Alianza, 1969), p. 43.

¹⁵⁰ H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas letras*, pp. 10-11.

En virtud de sus propias convicciones literarias e ideológicas, Munárriz adoptó una postura innovadora que, en el contexto del siglo, puede calificarse de ilustrada y liberal por cuanto deja de mirar con nostalgia al pasado y confía abiertamente en el presente y en el porvenir¹⁵¹.

3.3. EL SIGLO XIX Y EL TEATRO BARROCO ESPAÑOL

Los acontecimientos políticos y literarios que inauguraron el nuevo siglo extremaron las posturas de la crítica dieciochesca. La escisión de ésta entre los partidarios de la tradición y los adeptos a la modernidad apenas dejaba resquicio alguno para creer que confiar en el presente no significaba renegar del pasado y viceversa. La posibilidad de resolver tan enconado conflicto se agravó como resultado, por una parte, de la sucesión de desafortunados eventos políticos que se inician con la derrota de la Armada Invencible, el desastre de Trafalgar y la guerra contra Francia y, por otra, de la incidencia del sentir cosmopolita de ilustrados y liberales y la apología de las literaturas nacionales promovida por los románticos europeos.

No obstante, la crítica del siglo XIX evolucionó en las primeras décadas en busca de una solución conciliadora que acabara con los «exclusivismos», así literarios como ideológicos¹⁵². Mas, aunque en los tres primeros decenios de la centuria variaron considerablemente las circunstancias, en la práctica el drama áureo español se juzga políticamente desde la visión reaccionaria e inmovilista de los partidarios del Antiguo Régimen o con la voluntad reformadora que representan afrancesados y liberales, al tiempo que artísticamente se le valora de acuerdo con el clasicismo normativo, cuyo último testimonio teórico será la publicación en Francia de la *Poética* (1827) de Martínez de la Rosa, o desde la percepción diacrónica y nacionalista del arte que propugnaron los ideólogos alemanes.

¹⁵¹ Vid. A. ALCALÁ GALIANO, *Literatura española del siglo XIX*, ed. cit., pp. 32-33 y del mismo autor *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII* (Madrid: Imp. de la Sociedad Literaria y Tipográfica, 1845), pp. 464-465.

¹⁵² Vid. uno de sus primeros intentos en el artículo traducido del francés que titulado «Sobre la comunicación de la literatura y de la filosofía entre las diversas naciones de Europa», *Efemérides de la Ilustración de España*, 1804, T. II, núm. 301 (6 nov.), pp. 1.264-1.277.

3.3.1. *El teatro de Calderón en la confrontación estético-política de Böhl de Faber y José Joaquín de Mora*

Las desavenencias críticas que desde 1814 protagonizaron el matrimonio Böhl de Faber y José Joaquín de Mora tienen su origen en la apología de Schlegel del antiguo teatro español. Mientras el delirio patriótico de Böhl le llevaba a ratificar la opinión del crítico alemán de que Calderón representaba el genio artístico y los valores tradicionales de la nación española, Mora la juzgaba exagerada y aun perjudicial para el desenvolvimiento de la literatura nacional. De acuerdo con éste último, sublimar el teatro de Calderón por entender el genio poético nacional como negación de las leyes del arte, sólo contribuía a propagar el error y a perpetuar el mal gusto¹⁵³. Böhl de Faber, por el contrario, despreciaba cuantas acusaciones pudieran hacerse a Calderón en orden a su inobservancia de las reglas poéticas. Siguiendo a Erauso, Böhl justifica la irregularidad del teatro calderoniano por razones espirituales que su fervor de converso magnifica:

«No alcanzamos por qué ha de ser *detestable* lo que no imita lo clásico. La literatura clásica es material en su esencia, esto es, se ciñe a lo que podía sentir y discurrir el hombre sin la Revelación; la literatura moderna cuando es buena, es espiritual, esto es, encierra siempre con más o menos claridad las ideas sublimes de eternidad, inmensidad, amor, desprendimiento, unión, todas hijas del Cristianismo»¹⁵⁴.

Para Böhl, el origen espiritual de la literatura moderna determina el desacato a las leyes del arte. Resulta imposible concebir obras de imaginación y, al mismo tiempo, asumir los principios del clasicismo, fundados en la razón¹⁵⁵. Al igual que Friedrich Schlegel, explica las diferencias estéticas entre ambas literaturas en virtud de la incorporación al arte del entusiasmo poético y de la imaginación cuyo origen es, a su vez, de naturaleza ético-religiosa¹⁵⁶. Como resultado, Böhl acusa a Mora y a sus

¹⁵³ José Joaquín DE MORA, «Artículo comunicado», *Mercurio Gaditano*, 1814, núm. 143, en Ricardo NAVAS RUIZ, *El Romanticismo. Documentos* (Salamanca: Anaya, 1971), p. 23.

¹⁵⁴ [Nicolás BÖHL DE FABER], *Sobre el teatro español. Extractos traducidos del alemán de A. W. Schlegel por un apasionado de la nación española* [s.i.t.], p. 15. Subrayado del autor.

¹⁵⁵ [N. BÖHL DE FABER], *Segunda Parte del Pasatiempo crítico que trata de lo mismo: por el propio* (Cádiz: Imp. de Carreño, [s.a.]), pp. 21-22.

¹⁵⁶ Siguiendo a los críticos alemanes, Böhl diferencia dos modos de cultivar el espíritu y de adquirir el conocimiento. El primero, propio de los clasicistas, sería emplear el

seguidores de rechazar la espiritualidad religiosa que el teatro de Calderón simboliza:

«No es Calderón a quien odian los Mirtilos, es el sistema espiritual que está unido y enlazado al entusiasmo poético, la importancia que da a la fe, los límites que impone al raciocinio y el poco aprecio que infunde de las habilidades mecánicas y económicas, único timbre de sus contrarios»¹⁵⁷.

Los detractores de Juan Nicolás, con José Joaquín de Mora y Alcalá Galiano a la cabeza, protestaron enérgicamente contra los equívocos que suscitaban las opiniones de Böhl de Faber y de su maestro Schlegel. Mora refutó los dictámenes de los críticos alemanes porque se sustentaban sobre presupuestos erróneos cuales eran mostrar las reglas del arte bajo la apariencia de trabas impuestas a la imaginación y al juicio, y difundir la idea de que ajustarse a los principios del arte implicaba renunciar al estro poético y la identidad nacional¹⁵⁸. Mora asegura que la crítica no debe utilizarse para ennoblecer los descuidos de los poetas, ni siquiera so pretexto de patriotismo. El elogio indiscriminado de la literatura nacional no conlleva, como advirtiera Munárriz, sino el envanecimiento de los poetas y, en definitiva, exponer a la nación española a la «vergüenza en el mundo culto e ilustrado»¹⁵⁹.

estudio; el segundo, se basa en la imaginación, pero entendida ésta como una cualidad espiritual de naturaleza mística. Vid. [N. BÖHL DE FABER], *Pasatiempo crítico en que se ventilan los méritos de Calderón y el talento de su detractor en la «Crónica Científica y Literaria de Madrid» por el Autor de las Noticias literarias del «Diario de Cádiz»* (Cádiz: Imp. Carreño, [s.a.]), pp. 10 y 11 y *Segunda Parte*, pp. 22 y ss.

¹⁵⁷ [N. BÖHL DE FABER], *Pasatiempo crítico. Parte primera*, p. 11. Böhl acude a la terminología schlegleriana que diferencia los aspectos «mecánicos», es decir, los que Erauso y después Lista llamaron la «verosimilitud material», y los «orgánicos» de la obra literaria. En *Sobre el teatro español*, p. 2 dice: «exigiremos de toda producción poética una forma determinada, pero esta forma no deberá ser *mecánica* [...] sino *orgánica*. Llamamos *forma mecánica* la que se labra con moldes y *forma orgánica* la que es innata». Vid. Hans JURETSCHKE, «La presencia del ideario romántico alemán en la estructura y evolución teórica del Romanticismo español», *Romanticismo 1. Acti del II Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericoano* (Genova: La Querzia Edizioni, 1982), pp. 11-24 (especialmente pp. 14-15).

¹⁵⁸ Vid. J. J. de MORA, «Artículo comunicado», *Mercurio Gaditano*, 1814, en R. NAVAS RUIZ, *El Romanticismo. Documentos*, pp. 23-25.

¹⁵⁹ Asimismo dice MORA: «Alabar, como quisieran algunos, todo lo nuestro sin discernimiento, sería alucinarla y malograr las mejores disposiciones naturales que acaso tiene nación alguna para la literatura», *Idem*, ambas citas en p. 23.

El dislate artístico cometido por Böhl de Faber fue confundir, más o menos conscientemente, la crítica del teatro calderoniano de sus adversarios con una actitud afrancesada y antipatriota¹⁶⁰. Habría sido suficiente y, sin duda mucho más útil a la literatura nacional, que Böhl se hubiera contentado con recurrir a las teorías de Schlegel para preconizar la formación de un estilo propio, independiente de lo que él denominó el «fermento gálico»¹⁶¹. En la estética romántica la idea de perfección no constituía, como en la preceptiva clásica, un concepto absoluto sino dependiente de la peculiaridad histórica de las naciones. De ahí que consentir en la existencia de un gusto artístico único y perfecto llamado clásico (greco-latino o francés) supusiera para los románticos y, por supuesto, para Böhl de Faber aniquilar las literaturas nacionales:

«No hay perfección literaria absoluta, porque la literatura siempre es relativa al estado social y éste fluctúa como la marea. Ni toda la Europa propende a ella, porque cada país se ejercita en su círculo literario nacional, ni menos la España, porque los corrales de los teatros no componen la España, y los españoles verdaderos nunca dejarán de apreciar los héroes de su poesía dramática»¹⁶².

Sin embargo, Böhl convirtió en «perfecto» el teatro de Calderón. El teatro nacional moderno habría de ser fiel a la tradición dramática nacional lo cual, para el crítico gaditano, se traducía en la reinstauración en los escenarios del drama áureo. El teatro del día se reducía, pues, a imitar el teatro barroco sin introducir más innovaciones que ciertas alteraciones requeridas por los «melindres modernos»:

«Los españoles sensatos no pretenden, en cuanto a teatro, que sólo se representen comedias antiguas, pero exigen que sus paisanos se honren de tener un Calderón y un Lope [...] cuyos dramas ven siempre con gusto, no obstante su lenguaje anticuado, sus chanzas groseras y sus sutilezas más que alambicadas, sirviéndoles de término de composición a todas las composiciones modernas. Y así a nuestros juiciosos les parece justo que en su patria las comedias antiguas mantengan su lugar en los teatros, a pesar de sus defec-

¹⁶⁰ Vid. Guillermo CARNERO, «El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del Romanticismo español», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 135-136. Repr. y ampliado en *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII* (Zaragoza: Prensas Univeristarias, 1997), pp. 215-250.

¹⁶¹ [N. BÖHL DE FABER], *Pasatiempo crítico. Parte primera*, pp. 39-40.

¹⁶² *Idem*, pp. 37-38 y también *Parte segunda*, pp. 74-75.

tos. Y que los compositores de dramas, en vez de devanarse los sesos para españolizar piezas francesas, se esmeren por componer en el estilo nacional, con aquellas modificaciones que los melindres modernos requieren»¹⁶³.

El anacronismo literario de Böhl de Faber halla su fundamento en el tradicionalismo y sentir antiilustrado con que don Nicolás concibió la España moderna. Böhl aprovechó la vindicación romántica del teatro de Calderón para manifestar, como el poeta áureo, su «entusiasmo sin límite por su Religión y su Rey, su honra y su dama»¹⁶⁴. Según Böhl de Faber, la opción estética de Mora constituía un intolerable agravio a la nación española, propio de antipatriotas y rebeldes: «Es ignorante y poco amante de las glorias de su país –concluye en el folleto titulado *Donde las dan, las toman*–, el español que desprecia y aja con acrimonia los grandes poetas de su nación [...]»¹⁶⁵. Mora y sus seguidores fueron presentados como traidores a la nación, capaces de repudiar las virtudes morales y los méritos artísticos de los poetas más sobresalientes del Siglo de Oro con tal de instaurar los principios revolucionarios de la filosofía moderna:

«Entiendo por ilustradores a la violeta, o sea, afrancesados, –escribe el crítico tudesco– aquellos botarates que han soñado que nada bueno hay en España, y que todo cuanto se hace en el extranjero es excelente, inspirados por un genio descontentadizo y refundidor, desgraciado fruto del medio saber [...]. Entiendo por verdadera ilustración –añade unas líneas más adelante– la que antes de emprender reforma alguna, o introducir nuevos descubrimientos, examina con madurez sus relaciones con la índole, costumbres y necesidades de una nación, computa los medios que están a su alcance con los fines que se propone, investiga con escrúpulo si en favor de un leve bien, se abre acaso la puerta de un grave mal»¹⁶⁶.

¹⁶³ [N. BÖHL DE FABER], *Sobre el teatro español*, pp. 32-33.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 11. Vid. G. CARNERO, *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber* (Valencia: Universidad, 1978), pp. 247-298.

¹⁶⁵ Dicha acusación procede del folleto *Donde las dan, las toman. En contestación a lo que escribieron Mirtilo y El Imparcial en el Mercurio Gaditano, contra Schlegel y su traductor* (Cádiz: Imp. Tormentaria, 1814). La cita contenida en *Apéndice. Respuesta a los mismos* (Cádiz: Imp. Carreño, [s.a.]), p. 7.

¹⁶⁶ [N. BÖHL DE FABER], *Pasatiempo crítico. Parte primera*, p. 15. Vid. también *Apéndice. Respuesta a los mismos*, p. 14 y *Sobre el teatro español*, pp. 8-9.

A este respecto, lo que el liberalismo ilustrado de Mora no toleró fue la confusión que alentaba Böhl de Faber al llamar «ilustración» a la educación en las costumbres y usos tradicionales. Dos artículos a propósito del significado de esta palabra, publicados sucesivamente el año 1817 en la *Crónica Científica y Literaria*, muestran con toda exactitud los argumentos esgrimidos por ambos críticos¹⁶⁷. En España, según consejo de Böhl, la ilustración debía concebirse en relación con las virtudes cristianas retratadas en la literatura antigua. La instrucción pública española desdenaría, por tanto, las novedades intelectuales importadas de Europa, a excepción de las que representarían un beneficio técnico o científico:

«[...] Hallaría la *ilustración española* en el reconocimiento de todas las ventajas naturales con que la mano de Dios ha dotado la Península y sus moradores para que [...] sacasen de su propio caudal y cultivasen aquellas heroicas virtudes de fortaleza, templanza, lealtad y fe que hicieron a sus antepasados el pasmo y la envidia del mundo, valiéndose para ello del manantial inagotable de su antigua literatura, donde yace sepultado cuanto es menester para llenar el corazón de piedad cristiana, satisfacer la razón con sana doctrina, y divertir el entendimiento sin peligro [...]»¹⁶⁸.

Su detractor, además de condenar los errados criterios que conducen a Böhl a juzgar perjudicial la ilustración, únicamente por creerla causante de la Revolución Francesa, le recrimina porque «[...] lo que el señor articulista llama ilustración particular de cada nación, es lo que nosotros entendemos por gusto, genio o carácter»¹⁶⁹.

Habida cuenta de los inmediatos acontecimientos históricos, Nicolás Böhl de Faber opuso su conservadurismo político, intelectual y religioso a las ideologías rebeldes –afrancesados y liberales–, en tanto que ajenas al carácter español y causantes de las sucesivas alteraciones revolucionarias sufridas por nuestra nación desde los inicios del reinado de Carlos IV. Sus reivindicaciones representaban la restauración política, social, religiosa y moral de una nación abrumada por la invasión napoleónica

¹⁶⁷ Vid. G. CARNERO, «Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro», *Anales de Historia Moderna*, 2 (1982), p. 309 y «El teatro de Calderón como arma ideológica», pp. 128-131, donde el autor desentraña el significado de las consideraciones de Böhl sobre la voz «ilustración».

¹⁶⁸ B. de T., «Artículo remitido: [Sobre la palabra *ilustración*]», *Crónica Científica y Literaria*, 1817, núm. 3 (8 abr.), h. 2r.-v.

¹⁶⁹ G. J. G., «Artículo remitido: [Sobre el artículo anterior]», *Crónica Científica y Literaria*, 1817, Suplemento núm. 8 (25 abr.), h. 1r.-v.

y el constitucionalismo liberal, mientras que el sentido del progreso que alentaba la propuesta ilustrada de Mora y Alcalá Galiano simbolizaba una conspiración contra la monarquía fernandina y las instituciones tradicionales, esto es, un ataque al trono y al altar. Así precisamente lo reconoció Mora:

«Los prodigios recientes de los españoles que hallan hoy tan distantes de aquellos tiempos romancescos, tienen en su patriotismo, en el honor nacional, que es de todos los tiempos en España, y en el odio a la dominación extranjera, igualmente que en su pasión decidida por su siempre perseguido y afligido Fernando VII, una explicación más obvia, más natural y más noble que en el espíritu quijotesco y de caballería, cuya aplicación se haría más verosímil a las aventuras y desconcertadas empresas del caballero de Córcega, Napoleón»¹⁷⁰.

Estas palabras demuestran que Böhl de Faber deformó el espíritu romántico al adscribirlo al tradicionalismo reaccionario del Antiguo Régimen. De ahí que el sentimiento nacionalista y la valoración histórica del pasado característicos del espíritu romántico, se vieran con desprecio o reticencia en la proclama de Böhl. Su férrea oposición a cuanto significara novedad impidió que el Romanticismo arraigara en nuestra nación, pues los deseos reformistas de la mayoría de los escritores ya hallaban bastante rémora en la censura fernandina para promocionar el inmovilismo de su política.

3.3.2. *La crítica historicista de El Censor de Madrid y El Europeo de Barcelona*

La discusión calderoniana fue retomada al iniciarse la segunda década del siglo XIX en un nuevo intento conciliador. Dos de los principales redactores de la publicación catalana, el italiano Luigi Monteggia y López Soler, junto con Alberto Lista, colaborador del periódico madrileño, adoptaron una actitud crítica más en consonancia con el proceder moderado de la ideología liberal española. Los tres críticos justificaron el surgimiento del drama barroco español y de la estética romántica por la

¹⁷⁰ Vid. J. J. DE MORA, «Artículo comunicado», *Mercurio Gaditano*, 1814, en R. NAVAS RUIZ, *El Romanticismo. Documentos*, p. 26.

transformación cultural y, sobre todo, política y moral derivada del establecimiento de la religión cristiana¹⁷¹.

Para López Soler, como para Monteggia y Lista, el Romanticismo constituyó la inevitable consecuencia de la instauración en las sociedades de la espiritualidad cristiana: «La nueva religión –explica el primero– espiritualizó a los poetas y, ensanchando su sistema moral, creó para ellos una sublime metafísica [...]»¹⁷². Este representaba el sentido cristiano de la moral y, por consiguiente, la literatura romántica procedía de la configuración del orden político-social y espiritual que de la nueva moralidad deriva. La innovación romántica quedaba, pues, autorizada por el decisivo influjo que la religión cristiana ejerció sobre la moral, las leyes, las costumbres y el sentimiento. De nuevo en palabras de López Soler:

«Insensiblemente fueron cambiando las costumbres, se olvidaron las antiguas leyes y se acogieron los hombres a la religión [...]. Con los progresos de la religión cristiana, [...] empezaba una revolución moral cuya influencia se dio bien a conocer dentro de algunos siglos. Por manera que, cuando más adelantaba la sociedad [...], los escritores que trataron de adoctrinar al pueblo deleitando su imaginación, se hallaron en una posición muy distinta de la en que se encontrarán los antiguos escritores de la Grecia con nueva religión, otras leyes y diferentes costumbres»¹⁷³.

¹⁷¹ Vid. R. LÓPEZ SOLER, «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas», y «Conclusión del análisis», *El Europeo*, 1823, *ed. cit.*, pp. 76 y 80 respectivamente.

¹⁷² R. LÓPEZ SOLER, «Conclusión del análisis», *El Europeo*, 1823, *ed. cit.*, p. 79. Vid. asimismo «Análisis de la cuestión entre clásicos y románticos», *Idem*, p. 76. Por su parte, el italiano L. MONTEGGIA, comentaba: «Después del establecimiento del Cristianismo las ideas religiosas empezaron a interesar el espíritu más que la fantasía y las imágenes de las costumbres debían ser más patéticas», «Romanticismo», *El Europeo*, 1823, *ed. cit.*, p. 98. Sobre el Romanticismo de ambos periodistas y del semanario catalán, vid. Edgar A. PEERS, «Some Provincial Periodicals in Spain during the Romantic Movement», *MLR*, XV (1920), pp. 375-382; Ermanno CALDERA, «Cosmopolitismo e *Hispanidad* nell' *Europeo*», en *Primi manifesti del romanticismo spagnolo* (Pisa: Università, 1962), pp. 9-43 y M.^a Teresa CATTANEO, «Gli esordi del Romanticismo in Spagna en *El Europeo*», en *Tre studi sulla cultura spagnola* (Milano: Istituto Editoriale Cisalpino, 1967), pp. 73-137.

¹⁷³ Vid. R. LÓPEZ SOLER, «Análisis de la cuestión entre clásicos y románticos», *Idem*, p. 76. Vid. asimismo la «Conclusión del análisis», pp. 78-79. Según aclara López Soler en la primera parte, las producciones poéticas cambian en virtud de la influencia de tres elementos: religión, costumbres y naturaleza y, sobre todo, en función del determinismo ejercido por la primera sobre las restantes. Éste será utilizado por Lista en 1836 y sobre todo en 1844 para oponerse a los excesos románticos que ya en 1821 preveía. Para conocer en profundidad la fundamentación de López Soler, puede consultarse, además de los trabajos de E. Caldera y M.^a T. Cattaneo citados en la nota anterior, a V. LLORÉNS, *El Romanticismo español* (Madrid: Castalia/Fundación Juan March, 1979), pp. 187-189.

Mas la aceptación de este motivo histórico-ideológico como origen del estilo romántico, implicaba el reconocimiento de la igualdad estética de ambas opciones artísticas e incluso la exculpación de ciertas irregularidades en virtud de la superioridad ideológica atribuida al Romanticismo¹⁷⁴. Cada uno de los dos estilos –clásico y romántico– correspondía a épocas y mentalidades distintas, casi antagónicas, y sus diferencias se explican como exigencias históricas y sobre todo religioso-morales del arte. Se entiende así que Lista, los redactores de *El Europeo* y también el abate Marchena en el «Discurso preliminar» de sus mencionadas *Lecciones*, no consideren el estilo romántico como una transgresión de las leyes del arte clásico.

Sin embargo, esta coincidencia de planteamientos entre Lista y Marchena, de un lado, y los redactores del periódico catalán, de otro, sólo se verifica al justificar históricamente el nacimiento del Romanticismo. Al decir de Marchena y de su buen amigo Alberto Lista, áquel sólo «modificó las reglas de la convención»¹⁷⁵. El estilo romántico constituía una «nacionalización» de los preceptos poéticos del clasicismo. Así, no es extraño que ambos autores crean errónea la proposición de los críticos germanos, según la cual las diferencias nacionales se corresponden con la existencia de poéticas particulares¹⁷⁶. Por su parte, López Soler anula la tradicional identificación de los preceptos del arte con el clasicismo. Como en algún momento hicieron Mora, Alcalá Galiano y Larra, el periodista catalán considera el clasicismo y el Romanticismo manifestaciones distintas del arte que, no obstante, obedecen a los mismos fundamentos¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Vid. E. CALDERA, «Cosmopolitismo e *Hispanidad nell' Europeo*», en *Primi manifesti del Romanticismo spagnolo*, p. 28.

¹⁷⁵ A. LISTA, *Lecciones de literatura española*, h. 5.

¹⁷⁶ En palabras del abate andaluz:

«Si cuando los tudescos defensores del Romanticismo o novelaría dijeron que cada pueblo debía cultivar una literatura peculiar y privativa, se hubieran ceñido a decir que cada nación debe pintar sus propias costumbres, y ornarlas con los arreos que más a la índole de su idioma, a las inclinaciones, estilos y costumbres de los nacionales se adaptan, hubieran profesado una máxima de inconcusa verdad. Mas lo descabellado de su proposición se cifra en que han supuesto que hay en cada país reglas diferentes y a veces diametralmente opuestas, que constituyen los preceptos de cada género de composición y poema [...]. «Discurso sobre la literatura española», *ed. cit.*, pp. 195-196.

Vid. asimismo A. LISTA, «Reflexiones sobre la dramática española en los siglos XVI y XVII», *El Censor*, 1821, T. VII, núm. 328 (21 abr.), pp. 131-132.

¹⁷⁷ De ahí que no represente ninguna contradicción recomendar el perfeccionamiento del estilo romántico de acuerdo con las leyes del arte:

La principal aportación de la crítica dramática durante el Trienio Liberal fue la evaluación y comprensión del teatro antiguo español desde una perspectiva histórica, esto es, estableciendo una distancia estética, cultural e ideológica respecto del tiempo que se critica. Sin embargo, mientras Marchena y Lista justificaron el drama barroco español como el resultado de la política despótica y del gobierno inquisitorial en que vivió sometida la España del siglo XVII, López Soler adoptó una postura crítica ideológicamente menos comprometida. Cuando a propósito de la comedia calderoniana *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, Lista afirma en *El Censor* que:

«Esta comedia fue escrita cuando ya había llegado a su perfección el genio del autor. La cultura y amenidad del lenguaje, la buena dirección de la fábula, la novedad de los incidentes imprevistos y la facilidad del estilo anuncian *la época en que nuestra antigua comedia era todo lo que podía ser*»¹⁷⁸,

el periodista y crítico está reconociendo el determinismo ejercido por la historia política sobre el teatro y, en general, sobre la literatura. En consecuencia, Lista y asimismo Marchena reducen los méritos de los autores españoles antiguos a ciertos recursos dramáticos porque no aprueban ni la moralidad ni las costumbres vigentes en aquel tiempo ni, en definitiva, el grado de civilización en que se hallaba España bajo el gobierno despótico de la monarquía austriaca¹⁷⁹.

Marchena y Lista disculpan a Calderón, Lope o Moreto que desatiendan el buen gusto, descuiden la moral e infrinjan la ley en sus comedias y acusan de dichas faltas a la nociva política institucional llevada a cabo por los monarcas absolutos del Siglo de Oro: «Adolecen –dice Marchena– casi todos nuestros poetas dramáticos del defecto capital de no retratar nunca un carácter verdaderamente virtuoso, [...] porque ninguno de ellos tenía cabal y exacta idea de la virtud moral. *En el siglo decimoséptimo ya habían producido todas sus perniciosas consecuencias la Inquisición y el*

«[...] Los románticos han debido escribir con el orden y estilo que les reprenden los clasicistas, pero [...] éstos no han querido advertir en su sistema injuria al autor de la *Odisea*, pues cuando nuevas causas piden un nuevo estilo, esto no supone que se haya destruido el antiguo, sino que la literatura se ha enriquecido con un nuevo género», R. LÓPEZ SOLER, «Conclusión del análisis», *El Europeo*, 1823, ed. cit., p. 79.

¹⁷⁸ A. LISTA, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, *El Censor*, 1821, T. X, núm. 56 (25 ag.), p. 115.

¹⁷⁹ Eduardo GOROSTIZA decía con gran ironía ya desde el exilio en Inglaterra: «There is a level in the literary, as well as in the political balance», en «Modern Spanish Theater», *New Monthly Magazine*, 11 (1824), p. 332.

despotismo [...]»¹⁸⁰. Por ello la introducción del amor petrarquesco y el «furor sponsalicio» con que solían concluir las comedias le parecen a Lista vicios más propios del siglo que de los poetas, y ciertas costumbres, tales como el reto y asesinato del ofensor son, en opinión de Marchena, una muestra de la insuficiencia de la ley y de la impotencia de la magistratura¹⁸¹. La crítica dramática del sector más politizado y doctrinal del liberalismo fernandino condena las comedias del Siglo de Oro y la instrucción que a través de ellas recibía el público por cuanto reproducen los desaciertos de un sistema político despótico e inquisitorial. Tanto es así que un recurso dramático tan común en el drama áureo como el abrir la correspondencia ajena, para Lista demuestra los malos hábitos que la Inquisición introdujo en la sociedad barroca:

«Parece que en el siglo XVI y XVII no había tanta delicadeza como en nuestros días para abstenerse de averiguar los secretos ajenos. ¿Procedería esto del principio antimoral, establecido desde el nacimiento de la Inquisición por el cual se consagraba como un deber la pesquisa y delación de los pensamientos y palabras de los otros? Nos inclinamos a creer que sí y aunque en muchas comedias de Calderón se pinta como una cosa muy mal hecha leer cartas dirigidas a otra persona, en casi todas hay lances de acecho, siendo los pesquisadores, no sólo los criados, sino muy frecuentemente los amos y personas principales. Esto prueba que aquella especie de curiosidad no era censurada en su siglo porque ningún autor cómico atribuye a los personajes interesantes acciones bajas e indecentes»¹⁸².

Por su parte, el redactor de *El Europeo* defendió la crítica histórica pero con un propósito artístico. López Soler entiende que a la crítica le corresponde desvelar los errores cometidos por los dramaturgos españoles antiguos mediante el estudio del conjunto de circunstancias literarias, culturales e ideológicas que rodearon la creación dramática. Él mismo, aunque se pregunta sobre la eficacia y veracidad de este proceder, dice: «No hay más que examinar detenidamente una comedia teniendo a la vista el género a que pertenece, las costumbres y la ilustración del tiempo en que se escribió, sin despreciar la menor circunstancia de cuantas pudieron contribuir

¹⁸⁰ J. MARCHENA, «Discurso sobre la literatura española», *ed. cit.*, p. 190.

¹⁸¹ A. LISTA, «Reflexiones sobre la dramática del siglo XVII», *El Censor*, 1821, pp. 139, 134 y 141 respectivamente. Sobre el doble matrimonio, *vid.* la reseña de la refundición de Rojas Zorrilla realizada por Dionisio Solís *Donde hay agravios, no hay celos y el amo y el criado*, *El Censor*, 1821, T. XI, núm. 66 (3 nov.), pp. 416-424 y J. MARCHENA, *Idem*, p. 195.

¹⁸² *Vid.* *La dama duende*, *El Censor*, 1821, T. VII, p. 440.

según la época, en la elección del argumento y en la adopción del estilo»¹⁸³. No obstante, si bien López Soler delata cuantos defectos observa en el teatro áureo, evita entrar en valoraciones políticas. A su juicio, la crítica dramática debe proceder con imparcialidad y fundamento procurando rectificar la opinión pública en lo concerniente a la decencia y el buen gusto¹⁸⁴.

Tales diferencias obedecen a una distinta concepción de la función de la crítica y de la utilidad social del teatro y, en definitiva, a la diferente declaración de intenciones pronunciada por cada autor. Marchena, Lista y *El Censor*, periódico que, antes que literario, se intitula «político», confiesan preocuparse de la influencia ejercida por las vicisitudes políticas en la historia de la literatura¹⁸⁵. Por el contrario, López Soler y el semanario barcelonés advirtieron, ya en el prospecto, su deseo de dedicarse por entero a las ciencias, las artes y la literatura¹⁸⁶. Así pues, el periodista catalán critica el teatro español considerándolo una institución pública de orden moral y no un órgano político:

«El teatro, según nuestro sentir, aun no mirándolo en cuanto contribuye a formar el buen gusto, a presentar el lenguaje en toda su pureza y a la dicción con el nervio de que es susceptible, siempre será entre los establecimientos importantes el que llame más la atención de los reguladores de la moral pública por la poderosa influencia que tiene en la conservación de las costumbres, en su cultura y en su perfección»¹⁸⁷.

El matiz que distingue ambas opciones críticas alude a la necesidad, manifestada por López Soler, de que el teatro difunda buenas máximas de moral y virtud, convenientes para el correcto desenvolvimiento de las sociedades cultas y civilizadas, y la crítica contribuya con sus juicios a rectificar moral y literariamente el gusto de los espectadores. Pero esta instrucción que el ciudadano recibe a través del teatro no debe someterse, como creía Lista, a los intereses políticos del Estado¹⁸⁸. Para el crítico de

¹⁸³ [R.] L[ÓPEZ] S[OLER], «Teatro», *El Europeo*, 1823, III, núm. 13, pp. 21-28, *ed. cit.*, p. 92.

¹⁸⁴ *Idem*, pp. 92 y 93.

¹⁸⁵ «Este “Discurso” —dice MARCHENA— es la respuesta corroborada con hechos a la cuestión si las buenas líneas pueden prosperar en los gobiernos despóticos», «Discurso sobre la literatura española», *ed. cit.*, p. 238.

¹⁸⁶ *El Europeo*, *ed. cit.*, pp. xii-xiii.

¹⁸⁷ R. LÓPEZ SOLER, «Teatro», *El Europeo*, 1823, *ed. cit.*, p. 91.

¹⁸⁸ A este respecto, López Soler sigue muy de cerca los planteamientos de los autores franceses, Voltaire, Montesquieu, La Harpe, etc., en tanto que defiende la virtud moral como fundamento de la vida social pero basado en el respeto de la soberanía popular.

El Censor, la libertad que alientan los gobiernos liberales se traduce en un aumento de la intervención del Estado en lo concerniente a la educación pública. Por consiguiente, el teatro y la crítica dramática se convierten en instituciones políticas más preocupadas por preservar el orden público que por cultivar el espíritu de los ciudadanos.

Mas a las discrepancias ideológicas de la crítica dramática del liberalismo fernandino conviene sumar las diferencias estéticas. En virtud de la naturalidad y abundancia de sus composiciones, de su prodigiosa invención, de la facilidad para versificar y de las sales de su estilo, López Soler juzga meritoria la labor dramática de los poetas españoles del siglo XVII. Sin embargo, al criticar la comedia española antigua, se esfuerza por explicar a los lectores de *El Europeo* que el drama áureo español constituye el resultado tanto de los progresos del arte dramático nacional como del genio poético de sus diferentes númenes. Refiriéndose a la comedia de Lope de Vega, escribe:

«Es verdad que en el aglomeramiento de sucesos o lances episódicos, comúnmente traídos fuera de sazón, y en el no saber sacar partido del asunto principal, cuando podía desenvolverse con el éxito más feliz, nos da la idea de la demasiada precipitación con que escribía [...], pero *es necesario advertir que el arte se hallaba entonces en su infancia* y que, además de no conocerse por esta razón todos los efectos y situaciones teatrales que se podían derivar de un argumento, el público español deseaba la duplicidad de incidentes, de personajes y de fábulas [...]»¹⁸⁹.

Para más adelante añadir a propósito de Moreto y Calderón:

«Es preciso convenir, sin embargo, que *el arte dramático ya lo encontramos muy adelantado en Moreto*, por lo cual hallamos mucho más placer en la lectura de sus comedias. Aquí se nos presenta un escritor de nuevo carácter [...]. Calderón se diferencia de entrambos por la brillantez de sus cuadros y por un lenguaje más culto, alambicado y cortesano. Nacido en una época en que la predilección a lo maravilloso tenía deslumbrados a los españoles, trató de dar a la escena un aire mágico y encantador que los sedujera»¹⁹⁰.

¹⁸⁹ R. LÓPEZ SOLER, «Teatro», *El Europeo*, 1823, *ed. cit.*, p. 92.

¹⁹⁰ *Idem.*

López Soler pretende que su crítica enseñe al público a valorar diacrónicamente la historia del teatro español diferenciando, al mismo tiempo, la personalidad creadora de sus autores. El lector y espectador de teatros deberá aprender por medio de la crítica a distinguir el grado de evolución en que se encontraba el arte dramático cuando la obra se escribió, así como a admirar las cualidades artísticas de quienes fueron sus artífices.

De otra suerte, Lista y el abate Marchena aprovecharon la crítica del drama áureo para proclamar los principios del clasicismo. «[...] Los defectos atribuidos a nuestros cómicos antiguos, al teatro inglés y a los innovadores alemanes –dice Lista–, son verdaderos defectos que deben notarse si se quiere formar el buen gusto de la nación, y hacerla digna de juzgar y de producir dramas que se acerquen a la perfección»¹⁹¹. Lista, e igualmente Marchena, en vez de dedicarse a orientar la opinión pública en el conocimiento del arte barroco, se preocuparon por demostrar cuán alejados se hallaban nuestros dramáticos antiguos de la perfección clásica. El propósito de su crítica y la atención prestada en ella a las declaraciones de los críticos tudescos procedía de su expresa voluntad de proteger el teatro nacional de la «anarquía» predicada por éstos últimos. De nuevo en palabras de Lista:

«En el buen gusto se debe evitar, lo mismo que en la política, la sumisión servil y la desenfrenada licencia. Burlémonos de las reglas minuciosas, pero obedezcamos a las leyes que dictan la naturaleza y la razón. [...] Entre las diferentes convenciones que constituyen la *decencia* teatral, hay unas que introdujo la costumbre, otras que fueron dictadas por la naturaleza. Las primeras son propias y peculiares de ciertas naciones; las segundas, deben ser generales a todas, porque forman el código del buen gusto»¹⁹².

La crítica dramática desarrollada bajo los auspicios del liberalismo apenas sirvió para otra cosa que para aceptar sin reticencias ciertas irregularidades del teatro español como diferencias nacionales y, por supuesto, para otorgar solución de continuidad a la historia del drama español. El Romanticismo que las instituciones asumieron, y aun fomentaron, fue aquel que dentro del clasicismo favorecía la formación de la literatura nacional. De hecho, la crítica de *El Europeo* fue oficialmente posterga-

¹⁹¹ A. LISTA, «Reflexiones sobre la dramática del siglo XVII», *El Censor*, 1821, p. 135.

¹⁹² *Idem*, pp. 132 y 133. Idéntica idea es repetida por J. MARCHENA, «Discurso sobre la literatura española», *ed. cit.*, p. 196.

da. Sus planteamientos sólo los compartieron algunos emigrados como Mora, Alcalá Galiano y críticos como Larra e incluso Durán para quienes el arte estaba por encima de la pretenciosa y caduca identificación realizada por la escuela clasicista. Por muy liberal que aparentara mostrarse Fernando VII al iniciarse la segunda década del siglo, la libertad propugnada por el monarca aumentó la vigilancia sobre los poderes públicos. La crítica que desde instancias oficiales se aprueba es una crítica conservadora tanto desde el punto de vista artístico como desde el político. El Romanticismo y la crítica romántica, con sus aires de innovación y progreso, no representaban sino una amenaza para las instituciones tradicionales y la monarquía. De ahí que el clasicismo, ligeramente renovado en sus aspectos más convencionales, se reconozca como el modelo estético y crítico oficial. No en balde el planteamiento de Lista se repetirá hasta la saciedad en boca de los representantes de la crítica oficial. Buena prueba de ello fue la facilidad con que la opción crítica del preceptista fue secundada por los principales teóricos del siglo XIX. Martínez de la Rosa, Hermosilla y Pablo de Mendivil, no se cansarán de inculcar el buen gusto y de predicar insistentemente la perfección dramática a través de la instauración de un virtuoso y racional «término medio» o, como dice Mendivil, «de una juiciosa combinación de la crítica, gusto y filosofía de los modernos, con la lozanía, desembarazo y fácil vena de los antiguos»¹⁹³.

3.3.3. *La reinstauración del clasicismo: Gómez Hermosilla y Martínez de la Rosa, y el alegato romántico de Agustín Durán*

Acabada la única etapa liberal del reinado de Fernando VII y en fecha anterior a la publicación del folleto de Durán, el antiguo teatro español fue sometido a la crítica dogmática que prescribían los tratados de preceptiva poética del siglo XIX. El censurado *Arte de hablar en prosa y verso* (1826) de Gómez Hermosilla se hallaba todavía sujeto, como la *Poética* (1827) de Martínez de la Rosa, a la doctrina clásica de Boileau y Luzán, pero combinada con las consideraciones de Hugo Blair¹⁹⁴. En efecto, aunque Hermosilla admitió que las intrincadas tramas de las come-

¹⁹³ Vid. *Idem*, p. 340, de donde extraigo la cita. Con el título «Del justo medio», publicó LISTA un artículo en *La Estrella*, 1833, núm. 17 (19 nov.), pp. 1-2. Vid. sobre ello H. JURETSCHKE, *Vida, obra de A. Lista*, p. 498.

¹⁹⁴ Vid. J. GÓMEZ HERMOSILLA, *Arte de hablar en prosa y verso. Edición aumentada con observaciones de Vicente Salvá* (Paris: Fournier, 1842), pp. 407-408.

días antiguas resultaban parcialmente verosímiles y encomió el talento de los autores cómicos, manifestó su reticencia hacia los desarreglos del teatro español del Siglo de Oro según la siguiente proposición:

«Debiendo entenderse por observancia de las reglas en las artes el cuidado de dar a las obras aquellas cualidades, sin las cuales no pueden ser perfectas, es claro que no lo serán las que no tengan aquellos requisitos, que es lo mismo que decir, aquellas en que por ignorancia, descuido o capricho hayan sido desatendidas las reglas»¹⁹⁵.

Hermosilla coincidió con Lista y Martínez de la Rosa en subrayar que la imperfección de la dramática española dependía del incumplimiento por parte de los poetas nacionales de los preceptos poéticos del arte clásico¹⁹⁶. «La poesía tiene algunos principios fundamentales –afirmaba Martínez de la Rosa– que no dependen del antojo ni están sujetos a la mudanza de los tiempos»¹⁹⁷. Sin embargo, para el exilado autor de la *Poética* los poetas españoles del Siglo de Oro no sólo cometieron el error de ignorar tal precepto sino que, en no pocos casos, lo despreciaron: «El mal –se lamenta– no consistía en haber perdido el respeto a Aristóteles, sino en menospreciar las reglas que él había expuesto [...] pues que están fundadas en los principios de la sana razón»¹⁹⁸.

A pesar de tan grave acusación, Martínez de la Rosa, como Gómez Hermosilla y Lista, no desprestigió el antiguo teatro español. Muy al contrario, el autor de *La conjuración de Venecia*, alejándose de opiniones extremas, aconseja a los jóvenes aspirantes a un ocupar un lugar destacado en la dramática contemporánea, la admiración de las bellezas de nuestro teatro áureo. Martínez de la Rosa observa que, si bien la fiel imitación de

¹⁹⁵ Vid. *Idem*, p. 455.

¹⁹⁶ Pablo de MENDÍVIL, al reseñar el texto de Hermosilla en los *Ocios de españoles emigrados*, 1827, VII (abr.), pp. 280-281, ataca el clasicismo «exclusivo» de Hermosilla, vinculado más a los modelos griegos y romanos que a los poetas españoles del siglo XVI. Citado por V. LLORÉNS, *Liberales y románticos*, ed. cit., p. 320.

¹⁹⁷ FRANCISCO MARTÍNEZ DE LA ROSA, «Anotaciones», *Poética española* (París: Julio Didot, 1834²), p. 87, n. 8.

¹⁹⁸ F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, «Apéndice sobre la tragedia española», en *Obras de D. Francisco Martínez de la Rosa*, ed. C. Seco Serrano, III (Madrid: Atlas, 1962), BAE, 150, p. 131. El clasicismo de Martínez de la Rosa, le pareció a Blanco White una mera resonancia de las ideas de Batteux y los preceptistas franceses. Sus comentarios son recogidos por V. LLORÉNS, *Liberales y románticos*, ed. cit., pp. 394-396. Sobre las ideas poéticas de Martínez de la Rosa, vid. el trabajo clásico de J. F. SHEARER, *The «Poética» and «Apéndices» of Martínez de la Rosa: Their genesis, sources and significance for Spanish literary history and criticism* (Princeton: University, 1941) y José CEBRIÁN, «Significación y alcance de la *Poética* de Martínez de la Rosa», *Revista de Literatura*, LII (1990), pp. 129-150.

la comedia del siglo xvii provocaría únicamente la repetición de sus faltas, el mero seguimiento de los preceptos del arte o la fría imitación de dramas extranjeros impediría a los ingenios del día sobresalir en la escena¹⁹⁹. El estudio de los antiguos dramaturgos españoles, unido al conocimiento de las reglas clásicas de la poesía, permitiría a nuestro drama recuperar sus pasadas glorias. Martínez de la Rosa preconiza, pues, «moderación», es decir, un equilibrado término medio similar al postulado por Alberto Lista²⁰⁰. Para Martínez de la Rosa sólo cuando dicha moderación se apodere de la escena será posible el restablecimiento del teatro nacional moderno:

«El premio en esa carrera –concluye el preceptista– está reservado al que, sin traspasar las vallas que han puesto la razón y el buen gusto, logre desplegar tanto vigor, tanta agilidad y soltura como lucieron nuestros antiguos dramáticos en los días de su gloria»²⁰¹.

Sólo un año después de que las consideraciones de Martínez de la Rosa vieran la luz pública, Agustín Durán denunciaba a los críticos clasicistas de su tiempo en su conocido *Discurso*²⁰². Su defensa del drama antiguo español y, por consiguiente, la censura de la crítica erudita del siglo xviii se fundamenta sobre tres premisas, harto discutidas desde que se iniciara el debate. En primer lugar, Durán considera que la perfección artística es relativa, pues está condicionada por la exclusividad de las naciones²⁰³; en segundo, que pretender implantar en nuestra nación la imitación a la francesa, imitación servil e indirecta, es proscribir la

¹⁹⁹ Vid. F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, «Apéndice sobre la comedia española», *Idem*, p. 241.

²⁰⁰ «La culpa no ha consistido, pues, en el carácter nacional, sino en el mal sesgo que tomaron nuestros antiguos dramáticos», «Apéndice sobre la tragedia española», *Idem*, p. 143.

²⁰¹ *Idem*.

²⁰² Para conocer esta obra, además del «Prólogo» de Donald L. SHAW, vid. E. CALDERA, «Alla ricerca di una formula spagnola del romanticismo», en *Primi manifesti sul romanticismo spagnolo*, pp. 45-77; David T. GIES, *Agustín Durán. A Biography and Literary Appreciation* (London: Tamesis Books, 1975), pp. 69-ss. y P. SÁINZ RODRÍGUEZ, «Un manifiesto romántico», en *Historia de la crítica literaria en España*, pp. 179-195.

²⁰³ Vid. *Idem*, pp. 7 y 10. Lo explica con las siguientes palabras en el «Prólogo» al primer volumen de su *Talía*:

«En nuestro sistema literario no admitimos nada absoluto, y por eso tenemos más fe en el sentimiento que en las reglas dogmáticas, y quizá arbitrarias, en que los críticos quieren que se busque siempre la belleza», «Artículos biográficos y críticos de varios autores acerca de Fray Gabriel Téllez y sus obras», en *Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez (El Maestro Tirso de Molina)*, ed. J. E. Hartzzenbusch (Madrid: Atlas, 1944), BAE, 5, p. xv.

originalidad hispánica e introducir, en una sociedad cristiana y patriótica, ideas republicanas y antirreligiosas²⁰⁴; y, finalmente, que en materia de arte y de buen gusto confundir la perfección poética con la exactitud prosaica destruye la sensibilidad y perjudica el entendimiento de las bellezas poéticas nacionales²⁰⁵. En consecuencia, concluye que la formación en España de un orden estético diferente del género clásico no procede del capricho ni del desprecio del arte de nuestros autores cómicos, sino que el drama barroco nace de la incidencia ejercida por el espíritu nacional sobre el teatro²⁰⁶.

Ahora bien, el valor del *Discurso* duraniano dimana, más que de su alegato en favor del drama áureo y de la estética romántica, de su opinión acerca de la propia crítica. Durán reúne los planteamientos de sus antecesores, desde Erauso a Böhl de Faber, pasando por Estala, Munárriz, Moratín, Quintana, Martínez de la Rosa, Lista, López Soler y, por supuesto, Schlegel y Mme. Stäel²⁰⁷, para reivindicar la constitución de una crítica nacional. Sin renegar del clasicismo ni de la crítica clásica o clasicista que juzga sus bellezas, Durán propone la aceptación del género romántico como un sistema literario diferente del clásico. En una apostilla a su *Galería de Españoles célebres*, en la que discrepa con su biógrafo a propósito de las diferencias que éste presupone existieron entre él y su maestro Lista, manifiesta la necesidad de realizar una sistematización de la norma romántica, esto es, solicita la formación de una crítica ajustada a la realidad artística e histórica que se enjuicia. En la mencionada nota escribe:

«Cuando Lista discutía estas materias con su discípulo Durán, el primero defendía a todo trance el sistema clásico exclusivo, y el segundo *la necesidad de admitir y de sistematizar otro* que abrazase y fuese capaz de expresar aquellas bellezas propias de una civilización diversa de la de los antiguos griegos y fundada en un orden de verosimilitud menos material y sensualista, porque considera las cosas en una escala más elevada»²⁰⁸.

²⁰⁴ Vid. A. DURÁN, *Discurso sobre la influencia de la crítica*, ed. cit., pp. 22, 24-25.

²⁰⁵ *Idem*, p. 16.

²⁰⁶ *Idem*, p. 20.

²⁰⁷ Vid. D. T. SHAW, «Introducción», *Idem*, p. xiii.

²⁰⁸ Nicomedes PASTOR DÍAZ y Francisco de CÁRDENAS, *Galería de Españoles célebres contemporáneos*, VII (Madrid: 1845), p. 246. Dicha nota fue reproducida por E. CALDERA, «Alla ricerca di una formula spagnola del romanticismo», en *Primi manifesti sul romanticismo spagnolo*, pp. 52-53 y n. 17, de donde extraigo las referencias y la cita (p. 52).

Durán reprobó la marginación a la que la crítica sometía cualquier modelo de belleza que difiriera del clásico. Para él la belleza consiste en relaciones singulares que legitiman la particular idiosincrasia de los pueblos y la variabilidad de los ingenios poéticos²⁰⁹. Por ello juzga oportuno que la crítica respete, y hasta asuma, la existencia de dichas diferencias e incluso considera necesario que la preceptiva las refleje:

«Es preciso admirarse de que los preceptistas se hayan obcecado hasta el punto de creer que la poesía dramática sólo puede y debe agradar por la ilusión de una verosimilitud dada. Nosotros, es verdad, gozamos con ella, pero sin ella la imaginación tiene otros placeres a que no queremos renunciar, por la única razón de que son diferentes y acaso incompatibles»²¹⁰.

La crítica del siglo XIX debería ser capaz de percibir distintos órdenes de belleza, aun cuando pudieran entrar en contradicción con la norma clásica. Para Durán, el crítico decimonónico representa, frente al erudito de la centuria anterior, un hombre dotado de una exquisita sensibilidad y un profundo conocedor de las condiciones históricas y literarias en que la obra se originó²¹¹. El exceso de erudición, una sensibilidad materialista y el desconocimiento de las circunstancias históricas sólo conllevan el descrédito de nuestro pasado literario y, lo que es peor, de la profesión crítica: «[...] Ni a Tirso ni a poeta alguno de nuestros dramáticos que florecieron en el siglo XVII –dice– debe juzgárseles por la misma pauta que a Terencio, porque así los unos como el otro escribieron en distintas épocas, para diversas naciones, y bajo el influjo de diferentes ideas y civilizaciones»²¹².

El *Discurso* de Durán planteaba el mismo problema crítico que López Soler intentó solventar en *El Europeo* y que desde antaño la crítica venía denunciando. Pero su propuesta, en vez de revolucionar la crítica y la literatura nacionales, fue utilizada por el clasicismo decimonónico para contrarrestar los abusos artísticos y la amenaza polí-

²⁰⁹ A. DURÁN, «Artículos biográficos y críticos [...] acerca de Fray Gabriel Téllez y sus obras», en *Comedias escogidas de Tirso de Molina*, ed. cit., p. xv.

²¹⁰ *Idem*.

²¹¹ «[...] Los hombres exclusivamente dedicados a la árida erudición y a la amarga crítica –explica DURÁN siguiendo a Schlegel– llegan a embotar su sensibilidad y son poco capaces de juzgar convenientemente en materias de gusto y de imaginación, para lo cual se requiere un tacto muy fino y delicado y una exquisita sensibilidad», *Discurso sobre el influjo de la crítica*, p. 16. Vid. *Idem*, p. 31.

²¹² A. DURÁN, «Artículos biográficos y críticos [...] acerca de Fray Gabriel Téllez y sus obras», en *Comedias escogidas de Tirso de Molina*, ed. cit., p. xvi.

tica que podría originar la instauración en España del Romanticismo europeo. La crítica clasicista del siglo XIX se apropió de los presupuestos teóricos del *Discurso* duraniano para ofrecerse como la opción que respetaba la tradición nacional sin menospreciar los fundamentos del arte. Así, en la práctica, la renovación que proclamó Durán se materializó en la relajación de la ortodoxia clásica en lo concerniente a la imitación de los modelos franceses antiguos y al convencionalismo y aun arbitrariedad de los principios poéticos de la que ya Erauso llamó «verosimilitud material» del drama²¹³. De ahí que lo que este sector de la crítica vio con mejores ojos, fue la identificación del espíritu romántico con el espíritu nacional promovida por el ensayo. En la medida que Durán comprendía el drama moderno como la recuperación de los valores del teatro antiguo y éste como representación artística del carácter nacional, el teatro del día mantendría vivo el entusiasmo patriótico y religioso que exhibía en tiempos de Lope y Calderón. «[...] El español [...] –dice explícitamente– conserva aun la opinión monárquica y cristiana que le distinguía en los siglos XVI y XVII»²¹⁴. Al predicar en su folleto la continuidad histórica del arte y la implicación de la historia nacional en el devenir de la literatura, Durán apenas dejaba resquicio alguno para la introducción de novedades literarias, políticas o culturales, que hicieran tambalearse las estructuras legalmente establecidas. La fidelidad a los principios morales y políticos tradicionales y, en definitiva, el conservadurismo político de nuestro crítico protegían los intereses político-sociales que auspiciaba la monarquía fernandina²¹⁵.

Así, mientras la crítica oficial se aprovechaba de las ventajas proporcionadas por la doctrina romántica del *Discurso*, los críticos liberales y románticos, como Alcalá Galiano, consideraron que Agustín Durán «estaba poco al corriente de la verdadera naturaleza y sentido de la causa, defendida con más celo que capacidad»²¹⁶. A pesar de que Durán intentó cambiar los presupuestos de la crítica literaria española, su sentir romántico no se había liberado de prejuicios propios de la escuela clásica. El Romanticismo histórico propugnado por el crítico madrileño se hallaba demasiado próximo del francés anterior a Dumas

²¹³ Vid. A. DURÁN, *Discurso sobre el influjo de la crítica*, ed. cit., p. 31.

²¹⁴ *Idem*, n. c, p. 44.

²¹⁵ Vid. E. CALDERA, «Alla ricerca di una formula spagnola del Romanticismo», en *Primi manifesti sul Romanticismo spagnolo*, pp. 70-79.

²¹⁶ Vid. V. LLORÉNS, *Liberales y románticos*, ed. cit., p. 380, de donde tomo la cita. El comentario de Alcalá Galiano apareció en la revista *Athenaum*, donde el *Discurso* de Durán había sido elogiado en 1829 por el hispanista Trench (vid. *Idem*, n. 68).

y Víctor Hugo para quien tenía la mirada puesta en el Romanticismo inglés de los últimos años. Quizá por ello, cuando en 1833, es decir, cinco años después de la publicación del *Discurso*, Larra reseñara el folleto de Durán en la *Revista Española*, proponer un replanteamiento del tema a partir de los supuestos más incuestionables de la crítica duraniana²¹⁷.

3.3.4. *El Romanticismo liberal de Larra y Alcalá Galiano frente al tradicionalismo crítico de Lista*

Recién inaugurada la regencia de M.^a Cristina, el poder de la crítica en el adelantamiento artístico e intelectual de las civilizaciones se manifestó más a las claras en boca de los románticos progresistas. En 1834 Alcalá Galiano y en 1836 el polifacético Larra expresaban su indignación al comprobar que la crítica española contemporánea continuaba recurriendo a los presupuestos del clasicismo francés:

«La escuela de Meléndez o la de Luzán, más españolizada –escribe Alcalá Galiano–, es hoy día la dominante en nuestra literatura, sin ser otra cosa que la francesa vestida de la dicción y estilo de los antiguos y buenos escritores castellanos, pues su teórica es la de nuestros vecinos durante los siglos XVII y XVIII. Causa admiración que en los prólogos puestos por Moratín a sus comedias en las últimas ediciones, en las copiosas notas del *Arte poética* de Martínez de la Rosa, en los juicios sobre nuestros poetas escritos por literatos de gran nota y en todas las demás obras de españoles preceptistas del día presente, no se haya dado cabida a los adelantos que el arte crítico ha tenido y está haciendo en otras naciones»²¹⁸.

²¹⁷ M. J. de LARRA, «Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar. Por D. A. D.», *Revista Española*, 1833, 2 abr., *BAE*, 127, pp. 206-207. A este respecto, consúltese el trabajo de J. ESCOBAR, «El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos. Larra frente a Durán», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 164-170.

²¹⁸ A. ALCALÁ GALIANO, «Prólogo», *El moro expósito* del Duque de Rivas (Paris: 1834), en R. NAVAS RUIZ, *El Romanticismo. Documentos*, p. 119.

Al prologar *El moro expósito* de Ángel Saavedra, Alcalá Galiano censura la cerrazón intelectual de los críticos españoles empeñados en ir contra la natural evolución del arte y de la historia: «[...] Los españoles, aherrojados con los grillos del clasicismo francés, son casi los únicos, entre los modernos europeos, que no osan traspasar los límites señalados por los críticos extranjeros de los siglos XVII y XVIII y por Luzán y sus secuaces»²¹⁹. Alcalá Galiano, como Larra, no acertaba a entender que en el siglo XIX, cuando la crítica alemana, la inglesa e incluso la francesa, habían modificado sus criterios literarios de análisis, la crítica nacional continuara rindiendo pleitesía al clasicismo de La Harpe o La Motte. Después de tanto tiempo y tan encarnizadas disputas, ¿en qué habían progresado la crítica y la literatura españolas? ¿De qué habían servido tanta apología de nuestra literatura nacional y tanta justificación histórica de su peculiaridad, si se continuaba predicando el clasicismo francés o utilizándolo como referente de las ideas de perfección y progreso? ¿Era realmente progresar en literatura proclamar la nacionalidad española y al mismo tiempo predicar las leyes del clasicismo y la imitación de los modelos franceses?

Resulta evidente la respuesta negativa de Larra y Alcalá Galiano a tales interrogantes. Ambos rehusaron creer que el paso del tiempo y el progreso de las ideas no determinarían la evolución conceptual de la literatura y consiguientemente de la función crítica: «[...] No hemos olvidado —decía Larra en su famosa «Profesión de fe»— que *la literatura es la expresión, el termómetro verdadero del estado de la civilización de un pueblo*, ni somos de aquellos que piensan con los extranjeros que, al concluir el Siglo de Oro, expiró en España la afición a las bellas letras»²²⁰. Para Larra y Galiano la literatura constituía la representación de los sucesivos estados de evolución cultural de cada una de las civilizaciones, encargándose la crítica de advertir dicho progreso y aun de contribuir al mismo. En su afán por imponerse sobre la tradición, rechazaron con igual vehemencia el conservadurismo de quienes consideraban el teatro barroco español tan libre de faltas como para permitir su restauración, como el regeneracionismo crítico de aquellos que predicaban la constitución del drama moderno a partir de la reforma clasicista del antiguo teatro español²²¹.

²¹⁹ *Idem*, pp. 122-123.

²²⁰ M. J. DE LARRA, «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe», *El Español*, 1836, 18 en., BAE, 128, p. 130.

²²¹ *Vid.* A. ALCALÁ GALIANO, «Prólogo», *El moro expósito*, en R. NAVAS, *El Romanticismo. Documentos*, p. 114. Ésta fue una de las razones del desacuerdo con el *Discurso* de Durán tanto de Alcalá Galiano, que le considera lejano del verdadero sentido de la cau-

El teatro de nuestros dramaturgos antiguos representaba un estado primitivo de la evolución del género dramático nacional y sólo por ello la crítica debía prestarle reconocimiento y admiración. El drama decimonónico debía contar con la antigua comedia española en tanto que precedente de la producción dramática autóctona, pero no erigirse en su remedo artístico ni en el producto de la obediencia a los críticos dogmatizadores²²². La crítica debería enjuiciar –no tan sólo venerar– dicho teatro con el objeto de averiguar su utilidad en la configuración del drama nacional moderno. De nuevo, en palabras de Alcalá Galiano: «Ni se atina por qué en España, donde aún hoy día son justamente venerados Lope, Calderón y Moreto, no haya de *examinarse y discutirse si la clase del drama que ellos concibieron es susceptible de cultivo y mejoras para dar de sí una producción nacional*, robusta y lozana, en vez de la planta raquítica que manifiesta a las claras su origen extranjero y aclimatación imperfecta»²²³. La conexión del teatro moderno con la dramática antigua y con el teatro clásico será únicamente la que proporciona la historia de la cultura: «No reconocemos –explica a este respecto Larra– magisterio literario en ningún país, menos en ningún hombre, menos en ninguna época, porque el gusto es relativo, no reconocemos una escuela exclusivamente buena, porque no hay ninguna absolutamente mala [...]»²²⁴.

En la teoría de Alcalá Galiano y Larra, el principio de la nacionalidad aplicado al teatro carecía de fundamento si estorbaba la representación de las verdaderas inquietudes del hombre español del siglo XIX: «Sí pensamos –escribe Larra– que, aun en la época de su apogeo, *nuestra literatura había tenido un carácter particular, el cual o había de variar con la marcha de los tiempos o había de ser su propia muerte [...]*»²²⁵. El teatro, en tanto que institución cultural, no podía permanecer al margen de los cambios experimentados en España a la muerte de Fernando VII. Las transformaciones sociales, que acabaron con los privilegios nobiliarios, la desaparición de la Inquisición, la liberalización económica, las reformas administrativas y, en definitiva, el triunfo de la revolución liberal, habían forjado una nueva mentalidad, distante por igual del siglo XVIII y

sa que defiende (vid. V. LLORÉNS, *Liberales y románticos*, ed. cit., p. 380), como de Larra, a pesar de la reseña favorable del *Discurso* duraniano realizada en la *Revista Española*.

²²² Vid. A. ALCALÁ GALIANO, *Idem*, p. 125.

²²³ *Idem*, p. 123.

²²⁴ M. J. de LARRA, «Literatura. Profesión de fe», *El Español*, 1836, BAE, 128, p. 134.

²²⁵ *Idem*, p. 130. «Pues la época es nueva –decía ALCALÁ GALIANO en el famoso debate del Ateneo del año 1839–, nuevos los intereses, nuevas las instituciones y todo, en suma, nuevo debía serlo igualmente el drama», *Semanario Pintoresco*, 1839, p. 80. Vid. V. LLORÉNS, *Liberales y románticos*, ed. cit., p. 424.

de la edad barroca. La esperanza de Larra y de Galiano se cifra, por tanto, en la constitución de una literatura «nueva», útil para la sociedad presente y libre expresión del progreso intelectual del siglo. En palabras del primero:

«Si nuestra antigua literatura fue en nuestro Siglo de Oro más brillante que sólida, si murió después a manos de la intolerancia religiosa y de la tiranía política, si no pudo renacer sino en andadores franceses y si se vio atajada por las desgracias de la patria ese mismo impulso extraño, esperemos que dentro de poco podamos echar los cimientos de una literatura nueva, expresión de la sociedad nueva que componemos, toda de verdad [...] como la España que constituimos»²²⁶.

La libertad literaria y el sentido del progreso propugnados por Larra y Galiano contrastan sobremanera con el comportamiento crítico de escritores tradicionalistas en literatura y conservadores en política. El pensamiento crítico de Alberto Lista constituye el contrapunto de las ideas liberales expresadas. Teniendo muy en cuenta las opiniones de quien fue su discípulo, el teatro del Siglo de Oro constituye para el preceptista el resultado literario de la revolución social e ideológica que puso fin a la religión gentilica y abolió el republicanismo²²⁷. Al contrario que Larra y Galiano, considera que la literatura –fuera en su formulación teórica o en sus creaciones artísticas–, concebida sin las tradicionales pretensiones sociales y fundada en la idea de libertad que proclamaban los escritores románticos y políticos liberales, nada aportaba al adelantamiento de las civilizaciones. En cambio, la literatura adquiriría su auténtico sentido en el marco de la vida política y civil o, por mejor decir, colaborando con las instituciones públicas en la educación de la sociedad. En la medida que la literatura romántica del día despreciaba tales vínculos, causaba la ruina de las sociedades. Como bien ejemplificaban los dramaturgos franceses del momento, la literatura que no aspiraba a introducir en la sociedad los principios del buen gusto y de la moral cristiana y el respeto a la monarquía y sus representantes, conducía a los pueblos a la anarquía literaria y al caos político-social. Así pues, en calidad de crítico lite-

²²⁶ M. J. de LARRA, *Idem*, pp. 133-134.

²²⁷ Vid. A. LISTA, «Del Romanticismo», en *Ensayos literarios y críticos*, II (Sevilla: Calvo Rubio y Compañía, 1844), pp. 36 y 37. En ésta última página escribe, casi reproduciendo las palabras antes comentadas de Estala: «Al gobierno republicano sucedió el monárquico bajo diferentes formas, pero todas templadas por el principio del cristianismo, enemigo de la tiranía al mismo tiempo que del desorden».

rario y de teórico de la literatura, Lista aconseja a los autores dramáticos nacionales que se aparten de los poetas franceses del día, que sujeten su genio creador a la razón artística y que compongan obras dirigidas a proteger el orden social y la virtud moral:

«Escribid dramas que interesen a los hombres de cultura y honradez, como son casi todos los que asisten al espectáculo, respetad la moral, la religión y los principios políticos que rigen en vuestra patria, respetad vuestro idioma, observad rigurosamente la verosimilitud moral, y en cuanto sea posible la material»²²⁸.

Sin embargo, en opinión de Larra y Alcalá Galiano, el compromiso social y político de la literatura, de la crítica literaria y, en general, del hombre de letras consistía en testimoniar y servir al progreso intelectual de su tiempo con el fin de hacer partícipe de dicho avance a la sociedad. La utilidad pública de la literatura depende, por tanto, de que represente y coopere en el progreso humano, mas sin responder a otras exigencias ideológicas, morales o culturales que aquellas que alientan el desarrollo cultural e histórico de las civilizaciones²²⁹. La idea de progreso preconizada por Larra y, por extensión, por los románticos liberales comprende la revolución ideológica que en aquel momento abogaba por una literatura y una crítica literaria nacionales, libre expresión del avance intelectual del siglo:

«Rehusamos, pues, —explica Larra— lo que se llama en el día literatura entre nosotros [...]. Queremos [...] una literatura hija de la experiencia y de la historia y faro, por tanto, del porvenir, estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún, apostólica y de propaganda, enseñando *verdades* a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre, no *como debe ser*, sino *como es*, para conocerle. Literatura, en fin, expresión de toda la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo»²³⁰.

Con esta renuncia de Larra al «*deber ser*» que propugnaban Lista y los críticos tradicionalistas y la proclamación de la «*verdad*» como la única norma literaria, el sector liberal del Romanticismo alentó la formación

²²⁸ A. LISTA, «Resumen sobre el Romanticismo», en *Ensayos literarios y críticos*, II, p. 42.

²²⁹ Vid. M. J. de LARRA, «Profesión de fe», *El Español*, 1836, BAE, 128, p. 133.

²³⁰ *Idem*, p. 134. Subrayados del autor.

de una literatura nacional libre de prevenciones artísticas, morales, religiosas y políticas. «La literatura –explica Larra– ha de resentirse de esta prodigiosa revolución, de este inmenso progreso. En política el hombre no ve más que *intereses y derechos*, es decir, *verdades*. En literatura no puede buscar, por consiguiente, sino *verdades*. Y no se nos diga que la tendencia del siglo y el espíritu de él, analizador y positivo, lleva en sí mismo la muerte de la literatura, no. Porque las pasiones en el hombre siempre serán *verdades*, porque la imaginación misma, ¿qué es sino una *verdad* más hermosa?»²³¹. En la visión literaria de Larra y Galiano, no hay más principio creador que la imaginación ni más verdad que la que tiene su origen en el espíritu del nuevo hombre del siglo XIX. El concepto racional de la imitación poética y el sentido de la perfección que durante casi un siglo sustentaron la idealidad del arte desaparecen al tiempo que el verdadero carácter nacional hace florecer la libertad creadora. En consecuencia, la recomendación de Alcalá Galiano a los poetas españoles no puede ser más dispar de la propuesta por Lista:

«[...] Nos gustaría que prestasen menos atención al estilo y más al contenido; que rechazasen la propensión a la escritura fina y ambiciosa, y la reemplazaran por una mayor atención al uso correcto y filosófico del lenguaje; que prefiriesen, en su poesía, la audacia imaginativa y la intensidad de sentimiento a la dulzura de la versificación y la suavidad de la frase. [...] La hermosa lengua que tienen a su disposición, la exuberante fantasía del carácter nacional, los habilitan para una nueva carrera mucho más brillante que las emprendidas hasta ahora»²³².

De resultas de ello, la crítica romántica abandonará antiguos prejuicios de escuela y caducas vindicaciones de partido. La crítica literaria, desprovista de toda clase de determinismos e inhibiciones, contribuirá con sus juicios a otorgarle a la literatura nacional un rango propio, un auténtico estatuto de autonomía, que permita la difusión de cuantas ideas estimulen sin coacciones el progreso del saber: «¿Nos enseñas algo? ¿Nos eres la expresión del progreso humano? Nos eres útil. Pues eres bueno»²³³. Tal como reconoce Alcalá Galiano, la crítica acomodará sus criterios al nuevo concepto de literatura y para ello contará con la imaginación tanto como con el juicio, apartando éste último de la lógica normativa de la preceptiva tradicional: «La atención de los críticos

²³¹ *Idem*, p. 133.

²³² A. ALCALÁ GALIANO, *Literatura española del siglo XIX*, ed. cit., p. 135.

²³³ M. J. de LARRA, «Literatura. Profesión de fe», *El Español*, 1836, BAE, 127, p. 134.

españoles podría orientarse ventajosamente hacia el examen y estudio de los sanos principios filosóficos sobre los cuales se funda en otros países la ciencia literaria que profesan»²³⁴.

3.3.5. *La crítica dramática ante las refundiciones del antiguo teatro español*

La crítica clasicista de los siglos XVIII y XIX aceptó el hecho artístico de las refundiciones siguiendo el mismo criterio reformista, pragmático y reivindicativo que le inclinó a admirar las bellezas y a censurar los defectos del teatro áureo. Desde esta perspectiva, la refundición de una obra dramática antigua, esto es, su arreglo conforme a la norma clásica, constituía el complemento de la labor crítica. La misma intención deberían albergar el crítico de teatros y el refundidor de dramas barrocos. Ambos utilizarían nuestro pasado dramático con el fin de instituir un nuevo teatro nacional a partir de los méritos e incluso de los deméritos del antiguo drama español. Así, mientras el crítico valoraba las bellezas del antiguo teatro español, el refundidor subsanaba sus faltas demostrando que el drama barroco resultaba susceptible de ser perfeccionado de acuerdo con los criterios estéticos vigentes en el día. El propósito de la crítica al estimar las refundiciones consistía en otorgarle al antiguo teatro español un lugar en nuestra historia literaria que, como aprecia Ermanno Caldera, diera solución de continuidad a la historia del teatro español²³⁵. De este modo, las refundiciones del teatro antiguo español se convertirían en un aleccionador sustituto del inexistente drama nacional moderno. En consecuencia, las mismas objeciones que se hicieron a los críticos que abusaron de erudición recibieron aquellos refundidores que, por exceso de prurito, destruyeron con sus modificaciones los valores artísticos de la obra original.

Según se especifica en el conocido *Reglamento General para la dirección y reforma del teatro* del año 1807, la refundición del teatro antiguo

²³⁴ A. ALCALÁ GALIANO, *Literatura española del siglo XIX*, ed. cit., p. 135. Sólo unas líneas antes había escrito: «Lo que antes se creía a ciegas, ahora se examina; ya se admita, ya se deseche, al cabo pasa por el crisol del ractocinio. Dando así rienda suelta al juicio, queda abierto el campo a errores y extravagancias, mas también están removidos los obstáculos que impedían ir a buscar manantiales de ideas e imágenes fuera del camino real y rectilíneo indicado por los preceptistas», *Idem*, pp. 123-124.

²³⁵ E. CALDERA, «I refundidores», en *Il dramma romantico en Spagna* (Pisa: Università, 1974), p. 11.

implicaba la modificación de las piezas dramáticas en los siguientes términos: «[...] Con ésta denominación se designan aquellas en que el refundidor, valiéndose del argumento y muchas escenas y versos del original, varía el plan de la fábula y pone nuevos incidentes y escenas de invención propia suya»²³⁶. El *Reglamento* distinguía económica y literariamente la refundición de una obra antigua de su corrección²³⁷, al mismo tiempo que, al limitar la tarea del refundidor a la variación del plan y el añadido de algunos episodios, expresaba su respeto hacia el texto original. De aquí se desprenden importantes consecuencias: la primera, la relevancia de la elección de las obras y los autores que se habrán de refundir; la segunda, las cualidades artísticas del refundidor; la tercera, derivada de las anteriores, la perduración en las refundiciones de la esencia dramática de la pieza original y, consiguientemente, de la personalidad artística del autor primigenio; la cuarta, que mediante las refundiciones podían obtenerse pingües beneficios y, finalmente, el comportamiento «tolerante» de la crítica clasicista. Mientras los refundidores seleccionaran piezas dramáticas cuyos méritos artísticos y morales las hicieran susceptibles de ciertas enmiendas y dignas de presentación pública, es decir, siempre que la labor refundidora se redujera, como en 1794 defendió Estala, a acomodar el drama antiguo a las leyes de la verosimilitud y a la regulación del estilo y de los caracteres cómicos²³⁸, la crítica mostró su complacencia hacia la escenificación del teatro áureo.

²³⁶ *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros, que S. M. se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid por su Real Orden de 17 de Diciembre de 1806, aprobado por otra de 16 de marzo de 1807* (Madrid: Hija de Ibarra, 1807), reproducido por Emilio COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid: Tip. Revista e Arch., Bibl. y Museos, 1904), pp. 696-716. La cita en p. 701.

²³⁷ *Vid. Idem*, p. 711. En cuanto a las ganancias a percibir, los refundidores tenían derecho a un tres por ciento del producto total en los teatros del reino durante un período de diez años, mientras que a los correctores se les pagaba por el trabajo realizado sólo una vez.

²³⁸ «[...] Yo creo –aclara– que para tener un surtido abundante de comedias, capaces de divertir con instrucción al pueblo, *bastaba escoger* entre la inmensidad de dramas que tenemos, *una gran porción que son susceptibles de enmienda por manos hábiles*. Sería necesario en unas hacer uniforme el estilo, en otras caracterizar mejor las personas, o dar igualdad y constancia a los caracteres, en casi todas suplir la falta de las unidades y del verosímil, operaciones todas mucho más fáciles que inventar y disponer una fábula», P. ESTALA, *El Pluto*, p. 39. Este planteamiento había sido defendido con anterioridad entre otros por Bernardo de Iriarte según explica Emilio PALACIOS en su trabajo «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 43-64.

Las escasas reformas introducidas por Trigueros en *La moza de cántaro*, aunque no convertían la comedia de Lope en una obra perfecta para el siglo XIX, resultaban suficientes para permitir su representación. En 1803 el *Memorial Literario* reconocía que Trigueros «no [...] ha hecho [...] una comedia regular, pues sus defectos son inherentes a su misma contextura, pero se han salvado los errores que más sobresalen. [...] Si no fuera por los caracteres principales regularmente sostenidos, la buena versificación de Lope y las ingeniosas expresiones de que la comedia abunda, no hubiera merecido los aplausos que ha debido al público español»²³⁹. A pesar de que al crítico no se le escapan la falta de verosimilitud, de decoro y de pureza moral en los personajes, cree oportuno, sin embargo, alabar las bellezas de la obra original y el esfuerzo realizado por el refundidor²⁴⁰. Mas, seguramente este mismo sentido crítico indujo a un tal F. A. y G. a contestar en *El Regañón General* la elogiosa reseña que *La Estrella de Sevilla* mereció en el *Mercurio de España* el mismo año de 1803²⁴¹. Para el articulista de *El Regañón*, que no cuestiona los méritos de Trigueros en otros órdenes literarios, el autor de *Los Menestrales* carecía de dotes teatrales y particularmente de *vis comica*²⁴². Por tanto, considera una torpeza de Trigueros acometer la ardua empresa de convertir la tragicomedia *La Estrella de Sevilla* en la tragedia *Sancho Ortiz de la Roelas*²⁴³. Pero el crítico de *El Regañón General* todavía censura con mayor gravedad a su colega del *Mercurio* por acusar a Lope, a quien entonces se le atribuía la pieza original²⁴⁴, de desconocer las pasiones trágicas: «Si

²³⁹ C. M.^a TRIGUEROS, *La moza de cántaro*, *Memorial Literario*, Época 2.^a, Año III, T. V, núm. XXXVII, pp. 29 y 31. Sobre la labor de Trigueros como refundidor, vid. H. JURTSCHKE, *Vida, obra de A. Lista*, pp. 278-290 y F. AGUILAR PIÑAL, *Un escritor ilustrado: Trigueros*, pp. 235-246.

²⁴⁰ Literalmente el autor de la reseña considera «muy conducente» para nuestra escena las refundiciones de obras antiguas. Vid. *Idem*, p. 29. Vid. J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, «Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el siglo XIX», en *El siglo XIX... Y la burguesía también se divierte* (Puerto de Santa María: Universidad de Cádiz, 1995), pp. 27-39.

²⁴¹ Vid. «Examen de la tragedia intitulada *Sancho Ortiz de las Roelas*», *Mercurio de España*, 1800, jun., pp. 157-191. La reseña de F. A. G., «Carta nona», *El Regañón General*, 1803, núms. 58 (18 dic.) y 59 (21 dic.), pp. 462-468.

²⁴² Vid. F. A. G., *Idem*, p. 462.

²⁴³ «A la verdad –dice–, transformar el zueco de Thalía en el coturno de Melpómene es una ardua empresa y muy superior a las fuerzas del señor Trigueros», *Idem*, p. 465. Vid. J. VELLÓN LAHOZ, «Lope de Vega y Trigueros: poética y nacionalismo en la dramaturgia española dieciochesca», *Dieciocho*, 19 (1996), núm. 2, pp. 275-283.

²⁴⁴ En relación con la atribución de la obra a Lope de Vega o a Andrés de Claramonte, puede encontrarse un repaso de la posición de la crítica ante el problema, de los últimos datos que se conocen al respecto, así como de la principal bibliografía, en la edición

el interés que este drama inspira no es trágico, no tiene la culpa el autor, sino el refundidor que, sin saber, quiso hacer tragedia la que no lo era»²⁴⁵.

El crítico de *El Regañón General* se queja de la injusticia cometida por la crítica erudita con los autores nacionales antiguos en virtud de un evidente agravio comparativo. Consistía éste en la generalizada tendencia a desacreditar a los autores españoles antiguos tanto frente a los dramaturgos extranjeros como ante los refundidores. Nuestros comediógrafos del Siglo de Oro se encontraban en una auténtica situación de indefensión y desigualdad respecto del benevolente trato crítico que merecían los refundidores e incluso ante la facilidad con que sus mismos errores se disculpaban en el teatro de Molière, Corneille y Racine²⁴⁶. Así, aunque el crítico del *Mercurio* aseguraba desconocer el texto original, no dudó en atribuirle los versos de calidad al refundidor y al autor original los defectos de la pieza: «[...] No hemos de consentir –exclama a este respecto el crítico de *El Regañón*– que la censura de *Sancho Ortiz de las Roelas* recaiga sobre la *Estrella de Sevilla*»²⁴⁷.

Ahora bien, las discrepancias entre el autor de la reseña del *Mercurio*, Nicasio Álvarez de Cienfuegos²⁴⁸, y el desconocido crítico de *El Regañón General* no proceden únicamente de la disparidad de criterios. En realidad, la diferencia de opiniones estriba en considerar a *Sancho Ortiz de*

de *La Estrella de Sevilla* realizada por A. Rodríguez López-Vázquez (Madrid: Cátedra, 1991), pp. 30-70.

²⁴⁵ F. A. G., «Carta nona», *El Regañón General*, 1803, pp. 465-466. Sobre el «patetismo» de *Sancho Ortiz*, vid. R. ANDIOC, *Teatro y sociedad*, ed. cit., pp. 406-407 y algunas reconvencciones de Munárriz sobre la presencia en escena del cadáver de Bustos en el acto segundo como recurso trágico, en H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, pp. 275-278.

²⁴⁶ Vid. F. A. G., *Idem*, pp. 466-467.

²⁴⁷ Vid. *Idem*, p. 463. Un comentario muy similar a éste encontramos en el *Diario Literario y Mercantil* de 1825 a propósito de la imitación francesa de *La estrella de Sevilla*. Con el título de *Le Cid de Andalousie*, la escribió Pierre Lebrun en 1823, representándose, no sin numerosos problemas, dos años después (no la publicaría hasta 1844). Dice el articulista que, si bien la actitud del dramaturgo galo demuestra la misma voluntad de elevar el teatro áureo español a la consideración en que lo tuvieron Corneille y Molière, hubiera sido más adecuado que hubiera tenido presente el texto original y no la refundición de Trigueros, condenada por la crítica, «*Le Cid de Andalousie*, tragedia de Mr. Lebrun, representada en el teatro de la comedia francesa», *Diario Literario y Mercantil*, 1825, núm. 4 (4 abr.), p. 15. El texto contó asimismo con una edición inglesa, realizada por Hackney J. Smallfield en 1820 y un extenso estudio, a cargo de Lord Holland, en su obra *Some Account of Life and Writtings of Lope de Vega Carpio*, publicada en 1817. Asimismo se tradujo al alemán en 1824 por el Barón von Malsburg y en 1829 por el poeta Zedlitz.

²⁴⁸ Vid. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Ideas estéticas*, I, p. 1.292 y F. AGUILAR PIÑAL, *Un escritor ilustrado: Trigueros*, p. 239.

las Roelas como una «imitación» de *La Estrella de Sevilla* o, por el contrario, crearla una «refundición» de la obra de Lope. En el primer caso, se autoriza al poeta a un tratamiento más libre y, por tanto, más personalizado del texto original²⁴⁹; en el segundo, sin embargo, se limitan sus funciones a las ya indicadas, que fueron confirmadas en 1821 por Lista en *El Censor*, en 1828 por José M.^a Carnerero en *El Correo Literario y Mercantil* y al año siguiente por Mesonero en este mismo periódico²⁵⁰. Propiamente la acción del refundidor comprendía tan sólo la normalización artística de la pieza antigua. Así pues, no debía desperdiciar la abundancia de situaciones cómicas de las obras originales, cuya complicación y artificiosidad tanto divertían al público madrileño²⁵¹, ni tampoco anu-

²⁴⁹ Recuérdese que en el título de la publicación se dice «arreglada»: *Sancho Ortiz de las Roelas. Tragedia arreglada por D. Cándido M.^a Trigueros* (Madrid: Sancha, 1800).

²⁵⁰ Vid. A. LISTA, *Pruebas de amor y amistad*, *El Censor*, 1821, T. X, núm. 58 (8 sept.), pp. 271-280 y *El atolodrado*, *El Censor*, 1821, T. X, núm. 55 (18 ag.), p. 38; J. M.^a de CARNERERO, *Amar por arte mayor*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1828, núm. 29 (17 sept.), pp. 2-3; [R. de] M[ESONERO ROMANOS], «Sobre refundición de comedias antiguas», *Idem*, 1829, núm. 105 (13 marz.), repr. por D. T. GIES en «Notas sobre Grimaldi y el "furor de refundir"», pp. 122-124. Consúltense también E. CALDERA, «I refundidores», en *Il drama romantico*, pp. 10-11. A este respecto, el propio TRIGUEROS, en la «Advertencia» a *La moza de cántaro*, explicaba que su único objeto fue regularizar la obra original:

«[...] Si yo hubiera intentado hacer una comedia nueva con el mismo argumento, hubiera tenido distinta conducta, hubiera variado más los caracteres, pero no debo defraudar a Lope de su merecimiento porque soy de otro parecer. Cualquiera confesará que, con las mutaciones que se han hecho, queda una comedia muy regular», Lope Félix de VEGA CARPIO, *La moza de cántaro. Comedia de Fr. Lope de Vega Carpio. Refundida por Don Cándido M.^a Trigueros* (Madrid: Repullés, 1803), pp. 4-5.

Asimismo Enciso Castrillón en la «Advertencia» a la refundición de Pedro Coello *La casualidad contra el cuidado* (1806), se refiere al feliz éxito que su versión obtuvo en el Teatro de la Cruz simplemente variando la intriga y cambiando el desenlace de la comedia original. Vid. *La casualidad contra el cuidado. Comedia en tres actos [...]. Representada en el Teatro de la Cruz el día 16 de diciembre de 1806* (Madrid: Repullés, 1807), h. 3r.

²⁵¹ Al comentar *La casualidad contra el cuidado*, refundida por Enciso Castrillón, decía en 1807 la *Minerva*:

«Aunque en esta comedia se observan bien las unidades, pues en cuanto a la de lugar, sólo se muda éste de la calle a lo interior de la casa de Carrizales, hay poca o ninguna verosimilitud y no mucha decencia: las damas son tan livianas que pecan de disolutas, el galán atrevido y todos necios hasta dejárselo de sobra. Pero el mérito de este drama consiste en lo chistoso de los lances, en lo ingenioso de las ocurrencias, en la gracia e ingenio del diálogo. Todas las escenas son divertidas, pero hay algunas de mucho mérito que agradan sobremanera al auditorio, como la del disfraz del criado, la discreta aunque libre y desenvuelta disputa de las dos damas y, sobre todo, aquella en que la buena dueña descubre su soñado casamiento a su hermano, que es una de las más cómicas que podréis imaginaros», T. V, núm. VII (23 en.), p. 54.

lar con sus versos la gracia del estilo de los antiguos autores cómicos. A este respecto, Lista aconseja a los refundidores que eviten la introducción de versos propios o que, al menos, se adapten a la naturalidad del estilo original:

«El refundidor [...] tal vez mezcla sus expresiones triviales y sus versos fríos y desmayados a la elocución animada y noble del original, discordancias que deben evitar con sumo cuidado todos los que acomodan comedias antiguas al estado presente de nuestra escena»²⁵².

No obstante, la imposición de tales condiciones al trabajo del refundidor suponía la limitación del número de refundiciones. Al considerar obras dignas de ser refundidas aquellas que no exigían más que su acomodación a las leyes generales del arte, quedaban excluidas otras cuya escenificación, por razones artísticas o políticas, resultaban impropias de un siglo ilustrado. Efectivamente la crítica decimonónica expresó su predilección hacia las antiguas comedias de intriga y carácter. Títulos como *Con quien vengo, vengo* de Calderón, *La esclava de su galán* de Lope de Vega o *La villana de Vallecas* de Tirso de Molina, figuran entre los elegidos²⁵³.

²⁵² A. LISTA, *La moza de cántaro*, *El Censor*, 1821, T. VIII, núm. 48 (30 jun.), p. 427. La pérdida de las bellezas originales de la pieza que se refundía fue también criticada por CARNERERO:

«[...] Hubiera sido deseable –dice Carnerero respecto de ciertas refundiciones de las comedias de Tirso de Molina– que algunas se quedasen en su primitivo estado, pues en la mutilación que han sufrido perdieron gran parte de sus bellezas y no desaparecieron sus defectos. No hace mucho que se ejecutaba en el Coliseo de la Cruz una comedia de este ingenio refundida y vimos que en la tal refundición se conservaban muchas irregularidades, en términos que la unidad de lugar se quebrantaba abiertamente, no ya en los entre actos, según está admitido, sino a la misma vista de los espectadores. Para esto lo más acertado hubiera sido dejarla tal cual la escribió el autor», *Amar por arte mayor*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1828, p. 2.

Como ejemplo de lo que para Carnerero es un mal refundidor, *vid.* la crítica de *Privar contra su gusto*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1829, núm. 95 (18 febr.), p. 2.

²⁵³ Lista aconseja la refundición de *La esclava de su galán* porque constituye una comedia ingeniosa y bien dialogada y porque sus inverosimilitudes podrían resolverse distribuyendo la escena en cinco actos y dejando las mutaciones al principio de cada uno de ellos. Sobre la buena opinión de la refundición de Dionisio Solís de *La villana de Vallecas*, *vid.* *Miscelánea de Ciencias, Artes y Literatura*, 1819, núm. 7 (15 nov.), pp. 3-4 y núm. 8 (17 nov.), 3-4 y *El Censor*, 1822, T. XIV, núm. 79 (2 febr.), pp. 13-19. *Vid.* J. VELLÓN LAHOZ, «Tirso desde la perspectiva neoclásica: *La villana de Vallecas*, de Dionisio Solís», *Estudios*, núm. 184 (1994), pp. 5-32.

Se trata de obras en las que el asunto dramático no estaba sujeto, a diferencia, *v. gr.*, de *Sancho Ortiz de las Roelas*, a condicionamientos históricos, morales o políticos²⁵⁴. Muy al contrario, en tales comedias el efecto teatral procedía de la complicación de la fábula, la gracia del estilo y las calidades cómicas de los caracteres principales. En otras palabras, constituían comedias cuyos méritos dramáticos, además de salvar la censura, se acomodaban, por una parte, a las convenciones de la nueva comedia nacional y, por otra, podían satisfacer las inclinaciones dramáticas del público del siglo XIX. A este propósito, el comentario más elocuente es el pronunciado por Carnerero al reseñar una de las refundiciones de Solís. Carnerero reconoce en 1830 que, si bien el público puede divertirse contemplando las peripecias de las comedias españolas antiguas, prefiere acudir, y es lógico que lo haga, a representaciones donde se reflejen los valores e intereses de la sociedad de su tiempo:

«Si no temiese aventurar una opinión equivocada, me atrevería a decir que estas comedias tan hondamente versificadas, tan ingeniosamente discurredas y tan ponderadas por muchos con no escasa razón están ya, sin embargo, fuera de las costumbres del día. Los conocedores admiran su lenguaje, pero la multitud busca sensaciones más fuertes. El siglo es mercantil y positivo, en todo se piden resultados seguros. Oída una comedia como muchas de nuestros antiguos, se pregunta el espectador a sí mismo lo que al verla representar ha aprendido y saca por consecuencia que nada. [...] Así es que las comedias en que no se encuentran los cuadros de la sociedad y en que las virtudes y defectos de ésta no se pintan en sus diferentes períodos, circunstancias y clases, entretendrán, divertirán, gustarán, si se quiere, pero *el público necesita ya más y, de consiguiente, exige más*. Mientras que esta condición no se cumpla, el teatro carecerá de concurrencia, una u otra excepción que puede ale-

²⁵⁴ Como es sabido, nunca agradaron mucho a LISTA las refundiciones de Trigueros por su excesiva frialdad. Pero *Sancho Ortiz de las Roelas* tenía el agravante de representar a un rey absoluto en tiempos de un gobierno constitucional. A este propósito llega a decir:

«[...] En nuestro siglo, en que ya se sabe que el rey no es amo, sino magistrado, no es propietario sino jefe, bajo un gobierno constitucional que demarca con toda exactitud los deberes y derechos de los súbditos, ¿qué interés puede inspirar Sancho Ortiz? Los versos que se han añadido últimamente en la representación, y que sirven como de correctivo al servilismo que mancha toda la pieza, acaban de destruir todo el efecto teatral que los desgraciados amores de Sancho y Estrella hayan podido inspirar a los espectadores», *El Censor*, 1821, p. 36.

garse prueba muy poco y prueba menos cuando la regla general no queda destruida»²⁵⁵.

A medida que avanzó el siglo XIX, la crítica se preocupó por las refundiciones, no sólo porque el desarreglo del teatro áureo se hiciera intolerable para el público, como sucedía en tiempos de Jovellanos o Moratín, sino porque la escena nacional no disponía de un repertorio propio. Hasta la irrupción en los teatros de las comedias de Bretón, Gil de Zárate, Flores Arenas o Gorostiza, España carecía de un teatro representativo de la sociedad decimonónica y, por consiguiente, de un teatro capaz de competir tanto con el drama español antiguo como con el drama francés en boga. De ahí que el teatro barroco se convirtiera en un recurso para el restablecimiento de la escena nacional, para los autores e incluso para los cómicos: «En la carencia más absoluta de autores y hasta en la imposibilidad de haberlos [...] –comenta Mesonero aludiendo al estado del teatro durante la Ominosa Década– el antiguo repertorio de Tirso, Lope de Vega y Moreto fue el recurso benéfico de nuestros comediantes, los cuales [...] supieron presentar con notable perfección muchas y muy bien escogidas comedias de aquellos célebres autores [...]»²⁵⁶.

Abiertamente contrarios a las refundiciones se manifestaron, sin embargo, Larra y Alcalá Galiano. Menos partidarios si cabe de los refundidores (el primero los llama «arrimones literarios o enmienda planas»²⁵⁷ y

²⁵⁵ José M.^a CARNERERO, *Pruebas de amor y amistad*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1830, p. 2. Esta opinión ya había sido publicada en el *Diario Literario y Mercantil* cinco años antes cuando, juzgando *El amor al uso* refundido por Solís, el crítico cree que la representación de las mejores piezas del teatro antiguo español en la escena moderna no «pueden tener más que un interés histórico para los espectadores instruidos e ideal para los que no lo son», 1825, núm. 7 (7 abr.), p. 27. Vid. asimismo los comentarios de Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS, *Con quien vengo, vengo*, donde la dama «hace valer las obras de nuestros antiguos dramáticos expresando perfectamente los encontrados afectos en que fluctúa su corazón [...]», *El Correo Literario y Mercantil*, 1831, 17 oct., en *Obra dispersa. I. El Correo Literario y Mercantil*, ed. y estudio de J. M.^a Díez Taboada y J. M. Rozas (Logroño: Inst. Estudios Riojanos, 1965), pp. 137-138. Finalmente, conviene recordar que, a propósito de la actitud del público en las comedias, Carnerero le invita en las *Cartas Españolas* a que desapruébe con sus silbidos tanto a los traductores del día como a los refundidores pues, a su entender, unos y otros desconocen la profesión cómica, ya que ni saben escribir ni desean aprender. Vid. «Comedias silbadas», *Cartas Españolas*, 1831, T. II, Boletín cuad. 20, pp. 283-285.

²⁵⁶ R. de MESONERO ROMANOS, «Rápida ojeada sobre la historia del teatro español. Época actual», *Semanario Pintoresco Español*, Época 2.^a, 1842, IV, pp. 397-400. Vid. D. T. GIES, «Notas sobre Grimaldi y el "furor de refundir"», art. cit.

²⁵⁷ M. J. de LARRA, *A cada paso un acaso o El Caballero*, *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 225.

el segundo los califica de «intermediarios o revendedores»²⁵⁸), que de las refundiciones, desconfiaron de la utilidad literaria de dicho trabajo. Larra, partidario de valorar históricamente el teatro antiguo, esto es, de considerarlo testimonio de otros hombres y otra época, no aceptó la refundición como medio para la constitución de un nuevo teatro nacional²⁵⁹. Más todavía, Larra y Galiano creyeron, como asimismo Durán e incluso Sánchez Barbero²⁶⁰, engañoso para el público, pretencioso para los refundidores y humillante para los autores toda negación de su originalidad artística. En el *Correo de las Damas*, Larra explicaba a sus lectoras: «¿Qué es una refundición? [...] Nada absolutamente: poner tres jornadas en cinco actos, suprimir algún trozo de mérito del autor y sustituirle alguna gracia muy verde, muy moderna y, si puede ser, de muy mal gusto. Hecho esto, ya está refundida una comedia»²⁶¹.

²⁵⁸ ALCALÁ GALIANO desacreditó a los refundidores en un artículo publicado en *The Athenaeum*, 1834, núm. 344, pp. 413-414, con motivo de la refundición y publicación por parte de Pablo de Mendivil de algunas comedias de Calderón. Vid. *Literatura española del siglo XIX*, ed. cit., pp. 113-114 y los comentarios de V. LLORÉNS, *Liberales y románticos*, ed. cit., pp. 379-380.

²⁵⁹ De la misma opinión fue un colaborador del *El Correo Literario y Mercantil*, un tal L. C. y G., que, sin estar totalmente en contra de las refundiciones, considera más oportuno la representación de las antiguas comedias en su forma original: «[...] No convengo en que las que por menos irregulares pueden representarse se refundan sino, muy al contrario, quisiera se diesen como ellas son en sí, pues las refundiciones las alteran tanto, ya quitándolas mucho, ya añadiendo a unas lo que es de otras, ya, en fin, desfigurándolas en términos que son otras enteramente de las que eran, llegando algunas hasta perder su título primero», «Refundiciones de comedias», *Idem*, 1829, núm. 96 (20 febr.), p. 3.

²⁶⁰ Vid. A. DURÁN, *Discurso sobre la crítica moderna*, ed. cit., p. 13. Por su parte, SÁNCHEZ BARBERO, les acusa en los siguientes términos: «nueva secta de entes que tienen por oficio remendar o estropear escritos poéticos, alterar, suprimir, añadir a su placer, atentando abiertamente a una propiedad ajena, sin más ley que su capricho. ¿Por qué si no pueden inventar, no se abstienen de descomponer lo inventado?», *Principios de Retórica y Poética*, pp. 163-164.

²⁶¹ M. J. de LARRA, *La venganza sin castigo*, *Correo de las Damas*, 1833, BAE, 128, p. 12. En este último aspecto coincidieron la totalidad de los críticos, fueran o no partidarios de las refundiciones. Si, como dice Larra y demostraron las críticas y los intentos legisladores, no quedaba más remedio que existieran refundidores, al menos debía exigírseles el mismo respeto por la obra ajena que demostraban refundidores de la categoría de Dionisio Solís, vid. *A cada paso un acaso*, *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 226. Por su parte, ALCALÁ GALIANO describía así el proceder de los refundidores:

«Su trabajo consiste en reducir los dramas antiguos al patrón de Aristóteles o de Boileau, torturándolos para acomodarlos a las unidades de tiempo y lugar, eliminando a todos los personajes que se consideran inútiles, y expurgando todos aquellos pasajes en donde el gusto de una época pasada entra en flagrante oposición con la del tiempo presente. Conseguir todo esto exigía el empleo generoso de las tijeras; tras muchos cortes y tajos implacables, solían unir las diferentes piezas con

La denuncia de Larra, como algunos de los comentarios de Lista y Carnerero, revelan el mal uso que de las refundiciones realizaron dramaturgos sin dotes poéticas pero con intereses pecuniarios. En sus manos, como en las de no pocos traductores, el remedio empeoró la enfermedad. Mutiladas de sus sales, los despropósitos artísticos y morales de las refundiciones las hicieron aún más criticables que las piezas originales. En vez de dechados de perfección, las malas refundiciones sirvieron para denostar a nuestros autores antiguos más célebres y a quienes en el día aspiraban a ennoblecerlos. Refundir el teatro antiguo significaba perfeccionarlo evitando tanto una normalización extrema como el caer en la parodia. Por ello Durán y Alcalá Galiano manifestaron que, tal como se había hecho en Inglaterra con Shakespeare, resultaba más beneficioso para el teatro nacional la publicación de colecciones en las que se recogieran en su forma primitiva las mejores obras de nuestros mejores dramaturgos²⁶². No obstante, y a pesar de sus esfuerzos, el teatro español antiguo continuó refundiéndose y la crítica permaneció a lo largo de todo el siglo debatiendo su propiedad y su beneficio público y dramático²⁶³.

algunos parches de la propia cosecha; la obra, una vez acabada, mostraba visibles señales de la tosca mano que había realizado la operación. El resultado de estos esfuerzos fueron las más absurdas composiciones, aunque algunas de ellas gozaron en su tiempo de gran aprobación por parte del público», *Literatura española del siglo XIX*, ed. cit., p. 113.

²⁶² Vid. V. LLORÉNS, *Liberales y románticos*, ed. cit., p. 380. Por otra parte, hay que advertir que *Sancho Ortiz*, como explica AGUILAR PIÑAL, fue editado en Londres el 1817 en la colección *El teatro español* de Alcalá Galiano (vid. *Un escritor ilustrado: Trigueros*, p. 241).

²⁶³ Vid. Ch. GANELIN, «Reworking the *comedia*: A Prolegomenon a Study of the *refundición*», pp. 241-247.

4. LAS TRADUCCIONES DEL TEATRO EUROPEO Y EL RESTABLECIMIENTO DEL TEATRO NACIONAL

*«Transportar de un idioma a otro las obras excelentes del ingenio humano es el mayor beneficio que se debe hacer a las letras, porque son tan pocas las obras perfectas y es tan rara la invención en todos los géneros, que si cada una de las naciones modernas quisiese limitarse a sus riquezas propias siempre sería pobre [...]», Mme. STÄEL, «Sobre la utilidad de las traducciones y de los modos de traducir», *Crónica Científica y Literaria*, 1820²⁶⁴.*

Muy próximo al problema del antiguo teatro español y a la constitución del drama nacional moderno se halla el asunto de las traducciones. En un siglo intelectualmente tan cosmopolita como el XVIII y en un tiempo en que la decadencia del teatro español resulta incuestionable, las traducciones de obras extranjeras se contemplaron como un modo de satisfacer los gustos del público y de suplir las deficiencias del teatro nacional. Pero lo que en principio se estimó como una solución transitoria, terminó por alcanzar proporciones imprevistas. La escasez de autores de mérito, capaces de acomodarse a las exigencias artísticas y morales de la sociedad decimonónica, provocó que en el siglo XIX la traducción de obras dramáticas dejara de consistir en un mero ejercitarse de los autores en la composición de dramas arreglados. La traslación a

²⁶⁴ El artículo fue publicado en tres números consecutivos del periódico con algunas notas de los redactores. *Vid. Crónica Científica y Literaria. El Constitucional*, 1820, núm. 310 (14 marz.), h. 2r.-v.; núm. 316 (20 marz.), h. 2r.-v.; núm. 317 (21 marz.), h. 2r.-v.

nuestro idioma de exitosas obras del teatro europeo contemporáneo se convirtió en recurso común para los autores, los cómicos y los empresarios teatrales que vieron con satisfacción como conseguían el beneplácito del público a la vez que obtenían jugosas ganancias. De esta forma, las obras traducidas, lejos de colaborar en el restablecimiento del teatro moderno español, se erigieron en su sustituto. Por si fuera poco, cuando la ópera y otros espectáculos líricos acapararon para sí la audiencia que antes acudía a los coliseos para ver representar un drama alemán o francés, se buscará en la elección de las traducciones –y no en la escenificación de piezas nuevas originales– el modo de recuperar para el teatro el público burgués. En este contexto, la crítica dramática, que comprendió siempre la traducción del teatro europeo en razón de los límites impuestos por el teatro nacional, luchó contra todo uso de la traducción contrario a los intereses de éste último.

4.1. LA UTILIDAD DE LA TRADUCCIÓN EN LA REFORMA DEL TEATRO NACIONAL: LA INSTAURACIÓN DEL CLASICISMO FRANCÉS

La crítica clasicista de entre siglos, en su deseo de alentar la reforma teatral, confió en los beneficios que reportaría al teatro nacional la traducción de obras extranjeras, particularmente francesas: «No es mal modo de comenzar una reforma –decía el *Memorial Literario* de 1802– el procurar imitar los buenos autores, por lo que las traducciones son de suma utilidad, que así se enriquecen las naciones y así vinieron a renacer las letras en la moderna Italia»²⁶⁵. Desde que en 1768 Aranda emprendiera la reforma del teatro, la traducción fue considerada el procedimiento idóneo para dar a conocer las obras y los autores que convenía emular²⁶⁶. Gracias a ella, era de suponer que el público se acostumbraría a aplaudir dramas regulares y los autores nacionales se formarían en el buen hacer dramático²⁶⁷.

²⁶⁵ «Juicio del año cómico de 1801 a 1802», *Memorial Literario*, Época 2.^a, Año II, 1802, T. III, núm. XX, p. 56.

²⁶⁶ Un repaso general sobre la situación de las traducciones en el siglo XVIII y los problemas que suscita a la crítica se encuentra en el trabajo de Francisco LAFARGA, «Traducción e historia del teatro», *Anales de Literatura*, 5 (1986-1987), pp. 219-230.

²⁶⁷ Este concepto de la traducción fue el que defendieron Olavide y sus contertulios sevillanos, cuyo decisivo papel en la reforma del teatro demostró Aguilar Piñal. No obstante, en razón de nuestro interés conviene mencionar aquí que en el círculo sevillano se tradujeron obras de Racine, Molière, Voltaire, De Belloy, Lemierre, Mercier y Regnard. Vid. F. AGUILAR PIÑAL, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (Oviedo: Cátedra Feijoo,

Tal creencia en el poder corrector de la traducción implicó que, al aprobarse la Real Orden del 21 de noviembre de 1799 para la reforma del teatro español, se equipararan artísticamente las piezas traducidas con las creaciones originales y, por consiguiente, se concedieran similares privilegios a autores y traductores²⁶⁸. En el «Prólogo al lector» que da inicio al *Teatro Nuevo Español* (1800-1801), Santos Díez González²⁶⁹ notifica que los traductores gozarán de igual reputación e idénticos derechos que los autores originales:

«En esta colección entrarán también las piezas nuevamente traducidas que se representen cuyos traductores tendrán *por ahora* el mismo derecho al privilegio concedido a los autores originales hasta que el número y mérito de éstos sea suficiente para los espectáculos necesarios, en cuyo caso cesará dicho privilegio para los traductores [...]»²⁷⁰.

Con esta medida se aspiraba a fomentar la traducción de obras extranjeras como primer paso hacia la reconstrucción del teatro nacional. De hecho, el carácter transitorio con que esta igualdad fue concebida, demostraba que la traducción constituía un estímulo para los ingenios nacionales. La tarea de traducir servía de aprendizaje a nuestros autores dramáticos ya que, a través de la imitación de los modelos franceses, los futuros autores originales conseguirían perfeccionar sus dotes dramáticas y, en definitiva, escribir dramas nacionales al estilo francés.

Pero, de forma muy parecida a lo que sucedía con las refundiciones, la efectividad de las traducciones dependía de la elección de las piezas

1974), pp. 77-87. En relación con la traducción y el adiestramiento de los poetas, puede leerse el «Juicio del año cómico de 1801 a 1802», *Memorial Literario*, 1802, p. 58, así como lo que cuenta COTARELO de Iriarte en *Iriarte y su época* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1897), pp. 71-72.

²⁶⁸ Vid. F. AGUILAR PIÑAL, *El teatro en el siglo XVIII*, en *Historia de la literatura española*, dir. E. Palacios, IV (Madrid: Orgaz, 1980), pp. 164-167. Sobre este plan de reforma, consúltense la edición del mismo de C. E. KANY; «Plan de reforma de los teatros de Madrid, aprobado en 1799», *RBAMAM*, VI (1929), pp. 245-284 y las consideraciones de José SUBIRÁ, «La Junta de reforma de Teatros: sus antecedentes, actividades y consecuencias», *RABMAM*, IX (1932), pp. 19-45.

²⁶⁹ Sobre la autoría de Díez González de este prólogo, vid. F. LAFARGA, «Acerca de las traducciones españolas de dramas franceses», en *Coloquio Internacional sobre el Teatro español del siglo XVIII* (Bolonía, 15-18 de octubre de 1985) (Bolonía: Piovan editore, 1988), p. 229 y J. CHECA, «Ideas poéticas de Santos Díez González», *Revista de Literatura*, LI (1989), núm. 102, p. 427.

²⁷⁰ *Teatro Nuevo Español*, I (Madrid: Oficina de Benito García y cía., 1800-1801), pp. xiii-xiv.

traducidas y de las cualidades de los traductores. Sólo resultarían útiles al teatro nacional los buenos dramas franceses correctamente traducidos. La función de las traducciones en la reforma del teatro español comprendía dar a conocer en nuestra lengua los méritos de los más celebrados autores extranjeros y las bellezas de sus mejores obras. En consecuencia, tan importante era acertar en la elección de las piezas como saber desempeñar con destreza el oficio de traductor. De nuevo según el *Memorial Literario*:

«Si los buenos poetas y prosistas castellanos [...] conspirasen a una a trasladar a nuestro patrio idioma las buenas tragedias y comedias francesas, pues lo mediano y mucho menos lo ínfimo jamás debía merecer los honores de la traducción, la reforma se haría por necesidad, sin esfuerzo y sin obstáculos, porque el pensar en que de repente hayamos de tener Molières y Racines, es pensar un desatino. Ellos se formaron traduciendo, copiando, imitando a veces a nuestros poetas y casi siempre a los griegos y latinos y nosotros debemos hacer lo mismo»²⁷¹.

4.1.1. *El traductor, poeta de élite; las piezas traducidas, dechados de perfección y los autores, cómicos y trágicos de excepción*

La figura del traductor hubo, pues, de ser reconsiderada en razón de su relevancia, destinado como estaba a ser el reeducador del gusto del público y el renovador del drama nacional. De ahí que, como atinadamente sostenían los críticos del *Memorial*, la reforma del teatro hubiera de comenzar por los mismos traductores²⁷²:

²⁷¹ «Juicio del año cómico de 1801 a 1802», *Memorial Literario*, 1802, p. 57.

²⁷² *Vid. Idem*, p. 58. Por su parte, *El Regañón General*, abundando en la misma idea, asegura que los traductores de obras de teatro habían cometido más dislates que los de novelas:

«Pasando a tratar de la traducción y representación española [de dramas franceses] es preciso confesar que nada necesita una reforma mayor que estos puntos porque todos los destrozos que han hecho del idioma los traductores de novelas de nuestros días son una bicoca en comparación del lenguaje que han puesto en sus tragedias y comedias los de los dramas franceses», «Concluye el juicio del asesor segundo sobre los teatros», *Idem*, 1803, núm. 7 (22 jun.), p. 50.

«¿Qué podemos esperar de las traducciones del día –se pregunta el crítico–, hechas por gentes que parece aprendieron el castellano entre los gascones y el francés entre los gallegos, sino la ruina total de nuestra lengua y literatura?»²⁷³.

La responsabilidad de la traducción no podía recaer sino sobre hombres de gusto y de formación literaria, concedores de las lenguas castellana y francesa y defensores de los fundamentos del arte poético²⁷⁴. De hecho, los reiterados intentos por rectificar el teatro español habidos durante el siglo XIX, en buena medida fracasaron porque la traducción se convirtió en recurso habitual de poetas sin instrucción. La proporción de autores que utilizaron la traducción de obras extranjeras para fomentar el buen gusto entre el público y ejercitarse en la composición de dramas arreglados con el propósito de recuperar el drama español, resultaba insignificante en comparación con el número de poetas de segunda o tercera fila que encontraron en la traducción un modo de vida. Las ventajas que la legislación teatral ofrecía fueron aprovechadas con fines lucrativos por los empresarios y los traductores de oficio²⁷⁵. Los primeros, sabiendo cuánto disfrutaba el público madrileño con las novedades francesas, representaron obras traducidas sin reparar en los valores literarios de la pieza original ni en la propiedad de la versión española. Por su parte, los segundos satisficieron las demandas del público sin otra pretensión que garantizarse el sustento. En palabras de García Suelto:

²⁷³ *Idem*, p. 56. En relación con los galicismos introducidos por los traductores y su consideración de corruptores de la lengua castellana, vid. A. RUBIO, *La crítica del galicismo en España (1726-1832)* (México: Universidad Nacional, 1937) y Fernando LÁZARO CARRETER, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII* (Barcelona: Crítica, 1985²), pp. 276-289.

²⁷⁴ Vid. «Concluye el juicio del asesor segundo sobre los teatros», *El Regañón General*, 1803, pp. 50-51 y T[omás] G[ARCÍA] S[UERTO], «Reflexiones sobre el estado actual de nuestro teatro», *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1805, T. II, núm. VIII, p. 113. En el *Reglamento general para la dirección y reforma del teatro* de 1807, se anuncia que la Junta, además de proponer las obras extranjeras que deban ser traducidas, distribuirá el trabajo entre los escritores que considere más apropiados: «La Junta procurará adquirir originales de las tragedias, comedias, dramas, intermedios y óperas mejores de los teatros extranjeros y comisionará para su traducción a los escritores que sean más a propósito para esta clase de trabajo», p. 11.

²⁷⁵ En el citado *Reglamento* de 1807, se establece que las traducciones en verso se pagarán, al igual que las refundiciones, a razón de un 3% del producto total en los teatros del reino durante un período de diez años, mientras que las traducciones en prosa se retribuían de una sola vez. Vid. p. 6.

«Faltaron ingenios o, por lo menos, enmudecieron y salieron a ocupar su plaza innumerables traductores que, sin conocimiento de la lengua ni del arte, trasladaron a nuestra escena los dramas extranjeros que más acomodados les parecían para satisfacer su vanagloria literaria o su interés»²⁷⁶.

La crítica clasicista arremetió con igual intensidad contra los traductores que no supieron elegir como contra quienes, ignorando el arte de traducir, «de tal modo estropean los bellos originales que los mudan en monstruosas y horribles copias»²⁷⁷. Tal era el caso de comedias tan mal naturalizadas como la versión de Isusquiza de *El avaro* de Molière²⁷⁸ o la *Ifigenia* de Racine, tragedia de gran mérito que, sin embargo, Cañizares transformó en «[...] una pieza desarreglada, interpolada de mil impertinencias del gracioso, [...] poniendo en su boca expresiones y costumbres modernas, faltando al carácter y propiedad [...]»²⁷⁹.

El problema de la traducción consistía en que ésta debía resultar lo más acomodada posible al texto original. Dado el carácter ejemplar que se suponía en la pieza francesa, los traductores debían evitar todo exceso que conllevara la destrucción del modelo²⁸⁰. La traducción no podía ser tan libre que se apartara del original, aunque tampoco tan fiel que no permitiera modificación alguna. Los cambios introducidos por Pedro de Silva en el quinto acto *La Andrómaca* de Racine, así como las

²⁷⁶ T. GARCÍA SUELTO, «Reflexiones sobre el estado actual de nuestro teatro», *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1805, p. 114.

²⁷⁷ «Juicio del año cómico de 1801 a 1802», *Memorial Literario*, 1802, pp. 56-57.

²⁷⁸ Se trata de una traducción libre de la pieza de Molière incluida en el segundo tomo del *Teatro Nuevo Español*. Conviene reparar en cómo el *Memorial* (Época 2.^a, Año I, (1801), T. I, octubre, núm. VI, pp. 202-209) utiliza la crónica para defender el original francés. La mayor parte de la reseña, es ocupada por las elogiosas palabras que La Harpe escribió sobre su compatriota en el tomo segundo de su conocida historia literaria. De este modo, además de granjearse, como se verá, la crítica de otros periódicos, el *Memorial* utiliza la crónica para imputar los defectos al traductor y salvar la reputación del autor original.

²⁷⁹ *Ifigenia*, *Memorial Literario*, 1787, T. XII, núm. XLVII, octubre, parte 1.^a, p. 267.

²⁸⁰ El más común de todos los errores era la conversión de la tragedia en comedia y, lo que era menos tolerable, su acomodación a los caracteres de la comedia barroca, atreviéndose los traductores incluso a convertir en gracioso alguno de los personajes originales. En tales ocasiones, la traducción tenía un efecto contrario al que se pretendía, pues mantenía las condiciones de un ideal dramático que se aspiraba a retirar de la escena. Además del caso de Cañizares citado en la nota anterior, puede verse el del *Polieucte* de Corneille, en la versión de Fermín del Rey, titulada *La mayor gloria de un héroe es ser constante en la fe o El héroe verdadero*, *Memorial Literario*, 1786, T. IX, núm. XXXIII, septiembre, pp. 131-132.

reformas de Trigueros a la *Electra* de Crébillon o la *Ifigenia en Aulide* de Racine en nada desmerecían los méritos conseguidos por los autores franceses²⁸¹. Como, glosando a Sebastián y Latre, explica Mariano Luis de Urquijo en la versión española de *La muerte de César* de Voltaire, la complicación de traducir se hallaba en que la corrección de las posibles deficiencias del texto original y la superación de las diferencias nacionales no podía perjudicar los méritos literarios de la versión primitiva:

«Es tan grande la dificultad de estas traducciones que se puede decir no basta para su perfección tener una noción exacta de los dos idiomas, ni un entero conocimiento de las diferencias que hay entre las poesías de las dos naciones sino que es menester además un serio estudio del drama que se haya de traducir, mucha meditación y finalmente una gran felicidad para el buen éxito»²⁸².

En cuanto a las predilecciones de la crítica, el genio cómico de Molière y el trágico de Racine y Corneille ocupan un lugar preferente entre los autores del siglo XVII francés, siendo Crébillon, Voltaire y De Belloy algunos de los trágicos más admirados de la centuria siguiente²⁸³.

²⁸¹ Para la *Andrómaca*, vid. *Memorial Literario*, 1786, T. VII, núm. XXV, enero, p. 116 y para la *Ifigenia en Aulide*, *Idem*, 1788, pp. 514-518. En relación con las modificaciones de Trigueros a la *Electra* de Crébillon, escrita en 1781 y dedicada a la actriz María Bermeja, se dice en el mismo periódico:

«[...] acomodada con mayor movimiento y viveza al teatro español, es muy celebrada por su buena trama y disposición, por las nuevas circunstancias de disfrazar a Orestes con el nombre de Tideo, por el tierno y bien preparado reconocimiento de los dos hermanos, por la peripecia y mutación del estado de los personajes, unos de felicidad en infelicidad y otros al contrario y por la catástrofe más dolorosa», 1788, T. XV, núm. LXXI, octubre, parte 1.^a, pp. 268-269.

Sobre la labor de Trigueros como traductor de los trágicos franceses, vid. F. AGUILAR PIÑAL, *Un escritor ilustrado: Trigueros*, pp. 183 y ss.

²⁸² VOLTAIRE, *La muerte de César*, trad. y acompañada de un «Discurso del traductor sobre el estado actual de nuestro teatros y necesidad de su reforma». Por D. Mariano Luis de Urquijo (Madrid: Blas Román, 1791), h. 1v. Urquijo considera que el traductor debe huir de los extremos en que frecuentemente suelen incurrir. Así pues, ni se debe seguir servil y materialmente el texto original, ni tampoco ser demasiado libre en su traducción, aunque es consciente de la dificultad que un término medio entraña. Por otro lado, la «felicidad» a la que Urquijo alude, como reconoció Sebastián y Latre, alimentó la opinión de que traducir era más una cuestión de intuición o instinto poético que producto del estudio (vid. T. SEBASTIÁN Y LATRE, *Ensayo sobre el Teatro Español*, sin paginar).

²⁸³ Sobre la presencia algunos de estos autores en el siglos XVIII español, vid. E. COTARELO Y MORI, «Traductores castellanos de Molière», en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, I (Madrid: Hernando, 1925), pp. 64-141; Marcelin DEFOURNEAUX, «Une adaptation inédite

De la traducción y representación de *El avaro*, *La Andrómaca*, *Fedra*, *Zaida* o *Zelmira* no podía dimanar, como aseguraba el *Memorial Literario*, sino un «bien público», garantizado por la sola mención del nombre de sus autores, cual era conseguir que los poetas nacionales escribieran auténticas comedias y tragedias²⁸⁴. No obstante, por muy arregladas que fueran las composiciones de los clásicos franceses, para el público español de fines del siglo XVIII éstas resultaban tan anacrónicas como las comedias de Lope o Calderón. Incluso se hallaban en desventaja respecto de estas últimas si se tenía en cuenta que eran extrañas al carácter nacional. En los albores del siglo XIX la sociedad española, como la francesa, la italiana o la alemana, reclamaba la conformidad del teatro nacional con las costumbres y los gustos del día. De ahí que la crítica y las instituciones optaran por recurrir a la traducción de poetas franceses de menor prestigio que, sin embargo, no desmerecían sus pretensiones reformistas: «[...] Era necesario que a Lope, a Calderón y a Moreto hubiesen sucedido, ya que no un Molière y un Racine, un Regnard, un Destouches y un Rotrou»²⁸⁵. La ventaja de traducir a éstos

te du *Tartuffe: El Gazmoño ou Juan de buen alma*, de Cándido M.^a Trigueros», *Bulletin Hispanique*, LXIV (1962), pp. 43-60; F. LAFARGA, «Una adaptación española inédita y desconocida del *Bourgeois gentilhomme* de Molière en el siglo XVIII», *Anuario de Filología*, IV (1978), pp. 440-465; R. ANDIOC, «Moratín traducteur de Molière», *Hommage des Hispanistas Français a Noël Salomon* (Barcelona: Laia, 1979), pp. 49-72 y «Más sobre traducciones castellanas de Molière en el siglo XVIII», en J. M. Valldaura, ed., *El teatro español del siglo XVIII* (Lleida: Universitat de Lleida, 1996), I, pp. 45-63; Ada M. COE, «Additional Notes on Corneille in Spain in the 18th Century», *Romanic Review*, XXIV (1933), pp. 233-235 y Charles B. QUALIA, «Corneille in Spain in the Eighteenth Century», *Romanic Review*, XXIV (1933), pp. 21-29 y «Racine's Tragic Art in Spain in Eighteenth Century», *PMLA*, LIV (1939), pp. 1.059-1.076 y Ana C. TOLIVAR ALAS, «Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII», *Investigación Franco-Española. Estudios*, 1 (1988), pp. 177-190; CH. B. QUALIA, «Voltaire's Tragic Art in Spain in the XVIIIth Century», *Hispania*, XXII (1939), pp. 273-284; F. LAFARGA, *Voltaire en España, 1734-1835*, pról. C. Todd (Barcelona Edic. Universitat de Barcelona, 1982); *Idem*, ed., *Traducción y adaptación cultural: España-Francia* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1991) y, en particular, *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (Lleida: Universitat de Lleida, 1997).

²⁸⁴ La afirmación acerca de la bondad pública de estas traducciones puede leerse a propósito de la traducción de *El Cid* de Corneille realizada por Moncín con el título de *Don Rodrigo de Vivar* (*Memorial Literario*, 1786, T. IX, núm. XXXV, noviembre, p. 408) y sobre la valía literaria de los autores, el elogio de Voltaire contenido en *La muerte de César*, trad. por Urquijo, h. 4r. En este sentido, es importante que se traten de imitaciones de tema griego como lo prueba que el propio Olavide se encargara de la *Zaida* de Voltaire (vid. *Memorial Literario*, 1790, T. XX, núm. CXIII, julio, parte 1.^a, pp. 390-391).

²⁸⁵ «Juicio del año cómico de 1801 a 1802», *Memorial Literario*, 1802, p. 56. A propósito de la presencia en España de Destouches, consúltese J. A. RÍOS CARRATALÁ,

últimos estribaba en que, al tiempo que se perfeccionaba el arte de componer tragedias y comedias, se señalaban las condiciones que garantizaban el triunfo del drama moderno. Con su teatro podía aprenderse a componer situaciones y escenas ingeniosas y a ser original en la expresión y los caracteres sin perder regularidad en las formas, pero además se conseguía interesar al público sin hacer concesiones al vulgo, como lo constataron Iriarte, Forner o Valladares²⁸⁶. En consecuencia, puede decirse que este teatro representó el hallazgo de una fórmula dramática, sustitutiva del antiguo drama nacional y del teatro popular del siglo XVIII, con la que poder hacer frente a la escasez de comedias y tragedias nacionales escritas según los principios del arte y el criterio del buen gusto que debía caracterizar a la sociedad decimonónica.

4.2. EL TEATRO NUEVO ESPAÑOL Y LA INTRODUCCIÓN DE LA COMEDIA SENTIMENTAL

Con similar espíritu reformador y utilitario se proyectó el *Teatro Nuevo Español*, colección integrada en su mayoría por piezas traducidas²⁸⁷. Se trata de un conjunto de obras destinadas a mejorar el repertorio dramático nacional, esto es, a retirar definitivamente de nuestros escenarios la representación de comedias heroicas, de magia, de tramo-ya y de figurón, así como a acabar con sus adeptos²⁸⁸. Para ello se estimulaba a los ingenios patrios a la composición de comedias y tragedias

«Destouches en España (1700-1835)», *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, núms. 8-9 (1987), pp. 257-265.

²⁸⁶ Vid. respectivamente las crónicas de *El filósofo casado o El marido avergonzado de serlo*, *El filósofo enamorado o La escuela de la amistad* y *El vano humillado* en el *Memorial Literario*, 1785, T. VI, núm. XXI, septiembre, pp. 111-113; 1795, T. X, septiembre, parte 2ª, pp. 398-412 y 1802, Época 2.ª, Año II, T. III, núm. XXIV, pp. 207-211. De las tres obras, la más afortunada fue la traducción de Forner. Editada en Madrid y Valencia en 1796, se reeditó el año siguiente en Barcelona, además de ser frecuente su reposición en escena. Vid. F. AGUILAR PIÑAL, *BAES XVIII*, III, núms. 4.316-4.317 y E. PALACIOS, «El teatro neoclásico», en *Historia del Teatro en España*, II, p. 213.

²⁸⁷ Tan sólo seis fueron las composiciones originales de la colección. A propósito de la «españolidad» de la colección, vid. F. LAFARGA, «Sobre el "Teatro Nuevo Español" (1800-1801): ¿Español?», en *Fidus interpres. Actas de las Primeras Jornadas nacionales de historia de la traducción*, II, ed. J. C. Santoyo, R. Rabadán, T. Guzmán y J. L. Chamosa (León: Universidad/Diputación, 1989), pp. 23-32 y R. ANDIOC, «El Teatro Nuevo Español, ¿antiespañol?», *Dieciocho*, 22 (1999), 2, pp. 351-372.

²⁸⁸ Vid. *Teatro Nuevo Español*, I, pp. xxii-xxiii. En los sucesivos volúmenes de la colección se iban publicando los títulos de las obras cuya representación fue prohibida en los teatros públicos de todo el reino por Real Orden del 14 de enero de 1800.

originales arregladas al arte o, en su defecto, a la traducción de obras extranjeras de reconocido mérito entre la gente culta, aceptándose también las tragedias urbanas o comedias sentimentales²⁸⁹. El papel de los dramas sentimentales en la reforma y adelanto del teatro español se correspondía, por tanto, con el desempeñado por la traducción de tragedias o comedias. Al autorizarse oficialmente su traducción, la comedia sentimental se convirtió en una forma lícita de regular artística y moralmente el teatro nacional. Dicho de otro modo, la traducción de dramas sentimentales se utilizó para introducir en nuestros escenarios un gusto teatral que se presuponía símbolo de progreso y civilización²⁹⁰.

4.2.1. *La participación de la crítica en el progreso del teatro*

En el «Prólogo» del *Teatro Nuevo* se solicita la colaboración de la crítica y hasta cierta condescendencia por su parte. Díez González, sabedor de la valía literaria de un buen número de las piezas que componían los seis volúmenes de la colección, exhorta a los críticos a que moderen sus juicios. Santos Díez pide a la crítica que se sume a la iniciativa oficial de instituir un nuevo teatro español:

«Sería injusto el hombre que en este mismo día exigiese unos progresos que sólo pueden exigirse de un teatro bien cultivado por muchos años. No deben, pues, oírse las sátiras de los críticos mordaces y tal vez malintencionados, cuyo fruto no es otro que el de infundir en los ingenios una cobardía perjudicial. Un prudente disimulo o una advertencia atenta y juiciosa anima a los poetas, les abre los ojos y no los intimida y retrae con una sátira avinagrada, mordaz y aun maligna. Critíquese en hora buena las piezas del teatro nuevo, pero hágase la crítica con aquel juicio, atención y urbanidad a que son acreedores de justicia los que por su parte hacen cuanto pueden en obsequio del Rey y de su Patria»²⁹¹.

²⁸⁹ «[...] No serán excluidas –se dice concretamente– las que los modernos llaman comedias *serias* o *lastimosas* o *tragedias urbanas* pues, aunque esta nueva especie dramática no fue bien recibida al principio [...], con todo eso se ha hecho tanto lugar en todos los teatros cultos de Europa que ya sería una rareza no admitirla en el nuestro», *Teatro Nuevo Español*, I, pp. xx-xxi.

²⁹⁰ *Vid. Idem*, I, p. xii.

²⁹¹ *Vid. Idem*, I, p. xvi.

El *Memorial Literario*, que nunca permaneció al margen de instancias oficiales²⁹², y *El Regañón General* se hicieron eco del consejo. Haciendo gala de una actitud tolerante, ambos periódicos aceptaron –no sin diferencias– el compromiso de cooperar con sus críticas en el progreso de la escena española.

Olive, director desde 1801 del *Memorial* y principal redactor de las crónicas dramáticas del periódico, se mostró benevolente con algunas de las traducciones que por entonces se exhibían en los escenarios madrileños. Sin embargo, y a pesar de la requerida indulgencia, en sus juicios no evitó denunciar a los malos traductores ni desacreditar los originales exentos de mérito. Como puede leerse en las últimas líneas de la crónica de *Concini y Enrique IV*, obra de Collé que tradujo Rodríguez de Arellano, el periodista se sentía obligado a reprobar cuantos dramas no cumplieran con las condiciones más esenciales del arte:

«Tal es el juicio que una *crítica indulgente y arreglada, que se encamina a adelantar y no a atrasar el arte*, a animar y no a abatir a los que le cultivan, puede formar del presente drama. Sin duda que, tanto en su disposición como en el lenguaje, estilo y versificación se hallarán defectos, pero ni en ésta ni en ninguna otra obra es nuestro intento el buscarlos con *escrupulosa exactitud*. De lo que sólo tratamos aquí es de oponernos a la multitud de monstruosos dramas, que amenaza inundar la escena, y particularmente al miserable lenguaje en que están escritos y en el que apenas hay una frase ni una voz de las que conocieron y usaron nuestros mayores. Así, pues, no perderemos ninguna de cuantas ocasiones se nos presenten de alabar cualquiera composición en que hallemos siquiera un mérito regular»²⁹³.

Sin embargo, la misma conciencia de la profesión crítica que inclinaba a Olive y a su periódico a mostrarse permisivos con los dramas regulares, les inducía a censurar las malas traducciones. Para Olive, convencido clasicista, el crítico contribuía al adelanto del teatro conminando a los autores a superar los errores y advirtiendo de ellos al público. La crítica y el crítico debían ponerse al servicio del progreso del teatro, aunque esto supusiera contrariar a los autores, al público y, en cier-

²⁹² Vid. mi artículo «Una poética dramática en las páginas del *Memorial Literario* (1784-1788)», *Estudios de historia social. Periodismo e Ilustración en España*, núms. 52-53 (1991), pp. 435-443.

²⁹³ *Concini y Enrique IV*, *Memorial Literario*, 1802, Época 2.^a, Año II, T. II, núm. X, p. 20.

to modo, a las instituciones. La función de la crítica consistía, pues, en colaborar con sus juicios en la rectificación y perfeccionamiento del teatro nacional.

A perpetuar este prurito del crítico murciano y de su periódico se opuso *El Regañón General*. Por supuesto, esta publicación admite que el teatro español se encuentra en manos de «autores famélicos» y «traductores sin principios» y sometido a la necia autoridad del vulgo²⁹⁴. Mas en razón de ciertas mejoras que observa en nuestros teatros²⁹⁵, considera más provechoso renunciar a todo exceso de purismo y afán de perfección: «Yo no pretendo ser un censor severo de los teatros, quisiera sí que mejorase y que llegara a su perfección, pero me hago cargo también de que una reforma tan pronta y precipitada como pretenden algunos, es del todo imposible»²⁹⁶. *El Regañón* partió de la idea de que la crítica debía apoyar la reforma del teatro, aun cuando significara la aprobación de la medianía. A su entender, constituía una cuestión de justicia que la crítica se solidarizara con los autores que abrieron camino a la regeneración de nuestra escena²⁹⁷. Luego, según este periódico, la crítica debía adaptar sus criterios de valoración del teatro a la realidad dramática española.

La discrepancia entre ambos periódicos se cifra entonces en un uso diferente de la crítica y, por consiguiente, en distintas concepciones de su «utilidad». Teniendo en cuenta la situación que atravesaba nuestra escena, *El Regañón* considera vana e incluso perjudicial la predicación de ideales poéticos de perfección. La colaboración en el progreso del teatro implica valorar cuantos méritos constituyan un adelanto²⁹⁸. Sin embargo, el *Memorial Literario* creyó que sólo mostrarse tolerante no contri-

²⁹⁴ «Juicio que hace el Fiscal sobre el estado de la literatura», *El Regañón General*, 1803, núm. 1 (1 jun.), p. 6.

²⁹⁵ Sostiene casi tópicamente que han mejorado las decoraciones, que hay mayor profesionalidad en los cómicos y que es más frecuente la representación de buenos dramas, *vid. Idem*, p. 7.

²⁹⁶ *Idem*, p. 7. Sin duda, *El Regañón* ataca con ello a los memorialistas con los que polemizó: «Todos estos adelantos me hacen mirar el teatro de distinto modo que lo ven algunos críticos que quisieran que en un día llegara a una perfección a que no llegó nunca el de Grecia y Roma», *Idem*.

²⁹⁷ *Vid. Idem*. A este respecto, entre la correspondencia del periódico, figura una de carta firmada por F. A. G., el famoso censor de las refundiciones de Trigueros. En ella se ataca a los memorialistas en razón de la poca moderación demostrada al enjuiciar la traducción de Regnard que realizó Carnerero titulada *Citas debajo del olmo* y el desánimo que su crítica podía ocasionar en una joven promesa. *Vid. El Regañón General*, 1804, núm. 48 (16 jun.), pp. 377-378.

²⁹⁸ Conviene, sin embargo, tener presente que para el periódico la actitud tolerante de la crítica se mantendrá eventualmente hasta que la mejora del teatro les permita censurar con mayor rigor.

buiría al adelanto del teatro. La crítica, para ser verdaderamente útil, debía enseñar a discernir, esto es, debía emplear su privilegiada posición para promover la auténtica reforma del teatro español.

4.2.2. *La crítica clasicista y la recepción del teatro sentimental*

El sentido crítico del futuro editor de las *Nuevas Efemérides* explica su comportamiento, reticente unas veces y condescendiente otras, en relación con la moda de los llamados dramas sentimentales²⁹⁹. En las crónicas teatrales del *Memorial* (como en las páginas de las *Efemérides de la Ilustración de España* hiciera Julián de Velasco), Olive, al tiempo que reconoce los beneficios reportados por la comedia sentimental en la reforma de la escena española, expresa su preocupación ante el abandono de los géneros cómico y trágico en sentido estricto que conllevaba la indiscriminada representación de comedias sentimentales. En su opinión, dos errores debían ser combatidos por la crítica si no se quería perpetuar el mal gusto en nuestros escenarios, a saber: que ni se admitiesen piezas desarregladas sólo en virtud de su carácter «sentimental»³⁰⁰, ni se recurriera a esta clase de dramas en sustitución de las auténticas comedias y tragedias. Con motivo de la representación de *El abate de l'Epée*, comedia de Bouilly que para el *Teatro Nuevo* tradujo Juan de Estrada, comenta en el *Memorial Literario*:

²⁹⁹ Sobre la traducción y recepción en España de los dramas sentimentales franceses, puede verse Joan L. PATAKY KOSOVE, *The «Comedia Lacrimosa» and Spanish Romantic Drama (1773-1865)* (London: Tamesis Books, 1978); I. McCLELLAND, *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808* (Liverpool: University Press, 1970), cap. VII; F. LAFARGA, «Acerca de las traducciones españolas de dramas franceses», art. cit.; M.^a Jesús GARCÍA GARROSA, «La recepción del teatro sentimental francés en España», en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. F. Lafarga (Barcelona: PPU, 1989), pp. 299-305; *La Retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802* (Valladolid: Universidad/Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca, 1990), pp. 45-66 y «El drama francés», en F. LAFARGA, ed., *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, pp. 105-126; J. A. RÍOS CARRATALÁ, «Traducción/creación en la comedia sentimental dieciochesca», en *Imágenes de Francia*, pp. 229-237; J. CAÑAS MURILLO, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1994).

³⁰⁰ A propósito de la reseña de la *Misanтроpía desvanecida* de Kotzebue, comenta en el *Memorial Literario*: «¿Pero qué? ¿Se reduce a la sensibilidad todo el mérito de un drama?... Tal parece ser en el día la opinión del vulgo literario», 1801, Época 2.^a, Año I, T. I, octubre, núm. VI, p. 219.

«Este drama es ciertamente malo, pero se aplaudió con entusiasmo en las varias veces que se ha representado. ¿Será por su mérito o por la corrupción a que ha llegado el gusto? No nos metamos en criticar la exclusiva preferencia que en nuestros días se da a toda obra como tenga lo que se llama “sentimientos de filosofía y humanidad”, ni en reprobar que esta preferencia haya desterrado casi de la escena las verdaderas comedias y tragedias porque al cabo la moda favorecida de la ignorancia debía contaminar a las musas dramáticas [...]»³⁰¹.

En relación con las comedias sentimentales, Olive repudió tanto su exclusivismo como que se aprovechara la ignorancia del público para continuar estragando el gusto. Al teatro sentimental europeo se le debía cierto apartamiento del público de las vulgaridades del siglo XVIII y precisamente por ello había que seleccionar con sumo cuidado los dramas que se representaran. Ningún progreso podría derivar de la traducción de piezas dramáticas cuyo único mérito radicaba en el patetismo de algunas escenas. Con ello no se conseguiría más que reemplazar un repertorio dramático de mal gusto por otro no menos vulgar cuando lo que se perseguía era exactamente lo contrario³⁰². La buena acogida que el público dispensó a los dramas sentimentales debía servir para sanear el teatro español:

«[...] Pues que, por un lado, vemos desterrados de nuestros teatros mil monstruosidades que los deshonoraban y corrompían y, por otro, advertimos composiciones que si no son perfectas, tienen al menos el mérito principal de una moral pura, podemos decir que hay en ellos una reforma útil, la cual nos acerca sin duda a la perfección»³⁰³.

Ya que la mayor parte de las obras traducidas no iban a enseñar a nuestros autores a crear comedias ni tragedias al gusto clásico³⁰⁴, el

³⁰¹ *El Abate de L'Epée, Memorial Literario*, 1801, Época 2.^a, Año I, T. I, octubre, núm. 2, p. 38.

³⁰² Vid. M.^a J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, «La comedia lacrimógena», *Anthropos*, núms. 166-167 (1995), pp. 63-66.

³⁰³ V. RODRÍGUEZ DE ARELLANO, *La camarerita, Memorial Literario*, 1802, Época 2.^a, Año II, T. II, núm. XII, p. 99.

³⁰⁴ El *Memorial Literario* no desperdició ocasión alguna de atacar a las comedias sentimentales por cuanto basaban su mérito en el efecto causado por la mezcla de escenas tristes y patéticas con otras de carácter cómico. Vid. *El solterón y su criada*, que tradujo García Suelto, *Memorial Literario*, 1801, Época 2.^a, Año I, T. I, octubre, núm. VI, pp. 209-210;

éxito del drama sentimental debía aprovecharse, al menos, para instaurar en nuestros escenarios dramas regulares de buena moral:

«[...] Se debe confesar –dice el *Memorial Literario* al juzgar *El Conde de Olsbach* de García de Arrieta– que algunos dramas que no carecen de mérito, ya sea por el interés que presentan, ya por la buena moral que enseñan, ya, en fin, por la propiedad de los caracteres o por la gracia del diálogo, de modo que si pudiese lograrse el que los buenos traductores o, al menos, los medianos, que no faltan, los trasladasen a nuestro idioma, tendríamos con ellos un surtido no menos curioso que útil de composiciones dramáticas»³⁰⁵.

A este respecto, el *Memorial Literario* advirtió la «utilidad pública» derivada de la «bondad moral» exhibida en tales dramas. Habida cuenta de que la comedia sentimental o tragedia urbana constituía una ficción verosímil cuyos personajes eran «ciudadanos distinguidos por su honrado nacimiento o por alguna notable virtud»³⁰⁶ y que se dirigía a purgar el ánimo con la compasión sugerida por la contemplación de males «que oprimían diariamente a la sociedad»³⁰⁷, el acercamiento al público de las mejores comedias sentimentales francesas o alemanas pondría fin al monopolio dramático del vulgo introduciendo en nuestros escenarios y en la sociedad una moral que había triunfado en Francia y que la culta Europa consideraba signo de civismo y buen gusto. El teatro sentimental europeo acabaría con la presencia de costumbres tan detestables en una sociedad moderna y civilizada como «las extravagancias del honor, [...] las virtudes inaccesibles de novelas, los raptos de

Clementina y Desormes, de Rodríguez de Arellano, 1801, Época 2.^a, Año I, T. I, octubre, núm. VI, p. 217 o *Los amantes generosos*, 1802, Época 2.^a, Año II, T. II, núm. X, p. 18, cuyo autor se esconde bajo las iniciales G.F.R., todas ellas recogidas en el *Teatro Nuevo*.

³⁰⁵ *El Conde de Olsbach*, *Memorial Literario*, 1802, Época 2.^a, Año II, T. II, núm. XIV, p. 168.

³⁰⁶ S. DÍEZ GONZÁLEZ, *Instituciones poéticas* (Madrid: Imp. Benito Cano, 1793), p. 116.

³⁰⁷ «Carta Décima. Correspondencia literaria del mes», *El Regaño General*, 1803, núm. 44 (29 oct.), p. 347. Vid. asimismo S. DÍEZ GONZÁLEZ, *Idem*, pp. 113-114. Sobre las condiciones del drama sentimental, tragedia urbana o género serio, vid. G. CARNERO, «Una nueva fórmula dramática: la comedia sentimental», en *La cara oscura del Siglo de las Luces* (Madrid: Fundación Juan March/Cátedra, 1983), pp. 39-64 y los trabajos de E. PALACIOS FERNÁNDEZ, «La comedia sentimental: dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII», *Revista de Literatura*, LV (1993), pp. 85-112 y «La estructura de la comedia sentimental en el teatro popular de fines del siglo XVIII», *EntreSiglos*, II (1993), pp. 217-226.

doncellas, los escalamientos de las cárceles, la resistencia a la autoridad legítima o el desprecio del pueblo»³⁰⁸. En su lugar, se mostrarán los resultados que ocasiona en la educación de un joven la elección de un preceptor equivocado como sucede en *Los dos ayos*; los peligros que la corte presenta para una mujer joven y hermosa como en *La Sofía*; se multiplicarán reencuentros, reconciliaciones y perdones como en *Misantrópia*; se ridiculizarán los celos infundados de *La mujer celosa* o la vanidad de *La orgullosa* y, por supuesto, se impondrá el respeto a la justicia, al poder y a sus ministros. En definitiva, se representarán cuantos caracteres o situaciones inspiren humanidad, razón y decencia.

La comedia sentimental prácticamente constituyó el único recurso de que disponían las instituciones y la crítica para hacer efectiva la regeneración del teatro español. Aunque no faltaran argumentos literarios que esgrimir en su contra, lo cierto es que se tuvo que admitir que sólo hallando un teatro que sin ser vulgar agradara al pueblo y le instruyera en los principios del buen gusto y de una sana moral, se le podría arrebatar el poder que todavía ostentaba en los coliseos. El teatro sentimental se erigía en la fórmula ideal para conseguirlo, pues, a la diversión tragicómica que a todos parecía complacer, añadía la ventaja de satisfacer las exigencias artísticas, morales y políticas de la burguesía acomodada. La reforma del teatro no se consolidaría hasta que no se instauraran en los escenarios el gusto literario y el sentido cívico y moral de la burguesía europea decimonónica.

4.2.3. *Los logros de la colección y sus consecuencias críticas*

Desde esta perspectiva, la acogida dispensada a las traducciones del *Teatro Nuevo Español* y, en general, a los dramas sentimentales demostraba cierta propensión del público en favor de la reforma de la escena. Si se repasa la lista de las comedias escenificadas en los tres coliseos de la Corte durante la temporada de 1801-1802, se observa que los dramas sentimentales gozaron de un reconocimiento público parecido al de las comedias populares del XVIII³⁰⁹. En el teatro del Príncipe las tres comedias más repre-

³⁰⁸ «Carta quinta, sobre el estado de nuestros teatros», *Efemérides de la Ilustración de España*, 1804, T. I, núm. 19 (19 en.), p. 75.

³⁰⁹ «[...] No se sigue –se lamenta a este respecto *El Regañón General*– el verdadero camino del buen gusto que los dramas [traducidos] se proponen, y aunque se aplauden y admiran sus bellezas, su disposición y el talento del que los ha formado, no se dejan de aplaudir igualmente las composiciones monstruosas que no hacen más que sorprender

sentadas fueron *El diablo predicador*, *El mágico de Astracán* y *El ayo de su hijo* y duraron más de diez días en cartel *El solterón y su criada*, *El califa de Bagdad*, *Los pajes de Federico II*, *La familia indigente*, *La prueba caprichosa*³¹⁰. Incluso el éxito de éstas últimas podría considerarse superior en atención al elevado número de dramas sentimentales escenificados³¹¹.

No obstante, la crítica no pudo evitar manifestar su preocupación ante el hecho que el teatro español continuara sin constituirse y, en consecuencia, en relación con los límites que a este respecto imponía la tragedia urbana. Las comedias sentimentales habían conseguido rectificar la opinión pública³¹² e introducir los fundamentos de una nueva moral, mas esa era su única aportación a la comedia y la tragedia nacionales. En comparación con ésta última le faltaba la dignidad de los personajes y el estilo que a tan elevados caracteres les correspondía. La comedia sentimental se fundamenta en el interés de la acción, cuyos sucesos por lo maravilloso y extraordinario tienen mucho de novela y, por tanto, de inverosímil³¹³, en la gracia del diálogo y sobre todo en la moral: «La

la aceptación de los espectadores con visualidades y apariencias estrepitosas», «Juicio que hace el Fiscal sobre el estado de la literatura», 1803, pp. 6-7.

³¹⁰ En el Coliseo de la Cruz la pieza favorita fue *El mágico africano*, que se representó durante quince días, seguida de *Los trabajos de Tobías* que duró trece, *La prueba caprichosa* que estuvo doce días en cartel y once *La labradora dama*. Los datos proceden de la «Noticia de las comedias representadas en los teatros de Madrid en el año cómico pasado, que principió en 5 de abril de 1801, hasta el 18 de abril de 1802, y días que duró la representación de cada una», *Memorial Literario*, Época 2.^a, Año II, 1802, T. III, núm. XX, pp. 61-65. No obstante, debe consignarse que el *Memorial Literario*, a pesar del éxito de público que obtuvieron las comedias populares del siglo XVIII, no las reseñó. Esta omisión fue sin duda deliberada. El *Memorial* que, como se verá, obró en su primera época de modo contrario, no pretendía así más que dirigir la atención de sus lectores hacía un tipo de teatro con el que el periódico se sentía conforme.

³¹¹ No debe olvidarse que la representación de los dramas formaba parte del premio concedido. *Vid. Teatro Nuevo Español*, I, p. xiii.

³¹² El cambio de actitud en el público es así descrito en las *Efemérides*:

«¿Podrías imaginarte que hubiera en lo posible medios de llevar a nuestro pueblo a la tragedia ni a los dramas sentimentales? Pues sabe que va, que derrama dulces lágrimas, que se hace ilusión y que ha llegado al punto de gustar del juego y del contraste de las pasiones fuertes, que en derredor de la sangrienta Melpómene se conmueve y se entusiasma, y que en lugar de las valentonas de los tiempos de Francisco Esteban y del Cid, le gusta ya ver más el terrible efecto de las pasiones, regido por la verdad de las pasiones mismas», «Carta segunda sobre el estado de nuestro teatro», *Efemérides de la Ilustración de España*, 1804, T. I, núm. 4 (4 en.), p. 15.

³¹³ *Vid.* la versión de Manuel Gómez Bustos de *El padre de familias*, *Memorial Literario*, 1803, Época 2.^a, Año III, T. V, núm. XLV, pp. 293 y 295 y mi trabajo «La comedia lacrimógena», art. cit.

moral de este género de comedia tiene por objeto los hombres en general y conviene a todos los estados, ventaja que podemos comparar con la de la tragedia, que es la de instruir a aquellos de quienes la suerte de los demás depende»³¹⁴. Como consecuencia, la crítica intentó concienciar de la relativa significación que en una auténtica reforma del teatro español convenía otorgarle a dicha clase de dramas. El *Memorial Literario* no perdió ocasión de recordar a sus lectores que no sólo traduciendo se formaba un teatro y, menos todavía, si el repertorio se reducía a los dramas franceses en boga³¹⁵. Mientras las *Efemérides* advertían que no podía considerarse un buen drama el que respetara la moral pero careciera de arte³¹⁶. Más todavía, el *Memorial* observó que las facilidades artísticas que ofrecía el drama sentimental se podían tornar en inconvenientes en manos de escritores mediocres:

«[...] Este género de tragedia presenta grandes dificultades a los talentos sublimes que las llegan a conocer y una peligrosa facilidad a los medianos, a causa de que no tienen que componer en verso ni que elevarse a los grandes sucesos y a los grandes héroes que la historia nos representa. Por lo cual, al mismo tiempo que será el más limitado para el sabio que escoge un asunto con discernimiento, será siempre fértil para los malos escritores»³¹⁷.

³¹⁴ *Idem*, 1803, p. 294.

³¹⁵ La reprobación de aquellos que faltaban al arte y la preferencia por autores que defendían los fundamentos de la comedia o la tragedia así lo atestiguan. El periódico decidió dirigir la opinión pública en favor de dramas sentimentales como *La virtud en la indigencia* de Mercier que, sin embargo, en esta ocasión (en 1786 se había representado con éxito la traducción realizada por Flores Gallo con el título *La pobreza con virtud al fin encuentra su premio, la Costurera*) sólo permaneció cuatro días en cada uno de los principales Coliseos de la Corte o el *Agamenón* de Lemercier, que se hallaban más próximos a los fundamentos de los géneros cómicos y trágicos. *Vid.* respectivamente *Memorial Literario*, 1801, Época 2.^a, Año I, T. I, octubre, núm. VI, pp. 215-217 y Época 2.^a, Año I, T. I, octubre, núm. VI, pp. 211-213.

³¹⁶ Se observa en la crítica cierto temor a que lo moral primara en perjuicio de la poesía, como de hecho sucedió:

«[...] Cuando se les presentan traducciones de piezas que tengan un buen fin moral o un objeto, cuyo éxito bien conducido puede llevar al conocimiento de un defecto social, ora sea ridiculizando el vicio, ora presentando la virtud bajo formas amables, se deciden por lo moderno y perdonan hasta la falta de poesía y la falta de reglas», «Carta 5.^a sobre el estado de nuestros teatros», *Efemérides de la Ilustración de España*, núm. 19 (19 en.), 1804, p. 76.

Conviene consignar que la crítica censuró con frecuencia los parlamentos de tipo moral que solían ponerse en boca de uno de los personajes, cuando, por el contrario, la moralización debía deducirse del desarrollo dramático.

³¹⁷ *El padre de familias*, *Memorial Literario*, 1803, p. 295.

En otras palabras, el drama sentimental no constituía el ideal dramático a imitar sino tan sólo un medio de que los poetas y el público se acercaran a él. Tal, sin duda, fue la pretensión del *Teatro Nuevo* al permitir la inclusión de estos dramas en la colección y así, al menos, lo creyó García Suelto, uno de sus traductores, quien comenta en el *Variedades* en 1805:

«Nuestro teatro no era verdaderamente nacional, se abastecía de piezas extranjeras y, por fortuna, *algunas* de ellas, aunque desfiguradas en las traducciones, *eran capaces de dar ideas de buen gusto y señalar de lejos la senda que debían seguir nuestros escritores dramáticos*. Declamadas, por otra parte, con verdad y con sentimiento y adornadas con toda la magnificencia y decoro de que eran susceptibles, *comenzaron a fijar la atención de los poetas, de los actores y del pueblo*»³¹⁸.

4.3. EL AGOTAMIENTO DEL TEATRO CLÁSICO FRANCÉS Y EL DESCRÉDITO DE LA TRADUCCIÓN EN EL SIGLO XIX

Poco tiempo antes de que García Suelto hiciera tal declaración en el periódico de Quintana, la crítica ya había reiterado su preocupación ante el estado de decadencia atravesado por la escena francesa:

«Si de nuestro teatro pasamos al francés –comenta el *Memorial Literario*–, veremos que su decadencia es harto considerable, pues ya no brillan en él aquellos ingenios del siglo XVII y ni aun los excelentes del XVIII. La tragedia viene a equivocarse con el que suelen llamar “drama o comedia llorosa”, pretendiendo ambas interesar a los espectadores moviéndoles a horror y espanto. La comedia dista tal vez tanto de la de Gresset, de la de Pirron y de la de Destouches, como la de éstos de la de Molière [...]. Y las comedias nuevas de Collin y de Picard no han pasado de la clase de medianas, de modo que el teatro francés, en otro tiempo tan fecundo y tan excelente, en el día no presenta más que algunas composiciones que no pasan de la clase de juguetes agradables»³¹⁹.

³¹⁸ T. GARCÍA SUELTO, «Reflexiones sobre el estado actual de nuestro teatro», *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1805, p. 114. Recuérdese que tradujo *El solterón y su criada* de Collin d'Harleville, pieza que gustó al público pero no al *Memorial*.

³¹⁹ «Juicio del año cómico de 1801 a 1802», *Memorial Literario*, 1802, pp. 60-61.

El teatro francés, que en otro tiempo hizo de Francia la nación más admirada y envidiada de toda Europa, era en los albores del siglo XIX un teatro empobrecido. La crítica española le acusa de dedicarse por moda o pereza a copiar, imitar o traducir lo peor de la literatura inglesa y de la alemana y de conformarse con agrandar al público ignorante con juguetes cómicos o líricos y novelas dramatizadas³²⁰. Para nuestros críticos tal abandono de la comedia y de la tragedia entrañaba graves peligros de los que había que prevenir a nuestros autores y traductores:

«Por el espacio de más de un siglo —explica Quintana en 1803— han estado los franceses añadiendo perfecciones al arte de la tragedia [...]. Enriquecido el arte con tantas obras clásicas y saciado ya el público en algún modo de verlas, ha sido necesario que los autores para excitar su interés hayan salido de los límites que la naturaleza ha puesto a la tragedia. Fuera de estos límites no hay más que precipicios peligrosos o arenas estériles y sólo a fuerza de talento es como se logra tal vez alguna producción sobresaliente»³²¹.

Todo lo más que la nación española podía aceptar de la francesa era la adopción de los dramas sentimentales, de modo que nuestros traductores deberían prescindir de cuantos títulos faltaran a los principios del buen hacer dramático, aun cuando obtuvieran un clamoroso éxito en París.

Así sucedió en el período comprendido entre 1802 y 1805 cuando, según atestigua García Suelto, se representaron en los escenarios de Madrid buenas traducciones de no menos virtuosos originales que merecieron una favorable opinión por parte de la crítica de las dos naciones³²². El *Memorial Literario* y las *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* distinguieron con sus elogios la comedia de Collin d'Harleville *Todos formamos castillos en el aire* y *El Reconciliador* de Demoustier, ambas traducidas por Enciso Castrillón, las dos versiones de la tragedia *La muerte de Abel* de Legouvé³²³, la de Sabiñón y la de Magdalena

³²⁰ Vid. *Misanropía y arrepentimiento*, *Memorial Literario*, 1801, Época 22., Año I, T. I, octubre, núm. 2, p. 30.

³²¹ M. J. QUINTANA, *La muerte de Abel*, *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1803, T. I, p. 45.

³²² Vid. T. GARCÍA SUELTO, «Reflexiones sobre el estado actual de nuestro teatro», *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1805, p. 114.

³²³ Ambas fueron prohibidas por la Inquisición a partir de 1806, aunque ello no impidió los elogios de la crítica. Vid. A. DÉROZIER, *Quintana y el nacimiento del liberalismo*, ed. cit., pp. 69-71.

Fernández y Figuro, así como la también tragedia de Chénier *El Duque de Pentiebre* que versionó Rodríguez de Arellano, amén de considerar graciosos y deleitables algunos melodramas como el titulado *Una travesura* de Bouilly³²⁴.

Mas todas ellas constituyen casi los últimos vestigios del clasicismo francés. Se trata de comedias y tragedias escritas en el último decenio del siglo XVIII según el código clásico o, por mejor decir, remedando a Racine, Regnard o Destouches. Esto explica que no se cuenten entre ellas el *Ofhis* de Lemercier y *Blanca y Montcasín o Los venecianos* de Arnault, ésta última harto repudiada por la crítica por su efecto terrorífico³²⁵. En este sentido, a medida que avanzaba el siglo XIX, la postura de la crítica dramática española se vio cada vez más comprometida. Mientras, por una parte, el teatro nacional continuaba sin disponer de un repertorio que lo caracterizara como tal; por otra, el teatro europeo se alejaba cada vez más de los moldes clasicistas. Dicho desajuste provocó la inmediata reacción de la crítica. Ante la avalancha de traducciones que se suceden en las primeras décadas del siglo XIX, la crítica denunciará con suma vehemencia todo uso de la traducción que considere contrario a los intereses del teatro nacional.

4.3.1. *La traducción y el valor institucional del teatro: de la Minerva a El Censor*

Pese a las recriminaciones de los críticos, lo cierto fue que en la primera década del siglo XIX la escena española continuó acogiendo las

³²⁴ En el orden de obras citado, pueden verse las reseñas de Enciso, *Memorial Literario*, 1803, Época 2.^a, Año III, T. IV, núm. XXXIV, pp. 243-244 y *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1804, T. III, núm. 18, pp. 364-374; las de Saviñón en *Memorial Literario*, 1803, Época 2.^a, Año III, T. V, núm. XXXVIII, pp. 61-67 y *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1803, T. I, pp. 44-56 y la de Fernández y Figuro en *Memorial Literario*, 1803, Época 2.^a, Año III, T. V, núm. XXXIX, pp. 89-92; de la obra de Arellano, *Memorial Literario*, 1803, Época 2.^a, Año III, T. V, núm. XXXIX, pp. 89-92 y de la piececilla de Bouilly, que tradujo Bellosartes, *Memorial Literario*, 1803, Época 2.^a, Año III, T. V, núm. XLIII, pp. 244-246.

³²⁵ Vid. *Memorial Literario*, 1803, Época 2.^a, Año III, T. IV, núm. XXXII, p. 177. La crítica combatió esta tragedia cada vez que se representó aunque su éxito la hizo subir a escena en sucesivas ocasiones. Juan Bautista Arriaza escribió en su contra un alegato que circuló por la Corte en numerosas copias manuscritas y que, en una de sus versiones, publicó el mismo periódico, «Reflexiones de entre actos, hechas en la tragedia *Blanca y Montcasín o Los venecianos*», *Memorial Literario*, 1803, T. IV, núm. XXXIII, pp. 201-220.

novedades francesas. Junto a mediocres comedias sentimentales, en nuestros escenarios se exhibieron traducciones de algunas extravagancias y artificios mecánicos que hacían las delicias del público francés. La *Minerva*, periódico publicado por Olive cuya primera etapa comprende los meses de octubre de 1805 y marzo de 1808, se mostró así de tajante:

«En este mes ha venido a suceder lo que en el anterior, siendo aún mayor el número de comedias antiguas que en él se han representado, de lo que se infiere que aún gusta el público de diversiones nacionales, a pesar de cuanto necio escuadrón de traductores e imitadores de piecitas francesas hacen por formarle a la extranjera y corromper de más en más su gusto y aun su moral. Pues, aunque estamos hartos de saber que nuestras comedias antiguas son de mal gusto y aun muchas veces de mala moral, no lo son tanto como los dramas modernos, y en ellas hay siempre bastante bueno que imitar y aprender. Por lo tanto, o hágase de una vez una reforma o volvamos a lo antiguo»³²⁶.

La contundente afirmación del crítico no carece de fundamento. Olive denuncia en la *Minerva* lo que ya advirtiera a los lectores del *Memorial Literario*: que la traducción podía servir para perpetuar el mal gusto en nuestros escenarios. Las comedias sentimentales, aun en casos tan excepcionales como *El deber y la naturaleza* de Pelletier, *El tratado singular* de Bourlin o *El divorcio por amor* de Kotzebue, la primera traducida por Comella y las otras dos por Enciso, faltaban a la verosimilitud acumulando lances y peripecias como si se tratara de una novela:

«Ya se ve [...] –dice Olive a propósito de la segunda– que esta comedia es por el estilo de las nuestras, mucho enredo y disfraz, atropello e inverosimilitud en la acción, que suele a veces presentar materia para media docena de comedias, algunos lances y gracias cómicas y moral ni pensarlo. Hágase más sencilla la acción de ésta, redúzcanse tantos lances inverosímiles a uno solo bien urdido, sosténganse mejor los caracteres y habrá una comedia regular, porque la idea no es mala»³²⁷.

Por otra parte, piezas como *Las minas de Polonia* o *El Rey Eduardo III* no constituían sino un derroche de escenografía y decora-

³²⁶ «Revista del mes de noviembre», *Minerva*, 1806, núm. CI (18 dic.), pp. 177-178.

³²⁷ *El divorcio por amor*, *Minerva*, 1808, T. IX, núm. 24 (22 marz.), p. 47.

ción con las que resultaba fácil divertir al pueblo³²⁸. Mas, ¿no eran precisamente lo inverosímil del enredo de las comedias de Lope, Calderón, Tirso o Moreto y lo aparatoso del teatro popular del siglo XVIII algunos de los defectos que se pretendían corregir mediante las traducciones? En razón de los perjuicios que a la escena española estaban ocasionando estas traducciones, Olive propone el regreso a la representación del teatro nacional antiguo. El sentido de la traducción se pierde cuando, lejos de introducir el buen gusto, mostrar los principios de la poesía dramática y cultivar el espíritu, vicia la lengua castellana y el teatro se reduce a ser un espectáculo para los sentidos: «Contentémonos –dice en 1806– con asistir al teatro a pasar un rato o a reír o a recrearnos con una música a veces buena, con la visualidad de las decoraciones y trajes, lisonjeando materialmente los sentidos, pero para ello haremos bien si dejamos a la puerta, la razón, el juicio y el buen gusto»³²⁹.

Sin embargo, ni la crítica ni las instituciones estaban dispuestas a tolerar que el teatro supusiera el fin de la poesía dramática y, menos todavía, a permitir que las traducciones la destruyeran. Acabada la Guerra de la Independencia, puede leerse en la *Crónica Científica y Literaria* de José Joaquín de Mora:

«La literatura dramática cuenta ciertas épocas señaladas en que ha tomado caracteres diferentes y en que gran número de imitadores han seguido el impulso de algunos pocos modelos. Así es como los españoles tienen sus comedias de capa y espada, de figurón, heroicas, etc.; los franceses, sus tragedias arregladas y sus comedias de carácter; los ingleses, las tragedias en el género de Shakespeare y los alemanes sus dramas sentimentales. En estos diferentes ramos ha habido producciones excelentes, aun en aquellos que más se separan de las reglas didácticas y de la severidad del gusto clásico. Ahora bien, de estos diferentes grupos de piezas dramáticas sólo hemos visto lo peor y lo menos digno de presentarse al público, si se exceptúan tres o cuatro comedias antiguas, como *El desdén con el desdén*, *El parecido en la Corte*, *El mejor alcalde, el rey*. ¿No han hallado los directores dramáticos algo más verosímil que *Las minas de Polonia*? ¿Molière no tiene composiciones algo más dignas de su genio que *El enfermo de aprensión*?

³²⁸ Vid. *Las minas de Polonia*, *Minerva*, 1805, T. I, núm. XVII (26 nov.), p. 153 y *El Rey Eduardo III*, *Minerva*, 1806, T. IV, núm. CII (23 dic.), pp. 206-207.

³²⁹ «Revista de teatros, que sirve de introducción a este artículo», *Minerva*, 1806, T. IV, núm. LXXXVII (31 oct.), p. 68.

¿Y las tragedias? ¿Cuándo veremos una? ¿Estará condenado el público de Madrid a no ver jamás en la escena los nobles juegos de coturno? [...]. *Veremos con sentimiento que la literatura dramática y el teatro español se separan cada vez más y si sigue el sistema que rige este último, serán dos cosas tan heterogéneas entre sí como lo son la poesía española y los romances de los ciegos*»³³⁰.

Mora, que sólo un mes antes había defendido en este mismo periódico un sentido cosmopolita de la ilustración, no comprende la constitución de ningún teatro nacional sin el conocimiento de las mejores producciones del teatro universal. Pero esto significa que la traducción había de servir para arraigar el sentido tradicional de la imitación poética y de la historia literaria y, por consiguiente, para mantener el teatro como una actualizada escuela de costumbres y buena moral:

«La literatura española poseyó en algún tiempo un teatro nacional, pero éste está en mucha parte anticuado y dista mucho de ser clásico con respecto a las reglas. Y aunque hay algunas piezas modernas que merecen este nombre, son sobrado escasas para formar un cuerpo caracterizado, un conjunto sistemático. ¿Cómo podrá lograrse que este edificio se consolide, que se propaguen las ideas de lo bello y de lo bueno, que haya autores originales y traductores castizos de obras, cuyo mérito sea indudable? Presentando continuamente al público las pocas que existen, alejando de su vista esas horribles cuanto mezquinas historias mal tejidas y peor habladas que han ocupado casi exclusivamente las representaciones de algunos años, separando, en fin, del teatro, consagrado a un fin tan útil, la imperfecta representación de piezas de otra especie, como son las óperas en que se han mutilado y alterado del modo más chocante las obras más originales y los llamados bailes pantomímicos destituidos de todos los elementos que pueden formar una composición de esta especie»³³¹.

En opinión de Mora, las traducciones debían consolidar el moderno teatro nacional. La *Crónica* censura el equivocado uso de la traducción

³³⁰ «Teatros», *Crónica Científica y Literaria*, 1817, núm. 12 (9 mayo), h. 2r.-v. Sobre las obras traducidas que en este período se representaron en Madrid, *vid.* Charlotte M. LORENZ, «Translated Plays in Madrid Theaters (1808-1818)», *Hispanic Review*, IX (1941), pp. 376-ss.

³³¹ «Variedades teatrales», *Crónica Científica y Literaria*, 1818, núm. 91 (10 febr.), h.1v.-2r.

y el daño causado al teatro español por quienes apoyan que se traduzcan obras sin mérito o piezas de espectáculo. En otras palabras, Mora que, pese a lo que pudiera pensarse, tolera la ópera y otras diversiones líricas³³², pretende impedir la reducción del teatro nacional a un mero espectáculo. En una nación que se precie de civilizada el teatro ha de tener una significación social, moral y política que la traducción de piezas extranjeras debe sustentar.

Como consecuencia, Mora prefiere dedicar su periódico a la crítica de las producciones originales que a la censura de las traducidas³³³, si bien no desaprovecha la posibilidad de desacreditar toda traducción que no responda a un "gusto refinado"³³⁴. Así se opuso tanto a las frivolidades dramáticas que sólo entretenían como al drama moderno, que considera afectado y pretencioso³³⁵, proponiendo como alternativa al teatro español original las comedias de Picard, Duval y sus seguidores:

«¿Por qué –se pregunta– los directores de teatro, tan deseosos de comedias nuevas, no prefieren las de Picard, Duval y otros de esta escuela, a las mamarrachadas sentimentales con que nos fastidian todo el año? ¿Por qué no buscan traductores que sepan su idioma y no copistas [...]?»³³⁶.

Tal opinión fue corroborada durante el Trienio Liberal por *El Censor*. Al igual que Mora, Lista critica el desorden y confusión existente en las

³³² Vid. el comentario favorable de la ópera bufa de Manuel García titulada *Il Califa di Bagdad* con motivo del éxito obtenido en el Teatro de la ópera italiana de París en «Noticias científicas y literarias», *Crónica Científica y Literaria*, 1817, núm. 24 (20 jun.), h. 2v. o los dedicados a *El Príncipe de Catania*, *Idem*, núm. 40 (15 ag.), h. 2r.-v. y *El Carnaval de Venecia*, *Idem*, 1820, núm. 429 (11 jul.), h. 2v.

³³³ «Analizaremos y criticaremos las composiciones dramáticas que se representen en los teatros de esta Corte: nos fijaremos más particularmente en las originales que en las traducciones [...]», «Introducción», *Crónica Científica y Literaria*, 1817, núm. 1 (1 abr.), h. 1.r.

³³⁴ Vid. *Hacer bien obrando mal o Los dos Baldomiro*s, *Crónica Científica y Literaria*, 1817, núm. 15 (20 mayo), h. 2r; «Introducción», *Idem*, 1817, h. 2r.-v. y «Variedades», *Idem*, 1817, núm. 16 (23 mayo), h. 2r.

³³⁵ «Parece que se degrada el carácter de un escritor si procura excitar la risa y que es mucho más noble fastidiar al lector con triviales moralidades o atormentarlo con la narración de catástrofes y desventuras. Desearíamos saber si la risa es incompatible con los progresos de la ilustración y si no es lícito de cuando en cuando bajar de la altura de las graves especulaciones para tomar alguna parte en la representación de tal cual defecto ridículo o contraste grotesco», «Variedades», *Idem*, h. 2r.

³³⁶ *Siri Brahé o Las jóvenes curiosas*, *Crónica Científica y Literaria*, 1817, núm. 41 (19 ag.), h. 2v.

traducciones del teatro francés³³⁷. Y, como corresponde a un periódico que considera el teatro una de las instituciones más representativas de las naciones civilizadas, particularmente en tiempos de libertad, pone la crítica teatral al servicio de la utilidad moral y política del teatro nacional: «En cada pieza que examinemos –explica Lista–, manifestaremos su defectos y bellezas dramáticas, sin olvidar por eso el examen de los afectos morales y políticos que su representación inspire, pues [...] en un gobierno libre no se puede despreciar ninguna cosa de las que tienen influencia sobre el espíritu del pueblo»³³⁸. De acuerdo con este planteamiento, *El Censor* afirmará el valor institucional del teatro excluyendo de todo juicio las obras que no contribuyan a la rectificación del gusto de los espectadores ni a la instrucción moral y política de los ciudadanos:

«Estas consideraciones nos han movido a consagrar algunos artículos de este periódico al juicio y censura de las piezas [...] cuya crítica sea más a propósito para desenvolver los verdaderos principios de la dramática y dar a conocer su influencia política y moral»³³⁹.

En virtud de la aplicación de criterio tan selectivo a las traducciones, no obedece a la casualidad que Lista distinga con sus elogios la ejemplaridad dramática de las traducciones de Molière³⁴⁰, ni que exprese su predilección por *Las vísperas sicilianas* de Delavigne, el *Fenelón* o *Las monjas de Cambray* de Chénier y *El carpintero de Livonia* y *Eduardo en Escocia* o *La terrible noche de un proscrito*, dramas históricos de Duval. Mas tampoco resulta fortuito que, en primer lugar, reniegue de *La posadera feliz* o *El enemigo de las mujeres* de Goldoni y de la tragedia *Blanca y Montcasín*³⁴¹; en segundo, que se refiera en términos de condescenden-

³³⁷ «Así –dice– se anuncia la traducción de una pieza de Voltaire o de Molière, como las caricaturas del teatro de las Variedades, o una comedia de lances o de magia de la abundante e insufrible colección de Cuvier [sic]», A. LISTA, «Anuncio sobre teatros», *El Censor*, 1821, pp. 467-468; *vid.* asimismo lo comentado en p. 472.

³³⁸ *Idem*, p. 474 y también pp. 467-468.

³³⁹ *Idem*, p. 469.

³⁴⁰ *El hipócrita*, *El médico a palos* y *La escuela de los maridos*, la primera versionada por Marchena y las otras dos por Moratín, se erigen en dechados del género cómico, de la excepcionalidad del autor e incluso del arte de traducir. *Vid.* las crónicas de la dos primeras en *El Censor*, 1821, T. VIII, núm. 44 (2 jun.), pp. 100-113 y 1822, T. XVII, núm. 98 (15 jun.), pp. 157-159.

³⁴¹ *Vid.* LISTA «*Blanca y Montcasín* o *Los Venecianos*, tragedia de Arnault en cinco actos, traducida al castellano por D. Teodoro de la Calle», *El Censor*, T. IX, núm. 54 (11 ag.), pp. 435-445.

cia a las comedias sentimentales de Kotzebue y Bouissy³⁴² y, finalmente, que ni siquiera deje lugar en la crítica y en el teatro a piezas como *El desertor húngaro* de Hapdé, *El leñador escocés* o *El hombre de la Selva negra* que considera tan sólo «arlequinadas del género romancesco»³⁴³.

Lista otorga primacía a la traducción de comedias, tragedias e incluso dramas históricos por cuanto constituyen las manifestaciones dramáticas más perfectas y efectivas a la hora de corregir vicios sociales y educar a los ciudadanos³⁴⁴. En los géneros cómico y trágico en sentido estricto y en el drama histórico es donde puede existir una plena coordinación entre las formas y los fines de la representación dramática. Esto significa que nada resulta más reprochable que la traducción de las formas más nobles de la poesía dramática contravenga el valor institucional que en una sociedad civilizada y libre debe desempeñar el teatro. Muy al contrario, las traducciones han de contribuir, como asimismo las nuevas piezas originales, a la institucionalización del teatro nacional. A propósito de *La mujer de dos maridos* de Pixérecourt, Lista exclama:

«La abominable intriga en la cual se ofende igualmente a la verosimilitud, al decoro, a las buenas costumbres y a los sentimientos más legítimos e imperiosos de la naturaleza, se representa todavía en nuestros teatros: ¡y estamos en 1821! ¡Y somos una nación moral e instruida! Lo somos sin duda, pero tenemos el defecto de no hacer caso de nuestra escena»³⁴⁵.

³⁴² Lista acepta los dramas sentimentales con las mismas reservas que sus antecesores. Pero, también como ellos, considera útil su representación por cuanto inspira sentimientos virtuosos y buenas costumbres (*vid.* n. siguiente). A este respecto, cree que el arrepentimiento de Eulalia y la misantropía del barón son virtudes exclusivas de la moral cristiana. *Vid. Misantropía y arrepentimiento, El Censor*, 1821, T. VIII, núm. 47 (23 jun.), p. 354. Por esta misma razón, rechaza *Cecilia y Dorsán* (*vid. El Censor*, 1821, T. IX, núm. 52 (28 jul.), pp. 268-273).

³⁴³ Dice de ellas que se trata de piezas sin arte ni sentido donde se mezclan pasiones, infortunios y truhanerías. *Vid. El desertor húngaro, El Censor*, 1822, T. XV, núm. 85 (16 marzo), p. 21.

³⁴⁴ «No debemos ser tan severos —dice respecto del drama histórico de Duval que tradujo *Enciso*— que la observancia de las reglas disminuya el número de nuestros placeres. Este drama es representación de un suceso verosímil e interesante: debemos, pues, aceptarlo aunque no se le pueda clasificar en ninguna de las divisiones inventadas por los dramaturgos», *Eduardo en Escocia o La terrible noche de un proscrito, El Censor*, 1821, T. VII, núm. 40 (5 mayo), p. 380. Compárense estas palabras con las pronunciadas por Carnerero en *El Correo Literario y Mercantil* a propósito de *El suplicio en el delito o Los espectros*, 1828, núm. 47 (29 oct.), p. 2.

³⁴⁵ *La mujer de dos maridos, El Censor*, 1822, T. XIII, núm. 76 (12 en.), p. 268.

Lista reivindica, pues, desde una postura ideológicamente liberal-conservadora, la utilización del teatro –y de las traducciones– en beneficio del poder político instituido³⁴⁶. Esto explica no sólo el entusiasmo manifestado por el *Fenelón* de Chénier el cual, según sus palabras, «tiene por objeto presentar el contraste entre la tiranía monacal y las sencillas y sublimes virtudes del Evangelio»³⁴⁷, sino también que aconseje la traducción de *Las vísperas sicilianas*, por estar repleta de «buena moralidad política»³⁴⁸. Con ello Lista y, desde luego, José Joaquín de Mora se anticiparon a la crítica de la Década Ominosa al observar que las traducciones del teatro moderno estaban favoreciendo la entrada en nuestros teatros de una moral ética y políticamente perniciosa. Los dramas modernos europeos se fundamentaban en pasiones violentas y en ejemplos de vileza, impropios de la recomendada moderación dramática:

«Presénteseles enhorabuena –aclara Lista en 1821– los funestos o ridículos efectos de las pasiones, que perturban el orden social, que atormentan las familias, que hacen perder al hombre su dignidad o, si se quiere, presénteseles escenas de virtudes ya cívicas, ya privadas, grandes infortunios sufridos con valor y constancia, y aun los grandes crímenes que ha consignado la historia, con tal que procedan no de pasiones viles y ruines, sino de las que llamamos nobles, y que no por eso son menos funestas cuando son desenfrenadas. Los dramas de esta especie forman un espectáculo moral y útil a los espectadores, porque en fin el hombre más honrado puede dejarse arrebatar de una pasión, que aunque honesta en sus principios puede hacerse criminal con el desenfreno y el exceso. Pero ejercer violencias sobre una infeliz familia, o para apropiarse sus bienes o para vengarse de los desdenes de una dama, calumniar con una impostura pública el honor de una princesa para apoderarse de sus estados, y favorecer por un sórdido

³⁴⁶ «Por pequeña que sea la escena en que se ejerce el despotismo, siempre son muy dignos de consideración sus efectos. Si el puñal de Melpómene venga a la humanidad de los desaciertos de los gobernantes supremos de la tierra, el azote de Talía debe castigar la tiranía ridícula y subordinada que suelen ejercer en los pueblos pequeños las almas pequeñas cuando se hallan revestidas con el carácter de magistrados [...]», *El carpintero de Livonia*, *El Censor*, 1821, T. XII, núm. 71 (8 dic.), p. 394.

³⁴⁷ A. LISTA, *Fenelón o Las monjas de Cambray*, *El Censor*, 1822, T. XVI, núm. 93 (11 mayo), p. 261. A propósito del teatro anticlerical, puede verse E. CALDERA, «L'Inquisizione e il fanatismo religioso nel teatro spagnolo del primo Ottocento», *Letterature*, 8 (1985), pp. 27 y ss. y del mismo autor «El teatro en el siglo XIX (1808-1844). Piezas anticlericales», en *Historia del teatro en España*, II, pp. 444-447.

³⁴⁸ Vid. *Las vísperas sicilianas*, *El Censor*, 1820, T. IV, núm. 20 (16 dic.), pp. 112-136.

interés planes inicuos, son acciones dramáticas sólo dignas de representarse en las cárceles o en los presidios»³⁴⁹.

Al decir de la crítica, las traducciones del teatro extranjero, francés para ser exactos, estaban acostumbrando al público a admitir y aun a aplaudir la representación de ciertos horrores que deberían causarle terror y espanto. La sensibilidad del público se estaba transformando hasta tal punto que ya no se emocionaba con la sublimidad de los grandes héroes ni con la contemplación de las vicisitudes diarias del hombre común. El espectador de teatros reclamaba la presencia en los coliseos de grandes movimientos escénicos que atentaban contra el buen gusto y la virtud moral.

4.3.2. *Las traducciones del teatro romántico europeo durante la Ominosa Década: de lo dramático a lo teatral.*

La situación descrita se agravó durante la tercera y cuarta décadas del siglo XIX al imponerse definitivamente el gusto por el drama moderno. La existencia de una nueva sensibilidad en el público provocó el triunfo del drama romántico sobre las formas dramáticas clásicas. Dicho cambio se debió, al decir de la propia crítica, a la avalancha de traducciones y traductores «contrarios a los intereses de Talía y de Melpómene»³⁵⁰, pero también a la serie ininterrumpida de desastres políticos que venía padeciendo la sociedad española por espacio de casi tres decenios:

«Dos causas –dice Carnerero en *El Correo Literario y Mercantil* de 1828– me parecen haber influido eficazmente en el perjuicio de nuestra escena dramática. La una, los trastornos y desgracias que durante algunos años han agitado a nuestra patria; la otra, la reacción que se ha introducido en el gusto nacional desde que ha aparecido esa inmundicia de traductores bárbaros y mercenarios que con el diccionario de Taboada y una estupenda dosis de presunción

³⁴⁹ *Las cárceles de Lamberg. Las minas de Polonia, El Censor*, 1821, p. 157. Evidente resulta la alusión a *Blanca y Montcasín*, tragedia en que Arnault representa en la escena la muerte del protagonista después de ser objeto de una conspiración.

³⁵⁰ «Reflexiones preliminares», *El Correo Literario y Mercantil*, 1828, núm. 1 (14 jul.), p. 1.

y de audacia, han invadido la escena y contribuido a corromper el gusto con sus abominables producciones»³⁵¹.

La postración en que se halla sumido el teatro nacional, el agotamiento de los géneros clásicos y la actitud favorable del público hacia la «*exageración*» romántica se justifica en función del sentido de la moral vigente en una época habituada a vivir sensaciones fuertes. De nuevo siguiendo al *Correo Literario*:

«Los trastornos y desgracias públicas influyen en la corrupción del teatro porque es bien sabido que el efecto de la representación teatral depende de la situación moral de los espectadores y que nuestras afecciones personales tienen una gran parte en el juicio que formamos respecto de los objetos que se nos presentan [...]. El público pide ahora en una obra teatral lo que ha pedido siempre pero, entendámonos, de un modo más exagerado. En el día exige más acción, más calor, más movimiento, todas estas palabras las toma de su vigorosa y verdadera acepción. El buen gusto quiere el movimiento de las pasiones, el público quiere el movimiento de los interlocutores; el buen gusto quiere calor en los afectos, el público le quiere en los cuerpos, el buen gusto quiere lo dramático, el público quiere lo teatral»³⁵².

Lo «*teatral*» define, por tanto, al teatro moderno. El drama del día ya no se caracteriza por la moderación que proclamaba la estética clásica, sino por la representación de pasiones desmesuradas y sensaciones fuertes que impactan al público y logran conmoverle³⁵³. Como dice Larra en la *Revista Española*: «Sensaciones fuertes, ampulosas declamaciones, llantos, desgracias, muertes, han sido los medios que han sustituido en el teatro a la sal cómica de Molière o a la delicada sensibilidad de Racine»³⁵⁴.

A la crítica dramática no le quedó otro remedio que mostrarse comprensiva ante la aprobación pública de los dramas modernos. Ahora bien, dicha comprensión no rebasó los límites de aceptar algunas mani-

³⁵¹ [J. M.^a CARNERERO], «Literatura dramática. Algunos apuntes sobre el estado actual del teatro español. Artículo 1.º», *El Correo Literario y Mercantil*, 1828, núm. 27 (12 sept.), pp. 1-2.

³⁵² *Idem*.

³⁵³ *Vid.* Peter BROOKS, «Melodrama and Romantic Dramatization», en *The Melodramatic Imagination* (New York: Columbia University Press, 1985), pp. 81-93.

³⁵⁴ M. J. de LARRA, *La Extranjera*, *Revista Española*, 1833, *BAE*, 127, p. 183.

festaciones del drama moderno como expresión de su tiempo histórico y de una nueva mentalidad. Esto significa que la crítica, arredrada por el éxito de que gozaban estos dramas, entendió que debía aprovechar la innovación romántica en beneficio de sus intereses. Las siguientes palabras de Carnerero, a propósito de una pieza de Lemercier traducida por Bretón, resultan harto explícitas:

«¿Y porque las innovaciones sean peligrosas se ha de renunciar a todo género de innovación? No me es fácil asumir este sistema y mucho menos me persuadiré que deba renunciarse al pensamiento de ensanchar los límites del arte. Más plausible y útil será proporcionar a los escritores nuevos recursos para cautivar la atención del público, no proscribiendo de ligero lo que todavía está en el caso de ofrecer grandes ventajas a la ilustración de los espectadores y a los progresos de la moral escénica»³⁵⁵.

Evidentemente la crítica hubiera preferido que algunas de estas composiciones no hubieran pasado la frontera de los Pirineos. Pero, dado que tal suposición era de todo punto imposible, no parecía oportuno censurarlas por el mero hecho de faltar a las reglas de los preceptistas o en virtud de la naturaleza de su argumento. Más inteligente, sin lugar a dudas, era hacer ciertas concesiones al público y al arte con tal de apropiarse del nuevo ideal dramático, esto es, de salvaguardar su poder sobre la escena y, en definitiva, el ejercido por el teatro sobre la sociedad.

4.3.2.1. *Las reticencias estéticas y morales hacia el melodrama y el vodevil románticos*

La misma naturaleza del drama romántico entrañaba graves riesgos para la poesía y la moral dramáticas y, en definitiva, para el teatro nacional. La laxitud respecto de las reglas del arte y la amplitud de recursos que la estética romántica ofrecía a la imaginación de los poetas, lejos de facilitar la composición de obras de mérito, dificultaba sobremanera su elaboración. Sin embargo, como advirtiera Larra, la posibilidad de escribir sin someterse al yugo de las reglas alentó la creencia contraria

³⁵⁵ *El suplicio en el delito o Los espectros, El Correo Literario y Mercantil*, 1828, p. 3. No constituye ningún dato irrelevante que el traductor sea Bretón de los Herreros ni el que el poeta original fuera Lemercier.

y fomentó el atrevimiento de escritores mediocres y traductores sin escrúpulos:

«Éste es el origen de los dramas, a nuestro parecer género bastardo y harto peligroso en cuanto que abre las puertas del templo de las musas a la atrevida medianía que, hallando en las novelas o en las crónicas los nombres, los caracteres, las situaciones mismas, se arroja a arrebatar con mano profana la corona de laurel que el mérito verdadero parece dejar olvidada. Género, en fin, tan difícil como todos si se ha de sobresalir en él, pero que permite más golpes sorprendentes de teatro y abre un ancho campo por donde a rienda suelta puede correr el genio desenfrenado»³⁵⁶.

Asimismo, la exaltación de pasiones y sentimientos, como también la sucesión de infortunios que constituían la esencia del drama romántico, podían ofender la moral pública y causar el descrédito institucional del teatro. Además de las inconsecuencias, inverosimilitudes e incluso abusos a que conducía la adaptación de novelas al teatro y la representación de historias largas e intrincadas como los *Treinta años* o *La vida de un jugador* de Ducange³⁵⁷, se exhibían impunemente ante el espectador, no ya horrores y asesinatos, sino violaciones e ignominias como las representadas por este mismo autor en *Quince años há* y en *El colegio de Tonnington* o las mostradas por Scribe, Mélesville y Bayard en *Luisa o El desagravio*³⁵⁸.

La crítica observó cómo en muchas ocasiones el efecto patético del melodrama romántico comprometía la decencia teatral. Aun suponiendo

³⁵⁶ M. J. de LARRA, *La Extranjera*, *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 183. Vid. ideas similares en LARRA, *El médico, el pintor y el músico*, *Revista Española*, 1833, *Idem*, p. 233 y el «Prólogo» de A. ALCALÁ GALIANO a *El moro expósito*, en R. NAVAS, ed. cit., p. 120. Por otra parte, Larra también critica a autores que, como Ancelot en *Un año o El casamiento por amor*, introducen innovaciones innecesarias en una comedia que se adapta al molde clásico. Vid. *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 170. Queja muy similar fue expuesta por Nicolás PARDO PIMENTEL, quien afirma: «El Romanticismo, monstruo nacido en Francia de la impotencia de los autores después de los bellos días del siglo de Luis XIV, halla en nuestra España traductores imbéciles y ridículos imitadores», «Literatura crítica», *Cartas Españolas*, 1832, T. V, núm. 53 (24 mayo), p. 202.

³⁵⁷ Así sucedió con *El Expósito en Londres*, adaptación de la novela de Fielding *Tom Jones* y con *El espía*, obra de Fenimore Cooper, que por sus muchos episodios dejaban al público insatisfecho. Vid. las reseñas de ambas publicadas por LARRA en la *Revista Española*, 1833, BAE, 127, pp. 231-234 y 242 respectivamente.

³⁵⁸ Sobre *El colegio de Tonnington*, vid. el juicio que a LARRA le merece la pieza en *Revista Española*, 1834, 27 mayo, BAE, 127, pp. 402-403 y para las otras dos composiciones consúltense las notas 359 y 360.

do que el autor y el traductor no pretendieran más que sensibilizar al auditorio contra comportamientos deleznable, pasar por lo delictivo para alcanzar lo patético resultaba moralmente tan aventurado como contar con el público para el correcto entendimiento del drama. Respecto de la última de las obras citadas escribía Bretón en *El Correo Literario y Mercantil*:

«El resultado de esta comedia es, sin duda, conforme a las leyes de la buena moral, pero su argumento, aunque manejado hasta cierto punto con decoro y con discreción, no deja de ser escabroso y arriesgado. La malicia de los espectadores suele ofrecer escollos, donde generalmente se estrella la sagacidad de los poetas cuando se ejecutan escenas semejantes a algunas de esta comedia»³⁵⁹.

Menos moderadas fueron, sin embargo, las reacciones de Carnerero y de las *Cartas Españolas* y la de Larra en la *Revista Española*. Carnerero, que ya se había ocupado oportunamente de censurar los excesos del Romanticismo mientras colaboró en *El Correo*, en las *Cartas* omitió los juicios de esta clase de piezas y, en algún caso, como en el mencionado de Ducange *Quince años há*, se negó a publicar su argumento aduciendo razones éticas³⁶⁰. Sin embargo, no fue su concepto de la moral sino más bien del deber profesional y el respeto que le merecía el público el que inclinó a Larra a criticar los dramas románticos franceses.

La postura crítica de Larra ya quedó suficientemente definida en 1828 cuando se opuso a los desarreglos melodramáticos de los *Treinta años o La vida de un jugador*. En el *Duende Satírico del día* Larra expresó su indignación ante el recibimiento dispensado a los disparates de la pieza francesa. Para Larra lo preocupante de esta situación no era la falta de gusto y delicadeza de que hacían gala poetas como Ducange³⁶¹. Para el periodista lo verdaderamente trágico era observar la actitud sumisa con que nuestra nación aplaudía toda novedad dramática procedente de la vecina Francia y cómo los autores o los traductores se apro-

³⁵⁹ *Luisa o El desagravio*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1833, 23 en., ed. cit., p. 360. La traducción es obra de Gil de Zárate, lo cual hace que BRETÓN excuse al traductor y, sin embargo, culpe al público.

³⁶⁰ «¿Qué es lo que en este drama —escribe— se figura haber sucedido *Quince años há*? Esto es lo que me guardaré yo muy bien de decir al curioso lector; no es para referirlo en un papel público, mucho menos creo que sea decente para ponerlo en escena», *Cartas Españolas*, 1832, T. VI, cuad. 69, p. 307.

³⁶¹ No se trata en absoluto de una acusación exclusiva a Ducange sino de una observación generalizada. *Vid.*, por ejemplo, la misma opinión en *Luisa* de Scribe, *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 178.

vechaban de la superficial instrucción del público³⁶². En la *Revista Española* denunció que el teatro había venido a convertirse en una «fórmula» desprovista de toda pretensión que no fuera satisfacer al público y llenar los coliseos³⁶³. Ninguna otra cosa sino una «fórmula» o, lo que es lo mismo, una garantía de éxito eran los dramas sangrientos de Ducange, los melodramas patéticos y los vodeviles de Scribe³⁶⁴. De todo

³⁶² LARRA no puede por menos que criticar el orgullo francés y la dependencia de literatura española respecto del capricho galo:

«Cuando Lope de Vega y sus contemporáneos hacían a cada paso de esos comedones –dice refiriéndose a los *Treinta años* de Ducange– entonces no querían los señores franceses que se hiciesen porque todavía no era tiempo de que se descubriese el romanticismo [...]», *Duende Satírico del día*, 1828, BAE, 127, p. 17.

Hay que advertir, que opinó justamente lo contrario que *El Correo Literario y Mercantil*, donde el drama de Ducange salió bien parado (vid. *Idem*, 1829, núm. 75 (2 en.), pp. 3-4). Respecto del público, Larra combatió en numerosas ocasiones el hecho de que los dramaturgos y las empresas se aprovecharan de su ignorancia (vid. «Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español», *El Pobrecito Hablador*, 1832, *Idem*, p. 123), así como los engañosos anuncios teatrales (vid. «Donde las dan las toman», *Duende Satírico del día*, 1828, 31 dic., *Idem*, p. 58).

³⁶³ Vid. *Julia*, *Revista Española*, 1834, BAE, 127, p. 338. Sobre este asunto las *Cartas Españolas* publicaron un artículo tomado de la *Gaceta de Milán*, «Miscelánea. Dramas modernos», *Idem*, I, 1831, pp. 231-232.

³⁶⁴ El propio LARRA explica cuales son los ingredientes de la «fórmula» y reconoce haberlos aceptado al traducir *Julia*:

«Una muchacha cándida e interesante, un atolondrado elegante, con su correspondiente acompañamiento de deudas y acreedores; un joven recomendable por sus buenas prendas y sus sentimientos generosos; si ha de haber viejos, ridículos y regañones; algún *quid-pro-quod* que produce una escena cómica; unas cuantas gracias de más o menos buen gusto, en boca por lo regular de algún zafio o algún marqués provincial; algún toquecillo de sensibilidad en la situación de la dama, cuatro dificultades en el nudo que se vencen felizmente si es comedia jocosa y que no se vencen si es tragedia, melodrama o comedia sentimental; una boda que debe hacer eternamente dichosos a la dama y el galán [...] y alguna sentencia por contera», *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 338.

No obstante, Larra, al traducir a Scribe y a Ducange, quiso demostrar que, aunque se satisficiera el gusto del público y hasta se aceptara la moda literaria, al menos, el poeta debía tener la dignidad suficiente para no desprestigiar el teatro. De la traducción de *Roberto Dillon* de Scribe dijo Bretón:

«No tiene solo este drama la recomendación de encerrar un argumento interesante y patético sobremanera, aunque en él no se haya escrupulizado mucho en punto a exactitud histórica, sino que todas las escenas están muy hábilmente preparadas para producir los grandes efectos, ya de terror ya de compasión, que imaginó el poeta», *Roberto Dillon o El católico de Irlanda*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1832, 14 oct., ed. cit., pp. 321-322.

ello, no se desprende para Larra sino la responsabilidad de los poetas en el caos en que se haya sumida nuestra escena, viciada por el afán de lucro y de fama. A su entender, no constituye más que una excusa de autores sin talento el afirmar que el público poco instruido gusta de obras mediocres, pues es precisamente a los poetas a quienes compete la educación del gusto del auditorio con creaciones dignas: «Hagan los poetas obras de mérito; si el público las aprecia poco en principio, redoblen sus esfuerzos y hagan ostentación de constancia [...]. Salgamos primero nosotros de nuestro envilecimiento y nos protegerán»³⁶⁵. Pero, como de estas mismas palabras se deduce, el buen poeta, el que se entrega a perfeccionar el arte dramático y a educar a sus conciudadanos, debe estar institucionalmente protegido y socialmente considerado.

Larra, como también hiciera Bretón, reivindicó para los poetas de talento el derecho de propiedad con el que el gobierno pusiera fin a la especulación de las empresas³⁶⁶. Siguiendo las distinciones económicas fijadas en el *Reglamento de Teatros de 1807*, demuestra que es posible pagar a los autores de una manera justa y equitativa en función de su trabajo. Larra es consciente de que para poner fin al comercio teatral de las empresas y al monopolio dramático de los traductores de oficio se necesita compensar los esfuerzos de los buenos poetas. Mientras esta reforma no se verificara y los poetas no merecieran más reputación que la que le otorgaba el vulgo e idéntica remuneración económica que la obtenida por esta clase de traductores, la escena española no dejaría de ser el reducto de los malos poetas, del vicio y de los dramas efectistas:

«Cuando los poetas ven que falta en el auditorio ese orgullo nacional [...], cuando oye aplaudir indistintamente las mezquinas traducciones extrañas a nuestras costumbres y preferirlas acaso a las obras originales, cuando las ve pagar con tan poca diferencia, ¿qué mucho que no se canse en correr en pos de la perfección?

³⁶⁵ M. J. de LARRA, «Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español», *El Pobrecito Hablador*, 1832, BAE, 127, p. 125. Mas tampoco perdió ocasión de acusar al público, particularmente a la alta burguesía, de poseer un falso prejuicio moral contrario a los intereses del teatro. Vid. la reseña de *Ingenio y virtud o El seductor confundido*, traducción de *Las bodas de Fígaro* de Beaumarchais, cuya representación fue prohibida por orden superior (vid. *El Correo Literario y Mercantil*, 1828, núm. 60 (28 nov.), pp. 1-2), *Revista Española*, 1834, BAE, 127, p. 397.

³⁶⁶ Vid. LARRA «Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español», *El Pobrecito Hablador*, 1832, BAE, 127, pp. 126-127 y «¿Quién es por acá el autor de una comedia?. El derecho de propiedad», *Idem*, pp. 98-99 y BRETÓN DE LOS HERREROS «Proyecto de estímulo y subsistencia para los autores dramáticos», *El Vapor* (Barcelona), 1833, 22 jul., ed. cit., pp. 451-454.

¡Cuánto más fácil es traducir en una semana una comedia que hacerla original en medio año! ¿Por qué ha de emplear tanto tiempo, tantos afanes, por conseguir aquel mismo premio que en menos tiempo y con menos trabajo puede alcanzar? De aquí las miserables traducciones, de aquí la expulsión del buen género para hacer lugar al género charlatán que deslumbra con fáciles y sorprendentes golpes de teatro. De aquí la ausencia de caracteres, de pasiones y de virtudes, para sustituirlos por esos traidores falsos y eternos que nacen del mal para buscar el efecto, esos crímenes no justificados y esos vicios asquerosos pintados de una manera todavía más asquerosa»³⁶⁷.

4.3.2.2. *La implicación de los malos traductores en la crisis del teatro nacional*

La protección que Larra solicita al Estado para los poetas y la sutil acusación dirigida por el crítico al gobierno de la nación no es un caso aislado. En la década que nos ocupa la crítica repitió hasta la saciedad que el teatro nacional sucumbía ante el «pobre y fácil recurso de las traducciones»³⁶⁸:

«La manía de las traducciones –decía Mesonero Romanos en 1828– ha llegado a su colmo. Nuestra nación en otros tiempos *original* no es otra cosa en el día que una nación *traducida*. Los usos antiguos se olvidan, y son reemplazados por los de las otras naciones. Nuestros libros, nuestras modas, nuestros placeres, nuestra industria y hasta nuestro modo de pensar, todo es ahora *traducido*. Los literatos en vez de escribir de su propio caudal se contentan con traducir obras extranjeras [...]»³⁶⁹.

Pero lo que más indignaba a la crítica era la condición de los traductores. También en *El Correo Literario y Mercantil* se lee lo siguiente: «Traduce el que ni sabe francés, ni sabe español, traduce el escribientillo que ignora la ortografía, traducen los apuntadores, traducen los

³⁶⁷ «Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español», *El Pobrecito Hablador*, 1832, BAE, 127, p. 123.

³⁶⁸ Ventura DE LA VEGA, *Las capas*, *Boletín de Comercio*, 1832, núm. 86 (10 sept.), h. 1v.

³⁶⁹ [R.] M[ESONERO ROMANOS], «De las traducciones», *El Correo Literario y Mercantil*, 1828, núm. 56 (19 nov.), p. 2. Los subrayados son del autor.

cómicos y no sé si los maquinistas y los avisadores traducen también. El público, pues, sólo el público puede poner dique a semejante desenfreno»³⁷⁰. Sin embargo, confiara en la capacidad del público para resolver la cuestión de los traductores o estuviera de acuerdo con Larra, lo cierto es que la crítica hubo de enfrentarse al hecho de que se habían apoderado de tan eminente oficio un sinnúmero de aficionados al arte de traducir³⁷¹. La traducción, que seguía siendo considerada una forma de aprendizaje para los autores dramáticos y un medio de constituir el repertorio dramático nacional y de educar la opinión pública, había venido a parar en un pasatiempo, no del todo insustancioso, de aspirantes a poetas y en un negocio para las empresas teatrales y algunos avisados libreros. En 1831 Bretón y al año siguiente Carnerero se pronunciaban en este sentido.

Para Bretón de los Herreros, como para Larra, la arbitrariedad con que se remuneraban las obras de mérito y el abuso de los empresarios retraían a los verdaderos poetas de producir piezas originales e incluso de dedicarse con esmero a traducir las mejores muestras del teatro extranjero³⁷². Los más de ellos se veían obligados a recurrir a la traducción de los melodramas solicitados por las empresas con el único objeto de incrementar sus ingresos. Pero si cualquiera que tuviera unas elementales nociones de francés podía convertirse en traductor, no es de extrañar que los poetas-traductores se sintieran amenazados. Cuando casi su única posibilidad de sobrevivir en la profesión, ya de por sí lamentable, era mediante la traducción, tanta competencia desleal desató sus iras. La traducción se había convertido en un negocio para todos excepto para los buenos traductores. Éstos, además de ver degradada su profesión y, como cuenta Carnerero, en no pocos casos desvirtuado su trabajo³⁷³, percibían un ruin estipendio y andaban al capricho de quienes tenían a bien encargarles una traducción. En consecuencia, la crítica reclama la dignificación de la profesión de traductor y de la traducción como forma literaria. Así, de un lado, Bretón asegura que únicamente quienes son capaces de escribir obras originales pueden

³⁷⁰ «De ciertos traductores de ciertas comedias», *El Correo Literario y Mercantil*, 1830, núm. 351 (8 oct.), pp. 2-3.

³⁷¹ Una fenomenología de las traducciones en este período la ofrece Piero MENARINI, «El problema de las traducciones en el teatro romántico español», *Actas del VII Congreso de la AIH* (Roma: Bulzoni, 1980), pp. 751-759.

³⁷² M. BRETÓN DE LOS HERREROS, «De las traducciones», *El Correo Literario y Mercantil*, 1831, 8 jul., *ed. cit.*, pp. 92-93.

³⁷³ *Vid.* J. M.^a CARNERERO, «Teatros. Gran laboratorio de traducciones dramáticas, tomadas por empresa», *Cartas Españolas*, 1832, T. V, núm. 52 (17 mayo), pp. 192-194.

desempeñar con destreza el oficio de traductor y, de otro, Carnerero solicita a los traductores, por el bien del teatro y de quienes viven de él, que no claudiquen ante mezquinos ofrecimientos económicos:

«Bueno será que se penetren más que nunca en la dignidad de su oficio y que planten pies en pared para tenerse firmes y no abaratar el género en términos absolutamente inadmisibles y degradantes. Una *coalición* de traductores sería muy del caso en tan crítica circunstancia y por el bien del Parnaso dramático moderno, por la vindicta pública, por el honor de las tablas, en que también son de carne y hueso los que trabajan en ellas, les conjuramos a que se respeten, a que no transijan con remuneraciones hebraicas, a que hagan valer sus puntadas y a que no acaben de enlodazar el arsenal dramático de sus gálicas producciones»³⁷⁴.

Evidentemente, Bretón, Carnerero e incluso, con ciertas diferencias, Larra estaban utilizando la crítica para protegerse a sí mismos como traductores y como poetas. Sin embargo, y a pesar de que en calidad de escritores de oficio hicieran concesiones al público, a la moda literaria y seguramente también a sus bolsillos³⁷⁵, su aversión a los traductores adocenados y su alegato en favor de los buenos poetas obedecía al deseo de contrarrestar los daños que las traducciones de obras populares estaban causando al «teatro nacional». En su propuesta de hacer coincidir a los autores originales con los traductores había una expresa voluntad de defender el teatro en tanto que institución y como manifestación literaria. Así pues, pueden hacerse extensivas a los críticos citados las siguientes afirmaciones publicadas en el *Boletín de Comercio* del año 1832 con motivo de la traducción que Ventura de la Vega realizó de *Las capas* de Scribe:

³⁷⁴ El subrayado es del autor. Estas afirmaciones fueron contestadas por el editor Manuel DELGADO, amigo de Carnerero y también contertulio del Parnasillo, quien afirma que no pretende abaratar las traducciones, sino editar las obras que más interesan al público («Variedades. Crítica», *Cartas Españolas*, 1832, T. V, núm. 55 (7 jun.), pp. 267-268). También LARRA se refería a los libreros en los siguientes términos: «No hay dos librerías hombres de bien. ¡Usureros!», *El Pobrecito Hablador*, 1832, BAE, 127, p. 81. Al año siguiente, en un artículo de *La Estrella* se defienden las traducciones y se sugiere a quien las críticas con excesivo rigor que «se penetre cómo se hacen las más y aprenderá a ser más indulgente», «Traducciones», *La Estrella*, 1833, núm. 3 (25 oct.), pp. 3-4. La cita en p. 4.

³⁷⁵ Tal es el caso del melodrama de Bretón titulado *Jocó o El orangután* con el que obtuvo un gran éxito. Vid. reseñas en *El Correo Literario y Mercantil*, 1831, 4 jul., ed. cit., pp. 89-90 y *Cartas Españolas*, 1831, T. II, Boletín, pp. 18-20.

«[...] No podemos menos de lamentarnos de que excelentes ingenios, nacidos ciertamente para mayores empresas, malogren sus disposiciones en trabajos tan poco dignos de ellos. [...] Siempre lo diremos, la traducción de comedias en prosa del modo que se hace en el día, es en nuestro concepto de aquellas obras que sólo pueden desacreditar a un verdadero literato»³⁷⁶.

4.3.2.3. *La nueva comedia y el drama histórico, teatro para la burguesía*

Buena prueba de la relevancia de dicha identificación entre el poeta y el traductor es comprobar sus preferencias a la hora de traducir. De entre las producciones de sus contemporáneos los poetas-traductores eligieron las obras de aquellos autores que, con menos perjuicio del arte, se adaptaban al devenir de los tiempos. Scribe, al que Menéndez Pelayo considera el padre de la comedia política³⁷⁷, ocupa un sitio privilegiado en el género cómico. Sus obras más representativas fueron traducidas por Bretón, Carnerero, Juan Nicasio Gallego, Larra, Gorostiza, Gil de Zárate y Ventura de la Vega, esto es, por las figuras dramáticas más representativas del momento. Junto al autor francés mencionado, rezan los nombres de Delavigne, Lebrun, Duval, Ducange, Arnault, Ancelot y, por supuesto, Destouches, Monvel, Dancourt, Ducis y algún otro eminente autor francés de los siglos XVII y XVIII, amén de los consabidos Racine, Corneille y Molière. Con estas traducciones estéticamente se buscaba el renacer de la comedia, la supervivencia de la tragedia nacional e incluso se preludiva el inminente ennoblecimiento del drama histórico, cuya consagración definitiva llegó en 1830 con Martínez de la Rosa. Mas, desde un punto de vista social y político, lo que se pretendía era conseguir la vuelta de la burguesía a los coliseos.

Ya que el género trágico ofrecía ahora menos visos que nunca de triunfar en nuestra nación, la recuperación del antiguo esplendor de la comedia y la erección del drama histórico en el sustituto de la tragedia clásica y del melodrama romántico se convertían en labores prioritarias. A estas alturas del siglo XIX se aprecia una propensión de la crítica y de los dramaturgos españoles que acabamos de citar hacia la instauración en nuestros escenarios de una nueva fórmula cómica que educara a la

³⁷⁶ V. de la VEGA, *Las capas*, *Boletín de Comercio*, 1832, h. 1v.

³⁷⁷ Vid. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Ideas estéticas*, II, p. 772.

sociedad en la ley y el orden y hacia la aceptación definitiva del drama histórico en razón de la autenticidad de su efecto trágico, con el único fin de vencer el «furor filarmónico» de la burguesía³⁷⁸. Por lo tanto, una atinada elección de las traducciones sólo podía llevarse a cabo por aquellos traductores que conocían el arte dramático y sabían discernir lo que estética, moral y políticamente debería mostrarse al público en razón de quienes convenía que le constituyeran. Al reseñarse en *El Correo Literario y Mercantil* la traducción de Carnerero titulada *El afán de figurar*, pieza originalmente de Duval, se lee:

«[...] Se puede decir que el pensamiento de la comedia es excelente y sobradamente cómico, con sus ribetes de moral la más oportuna. Digo oportuna porque nada puede presentarse más a propósito a los ojos de un público cortesano como el ridículo y el desprecio que traen consigo los manejos y las intrigüelas rateras del que quiere elevarse por todo medio y de una mujer artificiosa pero bastante necia, sin embargo, para creer que estaban en su mano los primeros destinos del Estado»³⁷⁹.

La oportunidad de la traducción de Carnerero, que tanto celebra Estébanez Calderón, supone el reconocimiento de las ventajas que ofrecen ciertos traductores dada su doble condición de poetas y de hombres públicos. En el siguiente número del mismo periódico comenta de nuevo *El Solitario* refiriéndose a la misma obra: «El Señor Carnerero debe cultivar el teatro y principalmente este ramo de comedias de *carácter de sociedad elevada*, campo casi virgen en nuestra literatura y en el que, por circunstancias particulares, ha tenido y tiene motivos de salir airoso y con fama de esta empresa»³⁸⁰. Aunque Carnerero no desempeñó ningún cargo público, su adhesión a la monarquía le había granjeado la protección de Fernando VII (al que no en balde dedicó algunas piezas dramáticas), «circunstancia particular» que, junto con su habilidad para satisfacer el interés dramático de la burguesía acomodada, no debía desaprovecharse. A este respecto, la crítica, por una parte, manifestó que la

³⁷⁸ Refiriéndose a una mala traducción de *Los tres mellizos*, obra de Marcouville, dice Carnerero en 1829: «No es con tales comedias con lo que se logrará dar algún impulso al teatro español [...]. El espectáculo de la ópera exige que en la elección de piezas españolas haya mucho tino, mucho gusto y mucho esmero para ponerlas en escena», *El Correo Literario y Mercantil*, 1829, núm. 175 (24 ag.), p. 1. *Vid.* también su «Nota del redactor», *El Correo Literario y Mercantil*, 1829, núm. 184 (14 sept.), pp. 2-3.

³⁷⁹ *El afán de figurar*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1830, núm. 302 (16 jun.), p. 3.

³⁸⁰ *El Correo Literario y Mercantil*, 1830, núm. 303 (18 jun.), p. 3. Subrayado del autor.

recuperación de la escena nacional dependía únicamente de los buenos poetas, poetas oficiales al cabo. Alrededor de ellos confluían cuantas condiciones –artísticas, sociales y políticas– se necesitaban para hacer triunfar un drama, incluida la obtención de beneficios para las empresas teatrales. Mas, por otra, también se preguntó si con las habituales secciones dedicadas a las novedades extranjeras, particularmente francesas, no se inducía a los malos traductores, e incluso al público, en favor de esta clase de dramas. Refiriéndose a la representación en París de *La muerta* de Ancelot dicen las *Cartas Españolas*:

«Hay en esta pieza una muerta que resucita, una mujer a quien se arrebató y roba en presencia de su marido, que se casa con otro, que luego, arrojada por una tempestad, se encuentra sin saber cómo, entre sus dos maridos vivos, que se ve precisada a escoger entre el deshonor o el suplicio, que se escapa por milagro de esta horrible situación y que, a pesar de lo romanesco, de lo inverosímil, de lo imposible de sus sucesos, se hace aplaudir por un público numeroso y llena el teatro todas las noches. Traductores del ciento al cuarto, dramaturguillos intrépidos e infatigables... ¡Cuán útiles deben seros estos anuncios de las *Cartas Españolas*!»³⁸¹.

³⁸¹ *La muerta*, *Cartas Españolas*, 1832, T. V, p. 232. Una opinión muy similar puede leerse en M. BRETÓN DE LOS HERREROS, «Teatros de París», *El Correo Literario y Mercantil*, 1832, 10 oct., *ed. cit.*, pp. 319-320.

5. EL TEATRO NACIONAL: LA CONSTITUCIÓN DE LA COMEDIA Y LA TRAGEDIA MODERNAS

«El teatro nacional, donde el patriotismo reina con todo su vigor, es preferido siempre al extranjero y, aunque algunos gusten de éste, es siempre mirando aquél como primer objeto, sin llevarse de caprichos, emulaciones, ni otros fines», «Teatros», Diario de las Musas, 1791, núm. 58 (27. en.), p. 240.

Literariamente el desarrollo de la producción dramática original surgida en España entre 1788 y 1833 cabe situarlo entre el recuerdo del drama nacional antiguo y la emulación de los logros del teatro extranjero. Sin embargo, política y culturalmente la dramaturgia de dicho período se halla en relación con el gradual aumento de significación social y política adquirida por las clases medias y la intransigencia ideológica de la monarquía y de la propia sociedad española. Por ello no resulta difícil entender el proceder de la crítica dramática nacional, en el que, de forma sintética, pueden distinguirse tres momentos. Se extiende el primero hasta 1808 y coincide con nuevos intentos de reforma, cuyas consecuencias más inmediatas se cifran en la reprobación de los intentos reformadores de los poetas más populares y la institucionalización de la comedia moratiniana. Ésta da lugar al segundo momento de la crítica, caracterizado por el desánimo que supuso el comprobar cómo circunstancias de toda índole impidieron la consolidación de sus méritos. Pero si acabada la contienda con Francia, el recrudecimiento de la política despótica de Fernando VII alentó la decadencia del teatro nacional, tampoco puede decirse que durante la Ominosa Década se dieran las condiciones idóneas para su fomento. En éste tercer momento, las esperanzas de regeneración y reforma liberal albergadas durante el Trienio se frustraron.

Ello se debió a que coincidió la entrada en España de los Cien mil hijos de San Luis y la restauración del absolutismo fernandino con la irrupción del Romanticismo europeo, el desencanto de la burguesía liberal y el problema sucesorio que desembocó en las guerras carlistas. De ahí que, aunque la crítica dramática aprovechara la relevancia adquirida por la prensa periódica en la vida cultural española para asumir un papel definidor en la reconstrucción del teatro nacional, los intentos por legitimar la creación de una identidad dramática propia dependieron del determinismo ideológico ejercido desde instancias oficiales.

5.1. EL TEATRO NACIONAL EN EL PENSAMIENTO ILUSTRADO Y LA CRÍTICA DRAMÁTICA A FINES DEL SIGLO XVIII

La conciencia del verdadero estado del teatro nacional y de la necesidad de su reforma y perfeccionamiento, proclamada desde que en 1737 se publicó la primera edición de la *Poética* de Luzán, se intensificó en los últimos decenios del siglo XVIII cuando la ideología ilustrada se afianzó en el poder. El interés de la política ilustrada por la educación de la sociedad, unido al carácter correctivo que la preceptiva clasicista atribuyó a la poesía dramática, revelaron que el teatro nacional no podía seguir rindiendo pleitesía al gusto popular. De ahí que la crítica dramática ilustrada desempeñe un papel esencial a la hora de contribuir al éxito de la iniciativa reformadora de la oficialidad. Según veremos, le correspondió tanto velar por la pervivencia del carácter institucional del teatro como educar a la opinión pública. La tarea crítica se extendió en tres direcciones que comprenden la labor legisladora, censora y docente. En el ámbito de la Ilustración, la crítica actuó como una institución pública de carácter cultural que, al tiempo que fijaba las condiciones del teatro nacional y enseñaba a los ciudadanos a apreciarlas, reprobaba aquellas manifestaciones dramáticas que contrariaban sus principios.

5.1.1. *La labor legisladora de la crítica ilustrada: el público, el poeta y los actores*

En relación con el espectador de teatros, la crítica ilustrada se propuso formar su gusto dramático. A su entender, la escasa preparación literaria de quienes acudían al teatro con sólo el ánimo de divertirse, les impedía, según reconoce Forner, discernir entre las producciones que

se apartaban de los principios del arte y aquellas otras que se fundaban en ellos:

«Los hombres de juicio que saben las verdaderas reglas del arte dramático, no necesitan advertencias para conocer los primores o defectos de las obras [...], pero sí las han menester los que van al teatro con sólo el objeto de reír a carcajadas, o de divertirse con la ilusión o la extravagancia (para ellos maravillosa) y el vulgo que, por su misma educación y falta de instrucción, no sabe distinguir lo grande de lo pequeño, lo perfecto de lo defectuoso»³⁸².

Desde este punto de vista, la crítica colaboraba en la realización del proyecto ilustrado de reforma educando artística y moralmente a la opinión pública: «Nuestros teatros –se lee en el *Memorial Literario* de 1788– no están en aquel estado que pueda prometerse floreciente sin una gran reforma, en cuya parte deberá entrar indispensablemente la instrucción en el arte»³⁸³. De hecho, la utilidad de la crítica (y aun la razón de su existencia en las sociedades cultas) dependía de su contribución a la difusión de los principios del arte y del buen gusto: «Nuestro fin principal –dice Alfonso Valentín Bravo, editor del periódico *La Espigadera*– es desengañar al público, rectificar las nociones comunes»³⁸⁴.

Sin embargo, cuando a fines de siglo los ilustrados hablan de desengañar al público y de instruir a los ciudadanos prácticamente excluyen de ambos fines al sector social que se designa como el «bajo pueblo». La preocupación por la instrucción en el arte de los estamentos más desfavorecidos de la sociedad únicamente formó parte del proyecto cultural ilustrado en la medida que obstaculizaba su consecución. La crítica ilustrada, para asegurarse el logro de su empresa moral social, desacreditó la opinión popular o, mejor dicho, le negó el poder sobre la escena que la tradición barroca y el teatro popular del siglo XVIII le habían concedido. El «vulgo» para la ideología ilustrada representa la falta de luces y de buen gusto y, por tanto, la imposibilidad de cumplir el programa de reforma teatral y social que los ilustrados se habían trazado. Por consiguiente, a la crítica ilustrada le preocupó la educación teatral del vulgo en tanto que la extensión de su «mal gusto» limitaba la instauración del teatro culto: «El teatro –escribe Forner– no puede ser

³⁸² J. P. FORNER, *El buen hijo o M.^a Teresa de Austria, La Espigadera*, 1790, T. I, núm. 10, pp. 226-227.

³⁸³ «Sobre el arte de la representación», *Memorial Literario*, 1788, T. XIV, núm. LXVII, agosto, parte primera, pp. 589.

³⁸⁴ EDITORES, «Introducción», *La Espigadera*, 1790, I, p. 6.

mirado con indiferencia en cualquier nación donde se desea que el pueblo adquiriera una instrucción capaz de devastar las ideas groseras de la educación plebeya y que florezcan las artes de imitación que son las que ensalzan o immortalizan a las naciones y las hacen respetables en todos tiempos»³⁸⁵.

Luego la atención que se prestó al gusto popular se debe únicamente a que constituía una seria y constante amenaza para los propósitos culturales de la ideología ilustrada, sobre todo porque arrastraba en su favor la opinión de las clases medias³⁸⁶. Relegando al vulgo de la escena, la crítica ilustrada se propuso atraer a sus propósitos a aquellos sectores sociales –nobles y burgueses, fundamentalmente– que frecuentaban el teatro y que, bajo ningún pretexto, deseaban ser conceptuados como hombres sin cultura. «[...] La verdadera crítica] –aseguraba Munárriz– nos preserva de aquella ciega o implícita veneración que confundiría en nuestra estimación sus bellezas y defectos. En una palabra, nos enseña a admirar y a reprender con juicio y a *no seguir ciegamente al vulgo*»³⁸⁷. Ante tales ciudadanos, se mostró como un medio de distinguirse culturalmente y de afianzar su significación social y política. La crítica ilustrada preservó los intereses de la oligarquía dominante presentándose como veladora de los planteamientos estéticos y morales que identifican a la nobleza y a las clases medias españolas del siglo XVIII³⁸⁸.

Pero aunque ésta acuse al gusto popular de causar el atraso de la escena española, no siempre responsabilizó al vulgo de su decadencia. En general, la crítica afirma que el vulgo disfruta tanto como los doctos con las buenas producciones, por lo que las autoridades y los propios

³⁸⁵ J. P. FORNER, «Discurso imparcial y verdadero sobre el estado del teatro español», *La Espigadera*, 1790, T. I, núm. 1, pp. 3-4. En una Carta que en 1777 JOVELLANOS dirigió al traductor francés de *El delincuente honrado*, el abate de Valchrétien, afirma, de acuerdo con Muratori, que la cultura de una nación depende del grado de buen gusto que manifiesten las personas ilustradas y que, por tanto, una nación puede ser culta a pesar del vulgo. La ilustración de una nación procede tan sólo de lo extendido que esté el buen gusto. Vid. *Obras*, BAE, 46, p. 80. Citado por Natividad MASSANÉS, «Auditorio, pueblo, vulgo: el espectador en la crítica dramática del siglo XVIII español», *Estudios Escénicos*, 19 (1975), p. 92.

³⁸⁶ Así lo manifestó el italiano MILIZIA en su obra *El teatro*, que tradujo al español Juan Francisco Ortiz (Madrid: Imp. Real, 1789), pp. 71-72.

³⁸⁷ H. BLAIR, «Introducción», *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, I, pp. 10-11.

³⁸⁸ Es frecuente encontrar alusiones a las distintas categorías del público teatral. Así el *Memorial Literario* «Sobre el arte de la representación», 1788, p. 600; Antonio REZANO IMPERIAL, en su *Papel nuevo, intitulado: Desengaño de los engaños en que viven los que ven y ejecutan las comedias* (Madrid: Imp. Pantaleón Aznar, 1768), p. 11, y el *Correo de Madrid*, 1787, T. I, núm. 70 (20 jun.), p. 295.

poetas deberían interesarse en la representación de esta clase de composiciones. En palabras de Urquijo:

«Los doctos y el vulgo encuentran pasto para su entendimiento en un drama bien hecho y la forma de los conceptos, la delicadez [*sic*] de la expresión, la propiedad de las palabras y el buen modo de pensar se extiende y llega por fin a penetrar hasta el ínfimo vulgo. Y cuando se comunica universalmente el buen gusto a toda la nación, es muy fácil que los ingenios sublimes hagan maravillosos progresos: un paso sobre sus compatriotas los eleva muchos grados sobre el resto de los hombres, consideraciones por las que debe causar no poca admiración que las naciones cultas no hayan tomado con más empeño el procurarse unos buenos teatros y formar de este modo una escuela para el pueblo [...]»³⁸⁹.

La culpa de la decadencia de la escena nacional debe recaer, por tanto, sobre los poetas y, en particular, sobre los poetas sin escrúpulos, que ocultaron su medianía satisfaciendo el gusto popular: «[...] No hay la misma facilidad en los poetas para representar bien los caracteres de las pasiones como la hay en el pueblo para discernirlos. Y aquí es donde, estando toda la culpa de parte de los malos poetas, quieren salvar su crédito a costa de descreditar al inocente vulgo»³⁹⁰.

Se explica así que cuando se trata de fijar los deberes y obligaciones del poeta dramático, la crítica ilustrada se esmere en presentarle como un ser excepcional, cualificado para encargarse de la educación artística, moral y política de sus conciudadanos³⁹¹. Debido a la delicada misión que se le

³⁸⁹ M. L. de URQUIJO, «Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros», en *La muerte de César*, pp. 3-4.

³⁹⁰ J. P. FORNER, «Apología del vulgo», en *La escuela de la amistad o El filósofo enamorado* (Madrid: Imp. Fermín Villalpando, 1796), p. xii. Vid. M. L. de URQUIJO, *Idem*, pp. 20-22. La opinión de Forner la compartieron los editores del *Diario de las Musas*, Luciano Comella y Lorenzo de Burgos, vid. *La virtud premiada*, *Diario de las Musas*, 1790, núm. 26 (26 dic.), pp. 109-110. Vid. E. PALACIOS FERNÁNDEZ, «El público del teatro según Forner: Notas al poscurso *Apología del vulgo con relación a la poesía dramática*, en *Juan Pablo Forner y su época* (1756-1797), (Mérida: Junta de Extremadura, 1998), pp. 461-473.

³⁹¹ «[...] Las composiciones dramáticas en su perfección –dice FORNER en *La Espigadera*– son empresas reservadas a los más sublimes talentos. El pintar los caracteres de los hombres, el describir sus costumbres, el imprimir en su corazón máximas nobles y grandes, el ridiculizar sus pasiones y vicios para hacerlos odiosos y despreciables, y todo en su mayor perfección, haciendo los retratos realmente como son, pueden o deben ser según la naturaleza, requiere mucha fuerza y viveza de imaginación y el más sólido juicio y discernimiento», «Discurso imparcial y verdadero sobre el teatro español», 1790, pp. 5-6.

encomienda, el poeta ha de ser un hombre de esmerada y profunda instrucción que, como el filósofo, se halle en posesión de la verdad y luche por instaurarla: «Nadie puede reputarse por un verdadero poeta dramático —explica Urquijo— sin ser un filósofo porque sus obras son el fruto de la verdadera filosofía. El poeta dramático ridiculiza el vicio y aplaude la virtud siempre con agrado»³⁹². Mucho más relevante que el poeta poseyera imaginación e ingenio era que tomara conciencia de la proyección político-social que implicaba su trabajo, máxime cuando se dirigía a motivar al mismo tiempo a toda una concurrencia. Según advierte Estala, haciéndose eco de las ideas expresadas por Clavijo en *El Pensador*:

«[...] Si las comedias fuesen buenas, se aprenderían también los deberes y derechos del hombre en sociedad, mucho mejor y más fácilmente que por los libros, que el pueblo no lee, ni puede entender. *En la comedia pudieran inspirarse los principios de la política, relativos a nuestro gobierno; [...] en suma, el teatro pudiera y debiera ser la escuela del pueblo, en donde al divertirse aprendiese sus obligaciones* y si esta instrucción no se halla en nuestro teatro, es culpa de los dramáticos, no del arte»³⁹³.

Conociendo su responsabilidad social, el poeta empleará sus capacidades intelectivas y sensitivas en sacar del error al auditorio, acostumbrándole a defender los principios de la moral. Su condición de «filósofo» le obliga a utilizar sus disposiciones naturales y sus conocimientos científicos del arte, de la naturaleza humana, de las costumbres y de las leyes en beneficio de la comunidad: «La razón y el buen gusto dictan que todo buen escritor, sea en la materia que sea, debe procurar desterrar del público las preocupaciones, las supersticiones, las ridiculeces y las extravagancias: desengañarle de sus errores, aumentar su cultura y hacerle conocer las reglas del buen gusto»³⁹⁴.

³⁹² M. L. de URQUIJO, «Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros», en *La muerte de César*, p. 63. Vid. también Julián ANTÓN Y ESPEJA, *Discurso apologético que por los teatros de España en una junta de literatos de esta corte peroró D. —* (Madrid: Blas Román, 1790), p. 36.

³⁹³ P. ESTALA, *El Pluto*, p. 46. Vid. J. CLAVIJO Y FAJARDO, *El Pensador*, T. I (1762), Pensamiento IX, p. 12. Hay que recordar que algunos autores y no pocos críticos (Jovellanos, Moratín, Resma, Morales, el *Correo de Madrid*, etc.), defendieron que el Estado, por su condición de principal beneficiario, debería proporcionar incentivos económicos a los buenos poetas, puesto que, como es sabido, la gratificación percibida por una comedia de teatro sobrepasaba en mucho los beneficios de una comedia clásica (vid. R. ANDIOC, *Teatro y sociedad*, ed. cit., p. 542 ss.)

³⁹⁴ *El buen hijo o M.^a Teresa de Austria, La Espigadera*, 1790, p. 247. En muchas ocasiones, el poeta es considerado heredero y sustituto en las sociedades modernas de los

Mas también la reforma de la profesión cómica inquietó a la crítica dramática finisecular. El perfeccionamiento de los dramas resultaría ocioso mientras no se mejorara su ejecución. Sin embargo, la crítica no siempre cargó sus tintas sobre estas carencias de los cómicos, sino que más bien recapacitó acerca de las causas que determinaron su lamentable situación y los medios de resolverla. Haciéndose eco de las proclamas de quienes a fines del siglo XVIII reivindicaron la dignificación económica, social y profesional de los actores³⁹⁵, se preocupó por su formación declamatoria y literaria, así como por la mejora de sus condiciones de vida³⁹⁶. En este sentido, cabe advertir el único comediante que el gobierno y la crítica protegen es aquel que, como el celebrado Máiquez, actúa guiado por los principios del arte dramático para bien de la comunidad y utilidad del Estado³⁹⁷. En 1786 el *Correo de Madrid* defendía a los cómicos contra la mala opinión que de ellos tenía formada *El juzgado casero*, diciendo: «Miremos a un buen comediante de buenas costumbres, como una persona digna de aprecio, y tan agradable como necesaria a la sociedad»³⁹⁸. Así pues, el «buen actor» conoce sus obligaciones artísticas y morales con el auditorio y, por tanto, sabe que

antiguos filósofos, *vid.* a modo de ejemplo, Manuel GARCÍA VILLANUEVA Y PARRA, *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores* (Madrid: Viuda de Ibarra, 1788), pp. 9 y 26.

³⁹⁵ Entre los múltiples testimonios que al acabar el siglo XVIII pueden encontrarse, cabe citar los siguientes: L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Plan de reforma de los teatros españoles*, *ed. cit.*, p. 76; J. de MORALES, *Informe del Corregidor sobre el Plan de Moratín*, *ed. cit.*, pp. 92 y 94; M. G. de JOVELLANOS, *Memoria para el arreglo de los espectáculos*, *ed. cit.*, pp. 137-138 y M. L. de URQUIJO, «Discurso sobre el estado actual de nuestro teatro», en *La muerte de César*, p. 72.

³⁹⁶ Buen ejemplo son los tratados de José de RESMA, *El Arte del teatro en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral, y la diferencia que hay de ésta a la del púlpito y tribunales, etc. traducido del francés por D. —* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1783) y los artículos que publicaron los periódicos de la época sobre el estado de la declamación en los teatros nacionales, los modos de mejorarla, las cualidades de los cómicos e incluso acerca de la necesidad de regular los sueldos de los actores. *Vid.* «Reflexiones sobre el estado de la representación o declamación en los teatros de esta corte», *Memorial Literario*, 1784, T. I, marz., pp. 117-129; «Actores», *Correo de Madrid*, T. I, 1786, núm. 1 (10 oct.), p. 8; núm. 18 (8 dic.), pp. 71-72; «Cómicos», *Idem*, T. I, 1786, núm. 9 (7 nov.), pp. 33-34; [«Actores»], *Idem*, 1787, T. I, núm. 53 (25 abr.), p. 224; núm. 70 (20 jun), pp. 295-296; «Carta sobre el teatro [actores]», *Idem*, 1788, T. III, núm. 156 (19 abr.), pp. 872-873; «Cualidades que deben tener los actores del teatro», *Espíritu de los mejores diarios*, 1789, núm. 172 (16 marz.), pp. 1.007-1.008.

³⁹⁷ Quedan excluidas de su atención las compañías sin domicilio fijo. *Vid.* «¿Es o no liberal el arte de los cómicos?. Disertación por M. G. E. Lessing», *Espíritu de los mejores diarios*, 1790, núm. 235 (31 mayo), p. 97.

³⁹⁸ «Rasgo erudito», *Correo de los Ciegos*, 1786, I, núm. 9 (7 nov.), p. 34.

constituye un intermediario, de un lado, entre el poeta y el público y, de otro, entre el Estado y la sociedad.

5.1.2. *La ahistoricidad y popularidad del teatro militar como argumentos censorios*

El revuelo que en el ambiente teatral madrileño se produjo el año 1788 tuvo entre sus principales motivos el apoteósico éxito de público obtenido por la representación de nuevas comedias de teatro³⁹⁹. En la temporada teatral de 1787-1788 subieron a los escenarios madrileños un considerable número de comedias histórico-militares que, añadidas a las piezas heroicas y a las comedias mágicas, completaban para desesperación de la crítica dogmática el panorama del teatro español⁴⁰⁰. Sin embargo, lo peor de esta clase de composiciones no se cifraba en la falta de arte y el exceso de espectacularidad. Al decir de la crítica, la mayor parte de las comedias heroicas y militares, además de incumplir las leyes de la verosimilitud por desatender las unidades de lugar y tiempo y, en no pocos casos, también la de acción⁴⁰¹, desvirtuaban la verdad de las noticias históricas referidas. Los autores de dichas composiciones fabulaban los hechos sin ajustarse a ningún criterio de verdad o de selección, lo cual creaba en el vulgo opiniones erróneas sobre los acontecimientos más célebres de la historia⁴⁰². Esta costumbre, que la crítica sitúa en obras como *El falso Nuncio de Portugal* de Cañizares⁴⁰³ y en los dramas heroicos del siglo anterior, necesitaba combatirse por su impro-

³⁹⁹ Vid. F. AGUILAR PIÑAL, «La polémica teatral de 1788», *Dieciocho. Studies for I. L. McClelland*, 9 (1986), núms. 1-2, pp. 7-23.

⁴⁰⁰ Vid. la censura del *Memorial Literario* de *El sitiador sitiado y conquista de Stralsundo* de Zavala y Zamora, 1787, T. XI, núm. XLII, junio, pp. 264-267.

⁴⁰¹ Vid., v. gr., las críticas a propósito de *Al deshonor heredado vence el honor adquirido* de Laviano, *Memorial Literario*, 1787, T. XI, núm. XLIII, julio, pp. 393-397 y de José Concha por *El honor más combativo y crueldades de Nerón*, *Idem*, 1787, T. XII, núm. LI, dic., parte 1.^a, p. 620.

⁴⁰² Vid., a este respecto, la severa crítica que recibió Nifo en el *Memorial Literario* (1788, T. XIV, núm. LXIII, junio, parte 1.^a, pp. 247-249). La historia contada en *Elvira, reina de Navarra* distorsionaba, según el periódico, la narración de los hechos que figuraba en la *Historia* del P. Mariana. También el *Correo de Madrid* se hizo eco de este problema, comentando en algunos de sus números la falsa idea que sobre la vida de Carlos XII crearon las comedias de Zavala. Vid. «Carta. Crítica de las comedias de Carlos XII», *Idem*, 1787, I, núm. 98, p. 440; núm. 99, pp. 446-447 y núm. 100, p. 454.

⁴⁰³ Vid. *El falso Nuncio de Portugal*, *Memorial Literario*, 1787, T. X, núm. XXXVII, enero, p. 126.

piedad en el orden artístico y particularmente por sus posibles derivaciones en el político.

Ni la preceptiva ni la crítica permitían que las representaciones dramáticas de tema histórico se fundaran en una ficción que contradijera o tergiversara los hechos de la historia o que pusiera en entredicho la actuación de la monarquía. Muy al contrario, el relato histórico debería dar a conocer únicamente aquellos sucesos que por su grandeza ilustraran la memoria nacional. De acuerdo con *La Espigadera*, el poeta dramático debe tener presente que el espectador de teatros recibe directamente las impresiones y, por consiguiente, ha de cuidarse de no provocar incidentes⁴⁰⁴. Luego no convenía proceder como Laviano en *El Sol de España en su Oriente y toledano Moisés* donde «[...] se da un origen falso al Infante don Pelayo, cuyas apócrifas noticias parecen traídas más para engañar al público y fomentar las preocupaciones de la ignorancia, que para instruirle del modo que la poesía inventa fundada en la razón»⁴⁰⁵, o como Antonio de Zamora en *Quitar de España con honra el feudo de cien doncellas* que, para el *Memorial Literario*, sólo constituyó un fabulón que denigraba la memoria del rey y de la nación⁴⁰⁶. Más oportuno resultaba seguir el ejemplo de Cañizares en *El Rey Don Enrique, el enfermo*, que representa a un monarca compasivo y justiciero, o el de Comella en comedias como *Cristóbal Colón*, *Federico II*, *Rey de Prusia* y la alegórica *Luis XIV, el Grande*. Éstas últimas, a pesar de contar con un grandioso

⁴⁰⁴ El mismo periódico aclara:

«No todos los hechos históricos son propios para la poesía dramática. [...] La poesía dramática no puede con verosimilitud hacer imitación de estos hechos que traen consigo incidencias incapaces de imitarse en el teatro, porque en ella introduce el poeta personas hablando y éstas deben ser tan conformes a la idea que ya se tenga de ellas o según lo requiera la acción misma que siendo como es realmente lo que se representa fingido, persuade a los espectadores que realmente es cierto, produciendo en sus ánimos, mientras que ven y oyen la representación, todos los efectos que puede producir una acción imitada a lo vivo», *Aragón restaurado por el valor de sus hijos*, *La Espigadera*, 1790, T. XXII, núm. CXXVI, enero, parte 2.^a, pp. 400-401.

Se concluye diciendo que tales historias resultan más apropiadas para un tratamiento épico que dramático (p. 400).

⁴⁰⁵ *El Sol de España en su Oriente y toledano Moisés*, *Memorial Literario*, 1787, T. X, núm. XXXVII, enero, p. 121.

⁴⁰⁶ *Quitar de España con honra el feudo de cien doncellas*, *Memorial Literario*, T. XV, núm. LXXVI, diciembre, parte 2.^a, 1788, p. 720. Vid. también J. P. FORNER, «Discurso imparcial y verdadero sobre el teatro español» *La Espigadera*, 1790, p. 8 y *El Sitio de Pultova por Carlos XII*, *Memorial Literario*, 1787, T. X, núm. XXXVII, enero, p. 118.

aparato militar, agradaron a los memorialistas por los contrastes en los afectos y las buenas máximas de Estado que contenían⁴⁰⁷.

Mas, precisamente el hecho de que algunas de estas comedias merecieran un juicio favorable sirvió para que se rechazaran con mayor vehemencia los despliegues militares en el escenario. Periódicos reformistas e ilustrados como el *Memorial Literario* y *La Espigadera* consideraron impropio que poetas con dotes dramáticas y conocimiento de la historia recurrieran a estos efectos sólo para asegurarse el éxito de la pieza:

«El aparato militar con que el autor quiso adornar sus escenas –comenta el *Memorial* a propósito de *Federico II*– concurría al atractivo del espectador, bien que en el último acto al principio parecían excusadas o pesadas muchas evoluciones militares, acaso no necesarias y que de algún tiempo a esta parte se han introducido con todo el rigor de la ordenanza en la escena, para *entretenir al pueblo* en semejantes comedias militares»⁴⁰⁸.

El empleo de tales artificios desviaba la atención del espectador de la narración de los hechos históricos y, por consiguiente, dificultaba la misión educadora del teatro. En consecuencia, los memorialistas y *La Espigadera* aprovecharon sus crónicas dramáticas no sólo para desprestigiar la utilización de aparato militar en el teatro, sino también para alejar a sus lectores del público que lo aplaudía: «Las trapisondas de batalla –dice el *Memorial* en 1790– son solamente engañosos [...], añadiendo en otra crítica del mismo año, «y hay muchos de esta clase pues concurren a ellos»⁴⁰⁹.

Ambos periódicos identificaron la fascinación producida por las comedias militares con una manifestación de la ignorancia del vulgo.

⁴⁰⁷ Vid. respectivamente *Memorial Literario*, 1790, T. XIX, núm. CIII, febrero, parte 1.^a, pp. 227-231; *Idem*, 1789, T. XVII, núm. LXXXVIII, junio, parte 2.^a, pp. 314-316; y *Idem*, 1798, T. XVIII, núm. XCVIII, noviembre, parte 2.^a, p. 455. Acerca de las ideas ilustradas vertidas por Comella en *Luis XIV* y en los *Federicos*, vid. el prólogo de M. DI PINTO, a la edición de *La Jacoba* (Abano Terme: Piovon Editore, 1990), pp. 17-21.

⁴⁰⁸ *Federico II, Rey de Prusia, Memorial Literario*, 1789, T. XVII, núm. LXXXVIII, junio, parte 2.^a, p. 315.

⁴⁰⁹ *Federico II en el campo de Torgan, Memorial Literario*, 1790, T. XIX, núm. CI, enero, parte 1.^a, p. 70 y *Triunfar solo por la fe, Idem*, 1790, T. XIX, núm. CI, enero, parte 1.^a, p. 75. Vid. además J. P. FORNER, «Discurso imparcial y verdadero sobre el teatro español», *La Espigadera*, 1790, p. 24. El preceptista Santos DÍEZ GONZÁLEZ en las *Instituciones poéticas* atribuye a quienes gustan de estas comedias un incívico comportamiento en los coliseos, p. 19.

Sólo quienes desconocían el auténtico sentido del teatro podían ser embaucados por la fastuosidad de estas representaciones. En cambio, los inteligentes, esto es, aquellos que poseían un juicio ilustrado, se interesaban por la correcta representación de los sucesos históricos. Con este pretexto, el *Memorial Literario* utilizó el cotidiano repaso de la cartelera madrileña para inducir a sus lectores a compartir la opinión dramática de quienes suscribían sus páginas y, en definitiva, para instaurar en nuestros escenarios el clasicismo dramático de la Europa prerrevolucionaria. Ezquerria y sus colaboradores dirigieron las preferencias de sus lectores hacia tragedias y comedias heroicas traducidas como *La Elmira* de Voltaire y el *Ecio* de Metastasio⁴¹⁰, e incluso en favor de nuevas tragedias nacionales, como *Doña María Pacheco, viuda de Padilla* de García Malo, en las que la historia y el tratamiento dado a los personajes respondían a los cánones del arte y del buen gusto en lo moral y en lo político⁴¹¹. Por esta razón, aunque los memorialistas reconocieran que lo más adecuado

⁴¹⁰ La tragedia de Voltaire fue traducida por Juan Pisón y Vargas y la comedia de Metastasio por Ramón de la Cruz. Vid. respectivamente *Memorial Literario*, 1788, T. XV, núm. LXXVI, diciembre, parte 2.^a, pp. 725-727 y *Ecio triunfante de Actila en Roma*, *Idem*, 1790, T. XX, núm. CXIII, julio, parte 1.^a, pp. 393-394. Sobre esta versión de la pieza de Voltaire, consúltese I. L. McCLELLAND, *Spanish Drama of Pathos*, I, p. 237 y F. LAFARGA, *Voltaire en España*, pp. 126-127 y en relación con la presencia del autor italiano en España, S. A. STOUDEMIRE, «Metastasio in Spain», *Hispanic Review*, IX (1941), pp. 184-191; G. C. ROSSI, «Metastasio, Goldoni, Alfieri y los jesuitas españoles en Italia», pp. 248-301 e I. L. McCLELLAND, *Idem*, II, pp. 596-597; A. CALDERONE y VÍCTOR PAGÁN, «Carlo Goldoni: la comedia y el drama jocoso», en LAFARGA, ed., *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, pp. 139-194.

⁴¹¹ El relativo éxito de público obtenido por esta obra dirigida, según aclara su autor, a conseguir que todo buen vasallo aborreciera las revoluciones, se justificó del siguiente modo en el *Memorial Literario*:

«El vulgo no acostumbrado a juzgar según estos principios no advierte estas delicadezas y como, al mismo tiempo, ésta es una acción o trama de las más simples por una parte y, por otra, de las menos agradables a quien está poco acostumbrado a ver teatro de todo género, no pudo parecer de grande interés, pero tiene buena trama, fácil serie, y solución no esperada pero verosímil, bien sostenidos los caracteres y animadas las pasiones», *Idem*, 1789, T. XVIII, núm. XCIV, septiembre, parte 2.^a, pp. 121-122.

No en vano, esta tragedia y el *Mardoqueo* del jesuita expulso Juan Clímaco de Salazar fueron las únicas tragedias españolas mencionadas por FORNER en el «Discurso imparcial y verdadero sobre el teatro español», *La Espigadera*, 1790, pp. 19-20. Vid. G. CARNERO, «Doña María Pacheco de Ignacio García Malo y las normas de la tragedia neoclásica», en *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*, pp. 67-85 y Manuel AZNAR SOLER, «Historia y política en dos tragedias neoclásicas: *Doña María Pacheco*, de Ignacio García Malo y *La viuda de Padilla*, de Francisco Martínez de la Rosa», en AA. VV. *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, I, pp. 417-423.

era que nuestro teatro histórico se ajustara al modelo trágico francés o, en su defecto, a los ejemplos nacionales más inmediatos, al mismo tiempo validaron la opción heroico-trágica que el teatro lírico del poeta romano representaba. La legendaria aversión de los españoles hacia el género trágico podía resolverse imitando el teatro metastasiano⁴¹². En virtud de su menor rigidez normativa, el drama histórico italiano se adecuaba al gusto nacional sin necesidad de hacer concesiones al gusto popular⁴¹³.

5.1.3. *La popularización del género sentimental y la reacción de la crítica dogmática*

El empeño de la crítica en reconducir el teatro nacional por los derroteros del clasicismo no impidió que, en principio, se apreciaran algunos de los logros en el género sentimental de los autores más populares. De hecho, la conjunción en tales composiciones del ingrediente melodramático con las situaciones más comunes de la vida civil, así como que en ellas se predicara el enriquecimiento ético del ser humano en

⁴¹² A propósito de Metastasio puede leerse en la traducción de Blair realizada por MUNÁRRIZ:

«Aunque los dramas músicos de Metastasio no tengan todo el carácter de una tragedia verdadera y regular, se aproximan, sin embargo, tan de cerca a ella y tienen tanto mérito que sería injusticia pasarlos en silencio. Estos dramas sobresalen en la elegancia del estilo, los encantos de la poesía lírica y las bellezas de sentimiento; abundan de situaciones bien trazadas e interesantes; el diálogo, por su precisión y rapidez, tiene una semejanza considerable con el de las tragedias griegas antiguas y es más animado y más natural que las largas declamaciones del teatro francés. Pero la corta extensión de varios de estos dramas y la mezcla de tanta poesía lírica, como pide esta especie de composición, son ocasión a veces de que se precipite demasiado el curso de los incidentes, e impiden que los caracteres se desenvuelvan y se preparen los sucesos con toda aquella congruencia, que exige forzosamente la verosimilitud de la tragedia», *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, pp. 259-260.

Una opinión similar puede leerse en el artículo «De la tragedia italiana», *Diario Literario y Mercantil*, 1825, núm. 6 (6 abr.), pp. 21-22.

⁴¹³ El *Memorial Literario* llegó al extremo de solicitar la intervención oficial en la censura de las comedias heroicas e militares. Sin duda, el periódico madrileño sabía que algunas de estas obras salvaban la censura porque sus beneficios económicos contentaban a las compañías y, en palabras de Díez González, al «propio de esta villa». Vid. respectivamente *Quitar de España con honra el feudo de cien doncellas*, *Memorial Literario*, 1788, p. 720 y Santos Díez González, *editor*, ed. A. V. Ebersole (Valencia: Albatros/Hispanófila, 1982), pp. 36 y 45.

cuanto tal y como ciudadano dentro de la legalidad prescrita por el gobierno de la nación, ofrecía grandes ventajas que la crítica clasicista e ilustrada supo estimar⁴¹⁴.

La primera de estas utilidades consistía en que la misma naturaleza de la comedia sentimental limitaba las posibilidades de faltar al arte, pues las reducía a ciertas irregularidades en el uso de las unidades dramáticas y algunos deslices en la verosimilitud⁴¹⁵; la segunda, que el teatro sentimental podía predisponer al público y a los propios poetas en favor del teatro cómico culto; y la tercera, que el drama sentimental representaba un vehículo de expresión y, lo que era más importante, de difusión social del pensamiento ilustrado⁴¹⁶. De ahí que la crítica optara por aceptar dicho teatro e incluso que incitara a los autores de comedias de figurón o dramas de espectáculo a dedicarse a la composición de comedias sentimentales. Tal es el caso de *La Espigadera* que, a propósito de la representación en 1791 de *El hidalgo tramposo*, comedia de figurón escrita por Alvaro M.^a Guerrero, escribe:

«[...] el autor [...] podría prometerse mejor éxito en una tragedia urbana o en una comedia lagrimante que, aunque no somos de opinión que puede haberla en rigurosa ley del arte, con todo no somos

⁴¹⁴ Vid., a modo de ejemplo, la crítica de la pieza de Laviano titulada *La suegra y la nuera* en el *Memorial Literario*, 1784, T. I, febrero, pp. 101-102 y los comentarios de Díez González sobre *El abuelo y la nieta* de Comella, en A. V. Ebersole, ed., *Santos Díez González, censor*, p. 38, junto con los comentarios de J. L. PATAKY, *The «Comedia lacrimosa»*, pp. 88-89 y sobre el tema del matrimonio M.^a J. GARCÍA GARROSA, *La retórica de las lágrimas*, pp. 101-141.

⁴¹⁵ Así, cuando en 1789 se estrenaron con éxito la comedia nueva de Zavala y Zamora titulada *Las víctimas del amor, Ana y Sindham* y *El pueblo feliz* de Comella, y al año siguiente Zavala representó con igual fortuna *El calderero de San Germán*, el *Memorial Literario*, a pesar de que los tres escritores incumplieron parcialmente la regla de las tres unidades, elogió en todas ellas el contraste de las pasiones, la ternura y virtud de los caracteres y el patetismo de algunas escenas. Vid. respectivamente *Memorial Literario*, 1789, T. XVII, núm. LXXXVI, mayo, parte 2.^a, pp. 151-154; *Idem*, 1789, T. XVIII, núm. XCIV, septiembre, parte 2.^a, p. 126 e *Idem*, 1790, T. XIX, núm. CIII, febrero, parte 1.^a, pp. 224-225. También la *Minerva* reconoció el mérito moral de *El Calderero de San Germán*, aunque no dudó en hacer reparos a la verosimilitud, propiedad, lenguaje y estilo del drama, 1807, T. VI, núm. XXXIII (24 abr.), pp. 52-53.

⁴¹⁶ Santos Díez González al censurar *Las víctimas del amor* de Zavala argumenta su aprobación por servir de escarmiento a los jóvenes que intentan un casamiento desigual y sobre todo porque el poeta demuestra su afinidad con la oficialidad: «El deleite de los espectadores es el que regularmente da la ley, que gobierna a los ingenios y en eso no van enteramente descaminados, aunque haya alguna tal cual tacha que disimularse por otro lado», A. V. EBERSOLE, *Santos Díez González, censor*, p. 21.

tan rígidos que no concedamos bastante mérito a los que sin impropiedades ni mezclas extravagantes, nos presentan en la escena dramas de esta clase, pues cuando están tratados con sensibilidad y con verosimilitud y guardadas las unidades, particularmente la de acción que es la más difícil y la menos observada y conocida, no dejan de interesar aun en las personas que saben los estrechos límites del arte dramático, porque también saben que la verdadera comedia es tanto más difícil cuanto menos indulgencia merecen sus defectos»⁴¹⁷.

Sin embargo, aun cuando las comedias sentimentales de estos autores exhibían una moral afín a la que pusieron en circulación ilustrados como Jovellanos y Trigueros, la crítica acabaría por mostrarse reticente hacia sus sucesores. Dos hechos contribuyeron a fomentar este comportamiento en apariencia paradójico: las impropiedades e inverosimilitudes observadas en algunas de estas piezas y los peligros derivados de la popularización del género sentimental. La crítica denunció aquellas comedias sentimentales que formalmente faltaban a los principios del arte, pues si la razón y el buen gusto dictaban una determinada moral también obligaban a cumplir las reglas poéticas⁴¹⁸. Lo que se temía no fueron tanto los deslices artísticos en sí mismos, sino más bien las consecuencias que el apropiamiento del género sentimental por parte de estos escritores podía acarrear.

El mérito del teatro sentimental de cualquiera de los autores citados –Zavala, Comella, Laviano, etc.– estribaba en que habían conseguido nacionalizar las estructuras del drama sentimental europeo acomodándolas a los gustos del público del día y a la tradición dramática española⁴¹⁹. Pero dicha nacionalización para la crítica ilustrada implicaba, cuando menos, una vuelta atrás en sus fines reformistas. Ésta, conocedora de la disposición de estos autores a satisfacer las exigencias del público, harto demostrada con la composición de comedias heroicas,

⁴¹⁷ *El hidalgo tramposo, La Espigadera*, 1791, II, núm. 17, pp. 187-188.

⁴¹⁸ Así en el caso de la obra de Comella *Los esclavos felices*, *Memorial Literario*, 1794, T. III, enero, parte 1.^a, p. 77. Vid. asimismo *Nunca el hacer bien se pierde y Dios da ciento por uno. La Matilde*, *Idem*, 1787, T. XI, núm. XLIV, agosto, p. 530 o *La Moscovita sensible*, *Idem*, 1794, T. V, septiembre, parte 1.^a, p. 355.

⁴¹⁹ Cuando en 1807, la *Minerva* comenta la representación de *El triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina* de Zavala y Zamora, advierte con disgusto la existencia de dos líneas en la comedia: la que sigue los planteamientos del drama sentimental moderno, que se valora muy positivamente, y la cómica en sentido estricto, basada en la risa y el ridículo en la línea de nuestro teatro antiguo. Vid. 1807, pp. 150-151 y vid. M.^a J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, «La comedia lacrimógena», *Anthropos*, pp. 63-65.

militares y, en algún caso, también de piezas mágicas, receló ante los peligros, no ya artísticos sino políticos, derivados de la vulgarización del género sentimental realizada por estos autores. La popularización del teatro sentimental desvirtuaba el espíritu primigenio de estas comedias o, por mejor decir, los beneficios artísticos y socio-culturales por los cuales este género dramático se integró en el programa teatral ilustrado. Los autores a que venimos refiriéndonos, en vista de la aceptación de público obtenido por estas comedias, incrementaron el patetismo aun a riesgo de cometer inverosimilitudes y de mostrarse afectados en el lenguaje⁴²⁰. En definitiva, «*teatralizaron*» el género lo cual, al decir de la crítica ortodoxa, significaba la transformación del teatro sentimental en un espectáculo lacrimoso que difícilmente cumpliría el efecto catártico con que fue concebido⁴²¹. En consecuencia, la nacionalización del drama sentimental europeo realizada por Zavala o Comella hizo temer que poetas más vinculados al mundo del teatro que al de la política se convirtieran en los ilustradores de la nación. En otras palabras, se reniega de este teatro porque auspicia la pérdida del carácter institucional del teatro, esto es, porque desvirtúa la función pública que le atribuyó la ideología ilustrada.

⁴²⁰ Vid. M.^a J. GARCÍA GARROSA, *La retórica de las lágrimas*, pp. 63-73.

⁴²¹ En la *Minerva* se advierte cómo la representación de una acción moral y patética justificaba no sólo inverosimilitudes sino incluso comportamientos carentes de toda moralidad. Sucedió así en la comedia de Zavala y Zamora *El triunfo del amor y la amistad*, donde la honradez de Smith no le impide burlarse de la muerte de su tío y hasta la desee:

«Bien es cierto que en el día se ha hecho moda presentar en el teatro unos caracteres que con tal que ejecuten una acción noble, generosa o heroica, que por lo común es impropia e inverosímil, que tengan sensibilidad en una palabra, por lo demás pueden ser tan malvados como gusten y aun es de esencia que así sea, cosa de más mal ejemplo y de pésima moral que los caracteres enteramente malos, que nadie se movería a imitarlos», *Idem*, 1807, T. V, núm. XIX (6 marz.), p. 150.

A este respecto, el *Diario Literario y Mercantil* llama al carácter de Smith *doble* aunque, no obstante, lo juzga positivamente por tratarse de los más comunes en la sociedad. El problema, a juicio del articulista, es que resultan muy difíciles de representar para los actores pues deben revelar al auditorio su auténtico sentir a pesar de que su lenguaje y comportamiento lo contradigan, *Idem*, 1825, núm. 75 (14 jun.), p. 298. Una opinión similar a la de la *Minerva* puede leerse en M. L. DE URQUIJO, «Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros», en *La muerte de César*, pp. 40-41.

5.2. LA COMEDIA DE COSTUMBRES: DEL RIDÍCULO CÓMICO A LA COMEDIA MORAL

Donde el sentido del teatro defendido por la crítica ilustrada finisecular se percibe claramente es al repasar sus comentarios acerca del teatro costumbrista. Las comedias de Tomás de Iriarte y de Moratín el joven simbolizaron la realización de la reforma dramática o, al menos, la confirmación de que sus planes regeneradores podían triunfar⁴²². La escenificación en ellas de la vida civil, entendiendo por tal la representación moral, sensible y verdadera de la diversidad de circunstancias, estados y costumbres que presenta la vida particular de los hombres de cierta condición⁴²³, unido a la seriedad con que este nuevo género dramático abordaba vicios y costumbres arraigados en la clase media, constituyeron los argumentos esgrimidos para conferir a este teatro la categoría de comedia culta y erigirla por su moralidad y utilidad pública en el ideal dramático de la burguesía decimonónica⁴²⁴.

Desde la crítica dramática se postula que la moderna comedia de costumbres, a diferencia de la antigua, ejerza su acción moral a través de la escenificación de situaciones familiares que guardan un perfecto correlato con la vida real del espectador: «Siendo el principal objeto de este arte –escribe Forner en *La Espigadera*– presentar ejemplos que obliguen a huir del vicio o a fiarse poco o nada de las grandezas, si estos ejemplos no son pinturas y retratos fieles de la vida serán inútiles, vanos, ociosos,

⁴²² Vid. BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, III, pp. 299-300.

⁴²³ El *Memorial Literario* dice al enjuiciar *El señorito mimado*: «El asunto de esta comedia ni es encumbrado como muchas de las nuestras, ni es tan bajo como otras que pudieran pasar por entremeses: es medio, tomado de la vida civil, propia de la comedia, *Idem*, 1788, T. XV, núm. LXXI, octubre, parte 1.ª, p. 265. Este mérito le valió el reconocimiento por parte de MORATÍN de ser el primer poeta original. Vid. *Obras*, BAE, 2, p. 319. Una opinión muy similar expuso MARCHENA pues, aunque consideró que Iriarte carecía de imaginación, reconoció que *El señorito mimado* y *La señorita malcriada* resultaban muy superiores a la *Petimetra* de Nicolás Moratín y *Los menestrales* de Trigueros. Los caracteres de Iriarte le parecen más teatrales y además afirma que en ambas el poeta demuestra poseer un gran conocimiento de las costumbres del siglo y de la nación. Vid. *Discurso sobre la literatura española*, ed. cit., p. 203. Vid. también BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, III, p. 321 y S. Díez GONZÁLEZ, *Instituciones poéticas*, p. 129.

⁴²⁴ La relación entre «vida civil» y sociedad burguesa va unida, como demostró MARAVALL, a la conciencia de clase media. Vid. «Del despotismo ilustrado a una ideología de clases medias: significado de Moratín» y «Espíritu burgués y principio de interés personal en la Ilustración española», arts. cit. y el análisis de estos aspectos ofrecido por Iris M. ZAVALA, «La poética de lo cotidiano: reflejos de comportamiento en el teatro del siglo XVIII», en *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, pp. 399-415 y, en particular, pp. 405 y ss.

porque *lo imposible y lo raro no es aplicable a lo posible y común*⁴²⁵. Habida cuenta de que la comedia de costumbres persigue servir de ejemplo al espectador⁴²⁶, el poeta no moralizará ridiculizando sino «interesando al juicioso y sensible espectador»⁴²⁷. El poeta dramático reconocerá en el espectador un ser inteligente y sensible capaz de interesarse por cuanto sucede a sus semejantes. Excluidos de toda consideración el público que acude al teatro sólo en busca de diversión o deleite para los sentidos⁴²⁸, el poeta se dirigirá al hombre de gusto, talento y sensibilidad que sufre y aprende con las desgracias ajenas: «No hay duda –comentan García de Arrieta y el *Memorial Literario* siguiendo a Sulzer– que es muy útil presentar a su verdadera luz las locuras y extravagancias de los hombres, pero ¿será menos útil ofrecer a nuestra vista ejemplos y proceder honrados, sentimientos nobles, la rectitud, la probidad y todas las virtudes civiles, de modo que estos ejemplos nos muevan, nos enternezcan y hagan en nosotros una impresión duradera?»⁴²⁹.

La novedad de la moderna comedia de costumbres consiste en que combate vicios y preocupaciones propiamente burguesas, extendidos por fuerza del hábito o de la moda, al tiempo que ofrece ejemplos de virtud que enseñan al conjunto de los ciudadanos a regirse convenientemente en sociedad mediante la probabilidad y veracidad de los hechos representados⁴³⁰. La crítica, como la preceptiva, aspira a que la verdadera comedia, según se la nombra, cumpla en la práctica diaria el programa de reforma social reivindicado por la ideología burguesa⁴³¹. El teatro de

⁴²⁵ J. P. FORNER, «Discurso imparcial sobre el estado actual del teatro español», *La Espigadera*, 1790, p. 12. Este concepto mimético que aquí se defiende procede de las ideas dramáticas de Mercier y Diderot estudiadas por J. ESCOBAR, en «La mimesis costumbrista» y J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, «Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español», arts. cit.

⁴²⁶ «[...] Éstos –añade FORNER refiriéndose a los dramas– no son ni deben ser más que unas parábolas puestas en acción, ejemplos naturales de la vida humana, desengaños vivos que mejoren la sociedad», *Idem*, p. 13. Vid. asimismo S. DÍEZ GONZÁLEZ, *Instituciones poéticas*, p. 129.

⁴²⁷ BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, III, p. 316. Vid. también lo comentado en las páginas inmediatamente anteriores, pp. 314-315.

⁴²⁸ Vid. *Idem*, p. 327.

⁴²⁹ *Idem*, p. 315. Sólo unas líneas después señala ARRIETA en este mismo sentido: «Nos veremos a nosotros mismos y a nuestros contemporáneos a un punto de vista que nos proporcionará el que podamos juzgar de nuestras costumbres con imparcialidad», pp. 316-317. Arrieta toma estas ideas de Sulzer, difusor en Alemania de la teoría de «lo característico», en la que sistematiza las ideas propuestas en 1773 por Mercier en su famosa obra *Du Théâtre* y por el Conde de Shaftesbury.

⁴³⁰ Vid. «El teatro con relación con las costumbres», *Regañón General*, 1803, p. 428.

⁴³¹ Vid. BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, III, p. 337.

costumbres representa la institución cultural capaz de suplir las deficiencias de los sistemas educativo y legislativo de la monarquía ilustrada gracias al efecto ideológico y moral causado sobre el auditorio⁴³².

Mas este planteamiento no sólo revela la introducción de modificaciones en la formulación teórica de la comedia de acuerdo, como reconoce el *Memorial Literario*, con las necesidades histórico-políticas de las civilizaciones⁴³³. La aprobación de desviaciones en la ley aristotélica (que se justifican más por razones ideológicas o políticas que filosóficas, culturales o puramente estéticas), implica la actitud colaboracionista de la crítica en relación con el espíritu burgués de la Ilustración⁴³⁴. Cuando en 1790 se representó *El viejo y la niña*, manifestó su conformidad con la moral derivada de una comedia que censuraba los matrimonios desiguales, con la sensibilidad y patetismo que definían los principales caracteres del drama y con la justa dosis de ridículo con que el autor supo sazorar asunto tan serio⁴³⁵. Para la crítica finisecular, el teatro de Moratín hijo simbolizó el hallazgo de una fórmula cómica perfecta, moral y nacional,

⁴³² El *Regañón General*, en un artículo que dedica en 1803 a analizar las relaciones del teatro con las costumbres, afirma siguiendo muy de cerca a Mme. Stäel y a los enciclopedistas franceses:

«[...] Los vicios graves, especialmente los que son dañosos a la sociedad por la apariencia con que se cubren y por el apoyo que encuentran en las preocupaciones, los vicios autorizados por multitud de ejemplos y que, lejos de ser vituperados por la moda, ella misma los autoriza, *estos vicios que no pueden ser reprimidos por las leyes [...] pero que no dejan por eso de dañar la sociedad y de introducir en ella el desorden y la corrupción, todos estos vicios que quedan impunes deben sufrir también su castigo*, pero no se debe hacer esta justicia sobre el teatro burlesco [...]. *Unos caracteres semejantes deben ser expuestos no a la risa del público sino a su indignación [...]*», «El teatro con relación con las costumbres», *El Regañón General*, 1803, núm. 54 (3 dic.), pp. 427-428.

Vid. Mme. STÄEL, *De la Littérature*, p. 152 y BATTEUX, *Idem*, p. 317.

⁴³³ Vid. lo comentado por J. EZQUERRA al reseñar *El gusto del día*, *Memorial Literario*, 1803, Época 2.^a, Año III, T. IV, núm. XXXIV, p. 246 y el trabajo antes citado de I. M. ZAVALA, «La poética de lo cotidiano», pp. 406-414.

⁴³⁴ Se explica así que en estas comedias se autorice a los autores a prescindir de la sátira y del ridículo cómico, en sentido aristotélico, e incluso que se valore positivamente su naturaleza tragicómica: «Aristóteles –se dice en el *Memorial Literario*– dio una idea de la comedia conforme a lo que era ella en su tiempo. Según él, la comedia es una representación de lo risible, reprehensible o extravagante en los caracteres y acciones de los hombres. Nosotros decimos que más bien es la representación de lo que hay de agradable y gustoso en la vida civil, en los caracteres, las costumbres y acciones de los hombres», *El gusto del día*, *Idem*, p. 252.

⁴³⁵ Vid. *El viejo y la niña*, *Memorial Literario*, 1790, T. XX, núm. CXII, junio, parte 2.^a, pp. 310-311.

pues si artísticamente se fundaba en el respeto a los fundamentos de la poesía dramática postulados por el clasicismo, éticamente se dirigía a rectificar la moral pública a través del profundo conocimiento del hombre y de la sociedad española que poseía el autor. Así lo reconoce García de Arrieta en los «Apéndices» que complementan el *Batteux* español: «[...] Se conoce [...] la mano maestra de un poeta que conoce perfectamente la sociedad y el corazón humano y posee en el más alto grado el talento del caracterismo, principalmente por lo que mira al ridículo, el cual maneja con mucha gracia, donaire y propiedad»⁴³⁶.

Además de los comentarios de Arrieta, las crónicas del *Memorial Literario* y las adiciones de Munárriz al tratado de Blair evidencian idéntica valoración de la comedia moratiniana. Ahora bien, esta coincidencia no resulta casual sino que, por el contrario, demuestra la adecuación por parte de un importante sector de la crítica nacional de los fundamentos de análisis literario a los principios poéticos de la comedia moral de Moratín. Buena muestra de ello es la objeción hecha por Munárriz respecto del uso del ridículo en *El viejo y la niña*. El preceptista recrimina al poeta madrileño, no por haber sometido el ridículo al propósito moral del drama, sino porque hubiera sido más apropiado haberlo concretado en la disparidad de las edades de los protagonistas:

«¿Y no puede decirse –se pregunta Munárriz– que, supuesto que el autor se propuso manifestar la incongruencia de las edades para unirse en matrimonio, *debía resultar todo el ridículo (que no puede ser mucho en asunto tan serio)* y todas las inconsecuencias, de las edades mismas y no precisamente de la antigua pasión de Isabel a Don Juan?»⁴³⁷.

El «ridículo moral» que Moratín desarrolla en sus comedias cuando sutilmente censura ciertos comportamientos sociales o se burla sin escarnio de personajes como el Barón o Doña Clara, producían tan buen efecto en el auditorio y resultaban tan conformes con las máximas de virtud propugnadas por la burguesía ilustrada que la crítica aceptó esta fórmula como propia de la comedia moderna. Se dice que la verdad, moderación y humanidad con que Moratín criticó a la sociedad decimonónica, y sobre

⁴³⁶ BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, III, p. 302. Pese a los elogios, Arrieta objeta a su amigo que la sencillez de la acción, la invención y la intriga merman el interés y que algunos caracteres, como Don Juan e Isabel, resultan desdibujados, sobre todo si se comparan con las magistrales caracterizaciones de Muñoz y Don Roque. Vid. pp. 301-302.

⁴³⁷ H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, IV, pp. 322-323.

todo el hecho de que el ridículo no procediera directamente del carácter o condición de los protagonistas, como sucedía en las comedias de Molière, sino que obedeciera al motivo social que originaba la moralidad del drama, sirvió para que la comedia moratiniana lograra sus objetivos doctrinales sin dañar la sensibilidad del auditorio. Las gracias cómicas derivadas de la fina ridiculización de un personaje, lejos de indignar al público que asistía a las representaciones de las obras de Moratín, asegura Olive en el *Memorial Literario* que «no desagradan al hombre inteligente, [y que] divierten y entretienen al común de las gentes»⁴³⁸. Más aún, se llegó al extremo de cifrar la utilidad pública de la comedia moratiniana en la naturaleza político-moral que el poeta supo asociar al ridículo cómico: «El ridículo de la comedia *El Barón* –escribe Munárriz– es muy puro, muy moral, muy útil, porque después de poner en claro el desvanecimiento de la aldeana, consigue desengañarla y hacerla entender que los sueños de la ambición son promesas falsas, y que la felicidad más alta consiste en vivir estimados, contentos y en dulce paz en el seno de nuestras familias»⁴³⁹.

Esta conjunción de prudencia política y utilidad moral que encomia Munárriz en la presentación de *El Barón* (1803) fue todavía más apreciada en *La mojigata* (1804). En una réplica de Juan Tineo a la reseña publicada por Quintana en las *Varietades*, se reconoce que el mérito (por supuesto, intencionado) de Moratín estribó en tratar la hipocresía como resultado de una mala educación y no, según hubiera preferido Quintana, como un pecado social. Para el editor del periódico madrileño:

«Otros pecados, otros embrollos de mayor consecuencia deberían ser en nuestro dictamen los que caracterizasen a la hipócrita: con otros colores más fuertes debe presentarse a la risa y execración públicas este vicio abominable que hace cómplice al cielo de las maldades del mundo, usurpa el respeto debido a la verdadera virtud, excluye de sí toda amistad y confianza, siembra la división en las familias y vive de malignidad y de los rencores. Pero el carácter de doña Clara [...], si bien corresponde al plan y natura-

⁴³⁸ *El Barón*, *Memorial Literario*, 1803, Época 2.^a, Año III, T. V, núm. XLII, p. 203. Sobre cómo la crítica se opuso a toda manifestación teatral que pusiera en entredicho la validez de la comedia seria, vid. M.^a J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, «Sátira y parodia del teatro nacional: *La comedia nueva*, *El gusto del día*, *La mujer varonil* y su controvertida recepción crítica», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994), II, pp. 217-223.

⁴³⁹ H. BLAIR, *Lecciones de Retórica y Bellas Letras*, IV, p. 325. Obsérvese cómo el crítico defiende que la felicidad del hombre se obtiene dentro del estado social que por nacimiento le corresponde, es decir, renunciando a las aspiraciones.

leza del cuadro que ha ideado el autor, no es en nuestro dictamen suficiente a presentar en toda su ridiculez y perversidad el vicio que se intenta corregir»⁴⁴⁰.

Sin embargo, como atinó a responderle en su propio periódico Juan Tineo, el redactor de la réplica⁴⁴¹, Moratín no pretendió en ningún momento exponer a la risa y escarnio público un vicio tan susceptible de provocar escándalo como la falsa devoción, sino sólo demostrar que una educación errónea podría causarla: «Nosotros diremos con toda exactitud que el objeto de esta pieza es que aprendan los padres a saber inspirar a sus hijos la verdadera virtud no fundándola en apariencias»⁴⁴². De este modo, lo que Quintana juzga un defecto en la caracterización del personaje principal se torna en alabanzas en opinión del replicante:

«[...] Está retratada la hipocresía en *La mojigata* hasta el punto conveniente y afirmese al mismo tiempo que éste es el mayor elogio que puede hacerse del autor porque ha sabido conservar el carácter de Doña Clara en el punto de vista fijo y preciso, sin pasarse a presentarla como hipócrita verdadera, que si tal hubiera hecho entonces sí que hubiera faltado al plan e idea de la fábula y al objeto que en ella se propuso. *El objeto principal [...] era manifestar los efectos de una educación mal entendida y, por esta razón, debe Doña Clara mostrarse viciosa, no porque en ella el vicio sea característico, sino porque el rigor y dureza con que la educara su padre, la han obligado a fingir lo que no es*»⁴⁴³.

No se equivocó Tineo en sus apreciaciones a juzgar por la recepción crítica dispensada a las representaciones de *El sí de las niñas*. Al menos así se colige de una crónica remitida desde Cádiz al *Memorial Literario*. El autor de la reseña, aunque no habla expresamente de ridículo, cifra

⁴⁴⁰ M. J. QUINTANA, *La mojigata, Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1804, T. II, núm. 12, p. 368.

⁴⁴¹ Las relaciones en este tiempo entre Tineo, de un lado, y Quintana y Munárriz de otro eran bastante tensas, sobre todo por la resistencia del primero a autorizar la edición de las lecciones compendiadas de Blair.

⁴⁴² [JUAN TINEO], *La mojigata, Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1804, T. II, núm. 16, p. 244. Asimismo en la página siguiente aclara Tineo: «Esta es la gran lección, la excelente moralidad de la comedia en que la educación es el objeto principal».

⁴⁴³ [J. TINEO], *Idem*, pp. 245-246. Compárese con el juicio que la comedia le sugiere a MUNÁRRIZ: «Las máximas indican un gran conocimiento del corazón del hombre y de los vicios de la sociedad, están dichas a tiempo y hacen excelente efecto y se hallan verditas con encomia», H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, IV, p. 329.

el mérito de esta comedia en la habilidad dramática demostrada por Moratín al deducir la moral del desarrollo de la acción y del desenvolvimiento de los caracteres:

«La moral, sí, la moral, ¿cuándo ha vertido en la escena máximas más escogidas y de mayor importancia que en *El sí de las niñas*? Es viciosa toda educación por más virtuosa y santa que parezca, siempre que infunda en los jóvenes simulación de sentimientos dobles, falta de sinceridad y de candor, y el abuso de la autoridad paterna en la elección del estado de los hijos, sacrificándolos por sordida codicia o capricho, sin contar con su voluntad e inclinaciones, produce los perjuicios más funestos y las consecuencias más nocivas a su felicidad y las de su familia, si no llegan a evitarse casualmente estos desastres a tiempo por algún accidente venturoso. Éstas son las sanas máximas que se infieren en *El sí de las niñas*, que respiran todas sus escenas y de que está empapada, por decirlo así, toda la acción del drama para enseñarnos a huir y precaver aquellos yerros que tantos males y desórdenes llevan consigo. [...] Pero ésta es una pintura animada, un aviso práctico que se va insinuando al mismo paso y del mismo modo que se va desenvolviendo la fábula o acción del drama que lo contiene en sí misma, como se requiere y saben hacerlo solamente los maestros que poseen a fondo los principios del arte»⁴⁴⁴.

La crítica, con excepción de Quintana y de Mor de Fuentes, apreciaron las cualidades dramáticas de Moratín en especial por conseguir atraer a una significativa mayoría del público, la que representaban las clases medias, a los coliseos. Su teatro de costumbres suponía todo un logro porque a la vez que satisfizo a quienes disponían de medios suficientes para frecuentar los teatros, halló un justo medio para criticar las lacras sociales ganándose el apoyo de la concurrencia y el beneplácito institucional. Mas precisamente la concepción moratiniana del teatro y de la misión educadora del poeta disgustó a Quintana por lo que entrañaba de conformidad con la ideología reinante. Quintana que, por estos años, había recibido de la crítica dramática elogios y vilipendios, pensaba que el poeta cómico debía denunciar, sin otra cautela que los límites que le imponía el arte, cuantos vicios y defectos sociales imposibilitaban una sana convivencia. De ahí que juzgue poco a propósito la

⁴⁴⁴ J. M. de V., *El sí de las niñas*, *Memorial Literario*, 1806, T. VI, núm. 15 (28 febr.), pp. 253-262; núm. 16 (10 jun.), pp. 289-299.

moderación del ridículo moratiniano y que, en cambio, proponga al dramaturgo una pintura más verdadera y jocosa, esto es, menos sensible y comedida de la sociedad española.

5.3. TRAGEDIA HEROICA VERSUS DRAMA DE HORROR: LAS TRAGEDIAS DE QUINTANA

La tragedia, admirada desde antaño como la más sublime de las manifestaciones dramáticas, tuvo un cultivo nacional más que escaso en los años inmediatamente anteriores a la invasión napoleónica. Apenas media docena de títulos originales –*Doña María de Pacheco*, *Ali-Bek*, *La condesa de Castilla*, *Pelayo* y *El Duque de Viseo*– merecieron la atención de una crítica que hubo de rendirse ante la evidencia de la falta de autores españoles dispuestos a dedicarse a la composición de piezas trágicas⁴⁴⁵. Prácticamente sólo se detuvo en consideraciones al juzgar *El Duque de Viseo* y el *Pelayo* de Manuel José Quintana, editadas y representadas en 1801 y 1805 respectivamente. Ambas piezas despertaron el interés de la crítica y reacciones encontradas por constituir dos intentos diferenciados de modernizar la tradición trágica nacional.

El Duque de Viseo, adaptación libre de *The Castle Spectre* (1797) del inglés G. Lewis⁴⁴⁶, fue considerado por la crítica como un ensayo fracasado de acomodar el sistema literario de los teatros inglés y alemán a la regularidad normativa de la teoría dramática francesa⁴⁴⁷. La tragedia española, escrita para formar parte de la colección el *Teatro Nuevo Español*⁴⁴⁸, surgió con el propósito de ampliar los horizontes del teatro trágico nacional a partir de la novedad introducida en la dramaturgia europea por el goticismo del «drama de horror». Mas, como el propio

⁴⁴⁵ Vid. E. PALACIOS, «La tragedia neoclásica», en AA. VV., *Historia del teatro en España*, II, pp. 194-195.

⁴⁴⁶ Un minucioso cotejo de la versión inglesa y la española, puede encontrarse en A. DÉROZIER, *Quintana y el nacimiento del liberalismo*, ed. cit., pp. 84-107.

⁴⁴⁷ «No era posible –reconoció QUINTANA en 1821– dar a *El Duque de Viseo* la verosimilitud, el interés histórico y la dignidad de que su argumento carece. Sedujeron al autor algunos pasajes llenos de novedad y de energía que hay en el drama inglés de donde tomó el asunto de su poema y le pareció que, ajustándolos a un cuadro menos apartado de nuestra escena, podrían producir efecto en los espectadores españoles [...]. Reducir estas composiciones al rigor exacto de las reglas establecidas por los legisladores poéticos del mediodía, es mutilarlas miserablemente, violentar su carácter y anonadar su efecto», *BAE*, 19, p. 41.

⁴⁴⁸ Se incorporó al tomo IV de la *Colección*.

Quintana manifestó años después, su versión demostró que el drama inglés correspondía a un sistema literario basado en la libertad y el patetismo que aminoraba el efecto de las inverosimilitudes⁴⁴⁹ y, por consiguiente, imposible de adaptar con éxito a los criterios de verdad y verosimilitud sustentados por la teoría dramática tradicional. En una crónica publicada en el *Memorial Literario*, tal vez debida a la pluma de López Peñalver, el futuro redactor de las crónicas teatrales del *El Correo Literario y Mercantil*, opina acerca de *El Duque de Viseo*:

«[...] Es sensible que el autor español, que demuestra tener conocimiento del arte, no haya buscado un asunto original o, por mejor decir, propio de la verdadera tragedia. El buen *Duque de Viseo*, o sea *El espectro del castillo*, pues todo viene a ser lo mismo, no es más que un tejido de atrocidades, un cuento inverosímil, cargado de incidentes y de situaciones forzadas; en fin, uno de los monstruosos dramas, forjados sólo para horrorizar a los espectadores, y por desgracia demasiado a la moda en ciertos teatros extranjeros»⁴⁵⁰.

Según asegura el articulista, la inverosimilitud o ahistoricidad del asunto elegido por Quintana resultaba inapropiado para la tragedia nacional. En tanto que el efectismo de la tragedia quintaniana procedía mayormente de los lances y atrocidades de sus protagonistas, el crítico afirma que la sublimidad del sentimiento trágico de terror se anulaba al confundirse con «lo horroroso»⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ «La licencia de un drama, el prestigio de la música y el sistema más abierto en que trabajan los autores ingleses y alemanes, autorizan las libertades, cubren las inverosimilitudes y agrandan las proporciones, de modo que la exageración y la violencia se hacen notar menos y las bellezas que el asunto proporciona se despliegan con mayor vigor», M. J. QUINTANA, *BAE*, 19, p. 41.

⁴⁵⁰ [¿J. LÓPEZ PEÑALVER?], *El Duque de Viseo*, *Memorial Literario*, 1801, Época 2.^a, Año I, T. I, octubre, núm. V, pp. 165-166. Para juzgar esta tragedia contamos además con el relato de MOR DE FUENTES del episodio sucedido entre el abate Alea y Cristóbal Cladera, el editor del *Espíritu de los mejores diarios*. Vid. *Bosquejillo de la vida y escritos de José Mor de Fuentes*, ed. M. Alvar (Zaragoza: Guara, 1981), pp. 57-58 y con el sucinto comentario de MUNÁRRIZ: «La tragedia *El Duque de Viseo* [...] tiene caracteres bien contrapuestos y sostenidos, no pocos trozos de expresión enérgica y tierna y un desenlace tan natural como bien preparado», H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, IV, p. 279.

⁴⁵¹ Vid. [J. LÓPEZ PEÑALVER], *Idem*, 1801, pp. 166 y 167. Recuérdese asimismo lo comentado en el capítulo anterior sobre la traducción de la tragedia de Arnault *Blanca y Montcasín*, lo argüido en contra del horror trágico por MARTÍNEZ DE LA ROSA en su *Poética*, ed. cit., p. 449 y la teoría del sublime del mismo BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, ed. cit., pp. 29 y 120. Incluso el crí-

En cambio, muy distinta opinión crítica mereció su segunda composición trágica pues se afirma que Quintana acertó plenamente al escoger el asunto de su segunda tragedia. Según el *Memorial Literario*, la recurrencia en el *Pelayo* a un antiguo episodio de la historia nacional añadía a las ventajas derivadas de resultar archiconocido para el público, la oportunidad del tema y la existencia de modelos tan prestigiosos como la *Hormesinda* de Nicolás Moratín y el *Munuza* de Jovellanos⁴⁵²:

«[...] Esta tragedia es apreciable aun en el asunto que tan dignamente ha sabido elegir su autor. *Asunto español, y encaminado nada menos que a manifestar la restauración de nuestra patria* y el feliz momento en que sacudió el cuello de la opresión y tiranía de los moros, con la ayuda y valor del grande hijo de Favila [...]»⁴⁵³.

Teniendo en cuenta la inminencia de la intervención napoleónica en la Península, la crítica advirtió que Quintana hacía gala de un gran sentir patriótico, así como de su condición de auténtico poeta, relatando en su *Pelayo* el valeroso comportamiento de quienes en el pasado defendieron a la nación contra la dominación extranjera. Según el mismo periódico atestigua, de su tragedia no se desprenden sino virtudes que incitan al patriotismo, ya que el argumento se sostiene en torno a la rebelión contra el tirano, la venganza del honor injuriado, la restauración de la libertad y el heroico sacrificio que, en pos de ésta última, ofrece Pelayo⁴⁵⁴. A este respecto, el mayor logro de Quintana en su *Pelayo* estriba en que la lección histórica de su tragedia conllevaba una ejemplaridad cívica derivada de la actualidad del tema.

Sin embargo, Quintana otorgó a su tragedia un valor político añadido. Alienta al auditorio a combatir al déspota en aras de una libertad que compromete a los ciudadanos ante cualquier abuso de poder que anule

tico del *Memorial* que alabó el *Pelayo* se opuso a esta utilización del horror en la escena, *Idem*, 1805, T. II, núm. 14 (20 mayo), pp. 229 y 230.

⁴⁵² Para conocer las conexiones y diferencias entre las tres tragedias y particularmente en lo concerniente a la caracterización de Pelayo y Hormesinda, consúltese E. CALDERA, *Il dramma romantico*, pp. 61-67 y A. DÉROZIER, *Quintana y el origen del liberalismo*, ed. cit., p. 117-127. Un interesante juicio de la tragedia de Nicolás de Moratín y de sus diferencias respecto de la de Jovellanos lo ofrece F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, «Apéndice sobre la tragedia española», *BAE*, 150, pp. 149-152.

⁴⁵³ *Pelayo*, *Memorial Literario*, 1805, p. 205. Vid. J. M. CASO GONZÁLEZ, «El comienzo de la Reconquista en tres obras dramáticas (Ensayo sobre estilos en la segunda mitad del siglo XVIII)», en *El padre Feijoo y su tiempo*, III (Oviedo: Cátedra Feijoo, 1966), pp. 499-509.

⁴⁵⁴ Vid. *Memorial Literario*, 1805, pp. 205 y 217.

los derechos civiles⁴⁵⁵. Mas la crítica del *Memorial Literario* prescindió de esta segunda lectura de la tragedia quintaniana⁴⁵⁶. Las alusiones apenas veladas en el *Pelayo* a la política de Carlos IV y de su ministro Godoy, y la promulgación de una nueva España fundada en la autenticidad del sentimiento patriótico y la idea de libertad que defendían las ideologías más rebeldes, se redujeron en las crónicas dramáticas a la lucha por la unidad nacional frente al peligro de la invasión gala y el buen hacer dramático demostrado por el autor.

Una posible explicación de este comportamiento crítico se halla en la confluencia de factores de índole estética y socio-política. En primer lugar, resultaba imposible censurar (con independencia de que se pretendiera o no) la legitimidad artística de una tragedia que exaltaba la memoria de un héroe nacional, se ajustaba a los cánones del clasicismo francés y, según prevenían las preceptivas de la época, situaba al espectador frente a la realidad nacional⁴⁵⁷. Mas, en segundo lugar, la crítica debía por definición evitar promover sentimientos que atentaran contra la estabilidad del orden público. En la misma medida que su función consistía en desengañar e instruir a la opinión pública sobre la realidad nacional, le estaba vedado contribuir a fomentar la revolución social. En este sentido, la crítica se limitó a obviar la intencionalidad política del poeta que, por otra parte, ya era sobramente conocida. Incluso, según aclara Arrieta en el *Batteux* castellano, la crítica no necesitaba comprometerse ideológicamente porque las convicciones políticas del autor no resultaban relevantes al no afectar ni a la esencia de la tragedia ni a la moralidad de las virtudes sociales proclamadas: «[...] Todos los demás efectos que puede producir –escribe refiriéndose a la tragedia–, todas las miras políticas que a veces se le da, todas las alegorías [...] no son en ellas sino finuras del artista y no del objeto del arte»⁴⁵⁸.

Cabe concluir entonces que si el *Pelayo* quintaniano satisfizo las expectativas de la crítica, con excepción de los moratinistas del «bando opuesto»⁴⁵⁹, se debió a que su autor utilizó los presupuestos básicos de la

⁴⁵⁵ Famosas son las palabras que pronuncia Pelayo en la escena quinta del Acto I:

«¡No hay patria, Veremundo! ¿No la lleva
Todo buen Español dentro en su pecho?
Ella en el mío sin cesar respira...».

⁴⁵⁶ Vid. *Memorial Literario*, 1805, p. 233.

⁴⁵⁷ Vid. BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, IV, p. 1 y H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, IV, p. 201.

⁴⁵⁸ BATTEUX, *Idem*, p. 34.

⁴⁵⁹ Vid. A. DÉROZIER, *Quintana y el nacimiento del liberalismo*, ed. cit., pp. 131-ss. y particularmente la n. 49 de la p. 131.

fórmula de la tragedia neoclásica adaptándolos con una elevación digna de encomio a la realidad histórica del presente. Quintana logró con esta obra darle forma y sentido a la tragedia francesa en el contexto literario y político nacional. Por ello la crítica no dudó en prestarle su apoyo, al tiempo que se lo negó a *El Duque de Viseo*. Ésta estaba dispuesta a renovar el género trágico siempre que innovar significara, de un lado, perfeccionar partiendo de los presupuestos de la estética francesa y, de otro, adaptarse a los condicionamientos sociales y políticos de cada momento histórico. En realidad, esta doble virtud de *Pelayo* determinó su éxito y la favorable acogida crítica que se le dispensó en los años finales del reinado de Fernando VII. Respecto del sentimiento de «simpatía» que su *Pelayo* causó, comenta Quintana:

«Pero todo lo cubrió, al parecer, el interés patriótico del asunto: los sentimientos libres e independientes que animan la pieza desde el principio hasta el fin y su aplicación directa a la opresión y degradación que entonces humillaban nuestra patria, ganaron el ánimo de los espectadores, que vieron allí reflejada la indignación comprimida en su pecho y simpatizaron en sus aplausos con la intención política del poeta»⁴⁶⁰.

Sin entender, como pudiera deducirse de la cita, que el público madrileño confraternó con la causa liberal defendida por Quintana, no deja de ser verdad que respaldó la voluntad reformadora de su autor. Cuando en circunstancias políticas no demasiado disímiles de las aludidas en la obra, ésta se escenificó de nuevo, el público y la crítica, representada esta vez por Bretón y Larra, volvieron a admirar la tragedia quintaniana no sólo por su acendrado patriotismo, los generosos sentimientos y el interés histórico, sino también por la oportunidad del mismo y su belleza formal⁴⁶¹.

5.4. EL TRIENIO LIBERAL O LA LUCHA POR LA RECUPERACIÓN DE LA LIBERTAD DRAMÁTICA

En el período comprendido entre marzo de 1820 y abril de 1823 la crítica dramática se sintió obligada a establecer las condiciones que

⁴⁶⁰ M. J. QUINTANA, *BAE*, 19, p. 42.

⁴⁶¹ Vid. M. BRETÓN DE LOS HERREROS, *Pelayo*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1832, 27 en., ed. cit., pp. 183-184 y M. J. de LARRA, *Pelayo*, *Revista Española*, 1833, *BAE*, 127, p. 239.

debería cumplir el teatro nacional bajo los auspicios del liberalismo. Su pretensión consistió en acabar con la rémora cultural que conllevaron los seis años de absolutismo, advirtiendo de la imposibilidad de verificar definitivamente la anhelada reforma de la escena nacional sin que dramaturgos, críticos y público pudieran contar con el apoyo institucional preciso⁴⁶². En este sentido, la promulgación el 22 de octubre de 1820 de una nueva ley de prensa permitió clamar sin rebozo contra el estado de caos y desorden en que la guerra y el despotismo monárquico habían sumido al teatro español⁴⁶³. Pero la apertura gubernamental favoreció que la crítica aprovechara el poder que le otorgaba la instauración del constitucionalismo para desempeñar un papel determinante en la reforma de la escena nacional.

⁴⁶² Tras la guerra contra Francia, la llegada del exiliado monarca supuso la vuelta a las tablas de las comedias de Comella, Valladares y Fermín del Rey, de los dramas sentimentales y de las piezas de magia y espectáculo. De ahí que la poca prensa consagrada a difundir la ciencia y la literatura que en aquellos años vio la luz pública, lamentara que se representaran dramas sin arte ni poesía y proclamara la reconstrucción del teatro nacional moderno a partir de la consolidación del modelo moratiniano. Es el caso de José Joaquín de Mora, en las páginas de la *Crónica Científica y Literaria* y de Javier de Burgos, editor de la *Miscelánea de comercio, política y literatura*. Éste último se opuso al desinterés oficial reseñando tan sólo las producciones originales que por entonces se representaron. Las únicas obras que en 1819 y 1820 merecieran ser objeto de atención en la *Miscelánea* fueron la refundición de Solís de *La villana de Vallecas* y las comedias de Eduardo de Gorostiza *Las costumbres de antaño* y *Don Dieguito*. Vid. respectivamente *Idem*, 1819, núm. 7 (15 nov.), pp. 3-4 y núm. 8 (17 nov.), 3-4; 1819, núm. 3 (5 nov.), pp. 3-4 y 1820, núm. 33 (14 en.), pp. 3-4 y núm. 37 (24 en.), p. 4.

⁴⁶³ «Púrguese nuestro teatro –escribe LÓPEZ SOLER en *El Europeo*– de las comedias de hambres y de pestes, de las de moros y cristianos, de las de Valladares, Comella, Fermín del Rey y otros semejantes autores; destiérrense para siempre en él las que tienen por argumento la vida de algún santo, en mengua del decoro y de la veneración que se debe a los asuntos religiosos; arrincónese esta multitud de insípidas traducciones que, a manera de una funesta plaga, ha venido a inundar nuestra literatura dramática; purifíquese de los autos, sainetes y demás obras monstruosas e intolerables y quedémonos en hora buena con lo más selecto de Lope, de Moreto, de Rojas, de Tirso de Molina, de Calderón, de Solís, de Iriarte, de Moratín y de algunos otros que han caminado por la senda del acierto», «Teatro», *El Europeo*, 1823, ed. cit., p. 94. Vid. la misma idea en A. LISTA, «Anuncio sobre teatros», *El Censor*, 1821, pp. 469-470 y *Por el sótano y por el torno*, *El Espectador*, 1821, núm. 151 (12 sept.), p. 604.

5.4.1. *La oposición al despotismo y la reivindicación de la comedia moratiniana*

Cuando la crítica del Trienio ensalza la significación del teatro moratiniano no se limita a elogiar su regularidad dramática y buena dicción⁴⁶⁴, sino que lo erige en el modelo de moral y educación pública que conviene instituir en las sociedades liberales del siglo XIX⁴⁶⁵. Al decir de los críticos, Moratín demostraba racionalmente las fatales consecuencias que acarreaban a la sociedad española la pervivencia de comportamientos cívicos, tales como el abuso de la autoridad paterna o los matrimonios fundados en el interés, validados tradicionalmente por la educación escolástica y el despotismo, y enseñaba a regirse de acuerdo con los principios de la virtud proclamados por la ideología liberal y la burguesía decimonónica. Refiriéndose a *La mojigata* escribe Lista al reseñar en 1821 una representación de *El sí de las niñas*:

«En *La mojigata* se propuso desterrar de la sociedad ese lenguaje que enseñó la hipocresía y que el hábito y la estupidez conservan, se propuso hacer ver que la moral, y mucho más la moral cristiana, no consiste en prácticas viciosas ni en frases estériles, sino en el cumplimiento de los deberes y el ejercicio de las virtudes. Como moralista profundo atacó un vicio que más que otro alguno corrompía al pueblo español, arrullado por la gazmoñería desde la cuna. En esto ha hecho un gran bien. Pero léanse sus comedias y se verán en ellas ridiculeces de todas clases, abusos de toda especie, el vicio y el error abatido siempre, y la virtud y la razón triunfantes [...]»⁴⁶⁶.

Con semejante actitud, la crítica del Trienio impugnó el dictamen inquisitorial que en la década anterior determinó la prohibición de las comedias moratinianas⁴⁶⁷. La religiosidad fingida de la protagonista de

⁴⁶⁴ Vid. A. LISTA, «Anuncio sobre teatros», *El Censor*, 1821, p. 472 y R. LÓPEZ SOLER, «Teatro», *El Europeo*, 1823, ed. cit., p. 93.

⁴⁶⁵ «El inmortal autor de *El viejo y la niña* y de *La mojigata* —explica LISTA— ha fijado para siempre el carácter de la verdadera comedia española [...]. En él poseemos el modelo precioso de la comedia y, por tanto, no se puede perdonar que el gusto del público se estrague en este género a lo menos [...].», *Idem*, pp. 472-473. Vid. también R. LÓPEZ SOLER, *Idem*.

⁴⁶⁶ A. LISTA, *El sí de las niñas*, *El Censor*, 1821, T. XI, núm. 65 (27 oct.), p. 341.

⁴⁶⁷ Vid. J. DOWLING, «The Inquisition appraises *El sí de las niñas*, 1815-1819», *Hispania*, XLIV (1961), pp. 237-244; Manuel FERNÁNDEZ NIETO, «*El sí de las niñas* de Moratín y la Inquisición», *Revista de Literatura*, XXXV (1970), pp. 15-54 y R. ANDIÓC,

La mojigata y el espíritu anticlerical que los censores más severos del Santo Oficio descubrieron en *El sí de las niñas*⁴⁶⁸, fueron refutados por una crítica que negó tales acusaciones aduciendo el profundo conocimiento de la naturaleza humana y de la sociedad española que poseía el autor y la finalidad moral que regía toda su obra. Como supieron reconocer algunos de los revisores consultados por el Tribunal de la Fe⁴⁶⁹, la crítica del Trienio observó que nunca el propósito del autor de *El sí de las niñas* fue desacreditar la enseñanza religiosa, sino aconsejar a los padres que atendieran a la educación de sus hijos en lo tocante a la elección de estado con el fin de garantizar la felicidad pública. En palabras de Lista:

«Doña Paquita tiene todas las buenas cualidades que da la naturaleza: belleza, ternura, constancia, gratitud, pero ha debido a la educación y al carácter extravagante de su madre aquella excesiva timidez, aquel arte de encubrir sus sentimientos, que aunque naturales al bello sexo, deben desaparecer, sin embargo, en ciertas situaciones críticas, que han de fijar para siempre la felicidad o infelicidad propia y ajena»⁴⁷⁰.

De este modo, la crítica demostró cuán equivocada estaba la Inquisición al creer perjudicial el teatro de Moratín para el desarrollo de la virtud moral y religiosa de los ciudadanos. Pero sobre todo constató lo erróneos que resultaban los prejuicios utilizados por la Institución (y el gobierno despótico que la avalaba) en la estimación de las obras literarias y la rémora que su existencia suponía para el progreso literario y moral de las sociedades. Oponiéndose al parecer inquisitorial, manifestó que los censores del Santo Oficio prescindieron de considerar *El sí de las niñas* como una

«Lecturas inquisitoriales de *El sí de las niñas*», *Cahiers de l'Université de Pau*, XX (1989), pp. 145-164.

⁴⁶⁸ Sirvan de ejemplo las palabras con que en 1819 Rafael Muñoz defendía la prohibición: «[...] La comedia *El sí de las Niñas* es sumamente perjudicial, y en grande manera denigrativa al Estado Eclesiástico regular, abusando, como abusa, de las prácticas piadosas aprobadas por la Iglesia trayéndolas para que sirvan de hazmerreir del público, por lo común poco piadoso, cual es, el que asiste a las comedias», en M. FERNÁNDEZ NIETO, *Idem*, p. 40.

⁴⁶⁹ Sucede así con José García Carrillo y Gabriel Mesquida que, apelando nada menos que a los derechos constitucionales, dicen aludiendo a *El sí de las niñas*: «[...] Su Autor parece nos la presenta para que aquellos no traspasen los límites de su autoridad y éstos usen del derecho de libertad cristiana que por su constitución tienen, y justísimamente en la elección de estado», en *Idem*, pp. 26-27.

⁴⁷⁰ A. LISTA, *El Sí de las niñas*, *El Censor*, 1821, p. 339.

ficción literaria. En vez de creer los despropósitos de Doña Irene propios del carácter ridículo y de la necedad con que el autor distinguió al personaje, entendieron sus torpes afirmaciones como un ataque al estado eclesiástico y particularmente al clero regular⁴⁷¹. Teniendo en cuenta que la participación del Santo Tribunal en la vida cultural y política española se redujo en los seis años que duró el absolutismo aristocrático y clerical de Fernando VII, a reprimir con un rigor extraordinario cualquier manifestación que pudiera justificarse como delito de opinión o de expresión, la crítica dramática de la etapa siguiente culpó a la Inquisición de causar el atraso de la escena nacional impidiendo que un dramaturgo de la valía literaria de Moratín llevara a término la reforma del teatro nacional iniciada a comienzos de la centuria. Según afirma Marchena en el «Discurso» antepuesto a sus *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia*, Moratín, a quien considera el mejor poeta europeo del momento, «sin los insuperables estorbos que presentan para toda mejora el Gobierno y la Inquisición, habría formado una escena arreglada y nacional en España»⁴⁷².

No obstante, este generalizado rechazo a la censura inquisitorial demuestra que la petición de restablecimiento del modelo moratiniano obedeció también a la utilidad o significación que se deseara adjudicar al teatro nacional en el conjunto de la vida pública y, en definitiva, de la inclinación pro francesa y doctrinaria o liberal revolucionaria de los críticos. La reinstauración de la comedia moratiniana podía suponer el mantenimiento del teatro nacional y, por consiguiente, de la crítica dramática y de la prensa periódica como instituciones morales protectoras de un cierto orden político, o bien su conversión en establecimientos igualmente morales pero dirigidos a fomentar el progreso cultural de las sociedades.

En el primer caso, el teatro y la crítica dramática podían servir de dos modos diferentes al Estado y a la sociedad. Ambas instituciones podían utilizarse siguiendo un criterio ilustrado y afrancesado, como el que define el pensamiento de Lista y de *El Censor*, para instruir a los ciudadanos en sus deberes e inducirles a que los amaran⁴⁷³. La crítica, por tanto, se preocupará, como explica Lista, de censurar las composiciones cuyo influjo moral o político pudiera resultar pernicioso para los intereses del Estado: «En cada pieza que examinemos manifestaremos sus defectos y bellezas dramáticas, sin olvidar por eso el examen de los afectos morales y políticos que su representación inspire, pues [...] en un

⁴⁷¹ Vid. M. FERNÁNDEZ NIETO, «*El sí de las niñas* de Moratín y la Inquisición», p. 41.

⁴⁷² J. MARCHENA, *Discurso sobre la literatura española*, ed. cit., p. 204.

⁴⁷³ Vid. A. LISTA, «Anuncio de teatros», *El Censor*, 1821, p. 468.

gobierno libre no se puede despreciar ninguna cosa de las que tienen influencia sobre el espíritu del pueblo»⁴⁷⁴. Así pues, *El Censor* encontró en el conservadurismo y el clasicismo de la comedia moratiniana la moderación necesaria para preservar el orden público⁴⁷⁵. Lista, que sin duda creía a pies juntillas las palabras pronunciadas por el Don Pedro de *El Café* cuando en el segundo acto afirmaba que «los progresos de la literatura [...] interesan mucho al poder, a la gloria y a la conservación de los imperios»⁴⁷⁶, entendió que la lección de moral y civismo burgués que contenía el teatro moratiniano lo convertían en el presente en el mismo instrumento de control ideológico que demostró ser a comienzos de siglo bajo el absolutismo ilustrado⁴⁷⁷.

Pero también teatro y crítica podían constituirse en reguladores de la vida en sociedad, incluida la actividad del gobierno de la nación. Desde esta perspectiva, el compromiso que el dramaturgo y el crítico adquirirían con la sociedad comprendía la ilustración del público en materia de teatros, moral y costumbres aun cuando sus razonamientos pudieran perjudicar o poner en entredicho la labor de los representantes de la oficialidad. La crítica –dramática o no– y, por supuesto, también el teatro sirven en tal caso para mejorar la constitución de la sociedad o bien para impedir, como advierte *El Espectador*, que la monarquía degenera en absoluta⁴⁷⁸. La comedia moratiniana representaba la posibilidad de constituir un teatro nacional sobre la base del respeto a la verdad y a las libertades públicas que auspiaciaba la ideología liberal⁴⁷⁹.

Muy próximo a esta valoración última del teatro y de la crítica estaba López Soler que, sin embargo, evitó que sus opiniones literarias se interpretaran en lo político más allá de lo estrictamente moral. El redactor de *El Europeo* se alejó igualmente del conservadurismo político y literario que definía a *El Censor* que de la exaltación patriota de la prensa más

⁴⁷⁴ *Idem*, p. 474.

⁴⁷⁵ *Vid.* los trabajos varias veces citados de J. A. MARAVALL, «Política directiva en el teatro ilustrado», pp. 17 y ss. y «Conservadurismo y libertad: Moratín como testimonio», *Studia Historica et Philologica in honorem M. Batllori* (Roma: Inst. Español de Cultura, 1984), pp. 697-713, repr. en *Estudios del siglo XVIII*, pp. 407-422.

⁴⁷⁶ *La comedia nueva o El Café*, Acto II, escena VI, *ed. cit.*, p. 117.

⁴⁷⁷ *Vid.* A. LISTA, *El viejo y la niña*, *El Censor*, 1822, T. XVI, núm. 95 (25 mayo), p. 342.

⁴⁷⁸ *Vid.* «De los periódicos. Artículo primero», *El Espectador*, 1823, núm. 649 (25 en.), p. 96.

⁴⁷⁹ Como en 1834 reconoció LARRA: «Sólo un gobierno fuerte y apoyado en la pública opinión puede arrostrar la verdad y aun buscarla: inseparable compañero de ella, no teme la expresión de las ideas, porque indaga las mejores y las más sanas para cimentar sobre ellas su poder indestructible», *La mojegata, Revista Española*, 1834, 2 febr., BAE, 127, p. 341.

liberal. Defendió el teatro moratiniano por su significación histórica, esto es, en función de su contribución a la protección y perfeccionamiento de las costumbres nacionales y al desarrollo artístico del teatro español. Según se desprende de las pocas páginas que la publicación catalana dedicó a la crítica dramática, al teatro y a la propia crítica no les correspondía otro fin que preservar los valores nacionales, testimoniar su progreso y contribuir al mismo sin implicarse en más reivindicaciones que las puramente estéticas o morales que en sí conlleva toda obra de arte⁴⁸⁰.

5.4.2. *El liberalismo y la reconstrucción del teatro nacional*

La voluntad de comprensión del hecho literario en el contexto de su circunstancia histórico-política que revela lo expuesto hasta aquí, resulta aún más evidente cuando se enjuicia la producción teatral del sexenio. Frente a este teatro se adoptó una actitud vindicativa y exculpadora que, sin embargo, se tornó prescriptiva, aunque tolerante, a la hora de juzgar el teatro de la etapa constitucional. Dicho cambio demuestra cómo la crítica defendió sus derechos y los del teatro nacional con criterios diferenciados cuando imperaba el despotismo que tras la instauración oficial del liberalismo.

Al referirse al teatro nacional del período cronológico comprendido entre 1808 y 1819 la crítica posterior aceptó, si bien lamentándolo, la pérdida de comicidad que caracterizó al género cómico⁴⁸¹ y lo justificó con argumentos de índole literaria y socio-política. Así, la seriedad que embargaba a la comedia se consideró una convención intrínseca al moderno género de costumbres. Comentando la comedia de Gorostiza *Indulgencia para todos* escribe Lista:

⁴⁸⁰ Vid. R. LÓPEZ SOLER, «Teatros», *El Europeo*, 1823, *ed. cit.*, p. 93.

⁴⁸¹ Ya en 1817 MORA se quejaba en la *Crónica* de la seriedad que embargaba a la literatura de su tiempo. A propósito de las novelas, asegura el crítico que los literatos del día confunden la moralidad con la lobreguez y la ilustración con la gravedad y que, en consecuencia, se equivocan al excluir de sus producciones los aspectos cómicos, propios del carácter nacional:

«[...] Parece que se degrada el carácter de un escritor si procura excitar la risa y que es mucho más noble fastidiar al lector con triviales moralizaciones o atormentando con la narración de catástrofes y desventuras. Desearíamos saber si la risa es incompatible con los progresos de la ilustración y si no es lícito de cuando en cuando bajar de la altura de las graves especulaciones para tomar alguna parte en la representación de tal o cual defecto ridículo o contraste grotesco. Esta

«Pertenece al género cómico moral o a la comedia de costumbres en que tanto ha sobresalido en nuestros días el célebre Picard, y que se acerca más que otra alguna al estilo de Terencio, es decir, al modelo ideal del cómico propio de las sociedades cultas. En este género no se trata de excitar las groseras carcajadas del vulgo con arlequinadas, sino la sonrisa fina del hombre instruido, capaz de conocer la mordacidad de una expresión delicada o la fuerza moral encerrada a veces en una frase común»⁴⁸².

Pero también se valoró como el resultado de la inevitable evolución que sufrió el teatro –cómico y trágico– en el contexto de una sociedad marcada por una desastrosa guerra, el encarcelamiento de sus intelectuales y unas no menos desfavorables circunstancias políticas: «Pocos dejaron de entender –apostilla el mismo crítico– una alusión política en la época en que se representó esta pieza por primera vez»⁴⁸³. La crítica asumió que el cariz que fueron tomando los hechos, primero con la invasión napoleónica y después con la actitud despótica de la monarquía, determinara que, al menos hasta 1821, el teatro se convirtiera, junto con la crítica y la prensa periódica, en una de las principales tribunas políticas. Se entiende que comedias como *Lo que puede un empleo* (1812) de Martínez de la Rosa, *Indulgencia para todos* (1816) y *Las costumbres de antaño* (1818) de Gorostiza, y tragedias como *La viuda de Padilla* (1812) surgieran a tenor de las adversas circunstancias que motivaron su argumento. Martínez de la Rosa enseñó, mientras se combatía en nombre de la religión y del espíritu patriótico, a distinguir el verdadero patriota del patriota egoísta, del hipócrita y del inmoral y, acabada la contienda, Gorostiza utilizó sus obras para solicitar la comprensión de la monarquía, la tranquilidad pública y la renovación de caducos usos⁴⁸⁴.

insípida gravedad, esta misteriosa lobreguez, introducida modernamente en la literatura, nos parecen plantas exóticas en el Parnaso español, producciones poco análogas a nuestras costumbres y aun a nuestro idioma», «Variedades. Novelas del día», *Crónica Científica y Literaria*, 1817, núm. 17 (27 mayo), h. 2v.

En favor de la recuperación de la risa en la comedia también habló *El Espectador* que además consideró que el abuso de moralidad alejaba al público de la escena: «Lo cierto es que si en el teatro no se oyeran más que largas disertaciones morales, no se enriquecerían mucho ni los actores ni los empresarios. Nosotros, a pesar de que nuestra moral es más rígida que la del mismo Lárraga, [...] no estamos por las comedias tan atestadas de moral», *Por el sótano y por el torno*, *El Espectador*, 1821, núm. 151 (12 sept.), p. 604.

⁴⁸² A. LISTA, *Indulgencia para todos*, *El Censor*, 1822, T. XVI, núm. 96 (1 jun.), p. 415.

⁴⁸³ *Idem*, p. 417.

⁴⁸⁴ *Vid. Indulgencia para todos*, *Crónica Científica y Literaria*, 1818, núm. 157 (29 sept.), h. 1r-1v y A. LISTA, *Idem*, pp. 416-417.

La crítica, representada de nuevo por Alberto Lista, conceptuó estas obras como comedias políticas que particularizaron el género costumbrista al adscribirlo a la realidad política de su tiempo: «Las pasiones políticas –escribe el crítico respecto de *Lo que puede un empleo*– tienen una fisonomía particular muy difícil de dibujar, ya porque sólo son propias de cierta época del mundo social, pasada la cual no queda vestigio de ellas, ya porque son muy raros los modelos de los grandes artistas en este género»⁴⁸⁵. En su opinión, estas comedias (ni siquiera la de Martínez de la Rosa) fueron meras piezas de circunstancias comparables a las «funciones patrióticas» que se escenificaron durante el Trienio para conmemorar el restablecimiento de las libertades públicas⁴⁸⁶. Muy al contrario, son reconocidas como verdaderas comedias, cuya peculiaridad sólo consiste en la dimensión política que sus autores atribuyeron a la moralidad dramática. Por consiguiente, constituyen, y así se las evalúa, comedias morales de interés general que combaten vicios sociales tan arraigados como la intransigencia y el fanatismo político de quienes, en provecho propio o por desconocimiento, desvirtuaron los principios de convivencia y el respeto a la religión proclamados por los españoles «no serviles»⁴⁸⁷.

Mas la vehemencia y apasionamiento político que hasta 1821 presidió la escena nacional se moderó con el advenimiento oficial del liberalismo. Tras la conversión de España en una monarquía constitucional, la crítica advirtió que los dramaturgos no necesitaban demandar la instauración de la libertad política. De hecho, el mismo año de 1821 Martínez de la Rosa y Gorostiza abandonaron el tono de proclama polí-

⁴⁸⁵ A. LISTA, *Lo que puede un empleo o Don Melitón*, *El Censor*, 1822, T. XVII, núm. 99 (22 jun.), p. 216.

⁴⁸⁶ Cuenta *El Espectador* que durante la representación de la pieza en un acto *Un día de alarma en Madrid* se vivió un gran ambiente patriótico pues los fondos obtenidos se destinarían a los pueblos catalanes que sufrieron las vejaciones de los faciosos. *Vid. Idem*, 1822, núm. 435 (25 jun.), p. 290.

⁴⁸⁷ MARTÍNEZ DE LA ROSA, que recogió en su comedia las máximas de la doctrina liberal, justifica la composición y publicación de *Lo que puede un empleo* diciendo:

«El vivo deseo de presentar en el teatro a cierta clase de hipócritas políticos que so color de religión se oponen entre nosotros a las benéficas reformas, me estimuló a emprender [...] la composición de esta comedia. [...] Pero habiendo merecido en el teatro unos aplausos [...] y habiendo hecho reír a costa de los que, por ignorancia o por malicia, intentan desacreditar las nuevas instituciones me he decidido a imprimirla, deseando contribuir de todos modos a que el público conozca a los enemigos de nuestra libertad», *Lo que puede un empleo*, BAE, 158, p. 9.

Obsérvese cómo en este caso la finalidad socio-política de la risa procede del desenmascaramiento y burla de los españoles que se opusieron a las reformas liberales.

tica de que dotaron a la fórmula moratiniana en sus primeras composiciones y lo sustituyeron por la sátira costumbrista de la sociedad acomodada. En *La niña en casa y la madre en la máscara* y *Don Dieguito*, ambos autores restauraron el sentido de denuncia pedagógica del teatro moratiniano aunque mantuvieron íntegro el sentimiento de desengaño y crítica de sus anteriores comedias.

Sin embargo, esta ausencia en las nuevas producciones del lastre político propio del teatro inmediatamente anterior no impidió que el público perdiera afición a nuestra escena. De ahí que la crítica del Trienio dirigiera sus miras hacia la recuperación del interés público por el drama nacional y la restauración del valor socio-cultural y artístico que poseyó nuestro teatro con anterioridad a los sucesos políticos reseñados. Para conseguir ambos fines, comenzó por mostrarse más indulgente con los poetas citados de lo que los tradicionales preceptos de la poesía dramática y la labor de crítico aconsejaban: «Y será oportuno –se pregunta *El Universal* refiriéndose a Martínez de la Rosa, Gorostiza y Carnerero– ejercer todo el rigor de la crítica con respecto a estos apreciables literatos, que dedican sus vigilias a sostener un ramo tan importante de la cultura nacional?»⁴⁸⁸. Pero además se preocupó de contribuir con sus censuras a la desaparición de la reivindicación política en el teatro. La crítica afrancesada reclamó el restablecimiento de ciertos principios básicos de naturaleza estética intrínsecos a los géneros cómico y trágico. Se dice que las comedias carecen de la ingeniosidad y gracia que nos eran proverbiales y que en las tragedias faltan la efectividad e interés dramático con que en otro tiempo nuestros ingenios conmocionaron al auditorio. Con *La viuda de Padilla* Martínez de la Rosa logró que el público admirara el heroísmo y valor de la protagonista pero no consiguió, según reconocieron en 1821 y 1822 *El Censor* y *El Universal* respectivamente, que sus desgracias excitaran la piedad o aterrorizaran al auditorio⁴⁸⁹.

⁴⁸⁸ J. M.^a CARNERERO, *El marido ambicioso*, *El Universal*, 1822, núm. 143 (23 mayo), h. 2v.

⁴⁸⁹ Según LISTA: «Si las bellezas poéticas prodigadas en esta pieza se hubieran empleado en describir la caída de la libertad castellana en los campos de Villalar, tomando por héroe al inmortal Padilla, es de creer que el autor hubiera conseguido presentar al público un excelente modelo de tragedia española. Los sentimientos del heroísmo patriótico hubieran sido más propios en la boca de aquel campeón desgraciado, que en la de su viuda», *La viuda de Padilla*, *El Censor*, 1821, T. V, núm. 27 (3 febr.), pp. 314-320. La misma idea se repite en *El Universal*, periódico también de tendencia afrancesada: «La naturaleza del asunto no permitió al autor presentar un verdadero carácter trágico puesto que la heroína, aunque entusiasmo a los espectadores, no les inspira aquel saludable terror que es alma del poema trágico», *Idem*, 1822, núm. 108 (18 abr.), h. 1r. El mismo

Esta preocupación muestra la necesidad de devolverle al teatro nacional las cualidades mediante las cuales se constituía en obra de arte y manifestación del sentimiento. Con independencia de la utilidad práctica que se le conceda y aun en función de ésta, el teatro debería excitar la sensibilidad del auditorio, bien a través de la risa, bien suscitando sentimientos trágicos. Así, la crítica rememora los méritos trágicos de Quintana, cuyo *Pelayo*, auténtico símbolo de la resistencia ante el invasor, no se representó mientras duró la presencia francesa en España⁴⁹⁰, y de su amigo y maestro Cienfuegos. A propósito de este último, el olvido en que la crítica dogmática mantuvo su obra hasta que en 1809 sobrevino su muerte contrasta con el interés que a partir de entonces suscitó su producción dramática en algunos sectores críticos.

La severidad con que Cienfuegos combatió el fanatismo y la tiranía y su conocida aversión a Godoy sin duda contribuyeron a su apartamiento de la escena⁴⁹¹. Sin embargo, su ausencia también se debió a la sublimación que en sus tragedias adquirirían las pasiones trágicas y a la vehemencia y artificiosidad que caracterizaron su estilo. En palabras de Martínez de la Rosa: «[...] el carácter trágico de Cienfuegos [...] era más inclinado a lo grande y terrible que a lo tierno y patético y acertaba mejor a expresar sentimientos elevados con entonación robusta que pasiones delicadas con modulación blanda y suave»⁴⁹². Tanta fuerza de imaginación y de sentimiento constituían excelentes cualidades para cualquier poeta que aspirara a sobresalir en el género trágico siempre que la razón domeñara sus impulsos. Sin embargo, este dominio faltó a Cienfuegos, y sus tragedias, más teatrales que dramáticas, merecieron pocos elogios por parte de la crítica dogmática y racionalista de los

error imputa Lista a la *Numancia destruida* de Sabiñón, ya que el poeta, por atender a la noble resolución de los numantinos, descuidó la representación de las pasiones trágicas. Vid. A. LISTA, *Numancia destruida*, *El Censor*, 1822, T. XVII, núm. 101 (6 jul.), p. 348.

⁴⁹⁰ Vid. E. LARRAZ, «Le theatre d'exaltation patriotique», en *Theatre et politique pendant la Guerre d'Independance*, pp. 240-241.

⁴⁹¹ Ignorado por García de Arrieta en los «Apéndices» del *Batteux* castellano, fue, sin embargo, encomiado por MUNÁRRIZ. Probablemente las circunstancias que envolvieron su vida y su muerte pues, como es sabido, ni comulgaba con la política de Godoy ni fue fiel a José I, determinaron, como insinúa el traductor de Blair, que se le negara su valía literaria: «La posteridad dará su propio lugar a las tragedias de don Nicasio Álvarez de Cienfuegos, el primero que entre nosotros ha dado a este género su estilo, su colorido y su tono», *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, IV, p. 279. Vid. N. GLENDINNING, «Morality and Politics in the Plays of Cienfuegos», *Modern Language Studies*, XIV (1984), pp. 75 y ss.

⁴⁹² Vid. F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, «Apéndice sobre la tragedia española», *BAE*, 150, p. 164.

siglos XVIII y XIX⁴⁹³. De seguirse su modelo, en el teatro trágico nacional primarían los sentimientos y la imaginación sobre los principios de la poesía dramática y, en vez de tragedias al estilo de *Pelayo*, nuestro teatro se vería inundado de dramas similares a *El Duque de Viseo*⁴⁹⁴. En cambio, *El Europeo*, como vaticinó Munárriz, reconoció en Cienfuegos al padre de la tragedia española moderna: «Acaso en el Sr. Cienfuegos –escribe López Soler– perdimos el ingenio que hubiera llegado a ser el padre de la tragedia española [...]»⁴⁹⁵.

A este respecto, puede decirse que bajo el régimen liberal la crítica dramática retomó su función legisladora al convertir en labor prioritaria la regulación de las condiciones estéticas y morales que habrían de regir la evolución del teatro nacional moderno en el contexto de una nueva circunstancia política. Pero también existieron discrepancias, pues claramente se distinguen dos tendencias. Junto a la que propone como modélico el clasicismo renovado de principios de siglo, del que Quintana y Moratín constituyen sus principales representantes, se desarrolló otra línea crítica que, haciéndose eco de los presupuestos románticos, sugiere la formación de un teatro nacional que lo sustituya en virtud de la relativización de la significación de las reglas poéticas en la creación artística. La crítica no dogmática plantea la liberación de la imaginación y del sentimiento del artista respecto de la norma en la medida que un seguimiento en exceso riguroso de ella podría subyugar el genio poético de los poetas nacionales. Manifiesta, pues, la necesidad de reconsiderar los principios poéticos del clasicismo francés como únicas leyes del buen gusto. En tanto que tales fundamentos limitaban el desarrollo y perfeccionamiento del carácter dramático nacional y que contradicen el espíritu de progreso y reforma que alentaba la ideología liberal, su vigencia en nuestros escenarios arruinaría definitivamente el teatro nacional. *El Espectador* se pregunta si acaso la pérdida de la comicidad y del ingenio en nuestras comedias –y su escasez misma– no podría explicarse por haberse regularizado en extremo el teatro nacional:

«Todo hombre de mediana instrucción conoce las inmensas dificultades que hay que vencer para la composición de una pieza

⁴⁹³ Sobre *La condesa de Castilla* escribe MARTÍNEZ DE LA ROSA: «El fondo de argumento, su disposición, los caracteres, todo me parece en este drama desacertado; y como sólo pueden expresarse con sencillez y verdad los sentimientos copiados fielmente de la naturaleza, el estilo de esta tragedia no podía menos de ser afectado, desigual y escabroso», *Idem*, p. 171.

⁴⁹⁴ *Idem*, p. 173.

⁴⁹⁵ R. LÓPEZ SOLER, «Teatro», *El Europeo*, 1824, *ed. cit.*, p. 94.

dramática; los genios que más admiramos serían mucho más económicos en sus producciones si vivieran en una época en que se ha *regularizado* tanto este arte difícil y en que tantas trabas se han puesto por el refinamiento del gusto al ingenio humano. No hay duda que en los Tirso, Lope y Calderones, el genio suplía a las reglas en un tiempo en que acaso no se conocía o se conocía su dificultad de observarlas, así es que todos los partidarios de las *unidades*, o sea de las trabas puestas al ingenio, han probado con su ejemplo que se indemniza pobremente al público de los inconvenientes a que se encuentra expuesta el arte dramático por semejantes innovadores. [...] Hasta ahora podemos sin temor asegurar que lo que hemos ganado en calidad, hemos perdido en cantidad y variación»⁴⁹⁶.

Quizá no resulte demasiado descabellado afirmar que en estas palabras subyace una autocrítica. La progresiva asimilación de los presupuestos de la estética romántica combinada con el sentimiento de desencanto de la sociedad incidió sobre la confianza que la crítica tenía depositada en sí misma. De algún modo, el mero hecho de replantearse la relación entre reglas poéticas y genio nacional desde una perspectiva distinta a la tradicional entrañaba una vacilación. Sin embargo, esta indeterminación sólo se aprecia en el sector menos ortodoxo e irrelevante de la crítica. La crítica afrancesada no sólo rehusó la posibilidad de defender presupuestos errados, sino que se amparó en el doctrinarismo oficial para ratificarlos.

5.5. EL TEATRO NACIONAL DURANTE LA OMINOSA DÉCADA

Recién inaugurada la Ominosa Década, la crítica repasa el estado del teatro nacional y concluye que su responsabilidad en la regeneración del teatro y en la formación del gusto dramático nacional es ahora mayor que nunca. Al iniciarse la publicación de *El Correo Literario y Mercantil*, escribía Carnerero:

«Al echar una ojeada sobre la decadencia actual de nuestra literatura no puede menos de advertirse la próxima corrupción de que

⁴⁹⁶ *La niña en casa y la madre en la máscara*, *El Espectador*, 1821, núm. 241 (11 dic.), p. 968.

se ve amenazada, si la crítica imparcial y severa no trata de fijar la opinión pública acerca del mérito y de los defectos de los escritos que se publican»⁴⁹⁷.

Como en 1825 había testimoniado el *Diario Literario y Mercantil*, a la crítica le correspondía establecer las condiciones generales que debería cumplir el teatro decimonónico teniendo presente el espíritu del siglo y las diferencias nacionales⁴⁹⁸. Pero el hecho de que a estas alturas ya nadie se cuestionara la dependencia del arte respecto de la evolución histórica, social y política de los pueblos, no significa que dicha relación fuera comprendida de la misma manera por los críticos tradicionalistas en arte y doctrinarios en política que por los partidarios del Romanticismo y de la renovación efectiva de las estructuras socio-políticas del Antiguo Régimen. Mientras los primeros convirtieron la peculiaridad del carácter nacional en la reinstauración de un clasicismo renovado⁴⁹⁹, los segundos rechazaron este planteamiento por creerlo una deformación, e incluso una negación, del verdadero espíritu de su tiempo. Sin embargo, más importante que los intentos por sistematizar las diferencias evidenciadas en la etapa anterior, resulta observar cómo tales diferencias originaron la puesta en entredicho de la función tradicionalmente desempeñada por la crítica.

5.5.1. *La crítica clasicista ante el Romanticismo y la recomendación del «justo medio»*

Para el sector liberal-conservador de la crítica, aceptar que el público del día reclamaba más acción y movimiento, suponía ceder ante el

⁴⁹⁷ «Reflexiones preliminares», *El Correo Literario y Mercantil*, 1828, núm. 1 (14 jul.), p. 1. Vid. asimismo «Estado actual de la literatura francesa», *Diario Literario y Mercantil*, 1825, núm. 14 (14 abr.), pp. 54-55.

⁴⁹⁸ Vid. «Estado actual de la literatura francesa», *Diario Literario y Mercantil*, 1825, núm. 14 (14 abr.), pp. 54-55.

⁴⁹⁹ «Pero, ¿cuál ha de ser el carácter de nuestra literatura? ¿qué mundo ideal es el que debemos describir? Los italianos han tenido en su historia moderna tres siglos literarios: el de Dante, [...] el de Ariosto y Tasso, [...] y el actual, en el cual la elocuencia de Alfieri y la finura de Goldoni sostienen todavía el genio que caduca. Nosotros hemos tenido dos siglos, el de Garcilaso y Cervantes y el de Meléndez y Jovellanos; entrambos se ha mezclado el *romanticismo* árabe con los recuerdos de los antiguos. Los franceses no han tenido más que uno, pugnan por conservarlo y tienen razón. Pero, al fin, es necesario dar un carácter decidido y propio a la literatura europea. ¿Cuál debe ser éste?», «Del genio poético en el siglo XIX», *Diario Literario y Mercantil*, 1825, núm. 42 (12 mayo), p. 167.

empleo de «algunas» novedades románticas. Éstas se justificaban por la necesidad de los poetas del día de captar la curiosidad y de conmover la sensibilidad del público:

«Faltaría aún saber –escribe Carnerero en 1829 desdiciendo la opinión de Larra sobre *La vida de un jugador* de Ducange– si es acción necia la del autor que en un terreno como el del teatro (en el cual todo es mera convención) se apodera del ánimo de los espectadores y excita en ellos todas las sensaciones que se propone. Por malo que sea el género en que se escribe, algo más que hablar en necio sería necesario para conseguir este resultado, algún conocimiento se ha de tener de los hombres, de su modo de sentir, de lo que son las pasiones, de lo que es el mundo y de la marcha general de la vida humana»⁵⁰⁰.

El teatro llamado «romántico» y la estética de igual nombre se consideraron una intensificación de los recursos dramáticos tradicionales que obedecía a razones de índole espiritual, de identidad nacional y de progreso literario. En el último de una serie de tres artículos que en 1832 *El literato rancio* publicó en las *Cartas Españolas*, clama contra el falseamiento de la polémica y la ignorancia demostrada por quienes cifraron el Romanticismo en la negación de las reglas del arte clásico⁵⁰¹. Manifiesta que ni Schlegel ni Schiller ni ningún otro teórico alemán contrapusieron el sistema literario del Romanticismo al sistema clásico ni, por tanto, fundamentaron la estética romántica sobre la renuncia de los poetas a someter su ingenio a la regularidad dramática clásica. Puesto que el origen del Romanticismo y, en particular del drama romántico, se hallaba en el espíritu eminentemente poético e idealista que caracterizó a las sociedades cristianas en los siglos medios, ambas opciones artísticas diferían en su concepción moral e intelectual del mundo y de la obra literaria pero resultaban igualmente bellas, morales y perfectas. *El literato rancio* explicaba así la diferencia:

⁵⁰⁰ J. M.^a CARNERERO, *Treinta años o La vida de un jugador*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1829, núm. 75 (2 en.), p. 4. Debe tenerse presente que esta reseña se publicó sobre el texto enmendado y tras la recriminación de LARRA de no haberse pronunciado sobre la pieza (vid. «Un periódico del día o *El Correo Literario y Mercantil*», *Duende Satírico del día*, 1828, BAE, 127, p. 39). Por otra parte, cabe recordar que CARNERERO se manifestó a favor ciertas innovaciones literarias, según se vio en el capítulo anterior (vid. la reseña de la traducción de Bretón de los Herrerros *El suplicio en el delito o Los espectros*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1828, núm. 47 (29 oct.), pp. 2-3).

⁵⁰¹ *El literato rancio*, «Sobre clásicos y románticos», *Cartas Españolas*, 1832, T. V, núm. 47 (12 abr.), pp. 31-36.

«En las bellas producciones clásicas disfruta, se recrea y se entusiasma el ánimo por la elegante sencillez de formas, la sublime naturalidad de expresión y la verosimilitud material que produce el uso adecuado de las unidades de acción, de lugar y de tiempo propias del sistema clásico. En los dramas románticos agrada y deleita la simpatía con que arrebatan el alma fuera del mundo material y prosaico, la rica e inagotable invención con que se pinta en ellos la idealidad de los siglos medios, tan análoga todavía con nuestras costumbres, creencia y modo de considerar los objetos, el interés que inspiran sus complicadas fábulas, el estilo lleno de pompa y abundancia con que se adornan, la metafísica con que se retrata la tendencia que tomaron las pasiones bajo el influjo teológico de una religión sublime, el arte con que reúnen todos los tonos sin que discorden, el vuelo con que arrebatan la fantasía, produciendo ilusiones tan bien preparadas y graduadas, que no asustan la razón y la conducen a la fe necesaria para producir su efecto y, en fin, la magia con que presentan la acción y movimientos de las diversas vicisitudes que caracterizan la vida individual, y el roce de las encontradas pasiones que existe entre los héroes serios, los burlescos graciosos, los sencillos aldeanos, los valientes y los cobardes, los pobres y los ricos, los grandes y los pequeños. Tales son los diversos elementos y partes que admite el género romántico, y el arte consiste en unirlos y enlazarlos con tal conveniencia que formen un todo perfecto sin excederse los límites fuera de los cuales desaparecen las ilusiones»⁵⁰².

Sin embargo, esta continencia que finalmente recomienda la cita redujo la diferencia entre el género clásico y el romántico a una mera cuestión de grado. Un drama se consideró «romántico» cuando su autor faltaba a la medida y equilibrio de las producciones clásicas porque su imaginación, la complejidad del asunto elegido o la grandeza y sublimidad de las pasiones que debía representar le impedían ajustarse con rigor a las leyes del arte clásico. El «Romanticismo», por tanto, no atentaba contra el buen gusto ni contra la moral dramática. La prioridad concedida por el género romántico a los sentimientos y las pasiones se dirigía a mejorar el conocimiento de la naturaleza humana o, como dirá Lista, al descubrimiento del *hombre interior*⁵⁰³. Desde esta perspectiva, la espectacularidad y efectismo dramáticos sólo constituían recursos

⁵⁰² *Idem*, pp. 33-34.

⁵⁰³ Vid. A. LISTA, «Del Romanticismo», *La Estrella*, 1834, núm. 56 (25 en.), p. 1.

teatrales que el poeta empleaba para interesar a un público que había aborrecido la sobriedad clásica⁵⁰⁴.

Esta concepción del Romanticismo explica que desde 1828 y hasta que en 1831 se verificó en los escenarios franceses el triunfo del *Antony* de Dumas padre, la crítica dogmática encontrara argumentos para permitir la entrada de las innovaciones galas y que, a partir de dicha fecha, se opusiera radicalmente a los excesos de los románticos franceses. En las primeras reseñas que Carnerero y Bretón publicaron en *El Correo Literario y Mercantil*, así como en algunos de los juicios críticos que Lista escribió con anterioridad a la mencionada fecha, la tolerancia y aun cierto entusiasmo reina al valorar la obra dramática de Ducange, Ancelot, Ducis, Bourgeois, Lebrun, Delavigne, Dumersan, Lemercier e incluso de Arnault. En 1829 decía Carnerero refiriéndose a los conflictivos *Treinta años* de Ducange:

«Todos los días se hacen dramas y melodramas que más bien que otra cosa hacen reír y no llaman la concurrencia al teatro y yo para mí tengo que, cuando una representación dramática excita la pública curiosidad, algo habrá en ella que merezca la atención y que pueda disculpar mucho de lo malo o mal gusto que en ella se contenga»⁵⁰⁵.

Por su parte, Bretón recomendó vehementemente a sus lectores que acudieran a contemplar una traducción francesa, de original desconocido, titulada *La expiación*, por el interés que suscitaba su efectismo dramático:

«[...] El extraordinario y no interrumpido interés que inspira el drama apenas deja advertir éstas y otras inverosimilitudes de que adolece. Pocos de su especie están escritos con tanta felicidad para lo que se llama *efecto teatral*. Crece el peligro con progresión tan bien calculada, los caracteres se desenvuelven con tal acierto, los *lances* son tan terribles y acompañados de tales circunstancias [...] que el espectador no puede menos de sentir sin examinar y

⁵⁰⁴ «En el día lo primero que necesita un drama es *acción* y, en defecto de ésta, cuadros muy variados, diálogos vivos, galerías de personajes originales, un movimiento, en fin, que no es el que suele encontrarse en [las] comedias clásicas que, por bien escritas que estén, no se conforman con las variaciones del gusto», J. M.^a CARNERERO, *Amar desconfiando o La soltera suspicaz, Cartas Españolas*, 1832, T. V, p. 351.

⁵⁰⁵ J. M.^a CARNERERO, *Treinta años o La vida de un jugador, El Correo Literario y Mercantil*, 1829, núm. 75 (2 en.), p. 4.

esperar sin reprender y que lo haga en función de su interés y *efecto teatral*»⁵⁰⁶.

El éxito de crítica de que gozaron estos dramas, que Bretón denominó «de espectáculo», radicaba, pues, en la habilidad con que el poeta mantenía en vilo el interés del espectador y en el dominio de la técnica dramática que demostraba poseer al coordinar de forma verosímil tal cúmulo de lances y episodios en una acción única⁵⁰⁷.

Sin embargo, muy lejos de estos dramones cargados de patetismo, ingenio, interés, efecto dramático, decencia e incluso patriotismo⁵⁰⁸, se encontraban las producciones ultramontanas de los últimos años. Éstas, según Bretón, Carnerero y Lista, testimoniaban el estado de depravación a que había llegado en Francia el arte dramático⁵⁰⁹. Los nuevos dramas con su cúmulo de horrores sólo constituían, según definición bretoniana, «un Romanticismo que se excede a sí mismo»: muertes alevosas, batallas, cárceles, raptos y robos que se acompañan de amancebamiento, estupro, rufianismo, meretricismo y fanatismo⁵¹⁰. Como consecuencia, la crítica clasicista del siglo XIX intentó impedir su entrada en nuestros escenarios defendiendo con firmeza la inviolabilidad de los fundamentos del arte. Todo poeta, dada su condición de artista y de educador público, debería representar un asunto bondadoso y noble, fuera histórico o fingido, y reducirlo a una única acción, aunque ésta se despliegue en toda su grandeza a medida que el drama avance: «El poeta que aspire a una gloria duradera –aseguraba Bretón– escogerá en el vasto campo de la historia o

⁵⁰⁶ M. BRETÓN DE LOS HERREROS, *La expiación*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1831, 25 mayo, *ed. cit.*, p. 64. Subrayado del autor.

⁵⁰⁷ En 1831 escribía BRETÓN:

«El *efecto teatral* es lo primero que se propone un poeta dramático; es su ley suprema, y no ha de renunciar a un argumento feliz porque en la combinación de su *fábula* sea imposible sujetarse a las reglas, si puede prometerse un éxito glorioso separándose de ellas sin chocar demasiado contra la verosimilitud», «Teatros. [Los géneros clásico y romántico]», *El Correo Literario y Mercantil*, 1831, 13 abr., *ed. cit.*, pp. 40-41.

⁵⁰⁸ A propósito de estas cualidades político-morales, BRETÓN destaca los dramas *La expiación* y *Clarisa*, cuyas crónicas pueden verse en *El Correo Literario y Mercantil*, 1831, 25 mayo, *ed. cit.*, p. 64 y 3 ag., *ed. cit.*, pp. 103-104 respectivamente.

⁵⁰⁹ Vid. M. BRETÓN DE LOS HERREROS, «Teatro francés», *El Correo Literario y Mercantil*, 1832, 19 sept., *ed. cit.*, p. 308.

⁵¹⁰ M. BRETÓN DE LOS HERREROS, «Teatros de París», *El Correo Literario y Mercantil*, 1832, 10 oct., *ed. cit.*, p. 319. En particular se refiere al tema del adulterio en el artículo «Variedades teatrales», aparecido en 1833 en la misma publicación, 16 ag., *ed. cit.*, p. 463.

de la fantasía, sujeta al yugo de la verosimilitud, una acción notable que pueda incluir en compendio las que le son subordinadas»⁵¹¹.

Evidentemente el espíritu primigenio del Romanticismo se diluía con la promulgación de un clasicismo renovado como ideal estético y crítico de la modernidad. Los críticos del día, aunque se mostraron menos celosos respecto de las normas del arte clásico que sus antecesores y estimaron las bellezas sugeridas por la imaginación y sensibilidad del poeta, persiguieron, en nombre del buen gusto y de la virtud, toda liberalidad poética considerada perjudicial para el arte o contraria al desarrollo ético-religioso y cívico de una sociedad cristiana y monárquica. Visto así, el Romanticismo no constituyó sino una versión actualizada del clasicismo setecentista que obligaba a poetas y críticos a guiarse artística y políticamente conforme a un «justo medio»: «[...] Si todos convenimos –explicaba Lista en *La Estrella*– en que el justo medio es la salvaguarda de la virtud en los hombres considerados individualmente, también es forzoso que convengamos en que la moderación es la única prenda de buen gobierno y felicidad de los pueblos»⁵¹². Por consiguiente, la crítica no entorpecerá el natural adelantamiento del arte y el lógico desarrollo de la civilización mientras los poetas no se sirvan de la innovación estética y del progreso intelectual o ideológico para quebrantar los eternos principios de la razón, del buen gusto y de la virtud moral que hacen civilizada, esto es, social y políticamente ordenada a una monarquía:

«Los cuadros fantásticos de la imaginación y los encantos de la armonía tienen siempre el privilegio de arrastrarnos con preferencia a todo y si los que en adelante escriban logran reunir ambas circunstancias, sin caer por esto en los delirios que la imaginación reprueba, lograrán producir obras las más adecuadas al gusto de los españoles. La crítica que trate de analizar tales obras no deberá perder de vista, a nuestro entender, tales principios. Ningún censor, aunque criado bajo la influencia de los preceptos clásicos, ha de estar ya tan sujeto a ellos que se confiese su esclavo. Debe posponer al interés de su escuela el justo deseo de que adquiera mayores adelantos el entendimiento humano: éste es siempre capaz de perceptibilidad y si es dable conseguirla abriendo nuevos caminos, es criminal quien trata de entorpecerlos. Saciados ya con las bellezas clásicas, pedimos otros goces [...]; las extraordinarias circuns-

⁵¹¹ M. BRETÓN DE LOS HERREROS, «De la unidad de acción», *El Correo Literario y Mercantil*, 1831, 22 jul., ed. cit., p. 97.

⁵¹² A. LISTA, «Del justo medio», *La Estrella*, 1833, núm. 17 (19 nov.), pp. 1-2.

tancias en que nos hemos visto han engendrado nuevas ideas y dado nueva dirección a nuestros pensamientos [...]. Acaso no bastan ya a satisfacernos los medios que antes poseíamos y es natural que parezca pobre y frío el campo de la antigua literatura a espíritus familiarizados con los grandes acontecimientos y los ruidosos trastornos del mundo político. [...] Por lo tanto, si el nuevo rumbo literario conviene más a la edad presente, si es capaz de proporcionarnos nuevos goces agitando más fuertemente el alma, si contribuye a ensanchar los límites del imperio de las letras, se debe aplaudir a los ingenios que lo siguen, máxime si en él dan pruebas de talento, pues el privilegio de éste es embellecer y hacer amable cuanto toca, sean cuales fueren los medios que empleare. Pero *el crítico prudente, siguiendo siempre un justo medio, que es el camino del acierto, a par que condene a un vergonzoso olvido cuantas obras que, con pretexto de clásicas, adormezcan con su beleño, debería también tronar contra aquellas extravagantes y monstruosas a fuer de románticas [...] que quebranten las leyes eternas de la razón y choquen abiertamente con los preceptos del gusto*⁵¹³.

5.5.2. *El descrédito de la crítica contemporánea: mimesis costumbrista y verdad en el realismo crítico de Larra*

La necedad de una crítica que todavía en 1833 proclamaba la medianía clasicista como fundamento literario indignó a Larra. Considera que cautivar al público con la escenificación de historias noveladas constituía un recurso trivial y, por tanto, desaprueba la actitud benevolente con que se valoraron las accidentadas fábulas del teatro francés⁵¹⁴. Pero además Larra demostró en 1836 que los críticos de su tiempo se equivocaban al conceptuar como romántico el teatro de Ducange y Delavigne. Románticos eran Dumas y Víctor Hugo porque sus escritos procedían de la revolución de las ideas y del nuevo gusto del siglo y porque su fin moral, aunque osado, se dirigía a fundar el porvenir destruyendo las preocupaciones y trabas políticas, religiosas y sociales del pasado⁵¹⁵.

⁵¹³ «Estado actual y esperanzas de la literatura española», *Boletín de Comercio*, 1832, núm. 25 (8 febr.), h. 1r-v.

⁵¹⁴ Vid. M. J. de LARRA, *Un tercero en discordia*, *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 329.

⁵¹⁵ Vid. M. J. de LARRA, *Teresa*, *El Español*, 1836, 5 febr., BAE, 128, p. 148. La condeñación de Larra al *Antony* de Dumas, en virtud de la simpatía que el proceder amoral que sus personajes podría despertar en el público madrileño, ha de entenderse, como han

En cambio, Delavigne y Ducange eran autores de segundo orden, poco nuevos y escasamente originales: Delavigne «no es más que un sectario, un discípulo de antiguas creencias literarias, y lo más que se le concederá es haber cedido algunas veces al torrente de la innovación [...]», y Ducange «un dramaturgo de *boulevard*»⁵¹⁶. En consecuencia, Larra censuró el proceder de una crítica que con sus prejuicios clasicistas o con sus concesiones al gusto público seguía fomentando el error y perpetuando el atraso intelectual de la nación. Sumisa todavía al yugo de los preceptistas del siglo XVIII y, lo que era peor, fiel a las recomendaciones de moral social y virtud cristiana ordenadas por el absolutismo fernandino, la crítica desoyó las arengas que, en nombre de la verdad y de la libertad, habían lanzado los ideólogos liberales y los escritores románticos. Más bien podría decirse que, con su obstinación por implantar en España el ideal clasicista de la perfecta poesía, eludió participar en la formación de un teatro auténticamente moderno y nacional: «Muchos años hemos pasado –se lamenta Larra en 1836– [...] sin podernos dar cuenta siquiera de nuestro estado, sin saber si tendríamos una literatura por fin nuestra o si seguiríamos siendo una postdata rezagada de la clásica literatura del siglo pasado»⁵¹⁷.

Las crónicas literarias que Larra publicó en los años inmediatamente anteriores y posteriores a la muerte de Fernando VII, además de un alegato contra la tiranía política y religiosa y contra el doctrinarismo de sus declarados enemigos Lista y Carnerero, representan el desmoronamiento de los supuestos básicos sobre los que la tradición ilustrada y los políticos conservadores habían construido la instrucción pública y la significación social de la obra literaria. Larra dedica la mayor parte de su labor como periodista y crítico a desengañar a la opinión pública respecto de cuál debería ser la contribución de la literatura y de los literatos a la instrucción pública y a la mejora de las costumbres nacionales⁵¹⁸.

En efecto, Larra celebró en las comedias de costumbres contemporáneas el empeño por corregir los comportamientos viciosos que distin-

demostrado destacados larrianos, por la incapacidad de la sociedad española del momento de asumir planteamientos ético-morales tan revolucionarios como los que la obra contenía. Vid. José Luis VARELA, *Larra y España* (Madrid: Espasa-Calpe, 1983) pp. 191-194; M.^a Grazia PROFETI, «Sulla critica letteraria di Larra», *Miscellanea di Studi Ispanici*, VIII (1964), pp. 61-84; Susan KIRPATRICK, «Larra entre *Literatura* y *Horas de invierno*», *Actas del VII Congreso Internacional de la AIH*, II, pp. 621-628 y Lieve BEHIELS, «El criterio de verosimilitud en la crítica literaria de Larra», *Castilla*, VIII (1984), p. 39.

⁵¹⁶ *Idem*, p. 148.

⁵¹⁷ M. J. de LARRA, «Literatura. Profesión de fe», *El Español*, 1836, BAE, 128, p. 133.

⁵¹⁸ Vid. J. ESCOBAR, *Los orígenes de la obra de Larra*, pp. 101 y ss. y S. KIRPATRICK, *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*, p. 209-241.

guían a la burguesía española del siglo XIX. A su juicio, la gran aportación de Gorostiza, Bretón de los Herreros, Eugenio de Tapia, Flores Arenas, Gil de Zárate, Martínez de la Rosa y Ventura de la Vega al teatro cómico nacional estribaba en que, en vez de proponerse la ridiculización de vicios o pasiones de general aplicación, prefirieron seguir el ejemplo moratiniano. En sus comedias el objeto moral se deduce del retrato ridículo y mordaz de los caracteres y situaciones que acaecen habitualmente a los burgueses españoles del siglo XIX⁵¹⁹. Lo común y más digno de encomio de todos ellos era, al decir del crítico madrileño, la comprensión de su trabajo como poetas cómicos en relación con la evolución de las costumbres y actitudes de dicho grupo social⁵²⁰. No obstante, según explica *Fíguro* en un artículo publicado en 1834 en la *Revista Española*, el principio general que hace efectiva la labor social del autor cómico es la veracidad de los hechos representados: «[...] basta con que el poeta [...] presente siempre la verdad y no transija un punto con la inverosimilitud»⁵²¹. Los hechos escenificados deben guardar un correlato tal con la realidad cotidiana que imposibilite la incompreensión del mensaje moral por parte del auditorio. Como resultado, Larra otorgó primacía a la acción dramática, pues la lección moral-doctrinal de la comedia habrá de deducirse de su desenvolvimiento. El poeta consigue persuadir al espectador de teatros con la lógica sucesión de los hechos representados. El desarrollo de la ficción dramática y su desenlace mismo evidencian el objeto que el autor se propuso corregir. Al reseñar *Los celos infundados* de Martínez de la Rosa, advierte Larra:

⁵¹⁹ Tal es, según LARRA, la fundamental diferencia que separa el teatro de Molière de la producción moratiniana. Vid. *La mojigata*, *Revista Española*, 1834, BAE, 127, p. 342.

⁵²⁰ En *La niña en casa y la madre en la máscara* Martínez de la Rosa retrató a las madres locas que descuidaban la educación de sus hijas por atender a compromisos sociales; Gorostiza en *Contigo, pan y cebolla* mostraba los desatinos de una joven que confunde el verdadero amor con la pasión que domina a las heroínas de novela y Bretón presentaba en *Marcela o ¿a cuál de los tres?* los riesgos que corre una joven viuda demasiado amable con sus pretendientes o censuraba, como en *Un tercero en discordia*, las imprudencias cometidas por una muchacha adulada por tres amantes, sin mencionar el desmesurado afán de doña Bibiana de asimilarse a la nobleza representado por el propio Larra en *No más mostrador*. Vid. respectivamente *Revista Española*, 1834, 14 abr., BAE, 127, p. 372 y 1833, p. 251.

⁵²¹ M. J. de LARRA, *La niña en casa y la madre en la máscara*, *Revista Española*, 1834, BAE, 127, p. 370. Esta misma idea fue retomada dos años después al criticar el drama de Dumas *Margarita de Borgoña*: «El deber del poeta no es del separar estos o aquellos asuntos sino escoger el que mejor le parezca, y éste presentarlo con verdad», *El Español*, 1836, BAE, 128, p. 277. Sobre la relación establecida por Larra entre las nociones de verdad y verosimilitud, vid. L. BEHIELS, «El criterio de verosimilitud en la crítica literaria de Larra», pp. 40-41.

«Nosotros entendemos que la moral de una comedia no la ha de poner el autor en boca de éste o de aquel personaje: ha de resultar entera de la misma acción, y la ha de deducir forzosa e insensiblemente el espectador del propio desenlace»⁵²².

Mas, en virtud de este planteamiento, Larra no dudó en recriminar a sus contemporáneos ciertas faltas concernientes a la veracidad dramática o, en su defecto, a la verosimilitud. Aludiendo a *Los celos infundados* de Martínez de la Rosa y a la comedia de Gorostiza *Indulgencia para todos*, manifiesta:

«[...] Estos planes en que no nacen los incidentes y la convicción de la naturaleza de las cosas y de los acontecimientos que ocurren diariamente al protagonista, sino en que los demás personajes producen los sucesos a placer por medio de disfraces o ficciones, no nos parecen los más seguros, porque de su naturaleza ha de resultar necesariamente que al descubrir al sujeto a quien se quiere corregir que todo ha sido un artificio, su convicción se ha de debilitar y se ha de volver en contra precisamente del fin que se desea»⁵²³.

Larra desaprobó el empleo en la comedia de ardidés o recursos que supusieran un fingimiento de la acción porque su condición de hechos simulados limitaba el efecto dramático y, por consiguiente, mermaba el desengaño del auditorio. El periodista madrileño rechazó tanto la ausencia de realismo o de veracidad en la exposición del asunto o en la concatenación de los episodios que constituyen la fábula dramática, como el desconocimiento o descuido de los poetas cómicos en la representación de la sociedad española contemporánea. Esta última constituye la principal objeción que le merece el teatro bretoniano. Bretón, en *Marcela* o en *Un tercero en discordia*, presentaba ante el espectador varios caracteres sociales hábilmente colocados en contraste que, sin embargo, resultaban demasiado estereotipados para Larra⁵²⁴. A propósito de la segunda de las obras mencionadas, escribe en 1833:

«El calor, sin duda, de su imaginación poética le lleva a formarse a veces una *sociedad ideal*, donde sólo considera virtudes y vicios, perfecciones y defectos personificados, y situaciones posi-

⁵²² M. J. de LARRA, *La niña en casa y la madre en la máscara*, p. 372.

⁵²³ M. J. de LARRA, *Los celos infundados o El marido en la chimenea*, *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 181.

⁵²⁴ M. J. de LARRA, *Un tercero en discordia*, *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 327.

bles de efecto, pero esto le aparta de la pintura verdadera de la sociedad en que vivimos»⁵²⁵.

Larra dudó de que el poeta dramático consiguiera convencer al auditorio utilizando la probabilidad como criterio mimético. Por el contrario, cree preciso que los hechos o situaciones de la comedia e incluso sus personajes se aproximen tanto a la vida que inmediatamente se reconozcan como verdaderos. Dicho de otro modo, el poeta cómico alcanza la perfección artística cuando, simulando una verdad, retrata analógica o verosímilmente la realidad social y la interpreta. La recurrencia a la verdad como criterio mimético sitúa, pues, al poeta en una perspectiva crítica, de enjuiciamiento de la realidad social contemporánea:

«Verdad es –escribe al reseñar la tragedia *Gabriela de Vergi*– que en las artes de imitación la perfección consiste, no en presentar a la naturaleza como quiera que pueda ser, sino de aquella manera que más contribuya al efecto que se busca; que el saber muchas maneras de verdad no ha de ser para decirlas todas, o la primera que se ocurra, sino para escoger la que más, en un caso dado, se necesite»⁵²⁶.

Innecesario resulta advertir que el atrevimiento del joven crítico disgustó a sus contemporáneos, en parte por afán de polemizar⁵²⁷, pero

⁵²⁵ *Idem*, p. 328. Precisamente LARRA reprochará a Bretón cierto anacronismo en relación con el papel amoroso que suele atribuirles en sus comedias. Así escribe: «[...] El señor Bretón insiste en colocar siempre a las mujeres en una posición en que no están en el día en nuestra sociedad: no son ya las reinas del torneo, como en los siglos medios, nadie se sujeta a esos jurados, a esas competencias; más: el hombre desama a la mujer, como la mujer al hombre y en esto felizmente somos iguales», *Idem*.

⁵²⁶ M. J. de LARRA, *Gabriela de Vergi*, *Revista Española*, 1833, BAE, 127. p. 208. Vid. J. ESCOBAR, «La mimesis costumbrista», pp. 262 y ss.

⁵²⁷ Sucedió así en el caso de la réplica que en 1833 publicó AYGUALS DE IZCO en el periódico barcelonés *El Vapor* al juzgar Larra innecesario que Martínez de la Rosa emulara a Moratín en su comedia *Los celos infundados* y también en relación con la publicación del folleto vindicatorio titulado *Defensa de la comedia «Contigo pan y cebolla», contra las críticas que han hecho de ella los periódicos de Madrid*. LARRA, cansado ya de inútiles debates con periodistas y periódicos, encontró tan improcedente la defensa de Ayguals, pues sus palabras no contenían sino un elogio de las dotes dramáticas del poeta-ministro, como ridículo el libelo en favor de Gorostiza. Vid. respectivamente [«Réplica a un comunicante de *El Vapor*»] y [«Réplica al folleto titulado *Defensa de la comedia «Contigo pan y cebolla»*], *Revista Española*, 1833, BAE, 127, pp. 235-236 y 268. El escrito en favor de la comedia de Gorostiza también se refería a la reseña publicada por BRETÓN en *El Correo Literario y Mercantil*, mereciendo también la contestación bretoniana (vid. *Idem*, 1833, 8 jul., *ed. cit.*, pp. 442-443; 10 jul., *ed. cit.*, pp. 443-447 y 13 ag., *ed. cit.*, pp. 462-463).

sobre todo por lo que entrañaba de descrédito de los poetas nacionales más relevantes del momento⁵²⁸. Larra, aun comprendiendo la dificultad que implicaba juzgar la obra literaria de un hombre público como Martínez de la Rosa o lo doloroso que resultaba para un poeta ver censurado su trabajo, se mantuvo firme en su postura de contribuir a promover el progreso intelectual. Así, el hecho de que en sus reseñas comentase los descuidos artísticos de Martínez de la Rosa, Bretón, Gorostiza o Gil de Zárate o les sugiera cierta independencia respecto del magisterio moratiniano demuestra que les considera, en especial a Martínez de la Rosa y Ventura de la Vega, figuras claves en la constitución de un teatro nacional que auspiciase la revolución social por la que clama el siglo. Martínez de la Rosa representa para el crítico madrileño la superación histórica del modelo moratiniano gracias a su extraordinaria cultura, su excepcional conocimiento de la «fina sociedad» y su exquisita sensibilidad artística y humana⁵²⁹. Por idéntica razón, Larra alaba las dotes cómicas de Bretón y su capacidad para forjar planes muy sencillos⁵³⁰. Mas su condición de crítico le obliga a censurar aquellos defectos que impiden que estas comedias testimonien la exclusividad del ciudadano medio español del día y, en definitiva, que le representen y corrijan⁵³¹.

⁵²⁸ Cuenta el MARQUÉS DE MOLINS en sus apuntes biográficos de Bretón que las críticas de Larra ofendieron tanto al escritor riojano que él mismo hubo de contribuir a la reconciliación de ambos periodistas, *vid. Bretón de los Herreros. Estudio biográfico* (Madrid: Imp. La España Moderna, s.a.), p. 16.

⁵²⁹ M. J. de LARRA, *La niña en casa y la madre en la máscara*, *Revista Española*, 1834, *BAE*, 127, p. 373. *Vid. además Los celos infundados o El marido en la chimenea*, *Idem*, pp. 180-181.

⁵³⁰ M. J. de LARRA, *Un tercero en discordia*, *Revista Española*, 1833, *BAE*, 127, pp. 328-329. BRETÓN justificó su gusto por la sencillez de la siguiente manera: «[...] Cuanto más sencillo sea el plan y menos complicada la acción, el poeta podrá manejar con más ventajas las pasiones y demás ornamentos del drama y, por consiguiente, son preferibles los hechos acompañados de pocos incidentes porque violentan menos el ingenio», «De la unidad de acción», *El Correo Literario y Mercantil*, 1831, *ed. cit.*, p. 98.

⁵³¹ En este sentido, Larra admitió las críticas a su *No más mostrador* de CARNERERO en las *Cartas Españolas* y de BRETÓN en *El Correo Literario y Mercantil* relativas a la veracidad de la exagerada doña Bibiana. No obstante, rechazó abiertamente la acusación de plagio de Scribe que recibió por parte del *Diario del Comercio*. *Vid. «Apéndices»* a la edición de G. Torres Nebrera, *No más mostrador y Macías* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1990), pp. 288-294 y *Cartas Españolas*, 1831, T. I, *Boletín*, pp. 118-119 y *El Correo Literario y Mercantil*, 1831, 2 mayo, *ed. cit.*, pp. 47-50.

5.5.3. *El «orgullo nacional» de Larra: la tragedia Edipo y el drama Don Quijote, ¿preludios de la regeneración literaria y política de España?*

Exactamente los mismos criterios mantuvo Larra a la hora de enjuiciar la tragedia, cuya principal manifestación, el *Edipo* de Martínez de la Rosa, apenas si mereció un escueto parabién. La explicación de su deliberado silencio, particularmente cuando la tragedia constituyó un hito nacional para la crítica contemporánea⁵³², se desveló en 1834 al comentar *La conjuración de Venecia*. Según declaró en la correspondiente crónica teatral de la *Revista Española*, el género trágico constituía una «verdadera adulación literaria del poder»⁵³³. En cambio, el drama histórico, «fiel representación de la vida» respondía al orgullo nacional, auténtico origen y objeto del teatro en los pueblos modernos⁵³⁴. En consecuencia, para Larra, como para Alcalá Galiano, *Edipo* no pasaba de ser un ejercicio literario que estéticamente satisfacía a los críticos clasicistas y políticamente paliaba la desconfianza que la representación de *La conjuración* hubiera suscitado al gobierno de Carlotarde⁵³⁵. De ahí que Larra, que no concebía la «simpatía» como una cuestión de sentimiento sino de proximidad ideológica y cultural⁵³⁶, prefiriera manifestarse a favor del drama histórico del poeta-ministro o, en su defecto, por las producciones que, como el *Don Quijote* de Ventura de la Vega, hacían resurgir un sentimiento de orgullo por lo nacional.

En efecto, la dramatización de la novela cervantina mereció elogiosas palabras por parte de Larra y también de Bretón⁵³⁷. Los dos críticos coincidieron en subrayar la oportunidad de un drama capaz de suscitar el orgullo patrio: «[...] ha tenido el autor –escribe Larra– la felicísima

⁵³² Desde que Quintana diera a conocer su *Pelayo*, sólo la *Camila* de Dionisio Solís, adaptación libre del *Horace* de Corneille, había disfrutado un tratamiento tan distinguido. Vid. J. M.^a CARNERERO, *Camila*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1828, núm. 5 (23 jul.), pp. 2-3 y núm. 6 (25 jul.), pp. 2-3.

⁵³³ M. J. de LARRA, *La conjuración de Venecia*, *Revista Española*, 1834, BAE, 127, p. 382.

⁵³⁴ *Idem*.

⁵³⁵ En opinión de ALCALÁ GALIANO, *Edipo* constituía un «frío y elegante poema» Vid. *Literatura española del siglo XIX*, ed. cit., p. 106.

⁵³⁶ «Los hombres no se afectan generalmente sino por simpatías: mal puede, pues, aprovechar el ejemplo y el escarmiento de la representación el espectador que no puede suponerse nunca en las mismas circunstancias que el héroe de una tragedia», M. J. de LARRA, *La conjuración de Venecia*, *Revista Española*, 1834, BAE, 127, p. 383.

⁵³⁷ Vid. M. BRETÓN DE LOS HERREROS, *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1832, 16 dic., ed. cit., pp. 349-352 y M. J. de LARRA, *Revista Española*, 1832, BAE, 127, pp. 167-169.

idea de herir la cuerda del orgullo nacional, que ha resonado inmediatamente, como era de esperar»⁵³⁸. Sin embargo, mientras Bretón encomió la obra por constituir un justo tributo a la memoria de Cervantes⁵³⁹, *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* representó para Larra la exaltación casticista de los valores peculiares de la literatura nacional. El drama de Ventura de la Vega, en tanto que presentaba con fidelidad «histórica» los caracteres de don Quijote y Sancho y homenajeara los méritos literarios de su creador, constituía un alegato en favor de la originalidad literaria nacional⁵⁴⁰. En este sentido, Larra interpretó el éxito obtenido por Ventura de la Vega como la existencia de la conciencia pública necesaria para promover el fomento de una dramaturgia propiamente española. Sólo la falta de orgullo nacional y un patriotismo mal entendido justificaban la preferencia por traducciones o manifestaciones dramáticas extrañas a nuestras costumbres⁵⁴¹. Pero el sentimiento de orgullo en el público, tal como lo entendió Larra, además de exigir obras originales, constituía la base del progreso literario y cultural español porque alimentaba el afán de perfección:

«Cuando el público verdaderamente instruido y educado conozca y aprecie todas las bellezas de las obras de imaginación, cuando su orgullo nacional, despertado de nuevo, le haga exigir de los ingenios originales trabajos dignos de consideración, a los cuales puedan ligarse recuerdos patrióticos, cuando esté en el camino del buen gusto [...], entonces los autores escribirán con placer, los autores representarán con perfección, y las empresas recompensarán con generosidad»⁵⁴².

Según su parecer, la regeneración del teatro nacional se realizaría cuando poetas, público y críticos convinieran en aceptar los perjuicios,

⁵³⁸ *Idem*, p. 167.

⁵³⁹ Sólo en virtud de la excepcionalidad del genio cervantino, BRETÓN renunció a criticar de acuerdo con la rectitud de las reglas clásicas: «Callen hoy las reglas; ésta no es, ni debe ni puede ser, una comedia clásica, ni romántica, ni de espectáculo, ni perteneciente a ninguno de los géneros conocidos; es una comedia *especial*, una comedia del *Quijote* y sería demasiado audaz y pecaminosa la pluma que al escribirla osara desnaturalizar las inimitables creaciones del inmortal Cervantes», *El Correo Literario y Mercantil*, 1832, *ed. cit.*, p. 350.

⁵⁴⁰ M. J. de LARRA, *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena*, *Revista Española*, 1832, *BAE*, 127, pp. 166-167.

⁵⁴¹ M. J. de LARRA, «Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español», *El Pobrecito Hablador*, 1832, *BAE*, 127, p. 123.

⁵⁴² *Idem*, p. 124.

no ya artísticos sino morales y políticos, que ocasionaban a la sociedad aquellos mal llamados «patriotas» empeñados en imponer formas dramáticas extrañas, procedieran éstas de la antigüedad clásica o del teatro europeo moderno, y en renegar de las propias⁵⁴³. De este modo, Larra arremetía contra la euforia con que los críticos pseudoclasicistas y doctrinarios recibieron a *Edipo*. Al decir de Bretón de los Herreros en *El Correo Literario y Mercantil* y Carnerero en las *Cartas Españolas*, Martínez de la Rosa demostraba con esta obra que el teatro nacional moderno no precisaba de nuevos principios dramáticos ni de la recurrencia a géneros no contemplados en las preceptivas tradicionales⁵⁴⁴. Bastaba con que el poeta dispusiera de la necesaria destreza para manejar el legado clásico conforme a las ideas y sentimientos del hombre moderno⁵⁴⁵. Según cuentan en sus respectivas reseñas, el autor coordinó con tal tino el terror ocasionado por el devenir de los sucesos trágicos con la ternura y patetismo del carácter del protagonista, que el auditorio quedó profundamente consternado. En palabras de Carnerero: «El ánimo sale realmente conmovido y la impresión es honda y sostenida. Hé aquí el gran triunfo del poeta»⁵⁴⁶. Por consiguiente, el éxito de público y el apoyo crítico se justifica en virtud del sentimiento de simpatía generado por el héroe y el origen fatalista de sus infortunios. Los crueles actos llevados a cabo por Edipo se excusan, y aun son objeto de conmiseración, por cuanto, según advirtiera Lista en *El Censor*⁵⁴⁷, no proceden de pasiones viles propias de un talante criminal: «Sus aventuras extrañas y horribles interesan tanto más cuanto *el incesto y el parricidio son obra del destino y no suya*»⁵⁴⁸. Martínez de la Rosa salvó el escollo moral que se hallaba implícito en la fábula trágica porque mantuvo las desdichas de Edipo como obra del destino, pero también porque aumentó la dosis de patetismo a la medida requerida por el público del día⁵⁴⁹. El logro del escritor y

⁵⁴³ «Habrán creído muchos –exclama– tal vez que un orgullo mal entendido, o una pasión inoportuna y dislocada de extranjerismo, han hecho nacer en nosotros una propensión a maldecir de nuestras cosas. Lejos de nosotros intención tan poco patriótica [...]», M. J. de LARRA, «Conclusión», *El Pobrecito Hablador*, 1833, BAE, 127, p. 148.

⁵⁴⁴ Vid. *Cartas Españolas*, 1832, T. IV, cuad. 38, pp. 178-186 y *El Correo Literario y Mercantil*, 1832, 6 febr., ed. cit., pp. 186-187; 8 febr., ed. cit., pp. 187-192.

⁵⁴⁵ Vid. F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Poética española*, ed. cit., p. 415 y «Reseña teatral», *Cartas Españolas*, 1832, cuad. 41 (1 marz.), p. 277.

⁵⁴⁶ J. M.^a CARNERERO, *Edipo*, *Cartas Españolas*, 1832, p. 182.

⁵⁴⁷ Vid. A. LISTA, *Las cárceles de Lamberg*, *El Censor*, 1821, p. 157.

⁵⁴⁸ J. M.^a CARNERERO, *Edipo*, *Cartas Españolas*, 1832, p. 179.

⁵⁴⁹ Según él mismo explica en las «Anotaciones» a su *Poética*, a pesar de que las ideas morales y religiosas impiden creer en el destino de los antiguos, el común de las gentes cree con frecuencia en la existencia de alguna fuerza superior y que, en consecuencia,

político granadino estriba, para la crítica que lo defendió, en que transformó al protagonista de la tragedia de Sófocles en un joven atormentado por su trágico sino, esto es, le humanizó, como apreciara Bretón⁵⁵⁰, dotándole de las suficientes pasión y vehemencia para convertirle en un héroe moderno.

Difícilmente Larra podía comulgar con la opinión de sus colegas en los que no advirtió más que la adulación, perpetuadora del mal de España, que tanto repudió en *El Pobrecito Hablador*: «Los aduladores de los pueblos han sido siempre [...] sus más perjudiciales enemigos [...]. De esta torpe adulación ha nacido el loco orgullo que a muchos de nuestros compatriotas hace creer que nada tenemos que adelantar, ningún esfuerzo que emplear, ninguna fuerza que temer»⁵⁵¹. El halago y el silencio habían sido durante décadas las consignas de la crítica dramática a la que, como consentidora, Larra responsabiliza del atraso nacional. En el pensamiento crítico de Larra late la certeza de que la crítica ha fracasado en el cumplimiento de su empresa educadora. Con su afán europeísta y su complicidad política, se había distanciado cada vez más de la realidad cultural española de modo que, lejos de contribuir al fomento de ésta, se había convertido en un impedimento para su progreso. De ahí que cuando ese mismo año Martínez de la Rosa, artífice del Estatuto Real⁵⁵², representó *La conjuración de Venecia*, el crítico y periodista, que hasta entonces se sintió solitario en su cruzada, clamara alborozado: «¡Un Estatuto Real, la primera piedra que ha de servir al edificio de la regeneración de España, y un drama lleno de mérito! ¡Y esto lo hemos visto todo en una semana!»⁵⁵³.

debe ser aprovechado por el poeta trágico: «[...] Mezclando hábilmente el influjo del destino y la violencia de las pasiones [...] pudiera lograrse a un tiempo presentar en movimiento las cuerdas del corazón humano y aumentar el efecto trágico con cierta oscuridad misteriosa e impenetrable que agrada mucho al hombre», *Poética española, ed. cit.*, p. 416. *Vid.* también lo comentado en las páginas inmediatamente anteriores.

⁵⁵⁰ M. BRETÓN DE LOS HERREROS, *Edipo, El Correo Literario y Mercantil*, 1832, *ed. cit.*, p. 191.

⁵⁵¹ M. J. de LARRA, «Conclusión», *El Pobrecito Hablador*, 1833, *BAE*, 127, p. 148.

⁵⁵² Según dicho Estatuto, las Cortes representaban todos los intereses actuales de la sociedad y no sólo los correspondientes a los más favorecidos. Aún dentro de la línea conservadora, el Estatuto corregía importantes aspectos del doctrinarismo. *Vid.* L. DíEZ DEL CORRAL, *El liberalismo doctrinal*, pp. 513-519.

⁵⁵³ M. J. de LARRA, *La conjuración de Venecia, Revista Española*, 1834, *BAE*, 127, p. 386.

SEGUNDA PARTE

DE LA CRÍTICA Y DE LOS CRÍTICOS

«“Crítico” [...] es el autor que se dedica a la crítica, a este arte tan sublime y delicado, y que ejerce la función más respetable [...]. Considerando el nombre de “crítico” bajo otra acepción más particular, se aplica a varias especies de escritores cuyos trabajos e investigaciones abrazan diversos ramos de la Literatura», BATTEUX, Principios filosóficos de la literatura, IX (Madrid: Sancha, 1805), p. 206.

6. DE LA ERUDICIÓN A LA INSTITUCIÓN CRÍTICA. CONCEPTO, FUNCIÓN E HISTORIA DE LA CRÍTICA DRAMÁTICA

«La crítica pertenece al género polémico y desenvuelve la teoría del arte, apelando a los principios en oposición con los efectos», J. B. ARRIAZA, «Reflexiones de entre actos, hechas en la tragedia Blanca y Montcasín o Los venecianos», Memorial Literario, 1803, T. IV, núm. XXXIII, pp. 201-220.

6.1. LA CRÍTICA LITERARIA DE LA ILUSTRACIÓN. CONSIDERACIONES PREVIAS ACERCA DE SU NATURALEZA Y DE LAS CUALIDADES DE LOS CRÍTICOS

Que el siglo XVIII se empeñara como ningún otro en la búsqueda de la verdad y en la ilustración del entendimiento y que además encontrara en ello el fundamento de la felicidad privada y pública, justifica sobradamente la relevancia cultural y social adquirida por la crítica literaria a lo largo de la centuria. El espíritu «crítico» del Setecientos surge en relación con la voluntad de corregir el error en cualquiera de sus manifestaciones y sobre todo con el ánimo de desterrar los prejuicios introducidos por el escolasticismo. De ahí que la crítica en general y la literaria en particular, se exhiban como el cauce más idóneo para el perfeccionamiento del ser humano y para el progreso de aquellas sociedades donde las sombras de la tradición han dejado paso a la razón y al buen gusto. Sin embargo, dicha mejora no se verificaría mientras se despreciasen los presupuestos de la filosofía moderna y se faltara a la moderación e imparcialidad que hacían efectiva la tarea crítica. La verdadera y sana crítica constituía una ciencia empírica cuya utilidad procedía de la mesura y certeza con que los hombres doctos de la nación aleccionaban a sus congéneres y rectificaban la opinión pública. La crítica literaria dieciochesca obedeció

a una dimensión censora y correctora pues, si bien pretendía valorar los méritos de una obra de arte, con sus juicios también deseaba contribuir al adelanto de las bellas letras y al desenvolvimiento de las sociedades. El ejercicio de la crítica se concibe como una labor social de evidente utilidad pública. Precisamente la condición de útil asociada al trabajo de crítico resultará fundamental para comprender el espectacular desarrollo y significación político-social logrados por la crítica y la teoría literaria a lo largo del período que nos ocupa.

6.1.1. *La función utilitaria de la crítica setecentista. Razón y verdad como principios básicos*

Lógicamente correspondía a un siglo en esencia ilustrado y filosófico el establecimiento de las condiciones generales que regirían el proceder de la crítica durante casi dos centurias. En el Setecientos se fijan los presupuestos esenciales de la crítica moderna que, a fuer de repetidos, se convertirán en tópicos. De todos ellos⁵⁵⁴, merecen consideración aparte el que justifica la existencia de la crítica en función de los bienes que reporta a la nación, a los jóvenes y a los aficionados a las bellas letras y aquél que postula la condición de verdadero para todo juicio valorativo. En cuanto a la necesidad de la crítica, ésta se explica fácilmente por el sentido pragmático característico del siglo. Apelando a la utilidad de la literatura, en 1737 se edita el *Diario de los Literatos de España* y, en nombre de la misma, Luzán expone en su *Poética* cuantas «reglas y observaciones [...] la experiencia y la crítica enseñan a los que quieren perfeccionar sus obras»⁵⁵⁵. Ambas publicaciones responden al propósito corrector de evitar la propagación del mal gusto en relación con las bellas letras: el *Diario*, mediante la censura rigurosa de las obras que se imprimían y la *Poética*, fijando las reglas que la razón autorizaba como fundamentos de la perfecta poesía. Sin embargo, su postrera intención consistía en negar la aprobación pública e institucional de aquellas producciones que pudieran reportar algún perjuicio a la cultura, las costumbres y la religión nacionales⁵⁵⁶. La participación de la crítica literaria en la regulación de la vida pública de los siglos XVIII y XIX fue decisiva. En ambas centurias, trasciende su cometido inicial de amonestadora de

⁵⁵⁴ Un repaso de los mismos lo ofrece J. CASTAÑÓN, *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII*, pp. 37-38.

⁵⁵⁵ I. de LUZÁN, «Del buen uso de la rima», *Poética*, Libr. III, Cap. XV, *ed. cit.*, p. 375.

⁵⁵⁶ *Vid.* J. CASTAÑÓN, *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII*, p. 196.

literatos para convertirse en legisladora del progreso intelectual, social y político de la sociedad. Formará parte del oficio de crítico, tanto el dictaminar en materia de arte y literatura, como el advertir acerca de las ventajas morales, sociales o políticas que pudieran derivarse de la difusión de las obras publicadas.

Esta última atribución conllevaba ciertas exigencias de índole política y de carácter metodológico. Al autorizársele la censura moral de las producciones literarias, la actividad crítica afectaba –y en ocasiones se sometía– a los intereses sociopolíticos del Estado. Lo mismo que el teatro, se erigió en una institución pública de índole cultural vinculada al gobierno de la nación. Como primera consecuencia, la crítica literaria forjada en los últimos años del Siglo de las Luces resulta, como la inmediatamente anterior, fundamentalmente prescriptiva. La crítica setecentista aspiró a la constitución de un orden estético y moral construido sobre la base de la preceptiva clásica y el espíritu de reforma promovido por el Estado absoluto. A este respecto, puede afirmarse que hasta el fin del reinado de Fernando VII evolucionó al amparo de la preceptiva tradicional y de las modificaciones definidas por la razón de Estado o, por mejor decir, de acuerdo con la interpretación que de una y otra realizaron las sucesivas corrientes estéticas e ideológicas. De ahí que la historia de la crítica dramática y del teatro nacional en esta época constituyan el resultado de la legitimación institucional de los cambios intelectuales y políticos experimentados por la sociedad española y el pensamiento europeo.

Mas, como segunda consecuencia, provocó que la crítica, en particular la periodística, solicitase la correspondiente protección real, si bien no siempre se avinieron los monarcas a conceder dicha prerrogativa. El temor a que la obtención del real privilegio se aprovechara para autorizar críticas enojosas, vinculando a la monarquía en ruidosas polémicas, hizo que en numerosas ocasiones tal distinción les fuera denegada⁵⁵⁷. Finalmente, los vínculos institucionales de la crítica determinaron que la ver-

⁵⁵⁷ Elocuentes son, a este respecto, las palabras del juez de Imprentas Juan de CURIEL en su informe sobre la solicitud de protección real de los autores de la *Aduana crítica*, emitido en 1763: «[...] Si S. M. recibiese bajo su real protección la continuación de este diario nadie se atreverá ni aun a la propia defensa, porque nuestra nación está tan ciegamente sumisa a la voluntad de sus reyes que les parecerá a todos que les es preciso en su obsequio sufrir cuanto le hiciesen padecer estos escritores y, cuando ellos se estimasen los más sabios de España y capaces de merecer la aprobación de S.M., podráse a vista de las mismas obras. Pero siendo su pretensión la continuación de este diario que proponen, ¿quién podría asegurar que estas obras serían siempre dignas de semejante suprema protección». Para conocer el texto completo de Curiel, *vid.* J. CASTAÑÓN, *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII*, p. 196, n. 273, de donde se ha tomado la cita.

dad se hiciese preceptiva. Sin embargo, en el ejercicio de la crítica, la «verdad» no sólo constituyó el principio filosófico que demostraba a la razón la autenticidad de las opiniones y la imparcialidad de los críticos. En el ámbito de la crítica literaria, se recurrirá a la verdad y a la razón para autorizar los juicios emitidos. Así, que se presente como racional y verdadera no sólo significa que sus argumentos resultan irrefutables desde el punto de vista de la lógica expositiva, sino también que se adecúan al criterio de verdad fijado oficialmente. La crítica verdadera se ofrecía, por tanto, como veladora del orden y de la virtud públicos. Gracias a la institución crítica desaparecerán de la sociedad los errores que propicia la ignorancia, aprendiéndose a cambio a reconocer en las producciones literarias y, en definitiva, en la sociedad la verdad política, moral y religiosa convenientes a cada estado de la civilización.

6.1.2. *El descrédito de la «mala crítica» y la profesionalización del crítico literario*

En los dos últimos decenios del siglo XVIII la crítica literaria no duda de su utilidad pero lamenta que se haya generalizado la opinión contraria. Por ello se intentó justificar las ventajas literarias y sociales que el ejercicio de la verdadera crítica proporcionaba, a pesar de la escasa mejora experimentada por las letras nacionales y de que críticos licenciados hubieran convertido la labor crítica en vulgar sátira:

«En siglo ninguno –puede leerse en 1791 en el *Diario de las Musas*– ha habido tanto número de críticos como en el nuestro, y en ninguno ha habido menos hombres fecundos y sabios en cada género de letras, y si no comparemos las obras de nuestros tiempos con las de siglos pasados, conoceremos nuestro atraso y pravedad, y consiste en que todos queremos presumir de sabios y todos procuramos distinguirnos de los demás, sacándoles las faltas a la cara»⁵⁵⁸.

Al decir de la crítica finisecular, la profesión de crítico se había convertido en oficio de ignorantes y malintencionados censores que elogiaban o vituperaban a los escritores según su particular criterio⁵⁵⁹. El ori-

⁵⁵⁸ «Los falsos críticos», *Diario de las Musas*, 1791, núm. 83 (21 febr.), p. 338.

⁵⁵⁹ En 1788 escribía el indignado CLADERA en el *Espíritu de los mejores diarios*:

«Cuando quiero averiguar el origen de donde nacen tantas críticas parecidas a la que corre actualmente por la Corte, cuando veo que no pueden derivarse de aquel

gen de su presente descrédito y la profusión de la llamada «*mala crítica*» se hallaba en la desvirtuación sufrida por la profesión de crítico literario.

El error derivaba de creer que este oficio no precisaba de una elevada preparación intelectual. Como asimismo atestigua el *Diario de las Musas*, cualquiera que dispusiera de unos sucintos conocimientos literarios se atrevía a considerarse crítico: «Unos elementos de gramática, cuatro lecciones de lengua francesa y alguna noción de filosofía moderna, gradúan de crítico al hombre más idiota»⁵⁶⁰. Pero también procedía de la falta de prudencia e imparcialidad de que acostumbraba hacer gala la mala crítica. Mediante un despiadado ataque a los autores no se conseguiría más que irritar su amor propio y ocasionar largas y encarnizadas disputas nada beneficiosas para el progreso de la literatura⁵⁶¹. Tal fue la opinión expuesta en 1772 por Rafael Rodríguez Mohedano cuando se le encargó censurar la continuación del *Diario de los Literatos*:

«La empresa del *Diario* es útil para dar a conocer los buenos libros y reprimir la muchedumbre de los malos. Pero también hay plaga de malos censores, que son igualmente perjudiciales al progreso de las letras. Tienen por canon de los aciertos su gusto particular y piensan que es lo mismo juzgar a vista del orbe literario que pronunciar sentencia en una tertulia de curiosos. Deciden sobre los ápices de las facultades sin haberlas profundizado, ni aun estudiado sus elementos, sin considerar el talento, erudición y prudencia que se requiere para un empleo tan arduo. Censores que carezcan de estas

honrado deseo de descubrir la verdad que es la fuente de la sana, juiciosa y verdadera crítica, cuando infiero que un ruin espíritu de envidia y detracción las concibe, las produce y las propaga, aseguro a Vmds. que es inconsolable el dolor que me causan e incurable el mal que me hacen: ¿Qué hombre que tenga algún sentimiento de patriotismo, podrá ver con indiferencia a su nación infestada de este linaje de peste literaria que la acaba y corroe a toda priesa y que va a perpetuar la esclavitud en que yace bajo el yugo de la ignorancia?», «Reflexiones contra la malignidad de los críticos de estos tiempos», *Idem*, 1788, núm. 132 (2 jun.), p. 9.

⁵⁶⁰ «Los falsos críticos», *Diario de las Musas*, 1791, núm. 74 (12 febr.), p. 301. Vid. I. URZAINQUI, «La «personalidades» y los malos modos de la crítica en el siglo XVIII», en *El siglo que llaman Ilustrado*, pp. 859-873.

⁵⁶¹ En este sentido, como afirma CLADERA, la sátira no puede hallar un lugar dentro del ámbito de la crítica puesto que, mientras ésta última aspira a convencer ofreciendo argumentos irrefutables a la razón, aquélla levanta las iras del satirizado y, lejos de servirle para rectificar sus opiniones, hace que se obstine aún más en el error. El uso de la sátira en los críticos suele asociarse al carácter español y cierta falta de cortesía por parte de quien censura. Vid. «Reflexiones contra la malignidad de los críticos», *Espíritu de los mejores diarios*, 1788, pp. 9-10.

calidades en superior grado y descubran esta falta en el actual ejercicio de su judicatura, se exponen a muchos desaciertos»⁵⁶².

Ante semejante panorama, en el último cuarto del Setecientos la crítica literaria apodada verdadera se vio obligada a establecer, sobre la base del desengaño de la opinión pública, las condiciones generales que todo buen crítico debería cumplir. Se propuso instaurar los principios filosóficos, estéticos y éticos que debían dirigir la actividad crítica y acabar así con el recelo generado institucional y socialmente por los malos críticos y los críticos intransigentes⁵⁶³.

6.2. CONSTITUCIÓN Y ACTUACIÓN DE LA CRÍTICA LITERARIA ILUSTRADA Y EN PARTICULAR DE LA DRAMÁTICA

La labor de la crítica dramática ilustrada consistió en normalizar el uso del canon estético clásico como medio de regular la participación del teatro español en el desarrollo de la cultura nacional. La fijación del clasicismo francés de los siglos XVII y XVIII como norma estética y crítica fundamental debe entenderse, pues, dentro del sistema educativo oficial, cuyo sentido no se encuentra en el prestigio artístico del dramaturgo. La censura de producciones no canonizadas por la preceptiva y de sus principales autores tiene por objeto desacreditar al poeta cuya aspiración no se halle comprendida en el proyecto educativo ilustrado. En este sentido, la función pública del teatro nacional y de la propia crítica surge a tenor de las necesidades educativas y proyectos políticos del Estado y no es sino éste quien determina el comportamiento de la crítica y el estatuto del escritor. Mas, en virtud de este sometimiento de la literatura a la política, se imposibilitó que todo literato –dramaturgo o crítico– que aspirara al bien de la nación rechazara la supremacía de los principios del arte y del buen gusto. La oposición a la norma clásica y la ausencia de cierta ética denotaba su desinterés por la evolución de la cultura española y sobre todo su cerrazón ante unos fundamentos estéticos o críticos cuya instauración se autorizaba intelectual y políticamente. A este respecto, la victoria de la filosofía empirista y el aumento del espíritu cientí-

⁵⁶² Vid. J. CASTAÑÓN, *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII*, p. 197 de donde extraigo la cita.

⁵⁶³ La intransigencia fue una de las principales acusaciones que recibieron los redactores del *Diario de los Literatos*, lo cual sirvió a Curiel para censurar la *Aduana crítica*. Vid. *Idem*, pp. 183-202.

fico, el creciente interés que a fines de la centuria adquirieron los aspectos emotivos de la obra literaria, a la vez que el reconocimiento del desarrollo histórico, así como la conciencia de los valores individuales sirvieron para constatar la veracidad de la doctrina clásica y su adecuación al teatro español.

La lógica racionalista que justificaba el materialismo clasicista adquirió nueva consistencia al desarrollarse en el ámbito de un proyecto educativo común cuyo fundamento intelectual se traslada de la razón lógica al sentido del gusto. Como consecuencia, la teoría estético-crítica racionalista se reformula como sensualismo materialista. El origen y vigencia de los principios del arte clásico no se justifica por criterios exclusivamente lógicos, esto es, como pedantesca erudición, sino que su veracidad resulta empíricamente demostrable porque en su percepción participan la razón y el sentimiento. Del mismo modo, la estimación de lo individual en el contexto del desarrollo histórico e intelectual de las naciones se utilizó para corroborar la relación entre el progreso intelectual y el sentido clásico de la perfección poética. Luego la incorporación a la teoría literaria y crítica de los fundamentos empíricos del conocimiento y el valor de lo histórico y lo local avalaron la concepción del teatro español defendida por la oficialidad. De hecho, el carácter institucional que la ideología ilustrada atribuyó al teatro español y a los principios poéticos clasicistas presidió durante décadas el comportamiento de la crítica dramática oficial. La aportación de la crítica ilustrada a la formación de la crítica nacional moderna resulta decisiva pues el nivel de sistematización logrado, además de permitir salvar muchas de las contradicciones del neoclasicismo, definió la función docente que al teatro y a la crítica nacionales les correspondía desempeñar en el contexto de la política absolutista.

6.2.1. *El empirismo sensualista y los presupuestos de la «crítica comparada». El hombre de gusto y su participación en el progreso y perfeccionamiento de la literatura*

Como se anticipó en el capítulo primero, el análisis de las obras de arte según los principios del empirismo filosófico obligaba a los aspirantes al título de críticos a superar la condición de erudito. A diferencia de éste, el crítico literario, en tanto que se disponía a juzgar con conocimiento y equidad las producciones del genio humano, debería además contar con una sensibilidad educada en los principios del buen gusto: «[...] El buen gusto –escribe Arrieta– es un sentimiento animoso y varonil que aprecia,

sobre todo, las grandes cosas e inflama el ingenio al paso que le ilustra»⁵⁶⁴. Ésta última condición determinaba el reconocimiento en todo buen crítico de un hombre de gusto⁵⁶⁵. Sólo quien poseyera un juicio certero y un espíritu sensible juzgaría las bellezas del arte sin someter su parecer al dictamen de las reglas contribuyendo con sus reflexiones al conocimiento y perfección de la naturaleza humana.

Según explica Munárriz en el *Blair* castellano, los principios del arte no constituyen sino el resultado del correcto desempeño de la tarea crítica: «La verdadera crítica es la aplicación del gusto y del buen sentido a las bellas artes. El objeto que se propone es distinguir, en cualquiera obra, lo bello de lo defectuoso, ascender de casos particulares a principios generales y, de este modo, formar reglas para juzgar de las diversas especies de bellezas en las obras de ingenio»⁵⁶⁶. Las reglas del arte tienen su origen en la experiencia de lo bello, de suerte que adquieren el carácter de normas a través de la conformidad del sentimiento con la razón intelectual⁵⁶⁷. Por consiguiente, la razón o entendimiento fija, mediante un procedimiento deductivo⁵⁶⁸, las reglas del arte, forjando también el ideal de belleza o modelo de perfección que servirá de parangón al crítico y de referente al poeta. De acuerdo con el empirismo sensualista defendido por Munárriz, criticar no consiste en valorar la proximidad de las producciones literarias a las modélicas bellezas de la antigüedad, como propuso el *Espíritu de los mejores diarios*⁵⁶⁹. Muy al contrario, exige analizar científicamente las bellezas literarias, es decir, observarlas primero y

⁵⁶⁴ BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, IX, pp. 312-313.

⁵⁶⁵ La definición del hombre de gusto puede leerse en el *Espíritu de los mejores diarios*, donde se dice: «Un juicio cierto y exacto, capaz de comparar y de fijar los objetos y sus propiedades, un talento fino, una imaginación ardiente, una dulce sensibilidad susceptible de sensaciones prontas y delicadas, he aquí las cualidades esenciales que deben reunirse para formar el hombre de gusto», «Reflexiones generales sobre el gusto, por Mr. Kuhls», *Idem*, 1789, núm. 195 (24 ag.), p. 418.

⁵⁶⁶ H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, I, p. 46.

⁵⁶⁷ *Vid. Idem*, p. 47.

⁵⁶⁸ Como explica Blair-Munárriz las leyes del arte no son apriorísticas puesto que no proceden de un razonamiento lógico. *Vid. Idem*.

⁵⁶⁹ «[...] Se hallará –se dice, a este respecto, en el *Espíritu de los mejores diarios*– que la verdadera crítica no es otra cosa que el sentimiento de lo bello puro y formada por los grandes modelos de los antiguos o, en otras palabras, el *gusto de comparación*. El sentimiento natural de lo bello, un estudio profundo de los antiguos, un juicio sano que sabe conocer, en qué y cómo se acercan los modernos a la perfección de los antiguos, la facilidad adquirida de distinguir la belleza en las obras por medio de este tacto interior, que se llama *sentido interno ilustrado*: he aquí las grandes cualidades del crítico» «¿Debe preferirse la crítica fundada en el sentimiento interior al examen analítico de las obras de arte?», *Idem*, 1790, p. 270. Subrayado en el original.

compararlas después: «La crítica –escribe el preceptista– es un arte que se funda enteramente en la experiencia, es decir, en la observación de aquellas bellezas que más se acercan al modelo establecido, de aquellas bellezas que agradan más generalmente al género humano»⁵⁷⁰.

Es en este sentido en el que la crítica sensualista finisecular se referirá a la utilización del método comparado como procedimiento crítico. Aceptado el origen naturalista y racional de los principios poéticos y la participación del buen gusto y del sentimiento en el conocimiento de las bellas letras, establece una relación comparativa fundada en el cotejo de los méritos del objeto criticado con las calidades de su correspondiente ideal. Sin embargo, dicha relación se vería afectada por las ideas de progreso y perfección. Si se admite la procedencia empírica y la condición abstracta del modelo ideal, éste resulta susceptible de variar a medida que nuevas bellezas se incorporen al arte. Por consiguiente, el valor de una obra literaria no sólo depende del grado de similitud que guarda con el prototipo en su género. Su significación artística deriva también de su contribución al perfeccionamiento del mismo. La aspiración de toda obra de arte y, por lo tanto, de todo artista, se cifrará en aportar bellezas que lo mejoren. En consecuencia, progresar en materia de arte y de literatura consistirá en avanzar históricamente en pos del perfeccionamiento de los distintos modelos, teniendo en cuenta que dicha perfección exige fidelidad a los principios poéticos cuya veracidad ha sido empíricamente demostrada.

No obstante, en el proceso de perfección de los géneros la crítica desempeña un papel decisivo. Bajo las anteriores premisas, en teoría la función de la crítica estriba en colaborar con sus juicios aprobatorios o censorios al adelantamiento y perfección estética de las bellas artes. La crítica se erige, por tanto, en juez y árbitro del progreso literario puesto que de su estimación de las virtudes artísticas de una obra depende el prestigio de ésta y la rectificación del modelo ideal que la propia crítica utilizará como referente. De aquí se deduce que el crítico literario otorga valor artístico y significación histórica a las obras del ingenio humano, pero también que legitima cualquier variación del modelo ideal. Desde su privilegiada posición, podrá aprobar o rechazar cualquier reforma de éste último sugerida por el poeta. De hecho, ninguna enmienda de la norma prosperará sin contar con la pertinente autorización crítica.

⁵⁷⁰ H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, I, p. 47. Vid. además J. P. FORNER, «Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual del teatro español», *Espigadera*, 1790, p. 7.

Ahora bien, en la misma medida que el arte quedaba a disposición del parecer de la crítica, se exigieron del crítico excepcionales cualidades en el orden intelectual, moral y humano. No podría ejercer de crítico quien, por poseer una deficiente formación en el arte que aspiraba a criticar, careciera de modelos ideales conforme a los cuales verificar la comparación. Mas tampoco se considerarán aptos para ejercer el arte de la crítica aquellos jueces, pedantes para Munárriz, que apreciaban los méritos de las composiciones de un modo erudito⁵⁷¹. La crítica advierte de los peligros que para el arte y para su propio prestigio constituían los críticos faltos de la imaginación y sensibilidad necesarias para acertar en el juicio de una obra de gusto. El exceso de racionalismo empleado por los críticos dogmatizadores impedía que las bellas letras y la crítica participaran en la mejora de la naturaleza humana. Al ignorar en las creaciones literarias los aspectos relacionados con el sentimiento, dichos críticos desatendían su peculiaridad y, por tanto, malograban la función ético-filosófica con que las bellas letras y la crítica literaria fueron concebidas:

«[...] Semejantes investigaciones –afirma Munárriz refiriéndose al ejercicio de la crítica– están estrechamente enlazadas con el conocimiento de nosotros mismos, nos guían necesariamente a reflexionar sobre las operaciones de la fantasía y los movimientos del corazón y nos familiarizan más y más con algunos de los más refinados sentimientos del corazón humano. [...] Las bellas letras y la crítica le consideran [al hombre] principalmente como un ser dotado de imaginación y facultades dirigidas a hermostear su ánimo y a darle una ocupación útil y racional. Le abren un campo de investigación peculiar a sí mismas, pues a ellas pertenece todo lo relativo a la belleza, a la armonía, a la grandeza, a la elegancia, y todo lo que puede ablandar el ánimo, lisonjear la fantasía y mover los afectos. Presentan la naturaleza humana bajo diferente aspecto del que toma en otras ciencias y abren varias fuentes de acción que,

⁵⁷¹ «Como se ha creído algunas veces –explica MUNÁRRIZ en la «Introducción» al *Blair*– que la retórica sólo significaba el estudio escolástico de las palabras, frases y tropos, se ha creído también que la crítica era sólo el arte de hallar defectos y la fría aplicación de ciertos términos técnicos con los cuales se aprende a cavilar y a censurar de un modo erudito. Pero esta es la crítica de los pedantes [...].», *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, I, pp. 10-11. Por su parte, en favor del crítico sensible, GARCÍA DE ARRIETA afirma: «[...] El sentimiento es el único que puede juzgar del sentimiento y someter lo patético al juicio del entendimiento, es querer hacer al oído árbitro de los colores y a la vista juez de la armonía», BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, IX, p. 322.

sin su ayuda, habrían dejado de observarse y que, aunque fútiles en sí, tienen poderosa influencia en varios negocios de la vida humana»⁵⁷².

La actuación del crítico literario no se reducirá entonces a valorar estéticamente las bellezas del arte, sino que su trabajo también comprenderá la estimación moral, en sentido lato, de las producciones literarias. El ejercicio de la crítica, como el del arte mismo, serviría para perfeccionar intelectual y moralmente al ser humano. De ahí que se reserve el derecho de reprobado aquellas obras que adolezcan de anomalías morales. Y viceversa. Merecerán atención crítica producciones cuyo principal mérito proceda de su aportación ético-moral. Así pues, la censura de una obra literaria consistirá en el establecimiento del grado de perfección artística y moral que ésta represente para el poseedor en grado sumo de las cualidades del hombre de gusto. Por otra parte, la verdadera crítica constituye el arte de discernir mediante el ejercicio de la comparación que ejecutan hombres de extraordinario entendimiento y no menos prodigiosa sensibilidad:

«Todo hombre –aclara García de Arrieta en sus famosos *Principios*– que produce una obra en un género nuevo excita fácilmente nuestro asombro. Nosotros no dejamos de prodigar nuestra admiración hasta que, multiplicándose las obras de una misma especie, podemos establecer puntos de comparación y deducir reglas, más o menos severas, conforme a las nuevas producciones que se nos han presentado. Aquellas cuyo mérito superior ha sido constantemente reconocido, sirven de modelos, empero les falta mucho a éstas para ser perfectas, tienen solamente, cada una en particular, una o más cualidades excelentes que las distinguen. En tal caso, nuestro entendimiento [...] se forma, de una multitud de bellezas dispersas, un todo ideal que las reúne. A este modelo intelectual, superior a todas las producciones existentes, referirá las obras de que se constituya juez. Así que el Crítico sublime debe tener en su imaginación tantos modelos diferentes como géneros hay. El Crítico subalterno es aquel que, no teniendo de qué formarse estos modelos trascendentales, lo refiere todo en sus juicios a las producciones existentes. El Crítico ignorante es aquel que no conoce o conoce mal estos objetos de comparación. La mayor o menor exactitud, fuerza y extensión de entendimiento,

⁵⁷² H. BLAIR, *Idem*, pp. 11-12.

sensibilidad de alma y calor de imaginación, es la que indica los grados de perfección entre los modelos y las clases entre los críticos»⁵⁷³.

6.2.2. *Del uso y abuso del método comparado. Matizaciones y objeciones de la crítica dramática finisecular*

De acuerdo con lo expuesto, la efectividad teórica del método comparado podría mermar al aplicarse a las producciones dramáticas nacionales. En la práctica, para que dicho procedimiento analítico resultara útil, debería existir un acuerdo tácito entre autores y críticos que contemplara la conformidad de unos y otros respecto del modelo ideal, particularmente en lo tocante a la adecuación del mismo a la tradición dramática nacional. Sin embargo, como se manifestó en capítulos anteriores, la intransigencia de los críticos reformistas, la discrepancia de casticistas y nacionalistas y la propia ambigüedad de la teoría crítica impidieron la consumación de cualquier acuerdo. Aceptar que la verdadera crítica consistía en valorar el grado de perfección alcanzado por una determinada obra de arte en función de su proximidad o alejamiento de un modelo ideal concebido a partir de la noción clásica de perfección, suponía la censura de cuantas producciones se apartaran del mismo o, al menos, una valoración reticente del teatro español. Siguiendo el método comparado, una obra dramática podía merecer elogios de la crítica aun sin reproducir las bellezas que hicieron admirables los dramas de la antigüedad clásica o de los dramaturgos más renombrados del siglo XVII francés. Mas el mismo reconocimiento de nuevos méritos implicaba la existencia de cierta similitud con el modelo. Dicho método contemplaba la posibilidad de juzgar producciones dramáticas que aventajaban artísticamente al teatro griego o al francés (razón que explica la exigencia de una exquisita sensibilidad en el crítico), permitiendo incluso la modificación del modelo ideal cuando el logro de nuevos valores así lo aconsejase. En cambio, marginaba de toda estimación aquellas producciones que no guardaban otro correlato con el modelo que el determinado por las convenciones del género. Pero sobre todo ponía en una situación har to comprometida a la crítica dramática nacional cuando se trataba de enjuiciar la heterodoxia del teatro español.

⁵⁷³ BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, IX, pp. 303-304.

De modo genérico, suele recomendarse no extremar la comparación y, como apunta el *Espíritu de los mejores diarios* en un artículo publicado en 1790, valorar la conformidad de las bellezas con el asunto y las circunstancias:

«La variedad en las decisiones de los críticos nace probablemente de que llevan demasiado adelante sus comparaciones, persuadidos de que todo lo que no tiene su raíz en las producciones de los antiguos ha de ser malo precisamente; también creen muchas veces que una obra que no tiene todas las bellezas de que es susceptible, o hallan en ella defectos, sin haber considerado si sus bellezas imaginarias convienen al asunto y a las circunstancias. En una palabra, deciden sin examen y sin haberse puesto en estado por medio de una seria lectura, de juzgar del todo de la obra. Y así no se engaña el sentimiento, sino el espíritu que se niega a seguir sus impulsos⁵⁷⁴.

Luego el crítico, hombre de talento y gusto, podrá emitir un juicio favorable de una obra imperfecta. Más aún, la teoría crítica recomienda la moderación como garantía de progreso para las bellas letras: «Hay en la crítica dos extremos –indica Arrieta– de los cuales se debe huir igualmente: la demasiada indulgencia y la excesiva severidad»⁵⁷⁵. Desde esta perspectiva, la crítica participa en el perfeccionamiento de la literatura demostrando científicamente al poeta los defectos de su composición y enseñándole, como postuló el *Diario de las Musas*, a rectificarlos:

«El que critica una obra debe ser más docto y completo en aquella arte o ciencia que aquel que es criticado, deben ser mayores sus alcances, su talento más profundo y sus conocimientos más universales, porque el verdadero crítico nota sus faltas, advierte los descuidos y nos desimpresiona de los errores que pudieran contaminar nuestro entendimiento. Apenas los percibe su perspicaz ingenio, cuando los tilda y señala, probándonos con sólidos argumentos y demostrándonos lo contrario con evidentes razones para separarnos de su malignidad. Si alguna opinión le parece poco segura o realmente falsa, presenta su verdad protegida y armada de superiores raciocinios, de patentes experi-

⁵⁷⁴ «¿Debe preferirse la crítica fundada en el sentimiento interior al examen analítico de las obras de arte?», *Espíritu de los mejores diarios*, 1790, p. 272.

⁵⁷⁵ BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, IX, p. 262.

mentos, de otros ejemplos, o de hipótesis más probables. Estos son los requisitos de la crítica sana y arreglada y, de consiguiente, sus alumnos deben ser consumados, cuando no en todas en alguna ciencia, su estudio rígido y constante, su ejemplo digno de imitación y entonces sus críticas serán necesarias y recomendables porque abren los ojos, y no pueden menos de adelantar en aquel objeto que se proponen: los observantes de estas máximas son los rectores de una nación ilustre y floreciente, y siempre que la crítica no vaya acompañada de estas preciosas e indispensables dotes, será vana y excusada»⁵⁷⁶.

Así pues, el crítico evitará actuar como mero censor de las producciones literarias. Por el contrario, como atestigua la cita, se propondrá, mediante la constatación científica de la veracidad de sus juicios y de las doctrinas que los sustentan, la formación de los poetas en vez del descrédito de sus obras, y preferirá el desengaño del público al desprecio del vulgo.

Sin embargo, esta función científico-docente de la crítica reclamada por el *Diario de las Musas*, entró en conflicto con las ideas de modernidad y progreso defendidas por los críticos europeizantes y, en cierto modo, también con los presupuestos de la estética clasicista preconizados por los dogmáticos. De la moderación a la indulgencia no había más que un paso, de modo que, condescendiendo ante las faltas cometidas, sólo se conseguiría impedir el perfeccionamiento del teatro nacional y, en consecuencia, obstaculizar la consideración de España como nación culta. En la medida que para los partidarios del clasicismo, el objeto principal de la crítica se cifraba en el adelanto y corrección del arte según prescribía la estética clásica y, de acuerdo con el sentir cosmopolita de los liberales ilustrados, estribaba en el reconocimiento europeo de la cultura nacional, el crítico de teatros no sólo estaba obligado a denunciar los defectos observados, sino a reivindicar la reforma del teatro nacional conforme a los logros del ideal europeo. En tales casos, como advirtió el *Diario de las Musas*, la crítica no aspiraba a aleccionar a los dramaturgos ni a descubrir a la opinión pública los descuidos cometidos, sino que

⁵⁷⁶ «Los falsos críticos», *Diario de las Musas*, 1791, pp. 337-338. A propósito de la necesidad de que el crítico posea cierta perspicacia, GARCÍA DE ARRIETA comenta: «La especie de sagacidad que exigen ciertos ramos de erudición, por ejemplo la crítica, no es menor que la que necesita el estudio de las ciencias y aun acaso exige aquella a veces más destreza: el arte y el uso de probabilidades y de las conjeturas supone en general un talento más perspicaz que aquel que sólo cede a la fuerza de las demostraciones», BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, IX, p. 274.

pretendía instaurar los presupuestos de un teatro ajeno al carácter nacional. La verdadera intención que albergaban los críticos reformistas y clasicistas consistía en lograr el éxito de su empresa moral social a través de la acomodación o naturalización en nuestros escenarios del teatro culto europeo y, en concreto, del representado por las figuras más eminentes del clasicismo francés.

La disconformidad del *Diario de las Musas* con los redactores del *Memorial Literario* y de *La Espigadera* procede, pues, de un concepto distinto del papel que debe desempeñar la crítica dramática en la reforma del teatro español. La publicación de Comella y Burgos, en tanto que defendía la identidad dramática nacional, consideró que el purismo y desmesurado afán de perfección que caracterizaba a los memorialistas, así como la intransigencia exhibida por los ilustrados colaboradores de *La Espigadera*, les impedía juzgar con imparcialidad los intentos renovadores realizados por los poetas tradicionalistas menos ortodoxos. Su apego a los fundamentos del clasicismo y a la idea de que la regeneración de la escena patria sólo podría realizarse imitando la dramaturgia gala, les condujo a condenar indiscriminadamente los éxitos de los autores más populares. Para Comella, el que sus obras no constituyan dechados de perfección no justifica el apriorismo de sus contrarios ni menos aún el vituperio:

«El fruto de una meditación estudiosa de uno, dos o tres años, le desbarata en un momento la malignidad de cualquiera Teotempo. Un capricho, una opinión falsa, o un sistema errado sin consultar con la razón, desacredita una obra con el tono más decisivo; fuera de esto, acontece también que la esencia de ellas se juzga muchas veces por particularidades: cuantas obras han merecido el mayor concepto mientras se ha ignorado el nombre del autor han sido vituperadas así se ha sabido»⁵⁷⁷.

En la postura de Comella y, en definitiva, de los diaristas se halla implícita la acusación a la crítica oficial de paralizar, pese a sus propósitos, el progreso de la escena patria. En su empeño de acabar con el teatro popular y de evitar la propagación de los ideales revolucionarios franceses, la crítica dogmática e ilustrada no colaboró con los autores en beneficio del teatro español (excepto, claro está, con los poetas oficiales), sino que puso sus crónicas al servicio de los principios poéticos y de los intereses socio-políticos del Estado. Así, la crítica, más que participar en la

⁵⁷⁷ «La poca recompensa de los escritores», *Diario de las Musas*, 1791, p. 257.

mejora y constitución del teatro nacional, propiciaba el fracaso del proyecto reformista. La reconstrucción del teatro español difícilmente se conseguiría mientras la crítica rehusara estimar la peculiaridad dramática nacional e ignorase que ésta, además de contar con el aplauso del vulgo, gozaba del beneplácito de las clases medias. Para que la reforma del teatro español triunfase se hacía preciso que la crítica, aun sin renunciar a sus planes regeneradores, ajustara sincrónica y diacrónicamente sus criterios de valoración a la esencia hispánica. Ésta, más que un elemento perturbador del progreso del arte dramático español, debería ser el medio que garantizase su evolución, entendida ésta como un proceso histórico secuencial y diferenciado. A fines del Setecientos se plantea la conveniencia de que transforme su concepción de lo que debía ser el teatro nacional, esto es, que refleje las variaciones introducidas por las nuevas ideologías en la noción clásica de imitación. Dado que el arte no aspira ya a representar miméticamente la universalidad de la naturaleza aristotélica sino a reconocerla en la particularidad histórica y social de las naciones, la crítica dramática debería servir para que el teatro español imitara la peculiaridad nacional en analogía con la verdad histórica. La crítica, como el teatro, huirá de los «exclusivismos» adaptándose a las circunstancias locales que estética e ideológicamente conforman el carácter nacional. El futuro de la escena española y de la crítica dramática depende de su adaptación al devenir de los tiempos, así como de su aproximación a la realidad social y política que configuran al hombre moderno.

6.3. LA CRÍTICA TEATRAL EN LOS ALBORES DEL SIGLO XIX: LA COMEDIA MORATINIANA Y SUS CONSECUENCIAS CRÍTICAS

Esta manera de comprender la labor crítica prosperó al iniciarse el siglo XIX, sin duda favorecida por la confluencia de circunstancias de índole literaria y sociopolítica. La decidida voluntad de la crítica de ajustar sus criterios valorativos a la realidad dramática triunfante constituye una consecuencia del éxito de la comedia moratiniana, de la aceptación de la tragedia urbana como fórmula dramática culta, de la aprobación del plan de reforma de Díez González y de la publicación del *Teatro Nuevo Español*. Pero sobre todo es el resultado del ascenso económico y político de la burguesía y del consiguiente replanteamiento de las relaciones de los ciudadanos con el Estado y del teatro con la sociedad. La legitimación institucional y crítica de la moderna comedia de costumbres no podría comprenderse sin tener en cuenta, en primer lugar, que el teatro

de Moratín representa el modelo ideológico y político que, como ideal de convivencia, sustentaba la burguesía ilustrada de comienzos de siglo; en segundo, que la mayoría de la crítica asume la defensa de dicho modelo como el sistema de normas y valores que socialmente conviene instituir y, en último lugar, que el Estado se hace partícipe de la ideología dominante ejerciendo a través de ella su hegemonía.

Desde que en 1790 se verificara el triunfo de *El viejo y la niña*, la comedia moratiniana de costumbres se convirtió en el modelo cómico nacional. Nunca hasta entonces el teatro español había contado con una manifestación dramática capaz de satisfacer a un mismo tiempo las exigencias del público, de la crítica y de las instituciones o, al menos, no se había conseguido complacerlas en tan alto grado. Cuando en los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX se promueve institucionalmente la traducción de piezas extranjeras, incluidas las comedias sentimentales, y hasta se induce a los autores nacionales a producirlas, no se pretende sino ofrecer una vía de acceso al teatro culto. Del mismo modo, cuando por las mismas fechas la crítica se aviene a moderar sus juicios e incluso acepta la integración en el repertorio dramático nacional de los dramas sentimentales procedentes de Francia y Alemania, se rige por el ánimo de colaborar con las instituciones, el público y los autores en la mejora espiritual del ser humano.

A este respecto, tanto la postura institucional como el comportamiento de la crítica ante los dramas sentimentales europeos, lejos de enmendar la tradicional concepción del «deber ser» del teatro español, suponen tan sólo un cambio de actitud motivado por el interés en conseguir la reforma socio-cultural de la sociedad española y del teatro español. El éxito alcanzado por el teatro sentimental se aprovecha para predisponer a la opinión pública y, en especial, a las clases medias en favor de la normalización estética y moral de la dramaturgia española. Así, aunque es posible reconocer por parte de la crítica y de las instituciones una voluntad de comprensión del hecho literario más en consonancia con los gustos y necesidades sociales de la época, en realidad, dicho acercamiento prepara la institucionalización de la comedia moratiniana. En consecuencia, las reticencias de publicaciones como el *Memorial Literario*, la *Espigadera*, el *Regañón General*, las *Efemérides* o la *Minerva* hacia las imperfecciones del teatro sentimental, al igual que el generalizado aprecio de sus ventajas morales revelan la verdadera intención albergada por la crítica dramática oficial, a saber, la validación del teatro costumbrista de Moratín como la opción dramática representativa de las sociedades cultas y civilizadas del siglo XIX. Sus méritos artísticos no sólo demostraban que nuestra nación podía competir con lo más excelso de la dramaturgia europea moderna sin renunciar a lo carac-

terístico, sino también que el teatro cómico nacional podía constituirse en modelo de la misma. Moratín renunció a emular servilmente la perfección clasicista de los dramaturgos franceses pero, a cambio, se aprovechó de sus méritos para enriquecer la escena nacional y, por extensión, la europea. El desprecio en sus comedias del exclusivismo clasicista francés que, entre otras variantes, determinó la sustitución de caracteres ridículos universales al estilo de Molière por la representación de tipos y costumbres contemporáneos, respondía tanto a la conciencia que poseía nuestro autor del progreso espiritual y cultural sufrido por la sociedad española, como a su concepción de la comedia como reeducadora del «hombre en sociedad».

La crítica contemporánea institucionalizó el costumbrismo burgués del teatro moratiniano por constituir la versión nacional del sentido moderno de la imitación poética. Moratín reinterpretó, como los teóricos franceses del drama moderno (Diderot, Mercier), la fórmula cómica tradicional al adscribirla a un tiempo y a un espacio concretos. Esto que, desde un punto de vista estrictamente estético, según alcanzó a sistematizar el periódico de Velasco, erigía su teatro en la demostración fehaciente de que el progreso del teatro español pasaba por salvar las ambigüedades que la filosofía sensualista había introducido en la concepción mimética de la naturaleza, lo convirtió, desde la perspectiva política, en trasmisor de los modos de convivencia defendidos por la ideología ilustrada. Aunque Moratín no fue propiamente un ilustrado⁵⁷⁸, su conservadurismo ideológico y su interés por la reforma sociocultural de la sociedad española de su tiempo agradaron a las instituciones, incluida la crítica, por lo que contenían de moderación e incluso de patriotismo: «Aun cuando este género de espectáculo –escribe el Presidente de *El Regañón General* en un artículo en favor del teatro de costumbres– fuese contrario al gusto pasajero de una capital, un hombre de talento debe corregir y formar este gusto, y no someterse a él ciegamente, y debe también con mayor motivo atender antes a las necesidades de su nación, que a las fantasías y caprichos del vulgo»⁵⁷⁹. Tal como el mismo Moratín reivindicó en su *Plan de reforma de los teatros españoles*, su obra cómica aspiró a constituirse en un teatro «arreglado», dirigido a «producir felices efectos, no sólo a la ilustración y cultura nacional, sino también a la corrección de las costumbres y, por consecuencia, a la estabilidad del orden civil, que mantiene los Estados en

⁵⁷⁸ Vid. J. A. MARAVALL, «Del despotismo ilustrado a una ideología de clases medias: significación de Moratín», art. cit.

⁵⁷⁹ «El teatro con relación a las costumbres», *Regañón General*, 1803, p. 428.

la dependencia justa de la suprema autoridad»⁵⁸⁰. Estas palabras, que bien pudieran proceder de cualquier ideólogo del liberalismo, tuvieron, sin embargo, otro sentido en la obra moratiniana (sin el cual, por otra parte, Moratín no hubiera gozado de la simpatía de los teóricos doctrinarios del siglo XIX). Los reproches a la carencia de fundamentos racionales en la educación escolástica, la denuncia de una religiosidad falta de devoción o el descrédito de la autoridad paterna que imponía a los jóvenes matrimonios de conveniencia, evidenciaron la crisis de los valores sustentados por el poder despótico y la sociedad estamental pero, al mismo tiempo, introducían los fundamentos de verdad y virtud que se ofrecían como garantía de orden público. Su visión crítica de las costumbres contemporáneas y la lección moral que dimanaba de ella se desenvolvían en el ámbito de lo lícito sin intención desestabilizadora alguna.

Por esta razón, la crítica encontró en el teatro costumbrista de Moratín argumentos para elevar el género de costumbres y a sus autores a la máxima categoría entre los educadores públicos. También según *El Regañón General*:

«¿Qué papel más brillante se puede representar en el mundo literario que el de un autor dramático que observando atenta y juiciosamente las costumbres de su siglo y de su patria, consagra sus talentos y sus vigiliias en combatir los vicios más extendidos y que introducen la mayor corrupción, que tiene el valor de denunciarlos en público, y hacérselos conocer claramente inspirándole al mismo tiempo el odio y la separación, y en una palabra, que llega a preservar y corregir a sus compatriotas?»⁵⁸¹.

Pero en el moderno teatro de costumbres la crítica halló además el referente sobre el que hacer efectiva su tarea censora. Gracias a la comedia moratiniana, podría renunciar a las especulaciones o, como decía Arrieta, a las conjeturas⁵⁸², dedicando sus desvelos a consagrarla definitivamente como el ideal cómico de la modernidad. La crítica, situándose a favor de la comedia moratiniana, cedió ante la transformación de los valores morales y sociopolíticos de la incipiente sociedad burguesa española o, más bien, participó en su instauración por lo que entrañaban de estabilidad social y de progreso ideológico contenido. Mas, sea cual fuere su

⁵⁸⁰ L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Plan de reforma de los teatros españoles*, en P. CABAÑAS, «Moratín y la reforma del teatro de su tiempo», p. 80.

⁵⁸¹ «El teatro con relación a las costumbres», *El Regañón General*, 1803, pp. 428-429.

⁵⁸² Vid. BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, IX, p. 262.

interés político, lo verdaderamente notable es que, de algún modo, se comprometió en la renovación cultural e ideológica que en el siglo XIX inspiraron las clases medias.

No obstante, aunque la crítica contemporánea reconociera unánimemente las ventajas del teatro moratiniano, los críticos liberales no sublimaron sus méritos. Cuando en 1804 Quintana reseñó *La mojigata*, el joven periodista manifestó sus reticencias hacia las supuestas ventajas que a la educación pública proporcionaba la obra cómica de Moratín. Dejando de lado discrepancias personales⁵⁸³, Quintana intentó demostrar que la función docente del teatro moratiniano se limitaba a satisfacer los intereses nacionales del poder constituido. Por ello los dos aspectos que más le interesaron de dicha comedia fueron la verdad y la moralidad dramática. Según su criterio, la contención en el tratamiento de vicios sociales de que adolecía el teatro moratiniano limitaba la corrección de las costumbres⁵⁸⁴. El desengaño del público en el teatro de Moratín y, por tanto, su utilidad social se reducía a predicar la obediencia al Estado. Sin embargo, en la conciencia crítica de Quintana late el sentido del deber cívico de un convencido liberal. A su entender, la escenificación de las lacras de la sociedad debería servir para destruir cuantos prejuicios impedían el desarrollo de la verdadera virtud. La rectificación de la opinión pública no tenía, en el teatro como en la instrucción, otro límite que la verdad, único fundamento del buen gusto y del progreso social. El escritor, dramaturgo o crítico, que podrá alardear de poseer buen gusto es aquel que enseña a reconocer a sus compatriotas la verdad en toda su extensión y pureza. Por consiguiente, el buen gusto dramático no es aquel sentido del pudor que vela por la decencia teatral y las buenas costumbres⁵⁸⁵, sino aquel otro que, en nombre de la verdad, educa a los hombres y a las sociedades en las ideas que hacen libre al individuo y felices a los Estados.

Evidentemente la posición crítica de Quintana patentiza su rechazo a la política educativa absolutista, sobre todo por cuanto ésta era asumida por los poetas oficiales. La literatura y el teatro tenían una responsabilidad civil, que, lejos de cifrarse en la supervivencia del

⁵⁸³ En este sentido, escribe QUINTANA: «Nada hay más difícil ni más delicado que atinar con el juicio que debe hacerse en un periódico de una pieza nueva de teatro, así porque es la cosa que más llama la atención pública, como porque frecuentemente es una señal de discordia», *La mojigata, Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1804, pp. 355-356.

⁵⁸⁴ «[...] Las maldades que comete Doña Clara –afirma– no son de tal consecuencia que puedan servir a hacer resaltar el vicio presentado a la corrección pública», *Idem*, pp. 366-368.

⁵⁸⁵ Vid. [J. TINEO], *La mojigata, Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1804, pp. 240-242.

despotismo⁵⁸⁶, consistía en inculcar a los ciudadanos las bases intelectuales y morales de la verdadera ilustración. Así, el teatro y la crítica deberían acabar con los fundamentos de una instrucción pública que fomentaba un racionalismo ético con el ánimo de que la razón de sus súbditos, convenientemente aleccionada, ratificara la política gubernamental. En este sentido, si bien, salvo durante el trienio 1820-1823, las circunstancias en que sucesivamente se vio envuelta la nación española sojuzgaron los presupuestos de una naciente crítica liberal, lo cierto es que con la instauración del constitucionalismo adquirió carta de naturaleza. Sin embargo, hasta dicha fecha quedó oficialmente postergada, pues si en los años inmediatamente anteriores al inicio de la contienda franco-española se sigue propugnando un clasicismo nacionalista, una vez pasada ésta toda iniciativa en favor del progreso intelectual de la nación sucumbió bajo la inflexible censura fernandina.

6.3.1. *La «relativización» del método comparado según las Efemérides de la Ilustración de España*

En los albores del siglo XIX, la crítica, partiendo del prototipo moratiano, intenta esbozar una teoría analítica ajustada a sus principios fundamentales. Dicha teoría pretenderá sistematizar la ambigüedad doctrinal del clasicismo en lo tocante a la defensa de los valores artísticos nacionales y solventar las acusaciones de antipatriotismo que pudieran derivarse de la defensa institucional de la estética francesa. La consideración de la especificidad de las literaturas nacionales obligó a un replanteamiento de las relaciones entre las diversas literaturas europeas y los principios universales de la poesía dramática. Si se tenía en cuenta que la literatura de una nación resultaba de su particular carácter e idiosincrasia, se hacía preciso saber cómo podrían perfeccionarse las distintas literaturas nacionales sin renunciar a su identidad ni a los logros ajenos demostrando, al mismo tiempo, que proclamar la perfección clasicista del teatro nacional obedecía a sentimientos patrióticos y no a un afán de servilismo. El artífice capaz de dar una solución satisfactoria a esta situación fue Pedro M.^a Olive. Desde las páginas del *Memorial Literario* y sobre

⁵⁸⁶ «Éste es el efecto moral del drama: el que oprime y tiraniza sea padre, sea esposo, sea maestro, no debe esperar más frutos que disimulo, engaños y alevosías y, en esta parte, la lección que da *La mojigata* es fuerte y bien entendida. Resta saber si era ésta la principal intención del autor [...]», M. J. QUINTANA, *La mojigata, Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1804, p. 363.

todo en los artículos dedicados al teatro en las *Efemérides de la Ilustración de España*, las *Nuevas Efemérides* y la *Minerva*, Olive manifestó su contrariedad ante cualquier postura extrema. Precisamente en la segunda de las publicaciones citadas apareció en 1804 un artículo traducido, titulado «Sobre la comunicación de la literatura y de la filosofía entre las diversas naciones de Europa»⁵⁸⁷, en el que hace suyas las explicaciones del articulista francés acerca de cómo debería comportarse la crítica nacional en el punto mencionado.

La teoría crítica propuesta por Olive se basa en el rechazo del patriotismo como argumento categórico. Fundar la defensa de la literatura de una nación sobre el deber patriótico implica, además de valorarla injusta y parcialmente, negarle la posibilidad de progresar: «Todo hombre que ame profundamente su patria, que le desee con anhelo todo género de gloria, no debe limitarse a ponderar sus éxitos pasados, sino que debe proponerse conocer lo que fue y examinarlo para afianzar sus éxitos presentes y venideros»⁵⁸⁸. Ningún adelanto se observará mientras las faltas de la propia literatura no se enjuicien con equidad y para ello se necesita conocer los progresos experimentados por las restantes literaturas. El crítico, se dice en estas páginas, «[...] debe aplaudir toda comunicación literaria que, permitiendo observar los progresos de los demás pueblos, ponga a su nación en estado de excederlos a todos»⁵⁸⁹. Por consiguiente, probará su amor patriótico quien reconozca que el verdadero conocimiento o conocimiento filosófico de las bellezas de la literatura española, así como su perfeccionamiento, sólo se alcanza estimando comparativamente sus virtudes. La confrontación entre las distintas literaturas nacionales, al tiempo que realza lo distintivo, facilita la rectificación del gusto y el mutuo enriquecimiento: «[...] El gusto puede perfeccionarse por medio del estudio de aquellas mismas bellezas que parecen menos perfectas para otra nación, porque así se aprende a discernir mejor lo que verdaderamente es peculiar a cada pueblo»⁵⁹⁰.

Como consecuencia de este planteamiento, Olive atacó con igual virulencia a los apologistas del teatro español antiguo que a los apasionados partidarios de la literatura europea moderna. En virtud de un tradicionalismo reaccionario y de un sentir patriótico aferrado a pasadas glorias

⁵⁸⁷ EDITORES, «Sobre la comunicación de la literatura y de la filosofía entre las diversas naciones de Europa», *Efemérides de la Ilustración de España*, 1804, T. III, núm. 301 (6 nov.), pp. 1.264-1.277.

⁵⁸⁸ *Idem*, p. 1268.

⁵⁸⁹ *Idem*.

⁵⁹⁰ *Idem*.

o, en el extremo contrario, en defensa de la novedad y de la modernización de la escena española y de la sociedad en su conjunto, ambos partidos, al decir del periodista murciano, perjudicaban con su fanatismo y arbitrariedad el progreso del teatro español. Situándose a media distancia entre las dos posturas, Olive desautoriza a los poetas nacionales antiguos como dramaturgos y a los creadores modernos de dramas sentimentales como poetas⁵⁹¹. La mala moral que desprendían los dramas barrocos y el sistemático desprecio de las reglas del arte de que parecían hacer gala las comedias sentimentales en boga⁵⁹², en nada contribuían a que el teatro español constituyera la expresión nacional de la idea clásica de perfección⁵⁹³. Antes al contrario, para que el teatro español adelantase convenía dosificar la representación de antiguas comedias y limitar las traducciones a obras de mérito, ya que la indiscriminada presencia de piezas francesas que invadía la escena española estaba confundiendo a la opinión pública:

«Las obras de primer orden, o no se traducen o se traducen mal, y las obras de mediano mérito las ponderan sus traductores como obras magistrales y clásicas. Este mal, que hoy es común en todas partes, tiene efectos peligrosos, pues así no pueden elevarse los lectores a los grandes paralelos que son necesarios para cotejar con fruto los adelantamientos del espíritu humano en cada país. Faltan los verdaderos términos de comparación y somos casi todos injustos porque hemos sido mal instruidos»⁵⁹⁴.

Según Olive, el problema del teatro nacional a comienzos del siglo XIX constituye en esencia una cuestión de instrucción pública. La razón que explica la apología de los dramas barrocos y el éxito de las comedias sentimentales no es otra que el desconocimiento por parte del público de la perfección dramática y de las ventajas socio-políticas que su instauración proporcionaba. El teatro español progresaría estética e ideológicamente a medida que nacionalizase los avances artísticos de la modernidad, esto es, cuando las mejoras introducidas por la dramaturgia europea moder-

⁵⁹¹ Vid. [P. M.^a OLIVE], «Sobre el estado de nuestros teatros», *Efemérides de la Ilustración de España*, 1804, núm. 19 (19 en.), p. 75.

⁵⁹² Vid. [P. M.^a OLIVE], «Revisión del teatro, que sirve de introducción a este artículo», *Minerva*, 1806, p. 68.

⁵⁹³ Vid. [P. M.^a OLIVE], «Discurso sobre los teatros», *Nuevas Efemérides de España*, 1805, T. I, núm. VIII (3 mayo), p. 88.

⁵⁹⁴ EDITORES, «Sobre la comunicación de la literatura y de la filosofía entre las diversas naciones de Europa», *Efemérides de la Ilustración de España*, 1804, p. 1.277.

na en el sentido clásico de la imitación poética se incorporaran a la representación de las costumbres y usos nacionales. Por consiguiente, habida cuenta de que lo nacional tiene un valor meramente circunstancial, casi anecdótico, puesto que, como manifestó Olive, «[...] la buena representación dramática es solo una, aquella que inventaron los griegos, imitaron los romanos [y] acomodaron los franceses, *sin alterarla*, al genio de los pueblos modernos [...]»⁵⁹⁵, la crítica debería velar por la instauración y permanencia en los escenarios españoles de la única fórmula dramática que la teoría literaria considera perfecta y verdadera. De ahí que la crítica clasicista de principios de siglo reivindicase y se propusiera la instauración, mediante el desengaño y educación de la opinión pública, de un teatro tan culto, arreglado, instructivo, perfecto y nacional como pudiera serlo el francés de Racine y Molière: «¿Quién desconocerá –se pregunta el crítico y periodista– el carácter francés en su teatro el más culto, el más delicado, el único verdaderamente arreglado y perfecto de toda la Europa?»⁵⁹⁶.

El afán por purgar la escena nacional deshaciendo equívocos relativos a la importancia histórica del antiguo teatro español y a los méritos literarios de la mayoría de las traducciones, así como su constante solitud de escenificación de las mejores obras del teatro universal, obedece al deseo de acabar con la ignorancia y abuso de autoridad que la imperfección dramática fomentaban. Para la crítica clasicista que Olive representa, el progreso de la sociedad, de la cultura y del teatro nacionales procedía de la estabilización del ideal dramático clásico. La instauración del clasicismo costumbrista de comienzos de siglo constituye el medio de introducir en las sociedades modernas el sentido del buen gusto que propaga las luces de la verdad, respeta los derechos ciudadanos y salvaguarda la monarquía. Dado que la forma legítima de educar a una sociedad es aquella que preserva el orden público ilustrando el espíritu cívico de sus ciudadanos, toda manifestación dramática o juicio crítico que no se dirija a desarraigar los errores vulgares carecerá de la utilidad moral y cívica que hacen progresar a las sociedades. Así pues, la relevancia histórica del teatro nacional, de la sociedad española y de la crítica dramática dependerá de la fidelidad con que dicho ideal es representado, asimilado y protegido en cada momento particular. Por tanto, el ideal dramático clásico se perfecciona a través de sus numerosas representaciones históricas y nacionales, al tiempo que las socie-

⁵⁹⁵ [P. M.^a OLIVE], «Discurso sobre los teatros», *Nuevas Efemérides de España*, 1805, p. 88.

⁵⁹⁶ *Idem*, p. 86.

dades progresan contribuyendo, como lo hicieron Moratín y Quintana, a su multiplicidad y pervivencia.

6.3.2. *La universalización del buen gusto y la institucionalización del clasicismo durante el sexenio absolutista*

El carácter institucional que la crítica dogmática e ilustrada adjudicó al clasicismo estético adquirió paradójicamente un marcado tinte antiinstitucional durante la Guerra de la Independencia y en los años inmediatamente anteriores a la proclamación oficial del liberalismo. La inestabilidad política propia del período favoreció la confluencia de ideologías dispares que tergiversaron el espíritu educativo que definía el sentir ilustrado impidiendo, pese al empeño de la mayoría de la crítica y a las demandas sociales, su consolidación. El reaccionarismo intelectual y político de Böhl de Faber, que utilizó las teorías románticas alemanas para proclamar el carácter antiespañol y antimonárquico de los clasicistas e ilustrados, unido a la reinstauración del absolutismo tras la contienda hispano-francesa, convirtieron a los partidarios de la reforma ilustrada del teatro nacional –fueran afrancesados o liberales– en enemigos del Estado y del bien público. Sus teorías en favor de la constitución de un teatro nacional según la fórmula clásica que intelectual e ideológicamente, como dijera Mora, convenía «al temple general y a las ideas dominantes en el siglo»⁵⁹⁷, se ignoraron o, lo que es peor, se reprimieron con la censura o el exilio.

No obstante, este abuso de autoridad sirvió para que la poca crítica que se publicaba y las escasas obras que se escribieron demostraran «la ilegalidad de lo legítimo». La crítica insistió más que nunca en la falacia que suponía divertir al pueblo con aparatosas comedias y en la benéfica acción ejercida sobre las sociedades por un teatro reglado al estilo clásico. Mora, aprovechando las teorías de Condillac que también glosara Reinoso, confía como Jovellanos, Olive y los ideólogos franceses del XVIII en la natural propensión de las sociedades hacia el buen gusto y la ilustración universal: «Como el buen gusto –escribe en 1819– procede de la cultura de nuestras facultades intelectuales, se debe creer que hay en la sociedad una tendencia hacia su propagación, así como la hay hacia la ilustración universal, y que por poco favorables que sean las circunstancias políticas de las naciones, éstas progresan

⁵⁹⁷ [J. J. de MORA], «Moral», *Crónica Científica y Literaria*, 1819, núm. 211 (6 abr.), h. 2r.

más o menos lentamente»⁵⁹⁸. Por tanto, aun cuando el redactor de la *Crónica* sabe que el gusto actual del público dista tanto de la rectitud y bondad clasicista que serían menester, como las producciones dramáticas cuya representación se autoriza, espera que su sustitución por los ejemplos más notables de la dramaturgia universal contribuyan, al menos, a apartarle de las extravagancias.

En su pensamiento, como en el de Munárriz, también colaborador del periódico, está presente la idea de que el Estado, incluso cuando no divulgara las ideas ilustradas que el liberalismo auspiciaba, tampoco obstaculizase el progreso social protegiendo la incultura. Por ello en 1818 Mora se muestra esperanzado ante el anuncio gubernamental de formar nuevas compañías cómicas para la próxima temporada teatral: «Cesará –afirma– el escandaloso divorcio de la literatura con el teatro; divorcio que sólo ha podido existir en la infancia del arte o en los pueblos que carecen de ideas cultas y literarias»⁵⁹⁹. La escenificación de las comedias más representativas de Gorostiza: *Indulgencia para todos*, *Las costumbres de antaño* y *Don Dieguito*, se valoró, pues, como un triunfo de la crítica, del teatro y de la sociedad civil frente a los poderes públicos. La *Miscelánea* de Javier de Burgos no dudó en calificar de «ardiente y puro» el patriotismo exhibido en *Las costumbres de antaño* y la *Crónica Científica y Literaria* calificó de «atrevido» el genio dramático de Gorostiza⁶⁰⁰. Incluso, en su deseo de instituir un teatro crítico y educativo, condescendió ante el rigor y el purismo demostrado hasta entonces. La crítica reservó su pudor crítico para el teatro que convenía desterrar, mientras en el aliento de los nuevos dramaturgos encontró el medio de educar a la opinión pública contra la regresión cultural y política del absolutismo fernandino.

6.3.3. *El reaccionarismo de Böhl de Faber: una opción condenada al fracaso*

Cuando el matrimonio Böhl de Faber se lanza a defender la tradición dramática nacional, apenas existían posibilidades de que sus teorías

⁵⁹⁸ [J. J. DE MORA], «Sobre el derecho de juzgar en las obras poéticas», *Crónica Científica y Literaria*, 1819, núm. 216 (23 abr.), h. 1v.-2r.

⁵⁹⁹ [J. J. DE MORA], «Variedades teatrales», *Crónica Científica y Literaria*, 1818, h. 2r.

⁶⁰⁰ *Vid.* respectivamente *Miscelánea de Ciencias, Artes y Literatura*, 1819, pp. 3-4 y *Crónica Científica y Literaria*, 1818, h. 1r.-1v.

triunfasen⁶⁰¹. Su opción crítica resultaba demasiado peligrosa para una España sometida al absolutismo y una intelectualidad imbuida del espíritu revolucionario francés. De hecho, aunque cabe pensar que en parte su fracaso se debiera a la fragilidad de la monarquía, pues pudiera haberse servido del romanticismo del gaditano para respaldar su quehacer político, fue también la consecuencia del rumbo tomado por el teatro español y sobre todo de la oposición de la crítica clasicista e ilustrada a toda manifestación crítica o dramática que alentase el despotismo. El tradicionalismo crítico de Böhl de Faber se topó con la renuncia de la crítica a los exclusivismos literarios e ideológicos y particularmente con el rechazo de liberales y serviles hacia un patriotismo contrario al espíritu ilustrado y la idea de progreso.

A estas alturas del siglo, la crítica ha asimilado que el clasicismo no niega el valor de lo español y que el drama áureo representa un estado anterior de la civilización que en el presente resulta imposible recuperar. Ni la religión, ni las costumbres, ni la aristocrática sociedad española del Siglo de Oro pueden equipararse con los actuales sentimientos religiosos, usos sociales y valores políticos de la naciente burguesía y, por consiguiente, tampoco el teatro y la crítica dramática podrán impedir el natural desenvolvimiento de las sociedades⁶⁰². Así, aunque Mora convino con Böhl en preferir antes la representación de antiguas comedias españolas que las malas traducciones de moda⁶⁰³, se opuso radicalmente a creer innecesario el conocimiento e imitación de las obras más perfectas del teatro universal. Nuestros méritos poéticos no podrían reconocerse ni los valores literarios nacionales ampliarse tomando sólo como referente de la comparación la dramaturgia del dorado siglo⁶⁰⁴. La sustitución del ideal clasicista greco-francés por el antiguo drama español no suponía sino la reinstauración de la censura servil. De este modo, el cambio del término de la comparación, dado que no favorecía la liberación de la literatura de las reservas a que la sometió el despotismo, se consideró una deformación

⁶⁰¹ El propio don Nicolás lo reconoció en su *Pasatiempo crítico*, p. 72.

⁶⁰² «Queriendo hacernos volver atrás en el camino de la perfección literaria a que la España, como toda la Europa propende, nos propone un inadmisibile retroceso. Circunscribir las representaciones dramáticas de nuestros días a las piezas del teatro antiguo, es exigir que troquemos el pantalón de llin por las calzas atacadas, el pañuelo de perkal por la golilla y la gavota por las folías», C. PITOLLET, *La querelle calderonienne*, p. 126.

⁶⁰³ Vid. N. BÖHL DE FABER, *Sobre el teatro español*, pp. 32-33.

⁶⁰⁴ En este contrario, afirma BÖHL: «Los españoles sensatos no pretenden, en cuanto a teatro, que sólo se representen comedias antiguas, pero exigen que sus paisanos se honren de tener un Calderón y un Lope [...] cuyos dramas ven siempre con gusto, no obstante su lenguaje anticuado, sus chanzas groseras, y sus sutilezas más que alambicadas, sirviéndoles de término de comparación a todas las producciones modernas», *Idem*, p. 32.

del espíritu crítico. Aceptar el anacronismo literario de los Böhl significaba que la crítica negaba la noción de progreso y que propugnaba el aislamiento de la cultura nacional. Por si esto fuera poco, sorprendentemente el reaccionarismo y fervor religioso de Böhl resultaba tan antiinstitucional como las proclamas de ilustrados y liberales.

No es probable que a Fernando VII le molestase que Böhl manifestara su fe ciega en el trono y el altar pero el absolutismo del siglo XIX resultaba doctrinalmente ambiguo. De algún modo, la guerra contra el enemigo francés y todo un siglo reivindicando las bases ideológicas del pensamiento ilustrado habían servido para que la monarquía, aun reconociendo su omnímodo poder, evitase su propio descrédito. La vuelta de «El Deseado» tras la contienda franco-española debía ser interpretada positivamente por la opinión pública y, por tanto, convenía presentar el despotismo fernandino como distante de la tiranía napoleónica⁶⁰⁵. Su mayor arma ideológica fue entonces presentarse como contrario al fanatismo político de la etapa anterior. El inmovilismo absolutista de Fernando VII se justifica a tenor del pacto realizado por la monarquía con la nación para su gobierno. Según explica Maravall, la legitimación del absolutismo monárquico se realiza rechazando el argumento providencialista que otorgaba poder absoluto al soberano e introduciendo la idea de un contrato mediante el cual el pueblo otorga al rey la soberanía nacional⁶⁰⁶.

Desde esta perspectiva, a la monarquía fernandina no le convenía parangonarse políticamente ni con José I ni con sus antecesores austriacos sino mostrarse lícitamente constituida. El recelo popular generado por el abuso de poder del bonapartista, el precario estado de la economía nacional y la amenaza de revueltas sociales se lo impedían. Además, la propuesta de regeneración nacional que se desprendía del reaccionarismo de Böhl resultaba tan utópica en política como en literatura. La apología de los valores patrios, la exaltación del rey y la conservación de la sociedad estamental respondían a una visión idealizada de España tras la que se ocultaba el descontento social, la disparidad ideológica del liberalismo y la incapacidad de la monarquía para resolver la crisis económico-

⁶⁰⁵ Tanto es así que se aprobaron la representación de piezas dramáticas, como la titulada *Carlos, el temerario*, censuradas por Napoleón. Respecto de esta obra, se lee en el *Diario de Madrid* en 1817: «Bonaparte no permitió que se representase por las alusiones que podían hacerse contra su sistema de tiranía y destrucción. El público español no podrá verla sin agrado, por la semejanza que hay entre las conductas de los heroicos Lorenas contra Carlos y la suya contra Napoleón». Vid. A. COE, *Catálogo bibliográfico y crítico*, p. 37.

⁶⁰⁶ Vid. J. A. MARAVALL, «Las tendencias de reforma política en el siglo XVIII español», pp. 61-81. Idéntica estratagema había sido utilizada por José Bonaparte en cuyo título oficial rezaba: «Don José Napoleón por la gracia de Dios y la constitución del Estado, Rey de España y de las Indias».

social enfrentándose al poder de la burguesía. El pensamiento reaccionario de los Böhl como, en general, el reaccionarismo español del momento⁶⁰⁷, se oponía con igual vehemencia a la introducción de las ideas revolucionarias francesas que a la anodina política de Fernando VII. De ahí que, aceptar institucionalmente el Romanticismo reaccionario de Böhl de Faber, hubiera sido reconocer el pensamiento ultraconservador de quienes luchaban por el restablecimiento del Antiguo Régimen o, lo que es lo mismo, que la monarquía asumiera su debilidad, lo cual acabaría por dar al traste con el absolutismo fernandino.

Durante el sexenio, la política teatral de Fernando VII se redujo a divertir al pueblo con un teatro lúdico o de mero entretenimiento que no perjudicara la supervivencia del trono. Desde esta perspectiva, el Romanticismo de los Böhl podía perturbar sus propósitos tanto como las comedias de costumbres burguesas del célebre Moratín y las tragedias que fomentaban la rebeldía popular. Unos y otros quedaron en la ilegalidad estética e ideológica, mientras la negligente voluntad institucional se manifestaba en la continuación de la política dramática del gobierno intruso. El repertorio teatral del sexenio coincidió en gran parte con el que subió a escena durante la invasión, a excepción de las piezas de circunstancias y obras anticlericales prohibidas por la Inquisición y de algunas otras que podían alertar al pueblo sobre la realidad del despotismo⁶⁰⁸.

El teatro que en los primeros y últimos años del sexenio se aprueba ensalza el heroísmo nacional, como es el caso de la *Vida y muerte del Cid* de Zárate, representada al menos en 1815 y 1816, del *Sancho Ortiz* de Trigueros (1814)⁶⁰⁹, de los *Triunfos de valor y honor en la corte de Rodrigo* de Laviano (1816) o de la *Numancia* de López de Ayala, ésta última escenificada en 1814, 1815 y 1819⁶¹⁰. Y al igual que durante el reinado de José I, se evitó representar el *Pelayo* de Quintana y algunas tragedias neoclásicas también nacionalistas como la *Hormesinda* de Nicolás Moratín o la *Raquel* de Huerta. La única diferencia con la etapa anterior fue la lógica prohibición de aquellos títulos que sirvieron de propaganda al gobierno de José Bonaparte⁶¹¹ y la ausencia de algunas piezas históricas de Comella, como las dedicadas a *Federico II* y a *Cristóbal Colón*⁶¹², permitiéndose a cambio la vuelta a los escenarios de *Marta la*

⁶⁰⁷ Vid. G. CARNERO, *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español*, pp. 245-298.

⁶⁰⁸ Vid. E. LARRAZ, *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance*, p. 135.

⁶⁰⁹ Recuérdese cómo Lista en *El Censor* reprobó la refundición de Trigueros por considerar que defendía el despotismo y la tiranía política.

⁶¹⁰ Vid. E. LARRAZ, *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance*, pp. 87-98.

⁶¹¹ Este es el caso de *El templo de la Gloria* de Zavala y Zamora, vid. *Idem*, pp. 105-107.

⁶¹² Vid. *Idem*, pp. 99-103.

Romarantina y *El mágico de Salerno*⁶¹³ y muy especialmente de las piezas más renombradas de Kotzebue y del teatro «larmoyante» con las que simpatizaba la burguesía. Así, se representaron *Misanropía y arrepentimiento* (1816, 1817, 1818) y *El divorcio por amor* (1819), los dramas sentimentales más conocidos de Comella y las traducciones francesas de Collin d'Harleville, Lemièrre y Pixérecourt⁶¹⁴. En fin, el interés de Fernando VII por el teatro nacional se redujo a soslayar cuantas obras y autores pudieran menoscabar la estabilidad de la monarquía. Por ello, al establecerse el constitucionalismo, la reacción de la crítica no se hizo esperar. Nada más confirmarse la jura de Fernando VII del texto constitucional y suprimirse oficialmente la censura de la prensa periódica, la crítica se comprometió a desengañar a la opinión pública acerca de la verdad del despotismo. No obstante, no todos estuvieron de acuerdo sobre los fundamentos filosóficos e ideológicos que deberían amparar la educación de la sociedad. A la ortodoxia de los doctrinarios se opuso la postura de los liberales cuyas diferencias estéticas e ideológicas encontraron caldo de cultivo en los principios fundamentales del Romanticismo europeo.

6.4. LIBERALISMO DOGMÁTICO Y LIBERALISMO ROMÁNTICO EN EL TRIENIO LIBERAL

La apertura ideológica de 1820 significó la victoria política del liberalismo ilustrado. En noviembre de ese año, un periódico madrileño, de tan elocuente nombre como *El Revisor Político y Literario*, proclamaba: «Un suceso político de los más extraordinarios que nos ofrece la historia desterró para siempre la tiranía de entre nosotros, nos sacó de las manos el fanatismo, y nos abrió el santuario de las artes y ciencias. [...] ¡Oh día afortunado aquél en que, prevaleciendo la ilustración sobre las tinieblas de la ignorancia, se difundan y queden afirmadas en cimientos indestructibles las máximas de la tolerancia, de la sociedad civil y de fraternidad que deben unir a todos los españoles con sus instituciones liberales y con su monarca»⁶¹⁵. Mas, como explica la cita, la renovación de los planteamientos básicos de la monarquía fernandina, además de suponer

⁶¹³ Vid. *Idem*, pp. 113-117.

⁶¹⁴ Vid. *Idem*, pp. 117-122 para el teatro sentimental y pp. 123-134 para las traducciones.

⁶¹⁵ «Del poder de la tiranía en el atraso de las ciencias y de la literatura en España», *El Revisor Político y Literario*, T. I, 1820, núm. 2 (20 nov.), pp. 39-40.

el fin del despotismo y la recuperación de las luces, establecía un compromiso de colaboración mutua entre el poder, las instituciones y la sociedad en favor del bien común. Sin embargo, la diferente concepción del sentido del deber y de la obediencia al Estado que desde la centuria anterior dividía a las ideologías rebeldes se acentuó como consecuencia de la instauración del constitucionalismo. Bajo sus auspicios, las disensiones ideológicas, intelectuales y estéticas se explicitaron como consecuencia de la escasa capacidad resolutive del gobierno y del desarrollo adquirido por el pensamiento sensista y la estética romántica. Así pues, el fracaso del liberalismo en la escena no fue sino el resultado de la general insuficiencia institucional que, en el terreno del arte dramático, impidió llevar a cabo una reforma eficaz que en la teoría todos apoyaban⁶¹⁶. La reconquista del poder liberal y del constitucionalismo, el respeto a la libertad de prensa y la abolición de la Inquisición, no sólo no evitaron la escisión de los liberales entre moderados y progresistas, doctrinarios y revolucionarios, sino que ni siquiera hizo posible que se asentaran las bases legales, intelectuales y estéticas necesarias para devolverle al teatro español la entidad que gozara a principios de la centuria.

Tras los seis años malditos, el acuerdo de la crítica se redujo a confirmar que el teatro español no podía convertirse en el reducto de los malos traductores, de antiguos comediones o de poetas sin valía dramática porque su principal objeto seguía siendo la instrucción de la sociedad civil en el buen gusto. Pero este buen gusto que todos predicaban varió su significación según la tendencia literario-política de los críticos. La versión oficial atribuía al sentido del gusto la conversión del teatro en escuela práctica de las ciencias morales y en modelo de las artes de imitación⁶¹⁷. Sin embargo, el hecho de que toda representación dramática digna de merecer la atención pública, la censura literaria y la aprobación institucional hubiera de contemplar la educación de la moral ciudadana para el buen funcionamiento de las sociedades libres, obligó a los críticos del Trienio a recapacitar sobre varias cuestiones: ¿qué sentido de la moral debería inculcar el teatro a la sociedad?, ¿qué criterio debería regir su elección?, ¿qué intención albergaba el adoctrinamiento moral del público? y finalmente, ¿qué relación existía entre la moralidad dramática y los principios del arte?

La tradición ilustrada establecía una serie de vínculos entre moral dramática, deber político y clasicismo estético, según los cuales el teatro

⁶¹⁶ Sucedió en el teatro lo mismo que en la enseñanza pública, esto es, que los liberales no pudieron llevar a la práctica su política reformista, *Vid.* A. DÉROZIER, *Quintana y el nacimiento del liberalismo*, pp. 700-716.

⁶¹⁷ *Vid.* A. LISTA, «Anuncio sobre teatros», *El Censor*, 1821, pp. 467-468.

contribuía a la felicidad pública y a la prosperidad de los estados cuando éstos respetaban la soberanía popular y aquél obedecía a las instituciones y a los principios del arte. Según este parecer, siempre que institucionalmente se garantizaran la libertad política y los derechos civiles, el teatro y la crítica cooperarían en el mantenimiento del orden público. En este contexto, las reglas fundamentales de la poesía dramática, más que obstáculos para la genialidad artística del poeta o impedimentos para el desarrollo del carácter dramático español, constituían la expresión de su progreso.

Pues bien, en el Trienio esta teoría satisfizo al sector crítico y político más moderado. Lista, Gómez Hermosilla y los restantes colaboradores de *El Censor*, el abate Marchena y Martínez de la Rosa, entre los más renombrados, desarrollaron esta concepción del teatro nacional en virtud de su contención estética y moral. Al someter el teatro a los principios del arte y al código del buen gusto se limitaban las atribuciones del poeta. El sentido del buen gusto determinaba que ninguna obra pudiera sobrepasar lo que moral, política y literariamente se consideraba lícito. Éste constituye la capacidad intelectual y sensitiva que permite conocer lo bello y lo bueno y distinguirlo de lo feo y lo malo⁶¹⁸. Luego, dada su naturaleza racional, evita que el dramaturgo construya obras que desde el punto de vista artístico resultaran defectuosas y que moralmente faltasen a la decencia teatral y a las buenas costumbres⁶¹⁹. Se establece así una relación de dependencia entre reglas poéticas, moralidad dramática y buen gusto según la cual el desprecio de las primeras no sólo hace a las obras imperfectas, sino moral y políticamente perniciosas. El buen gusto, por tanto, actúa sobre la verdad dramática censurándola. Guiado por él, el dramaturgo eludiría la divulgación de verdades que atenten contra el orden público establecido. Habida cuenta de que el buen gusto se desarrolla en el ámbito de la estética clásica y del racionalismo ilustrado, el clasicismo se erige en la salvaguarda del arte, de la política y de la moral pública.

De acuerdo con este planteamiento, se dice que la estética romántica al uso se opone al buen gusto porque niega que la dramaturgia gala consti-

⁶¹⁸ Vid. J. GÓMEZ HERMOSILLA, «De lo que en materias literarias se llama buen gusto, mal gusto», en *Arte de hablar en prosa y verso*, pp. 456-462.

⁶¹⁹ Vid. A. LISTA, «Reflexiones sobre la dramática del siglo xvii», *El Censor*, 1821, p. 133. Conviene recordar aquí las palabras de TINEO a propósito de *La mojigata*, en las que se hacen patentes las limitaciones que el buen gusto debe imponer a la verdad dramática: «[...] Siendo la comedia una imagen de la verdad, exige que los personajes que se presenten en ella estén retratados con perfecta semejanza y cuanto contribuye a manifestar o realzar esta verdad necesaria debe ser aprobado por el buen gusto siempre que o no esté fuera de su lugar o no choque con la decencia de las buenas costumbres», *La mojigata, Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1804, p. 240.

tuya el único modelo de perfección, pero sobre todo porque su liberalidad estética autoriza el desbordamiento de las pasiones y la difusión de máximas peligrosas para el orden civil⁶²⁰. A juicio de los críticos afrancesados del Trienio, el Romanticismo que en Europa se postula no somete las pasiones al dominio de la razón sino que, al contrario, permite a los dramaturgos exhibirlas públicamente. Del mismo modo que la razón de Estado dirige la vida pública, existe una ética colectiva, asimismo racionalista, que el Romanticismo pretende ignorar. En su afán por persuadir al hombre, la estética romántica desatiende la educación racional del espíritu y antes prefiere conmover el corazón que aleccionar al entendimiento⁶²¹.

Aunque dichos críticos no dudan que la religión cristiana introdujera una nueva espiritualidad y que renovara las costumbres creen, sin embargo, que el estilo clásico no deja de representar la mentalidad de los pueblos cristianos por el hecho de contener los vuelos de la fantasía y los posibles desbarros de la imaginación. Muy al contrario, como insistió en demostrar Gómez Hermosilla en su *Arte de Hablar*, resulta imposible negar la implicación naturalista de los principios del arte y, por tanto, postular el origen espiritual del arte es contrariar a la razón⁶²². En consecuencia, concluyen que el nuevo estilo se aparta de los presupuestos de la fe y de la sana filosofía que ennoblecen las naciones. Como en *El Censor* reconoce Lista, siguiendo de cerca las doctrinas sensualistas de Destutt de Tracy, en las sociedades libres y civilizadas el teatro desempeña una función política consistente en inculcar racionalmente a los ciudadanos el respeto a las máximas de la moral cristiana y el cumplimiento del deber cívico⁶²³. En cambio, la intención comunicativa del teatro se desatiende y el verdadero origen del arte se oculta con una estética, la romántica, que, en vez de aspirar a ganarse la simpatía del auditorio, se conforma con impresionarle⁶²⁴.

El sector doctrinal del liberalismo rechazó las teorías románticas por considerarlas una amenaza para el Estado o, lo que es lo mismo, porque defendía el institucionalismo político del teatro español. Desde esta pers-

⁶²⁰ A. LISTA, «Reflexiones sobre la dramática española de los siglos XVI y XVII», *El Censor*, 1821, pp. 135-136.

⁶²¹ Vid. R. LÓPEZ SOLER, «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas», *El Europeo*, 1823, ed. cit., p. 77.

⁶²² J. GÓMEZ HERMOSILLA, «De la naturaleza, verdad e invariabilidad de las reglas, y de la necesidad de saberlas y observarlas en toda composición», en *Arte de hablar en prosa y verso*, pp. 443-456.

⁶²³ Vid. A. LISTA, «Anuncio sobre teatros», *El Censor*, 1821, pp. 467-468.

⁶²⁴ Vid. A. LISTA, «Reflexiones sobre la educación literaria», *El Censor*, 1821, p. 281 y R. LÓPEZ SOLER, «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas», *El Europeo*, 1823, ed. cit., p. 77.

pectiva, la capacidad ilustradora del teatro y de la crítica constituían un medio de control ideológico del Estado que se justificaba ante la opinión pública bajo el aspecto de patriotismo y de moralidad cristiana. El amor patriótico y el deber religioso dictaban que toda obra dramática y toda valoración crítica enseñara a los ciudadanos a defender sus derechos comportándose privada y públicamente como buenos cristianos y honrados patriotas. De este modo, si el teatro y la crítica dramática se utilizaban para rectificar costumbres impropias de una sociedad cristiana y civilizada, en última instancia servían para convencer a la sociedad de las ventajas que le proporciona el establecimiento de un gobierno constitucionalmente legítimo y, en definitiva, para asegurarse la veneración pública⁶²⁵. La perspectiva civil de la educación pública a través del teatro y de la formación crítica queda relegada, pues, en favor de un tratamiento político de la misma. La ilustración de la sociedad no constituye un fin en sí sino que se valida institucionalmente en tanto que se le atribuye una utilidad política muy concreta.

Sin embargo, esta dependencia político-institucional de la poesía y de la crítica dramáticas alertó a los partidarios de la estética romántica y a los propios liberales que recelaron de la voluntad instructora de Fernando VII. En la realidad, el doctrinarismo liberal se aproximaba peligrosamente al despotismo. Pese a su abolición, el espíritu inquisitorial sobrevivía en el Estado pues se ejercía la censura con igual severidad que cuando la tiranía civil y religiosa estaba en su apogeo. A todas luces el constitucionalismo vigente amparaba un sometimiento de la cultura nacional, del teatro y de la sociedad a la tutela del Estado que los críticos clasicistas, convencidos doctrinarios, secundaban. Mas no es esto decir que el sector crítico del liberalismo negara las relaciones institucionales de la literatura, del teatro y de la crítica. También son herederos del pensamiento francés de las postrimerías del siglo XVIII y primeros años del XIX y, como Voltaire, Marmontel, La Harpe o Mme. Stäel, postulan que la literatura no puede concebirse aislada de la religión, las costumbres y las leyes que constituyen el espíritu cívico de una sociedad. Pero, a su entender, la alternativa dramática propuesta por el doctrinarismo político malograba el espíritu de libertad y los proyectos de educación pública que en 1812 aprobó la asamblea gaditana.

Aunque los liberales menos ortodoxos coincidieron con los doctrinarios en postular que bajo un gobierno constitucional el buen gusto no debía

⁶²⁵ En las «Reflexiones sobre la educación literaria», LISTA asegura que se sirve con utilidad y gloria a la patria cuando la ambición de los ciudadanos se desarrolla honradamente dentro del sistema liberal, *El Censor*, 1821, pp. 283-284.

ser menos riguroso que en una monarquía absoluta⁶²⁶, en cambio aseguraron, como en 1804 anticipó Quintana, que su instauración sólo dependía de la verdad con que se enunciara. En las sociedades auténticamente libres, la conquista del buen gusto se realiza mostrando la verdad sin ambages, mientras que, cuando falta la libertad, bajo la autoridad de la razón se ocultan los prejuicios políticos y las conveniencias sociales⁶²⁷. Aludiendo a esta situación, escribirá Alcalá Galiano:

«Bajo una rígida monarquía es imposible que se tolere ninguna crítica el gobierno existente; teorías audaces en política o religión no pueden ser proclamadas. Pero la función del censor, en nuestra opinión, podría limitarse a prohibir la difusión de las doctrinas reprobables, en vez de extenderse (como ocurre ahora) a todo lo que no casa con sus prejuicios literarios o partidismos, y aun con sus caprichos»⁶²⁸.

Sin embargo, en una monarquía constitucional libre, la razón no puede someterse a otra censura que la que tiene su origen en la verdad misma, de modo que, ni siquiera so pretexto de atentar contra la razón de Estado, podrá imponerse una verdad que desestime la razón moral o contradiga la razón filosófica. En este caso, la utilidad de la educación ciudadana es más bien de orden moral y de carácter individual que de naturaleza política; su fin es político en tanto que de la ilustración de los individuos en la verdad deriva la conservación de la libertad y el mantenimiento del orden público.

Desde esta perspectiva, el estilo romántico se ofrecía como la opción estética capaz de introducir la verdad en la vida pública española. Frente al clasicismo represivo, el Romanticismo constituyó la estética de la revolución política, intelectual y moral de la era moderna. El Romanticismo se erigió en la expresión, como creyeron López Soler y Monteggia en *El Europeo*, y después sostuvieron Alcalá Galiano y Larra, del nuevo espíritu nacional y de la nueva sociedad y, por tanto, constituyó la manifestación artística del progreso cultural e ideológico que inauguraría una nueva época. A través del Romanticismo, se supone que el teatro encon-

⁶²⁶ R. LÓPEZ SOLER, «Teatro», *El Europeo*, 1824, *ed. cit.*, p. 91.

⁶²⁷ Vid. Mme. STÄEL, *De la littérature*, p. 74.

⁶²⁸ A. ALCALÁ GALIANO, *Literatura española del siglo XIX*, *ed. cit.*, p. 131. Por su parte, LARRA en sus «Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español», proclamará: «Vigile una censura juiciosa para que nuestra religión y nuestras leyes sean respetadas de los escritores, pero sin oponer obstáculos jamás a la representación de obras inocentes», *El Pobrecito Hablador*, 1832, *BAE*, 127, p. 128.

trará la fórmula para expresar la autenticidad del carácter español, pero sobre todo que hallará el modo de corregir los hábitos nacionales sin exigir obediencia. En vez de confiar en el convencimiento de la razón intelectual, el Romanticismo recomienda la destrucción de cuantos determinismos y prejuicios la subyugan. En el apelar romántico a la imaginación y al sentimiento se reconoce, por tanto, la única fórmula para adentrarse en el auténtico conocimiento de la virtud moral. Así, no será el cumplimiento del deber patriótico el que incitará a los ciudadanos, a los escritores y a los críticos a regirse por principios virtuosos, sino el aprecio de la virtud en sí misma⁶²⁹. La estabilidad institucional de los gobiernos no dependerá del adoctrinamiento del hombre en tanto que ser político, ni siquiera por su condición de ser social. La verdad que el Romanticismo revela es la consideración del hombre como ser moral: «Los primeros –escribe López Soler refiriéndose a la diferencia entre clásicos y románticos– tienen por base a las pasiones y hablan al mundo físico; los segundos, tienen por base al sentimiento y hablan al mundo moral»⁶³⁰.

El Europeo abordó la cuestión del Romanticismo sin exigencias ni miras políticas. Imbuido del moralismo de Chateaubriand y del historicismo schlegeliano, López Soler invalida intelectual y moralmente el racionalismo de la estética clásica y de la filosofía sensista de Destutt de Tracy⁶³¹. El escritor barcelonés se limitó, como advertimos, a justificar la sustitución del modelo homérico por el ossiánico en función del cambio verificado en las costumbres y en la naturaleza humana con la llegada del cristianismo. Al Romanticismo de *El Europeo* le faltó comprometerse ideológicamente. López Soler y asimismo Monteggia y Aribau terciaron en la polémica entre clasicistas y románticos evitando en todo momento rebasar los límites de la especulación científica. Incluso los artículos de historia política de la revista responden a esta voluntad, propia, según declararon en el prospecto, de filósofos⁶³².

Este hecho, que no resta mérito a la publicación, explica, sin embargo, la escasa atención que le dedicaron los dogmáticos, así como que sus crónicas constituyan un antecedente tanto para Larra y Galiano como para Lista o las *Cartas Españolas* de Carnerero. En realidad, *El Europeo* combatió el doctrinarismo de su tiempo propugnando un liberalismo espiri-

⁶²⁹ R. LÓPEZ SOLER, «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas», *El Europeo*, 1823, ed. cit., p. 77.

⁶³⁰ *Idem.*

⁶³¹ Sobre el pensamiento político de Destutt de Tracy, pueden encontrarse unas breves pero interesantes consideraciones en L. DÍEZ DEL CORRAL, *El liberalismo doctrinario*, pp. 225-227.

⁶³² *Vid.* «Prospecto», *El Europeo*, ed. cit., p. xiii.

tual. El periódico se opuso a quienes consideraron la educación pública como labor de Estado únicamente por concebirla como el resultado de ilustrar individual y moralmente el espíritu de cada ciudadano. Los redactores nunca albergaron otra intención que la que rezaba en su quintaniano lema: «Mente ambiciosa / vuélvete a fin de mejorar al hombre». Sus juicios acerca de la estética romántica no manifestaron sino la evolución de los ideales estéticos por la transformación del mundo intelectual y la necesidad de que la crítica acogiera tales cambios. La gran aportación de *El Europeo* barcelonés a la crítica contemporánea estribó precisamente en que supo independizarla de la política y del materialismo ético dieciochesco y desarrollarla dentro de la ética kantiana como actividad moral dirigida al cultivo del espíritu⁶³³. Sin embargo, el talante conciliador de la revista impidió que su preferencia por el Romanticismo descalificara al clasicismo como alternativa estética o crítica. *El Europeo* simplemente relativizó la significación estética y moral del clasicismo anteponiendo el origen ético-religioso del Romanticismo. De ahí que sus páginas adolezcan de la sistematización que hubiera permitido elaborar en España una teoría estética y una crítica propiamente románticas. Su reacción contra las ideas dominantes en el decenio anterior responde más al deseo de buscar la adhesión de un público culto a las nuevas ideas, que a una voluntad real de participar en la reforma cultural y política española. Por ello, no extraña que los argumentos expuestos por la publicación catalana fueran utilizados para avalar planteamientos tan dispares como los que enfrentaron a los críticos durante la Ominosa Década.

6.5. EVOLUCIÓN Y SIGNIFICACIÓN DE LA CRÍTICA DRAMÁTICA DURANTE LA OMINOSA DÉCADA

La regresión política que supuso la reinstauración del absolutismo afectó a la crítica de forma que la discusión acerca de los principios dramáticos se hizo inseparable de los valores tradicionalmente designados por éstos y de los atribuidos al teatro español en el contexto político-social

⁶³³ En uno de los primeros artículos de la publicación, ARIBAU defendía, entre las obligaciones del escritor, evitar las revoluciones políticas y la desestabilización del orden público: «[...] La permanencia del orden establecido es un deseo que deben tener todos los hombres de bien [...] y esta permanencia no puede asegurarse firmemente si por medio de una reunión de voluntades no se evitan los sacudimientos», «Deber de los escritores en los tiempos inmediatos a las mudanzas políticas, en que las pasiones están exaltadas», *El Europeo*, 1823, I, núm. 6, pp. 188-192, *ed. cit.*, p. 5.

del doctrinarismo decimonónico. En la última década del reinado fernandino, la confluencia de factores tales como el aumento de relevancia del Romanticismo europeo, el auge adquirido entre los doctrinarios por la filosofía sensualista y el apasionamiento político de los liberales más progresistas, provocó que la crítica tomara parte activa en lo relativo a la definición e institucionalización de los principios poéticos y condiciones morales que el teatro nacional moderno debería respetar. Esto, además de suponer la politización de la discusión estética obviada en la etapa anterior por *El Europeo*, significó la aceptación generalizada entre los críticos de la necesidad de constituir una teoría estética y crítica específicamente adecuadas a las necesidades nacionales del presente.

La crítica, desde una postura doctrinaria heredera del tradicionalismo de comienzos de siglo o, en el extremo contrario, propugnando un liberalismo idealista y renovador, asumió un papel decisivo en el proceso de modernización del Estado español que con anterioridad no había desempeñado. Por primera vez a lo largo del período que estudiamos, la crítica sabe que su supervivencia depende de resultar determinante a la hora de contribuir al progreso dramático nacional, aunque ello no obste para que la postura oficial derive en un sincretismo estético e ideológico sin el cual, por otra parte, no podrían explicarse ni el triunfo del drama romántico ni la institucionalización definitiva de la norma burguesa tras la muerte de Fernando VII.

6.5.1. *El Discurso de Agustín Durán: el sensismo y la defensa del Romanticismo histórico*

En 1828 Durán intentó una nueva sistematización de las condiciones del teatro español contemporáneo y de los criterios que deberían guiar la actividad crítica nacional. Hasta dicha fecha, la prensa de la Década Ominosa rehusó este doble compromiso limitándose, como es el caso del *Diario Literario y Mercantil*, a reconocer que se hacía inminente el establecimiento del carácter dramático nacional según convenía a las actuales circunstancias, mientras la preceptiva insistía en la imposibilidad racional de negar el origen naturalista de los principios clasicistas, postulando como alternativa estética y crítica la idea de un justo medio. Sin embargo, Durán pretendió destruir con su conocido *Discurso* los prejuicios estéticos, intelectuales e incluso ideológicos que impedían acabar con el empleo del método comparado y aceptar la adecuación de la estética romántica al espíritu nacional. En efecto, Durán retomó la discusión que en la etapa anterior quedó sin resolver para formular una teoría romántica del arte a partir de la reinterpretación de los presupuestos de la filo-

sofía sensista. Con ello su interés no será otro que mostrar cómo el Romanticismo representaba con mayor fidelidad que el clasicismo los intereses políticos nacionales. Así, según acertaron a comprender los críticos más próximos a la política fernandina, resultaba imposible preservar la pervivencia institucional del teatro sin ceder ante los cambios de gusto y de mentalidad que singularizaban al hombre y a la sociedad modernos.

Durán denunció a la crítica erudita de su tiempo por considerar caducas las bases intelectuales sustentadas por el materialismo sensualista del enciclopedismo francés. Al igual que Böhl de Faber y que *El Europeo*, Durán desmoronó los fundamentos racionales herederos del empirismo inglés con que el sistema crítico clasicista evaluó la obra de arte. A su juicio, si bien en una composición dramática la estimación comparativa de las bellezas materiales permitía analizar sus méritos en cuanto manifestación artística, sin embargo, imposibilitaba su entendimiento como obra de imaginación, esto es, como producto sensible ligado al genio de su creador y expresión particular del carácter nacional. El extremado racionalismo que caracterizó al método comparado ofrecía dos desventajas que la crítica no podía ignorar: de un lado, impedía valorar positivamente la singularidad de las producciones originales y, de otro, desestimaba los aspectos sensibles de la comunicación literaria⁶³⁴. El crítico y periodista madrileño afirmó que el conocimiento público del arte sólo podía explicarse como percepción sensible. Intentar un conocimiento racional exigiría la existencia de toda una nación de hombres doctos⁶³⁵.

Para Durán este planteamiento constituyó la principal falacia del clasicismo, de la que infructuosamente pretendió convencer a su maestro Lista. A su entender, se equivocaban quienes ignoraban el origen sentimental de la ilusión artística y de los placeres de la imaginación y, por tanto, consideró errado renunciar a todo orden de belleza que, aun distando del clásico, interesara y conmoviera al espectador. De ahí que en el *Discurso* exclame:

«[...] Gocemos de los placeres que procura el arte pero nunca abandonemos los inefables goces que proporcionan las obras directas de la creación: abramos nuestra alma a las emociones que inspiran, aun cuando no podamos analizarlas; sintamos, aunque las reglas lo contradigan; pues al fin las sensaciones son hechos y las reglas son abstracciones o teorías que pueden ser mal aplicadas o

⁶³⁴ Vid. A. DURÁN, *Discurso sobre la influencia de la crítica*, ed. cit., p. 14.

⁶³⁵ Vid. *Idem*, p. 21.

inexactas. [...] ¿Por qué tendré derecho a exigir que Racine en su *Atalía* y Calderón en su *Tetrarca* se valgan de los mismos medios para interesar mi corazón, si uno y otro lo logran con aquellos que respectivamente emplean?»⁶³⁶.

Durán se apropió de los principios críticos del Romanticismo alemán porque constituían la opción crítica que le permitía fundamentar la educación de la opinión pública sobre la base del sentimiento. Partiendo de la aseveración siguiente: «[...] La diversidad del gusto de las naciones en materias de teatro, procede de la diferencia de sus necesidades morales, y de sus modos de existir, juzgar y sentir»⁶³⁷, negó que el racionalismo clasicista de trasfondo lockiano permitiera al teatro español desarrollar una educación pública cuyos pilares fueran la virtud cristiana y el respeto a la monarquía. La transformación espiritual que supuso la irrupción del cristianismo determinó la imposición en las sociedades cristianas de un nuevo orden moral, que varió las normas sociales de convivencia, modificó las costumbres y las leyes e introdujo una serie de valores éticos cuyo sustento se hallaba en el individuo y en su lucha interior contra las pasiones⁶³⁸. De ahí que crea de todo punto imposible que en una sociedad espiritual, como la española, la educación de la moral cívica se fundamente en el dominio racional de las pasiones. Teniendo en cuenta que la formación del espíritu público consistía en lograr la unidad social de ideas y sentimientos para salvaguardar el respeto al Estado, a la religión, al Rey y a su forma de gobierno, Durán rechazó que la obligación civil en una sociedad cristiana y monárquica pudiera derivar del mismo principio que alentó la revolución en Francia. Muy al contrario, su origen era de naturaleza espiritual, de forma que toda conducta ética en lo moral y en lo político procedía del sentimiento de bondad promovido por la fe católica⁶³⁹.

De este modo, Durán tan sólo trasladó al plano de la moral y del sentimiento la confianza depositada por los doctrinarios del Trienio en la lógica y la razón. Mientras Lista, siguiendo el pensamiento político de Guizot y las doctrinas sensualistas de Condillac y Destutt de Tracy⁶⁴⁰, aseguró sobre la soberanía de la razón la reconstrucción del espíritu nacional y

⁶³⁶ *Idem*, p. 14.

⁶³⁷ *Idem*, p. 17.

⁶³⁸ *Vid. Idem*, p. 27.

⁶³⁹ *Idem*, pp. 28-29.

⁶⁴⁰ El año 1829 en la *Gaceta de Bayona* Lista defendió a Condillac de las acusaciones de materialismo en un artículo así titulado. *Vid.* H. JURETSCHKE, *Vida y obra de A. Lista*, p. 349.

de la monarquía como forma de gobierno, su discípulo recurrió a las mismas fuentes y a la filosofía de Kant con el ánimo de evitar el descrédito de la institución monárquica y la derivación de la moral social en un materialismo utilitario⁶⁴¹. Esta superioridad de las exigencias morales sobre las racionales le indujo a polemizar con Lista y sobre todo a aceptar como verdadero el planteamiento estético y crítico de los hermanos Schlegel. De hecho, Durán se apropió de las doctrinas de los filósofos alemanes, incluido Kant, porque avalaban su concepción sensualista de la educación pública o, por mejor decir, porque encontró en ellos argumentos con que rebatir la ética naturalista y utilitaria del siglo XVIII. Su defensa de la estética romántica respondió, por tanto, al deseo de instituir un teatro nacional moralmente depurado que ilustrara la voluntad individual de los ciudadanos en el sentido del deber antes expresado.

Así pues, el *Discurso* duraniano planteaba el problema del Romanticismo y de la educación literaria de la sociedad como una sencilla cuestión de perspectiva. La crítica contemporánea seguía fiel al materialismo clasicista porque se había empeñado en contemplar el teatro nacional pasado y presente siguiendo criterios racionalistas, mientras que si hubiera aceptado la primacía concedida por los autores nacionales al sentimiento, habría asumido la adscripción de la literatura española a la estética romántica. La contradicción y, al mismo tiempo, la ventaja del *Discurso* de Durán estriba en que su influencia se dejó sentir en la crítica pseudoclasicista inmediatamente posterior. La conjunción de los fundamentos de la filosofía sensista con la defensa de la monarquía y de los valores tradicionales permitió que éstos recurrieran a Durán para actualizar formalmente su modelo crítico. La crítica clasicista de la Década Ominosa asumió que se había efectuado un cambio en la sensibilidad del público y que éste determinó el empleo de nuevos recursos y una mayor presencia de la imaginación. Sin embargo, lo que la crítica oficialista del último decenio del reinado fernandino nunca admitió, fue que dichos cambios afectaran a las eternas leyes de la razón y del buen gusto. La vuelta del absolutismo rebajó la significación artística de las reglas poéticas pero, a cambio, consolidó los derechos de la llamada «sana crítica» a reivindicar la presencia en las producciones nacionales de aquellos rasgos de virtud que garantizaban la ilustración de los espectadores y los progresos de la moral escénica.

⁶⁴¹ Vid. A. DURÁN, *Discurso sobre la influencia de la crítica*, ed. cit., pp. 28-29 y D. T. GIES, *Agustín Durán*, p. 12.

6.5.2. *El tradicionalismo crítico de Carnerero: El Correo Literario y Mercantil y las Cartas Españolas*

El *Discurso* de Durán arraigó entre sus colegas de *El Correo Literario y Mercantil* y de las *Cartas Españolas* del mismo modo que estuvo presente en el pensamiento de Alberto Lista. Sus amigos Carnerero y Bretón, e incluso Lista, aceptaron, tomando como referente el doctrinarismo de Guizot y el sensualismo mitigado de Laromiguière, que la incidencia de las transformaciones sociales de los últimos tiempos obligaba a revisar los criterios tradicionales de la crítica dramática. Pero entendieron por tal su adecuación al desarrollo de la conciencia cívica del pensamiento burgués más moderado. De hecho, las concesiones de estos críticos a la nueva sensibilidad del público no obedecieron sino a su intención de institucionalizar la nueva norma burguesa como ideal dramático y social. La crítica decimonónica admitió, y aun propugnó, la reconstrucción del teatro nacional otorgando protagonismo a la clase burguesa, esto es, cifró sobre su imagen la constitución del Estado español moderno y la educación de la nueva sociedad civil. Por tanto, la intención que el sector conservador de la crítica persiguió al tratar de evitar la dispersión de la burguesía hacia otras manifestaciones teatrales, fundamentalmente la ópera, o al condescender ante sus gustos dramáticos, no procedía tan sólo de su interés en recuperar la asistencia de las clases medias a los coliseos. Dicha crítica manifestó una decidida voluntad por generalizar la norma de conducta moral de la burguesía más conservadora porque en ella, según atestiguó en 1829 Carnerero, se encontraban las necesarias garantías para realizar una reforma social sin menoscabar la estabilidad del poder político: «La comedia en el momento en que deja de ser un trasunto fiel de lo que prescribe la sociedad, de lo que mandan las leyes, de lo que exige la razón y el orden, dejará de cumplir con su objeto»⁶⁴².

La cita, cuya lectura resulta tan equívoca como voluble su autor, ilustra, sin embargo, la disyuntiva política y literaria en que se debatió la crítica oficial. Ésta última y, en definitiva, el teatro español de la Década Ominosa se encontraron con la dificultad que suponía conciliar la tendencia «mercantil y positiva», propia de la sociedad burguesa constituyente, con los intereses gubernamentales. *El Correo Literario y Mercantil*, con Carnerero a la cabeza, optó por una solución de compromiso que, de algún modo, se resume en las siguientes palabras:

⁶⁴² J. M.^a CARNERERO, «Nota del redactor», *El Correo Literario y Mercantil*, 1829, núm. 184 (14 sept.), p. 3.

«Los teatros son un objeto de gran interés en todos los países, ellos indican la dirección y los progresos de la industria y la civilización y pretender los que trabajan en ellos, o algunos de sus mal entendidos apasionados, que la censura, que alcanza a los demás ramos en que se interesa la cultura pública, no tenga acción sobre los artistas de la escena, es incurrir en un absurdo, que bajo ningún título merece respuesta»⁶⁴³.

Carnerero, conservador y servil, entendió el desarrollo de la cultura pública bajo la tutela del Estado. Aunque defendió la incidencia del progreso industrial sobre el adelanto de la literatura, sostuvo que ambos, debían desenvolverse dentro del orden político-literario establecido. De ahí que, en un primer momento, *El Correo Literario y Mercantil* prestara apoyo y aun protección a las innovaciones románticas y que después, sobre todo en las *Cartas Españolas*, dicho apoyo se tornara en la promulgación como norma crítico-literaria de un pseudoclasicismo, exponente de las eternas leyes de la razón y el buen gusto. El Romanticismo europeo se desestimó estética y críticamente porque representaba la subversión de dichos principios o, por mejor decir, la destrucción de los fundamentos éticos e intelectuales sobre los que la tradición ilustrada y los políticos doctrinarios habían asentado las ideas de progreso y civilización. Como resultado, aquellos críticos que, como Carnerero, aseguraban obrar en nombre del buen gusto y del progreso⁶⁴⁴, defendieron que la crítica debía continuar velando por la perfección y, por consiguiente, que su función seguía siendo preservar el desenvolvimiento de la literatura y del gusto público en el ámbito de la legalidad estética y política. De lo contrario, según el *Boletín de Comercio*, la crítica perdería sus derechos, convirtiéndose en un fiel trasunto de la opinión popular:

«La sana crítica nunca pierde sus derechos, antes parece que los adquiere mayores sobre aquellos que, siendo célebres atletas, se presentan en la liza con todas las fuerzas capaces de vencer los mayores obstáculos y de alcanzar un completo vencimiento. Los aplausos del público no siempre suponen la perfección en las obras: guiarse sólo por ellos es constituirse en un mero apologista de las decisiones populares; el crítico no está para dar sólo cuenta de las

⁶⁴³ J. M.^a CARNERERO, «Teatro», *El Correo Literario y Mercantil*, 1829, núm. 172 (17 ag.), p. 2.

⁶⁴⁴ «[...] Por el interés –dice textualmente– que deben inspirar los progresos de la sana crítica y del buen gusto, que son el alma de la industria y de las artes», *Idem*.

sensaciones de un espectador, a veces alucinado, está para llamar la obra a su tribunal y señalar los quilates de su mérito, independientemente de todo afecto y consideración, y guiado sólo por las eternas leyes de la razón y del gusto»⁶⁴⁵.

Con ello, la crítica dramática próxima a instancias oficiales advirtió la amenaza que para sí misma y para el arte dramático, en tanto que instituciones dedicadas a la enseñanza pública, constituía la propensión del público hacia los afectos sensibles y las grandes pasiones. Así, en la medida que el teatro debía utilizar el aumento de la capacidad perceptiva del público para buscar nuevas vías de acercamiento del teatro a la sociedad, la crítica se mostraría más severa en lo concerniente al quebrantamiento de los preceptos del buen gusto. La función de la crítica decimonónica consistía en participar en el adelanto del arte dramático evitando ocasionar perjuicios al sistema establecido. Lo cual, en la práctica, se tradujo en un mayor control del Estado sobre el teatro y en un aumento de la dependencia de la crítica respecto de la política gubernamental. No resulta extraño, pues, que entre 1831 y 1833 Bretón de los Herreros en *El Correo Literario y Mercantil* y en las *Cartas Españolas* José de la Revilla, dedicaran algunos artículos, como en su tiempo hizo el *Memorial Literario*, a la exposición teórica de los principios esenciales de la poesía dramática y a pregonar las ventajas de estudiar metódicamente las artes de imitación⁶⁴⁶.

Así pues, la consecuencia del replanteamiento por parte de la crítica decimonónica de las relaciones del teatro con la sociedad fue que la prensa oficial y los críticos conservadores juzgaron el Romanticismo

⁶⁴⁵ *Los celos infundados o El marido en la chimenea*, *Boletín de Comercio*, 1832, h. 1r-v.

⁶⁴⁶ Vid. M. B[RETÓN DE LOS] H[ERREROS], «De los apartes o palabras pronunciadas por un actor como para sí mismo en presencia de otros», *El Correo Literario y Mercantil*, 1831, 26 sept., *ed. cit.*, pp. 125-127; «De las comedias caseras», *Idem*, 1831, 2 nov., *ed. cit.*, pp. 143-144; «De la unidad de acción», *Idem*, 1831, 22 jul., *ed. cit.*, pp. 96-98; «De la verosimilitud», *Idem*, 1831, 23 nov., *ed. cit.*, pp. 153-154; «A los poetas», *El Idem*, 1832, 30 ab., *ed. cit.*, pp. 230-231; «Arte dramático. De los monólogos», *Idem*, 1832, 29 oct., *ed. cit.*, pp. 326-327; «De las comidas en la escena», *Idem*, 1832, 4 dic., *ed. cit.*, pp. 348-349; «De la rima», *Idem*, 1833, 6 oct., *ed. cit.*, pp. 483-484; «De la versificación de la comedia», *Idem*, 1833, 7 ag., *ed. cit.*, pp. 458-460; «Sobre la división de los dramas en actos», *Idem*, 1833, 9 oct., *ed. cit.*, pp. 485-487 y J[osé] de la R[EVILLA], «Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico», *Cartas Españolas*, T. IV, *Boletín*, cuad. 38 (9 febr.), pp. 167-170; cuad. 41 (1 marz.), pp. 264-268; cuad. 51 (10 mayo), pp. 146-150; cuad. 57 (14 jun.), pp. 315-320; T. VI, cuad. 62 (26 jul.), pp. 103-107; «Vicios introducidos en la declamación teatral», cuad. 67 (30 ag.), pp. 237-241.

europeo y la literatura en general con idénticos criterios a los defendidos en Francia por La Harpe a comienzos de la centuria. De hecho, el *Cours de littérature* del discípulo predilecto de Voltaire se convirtió, durante la década de los años treinta, en la guía espiritual de la crítica clasicista en arte y tradicionalista en política. Su nombre se esgrime para demostrar la sempiterna vigencia de los principios poéticos definidos por el clasicismo y, por extensión, la defensa que de ellos correspondía realizar a la crítica, cuyo trabajo había de desenvolverse siempre bajo la consigna de la moderación y del respeto institucional. La crítica española recurrió a La Harpe en calidad de modesto renovador de la concepción clasicista de la poesía y, particularmente, porque su doctrina poética se fundaba sobre las relaciones de dependencia entre orden político-social y arte. A fines del siglo XVIII, cuando, según el *Diario Literario y Mercantil*, la literatura gala estuvo a punto de caer en el anglicismo⁶⁴⁷, La Harpe admitió la concepción sentimental de la poesía, entendida como «le language de l'imagination conduite par la raison et le goût»⁶⁴⁸, pero se mostró inflexible respecto de la modificación del carácter tradicional de la literatura francesa. El crítico francés comprendió que el desarrollo de las literaturas nacionales respondía a la inevitable evolución de gustos y de mentalidad de las sociedades, pero sostuvo que debería realizarse de acuerdo con el carácter nacional y los principios del orden civil⁶⁴⁹. En consecuencia, la actitud de La Harpe simbolizó el comportamiento que la crítica nacional debería adoptar ante la amenaza que en el presente constituían la literatura alemana y el «kantismo». Los críticos españoles debían evitar la entrada en España del Romanticismo germano y francés que Schiller y Dumas representaban por entender que se oponían al carácter de la literatura nacional o, mejor dicho, porque podrían acabar con la condición servil que el teatro mantuvo durante el viejo régimen.

Carnerero y Bretón, al igual que otros doctrinarios españoles –Hermosilla, Martínez de la Rosa, Lista– defendieron en política y en literatura un prudente término medio, construido sobre el fondo de instituciones e ideas tradicionales españolas. De acuerdo con la tendencia más moderada de la Ilustración, entendieron que la evolución literaria tenía, como la crítica o la política, un sentido civil que definía su progreso. Así, la lite-

⁶⁴⁷ Vid. «Estado actual de la literatura francesa», *Diario Literario y Mercantil*, 1825, pp. 54-55. Recuérdese, no obstante, que según advierte MARRAST en su obra *José de Espronceda y su tiempo* (Barcelona: Crítica, 1989 [1974]), p. 118, Carnerero y muy probablemente Durán figuraban entre los redactores de la publicación.

⁶⁴⁸ J. F. de LA HARPE, *Cours de littérature ancienne et moderne*, V, pp. 163-164.

⁶⁴⁹ En palabras del escritor francés: «Une dépendance secrète et nécessaire entre les principes qui fondent l'ordre social et les arts qui l'embellissent», *Idem*, p. 63.

ratura y la crítica sólo podrían desenvolverse dentro del orden social del que las clases medias eran portadoras. Éstas, como sucedió en tiempos de Moratín hijo, poseían un racional sentido del deber cívico que les inclinaba a imponer sus fundamentos de vida en común sin dejar por ello de considerar la historia, las costumbres y las instituciones españolas. Luego, a través de las clases medias, el teatro podría fomentar una reforma social que legitimara el poder de sus gobernantes. Así, la función de la crítica dramática consistía en proteger el establecimiento en el teatro nacional de las preocupaciones ético-sociales de la burguesía decimonónica, por cuanto su conservadurismo moral y político constituía la base ideológica adecuada para la formación del espíritu cívico de la sociedad española del siglo XIX.

6.5.3. *La opción liberal-progresista: Larra y Alcalá Galiano*

Las censuras de Larra y de Alcalá Galiano a la crítica contemporánea y, en especial, los ataques que el primero dedicó a Carnerero, Bretón y *El Correo Literario y Mercantil*, deben comprenderse, por consiguiente, como un rechazo de sus resoluciones. En opinión de Larra y Galiano, la determinación estético-crítica tomada por Carnerero desfiguraba el origen del problema. De ahí que Larra no pudiera por menos que enfrentarse con Carnerero pues, el redactor del *Correo*, haciéndose eco de las ideas estéticas de los doctrinarios franceses y sobre todo de Guizot, a quien prácticamente glosó⁶⁵⁰, aceptó que el sistema clásico respondía a otro tiempo y que la literatura del día necesitaba constituirse de acuerdo con el carácter positivo del siglo. Sin embargo, Carnerero que, como periodista, tenía a su alcance los medios para forjar la naturaleza de la literatura decimonónica, los desaprovechó en aras de su sometimiento al régimen fernandino y, lo que para Larra resultaba aun más reprobable, por perderle el respeto al público⁶⁵¹. Al decir de Larra, Carnerero ni supo ni quiso enfrentarse a las cuestiones literarias y económicas que verdaderamente interesaban a la sociedad española del siglo XIX⁶⁵². Le acusó incluso de olvidar que se presentó como un periódico «literario y mercantil» y que, lejos de ello, ejerció en ambos casos una crítica interesada y superficial:

⁶⁵⁰ Vid. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Ideas estéticas*, II, pp. 752-753.

⁶⁵¹ M. J. DE LARRA, «Donde las dan las toman», *Duende Satírico del día*, 1828, BAE, 127, p. 49.

⁶⁵² Vid. *Idem*, pp. 65-68.

«El *Correo* ni es literario ni mercantil como debe serlo. [...] Hasta ahora, ¿qué ha hablado digno de leerse perteneciente a la literatura? [...] ¿Qué discursos se han hecho, como prometían en el prospecto, relativos a la perfección del buen gusto? [...] En vez de tanto artículo insignificante de los juicios de las comedias de los mismos redactores, alabadas con el mayor descaro, ¿no debería ocupar un espacio el hacer renacer nuestra literatura, que sucumbe bajo el seguro de los traductores?»⁶⁵³.

En todos los órdenes, *El Correo Literario y Mercantil* no era la «expresión de su época», sino más bien una explícita renuncia al progreso intelectual y a la prosperidad económica y social por las que pugnaban el liberalismo y las clases medias. Su conexión con las nuevas tendencias del siglo era tan aparente o circunstancial como el teatro bretoniano, empeñado en presentar una sociedad idealizada. Lejos de su intención se hallaba el deseo de testimoniar la crisis social y política de las estructuras tradicionales y, menos todavía, el hacer partícipe al conjunto de la sociedad española en su renovación.

Larra y Alcalá Galiano censuraron a los críticos tradicionalistas porque utilizaron el reaccionarismo de algunos sectores de la burguesía para evitar que se verificara en España una revolución social similar a la que se estaba llevando a cabo en Europa⁶⁵⁴. En vez de servirse de las clases medias para desvelar la verdad nacional o para imponer un sentido burgués de la existencia, se recurrió a este grupo social con el ánimo de aristocratizarle. Se trataba tan sólo de que la burguesía ocupara la vacante político-social dejada por la antigua aristocracia. No hay, por tanto, una voluntad regeneracionista por parte de la crítica, sino que más bien se aboga porque la literatura nacional permita que el paso del antiguo al nuevo régimen se desarrolle como un proceso continuado. «En esta edad preciosa –escribía Lista el año 1833 en el periódico *La Estrella*– en que se crean los hábitos, que han de formar las costumbres públicas, es en la que debe vincularse y fomentarse el principio monárquico, principio del orden, a que pueden reducirse todas las obligaciones civiles»⁶⁵⁵.

Sin embargo, Larra y Galiano demostraron, como atinó a sistematizar Pedro Pablo de la Avecilla en 1834, que no se defendía el carácter e

⁶⁵³ *Idem*, p. 65. Sobre la polémica entre Larra y Carnerero, *vid.* F. C. TARR, «Larra's *Duende Satírico*», *Modern Philology*, XXVI (1928), pp. 21-46 y J. ESCOBAR, «La polémica del *Duende* con el *Correo*», en *Los orígenes de la obra de Larra*, pp. 201-215.

⁶⁵⁴ *Vid.* J. ESCOBAR, «Romanticismo y revolución», en D. T. GIES, ed., *El Romanticismo*, pp. 320-335.

⁶⁵⁵ A. LISTA, «De la opinión pública», *La Estrella*, 1833, T. I, núm. 4 (26 oct.), p. 3.

identidad de la literatura nacional siendo fieles a la tradición clasicista, sino cuando se testimoniaba que la variación de las costumbres y de los sentimientos verificados por la sociedad española obedecía a la transformación del genio nacional⁶⁵⁶. Al contrario de lo que postulaban los críticos tradicionalistas, el hecho de que la historia nacional la conformen las costumbres e instituciones que secularmente nos habían caracterizado, sólo obligaba a la literatura decimonónica a concederles un valor histórico y aun poético⁶⁵⁷. El dramaturgo y el crítico, el literato en definitiva, debían, por tanto, erigirse en la voz de la opinión pública y aun situarse por encima de ella para predisponer a la sociedad al descubrimiento y reconstrucción de su verdadera identidad. En palabras de Galiano: «[...] España necesita una voz de alarma que estimule a sus hijos a recuperar el carácter nacional y a ponerlo a la altura en que puede y debe estar»⁶⁵⁸.

⁶⁵⁶ Vid. P. P. DE LA AVECILLA, «Preliminares», en *Poética trágica*, pp. 10-11.

⁶⁵⁷ Vid. A. ALCALÁ GALIANO, *Literatura española del siglo XIX*, ed. cit., pp. 131-134.

⁶⁵⁸ *Idem*, p. 136.

7. LA CRÍTICA DRAMÁTICA Y LA RELEVANCIA DE LA PRENSA PERIÓDICA

«El número y la clase de los periódicos que se publican en cada nación son el verdadero y casi el único termómetro que indica y da a conocer, de una manera infalible, su estado de cultura y el grado de libertad de que goza bajo el gobierno que la rige», A. LISTA, «De la importancia y utilidad de los periódicos [...]», *El Censor*, 1821, T. X, núm. 55 (18 ag.), p. 60.

Entre 1789 y 1833 el periódico se convirtió en el principal medio difusor de la crítica y aun sirvió a su adelanto a través de las crónicas de teatros. El auge de la prensa favoreció la incorporación de reseñas teatrales en las que se enjuiciaba la actualidad dramática de los principales coliseos de la Corte. Mas el periódico también constituyó el cauce de expresión de las distintas corrientes literarias y consiguientemente el medio en que con mayor frecuencia se expusieron las discrepancias de críticos y autores en torno al arte dramático nacional. La naturaleza educadora al par que polémica del periódico permitió a la crítica fomentar dos de sus principales facetas: la formación de la opinión pública en materia teatral y el desenvolvimiento de las ideas literarias. La crítica utilizó la significación social de la prensa para ilustrar el gusto dramático de la sociedad e introducir modificaciones en su concepción literaria y política⁶⁵⁹. Así, en la prensa española de los siglos XVIII y XIX podrán hallarse repre-

⁶⁵⁹ Vid. I. URZAINQUI, «Un nuevo instrumentos cultural: la prensa periódica», en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, F. LOPEZ E I. URZAINQUI, *La república de las letras en la España del siglo XVIII*, pp. 125-216 y las referencias allí citadas.

sentadas las principales tendencias estéticas y críticas del período, aunque sus opiniones casi siempre estén determinadas por la inclinación política de la publicación en que se insertan y la situación de protección que en cada circunstancia particular el Estado les dispense.

7.1. FORMACIÓN Y DESARROLLO DE LA «CRÓNICA DRAMÁTICA» COMO GÉNERO PERIODÍSTICO (1789-1805)

Entre los múltiples beneficios que desde sus orígenes la prensa periódica aportó a la crítica dramática, destaca por su importancia el nacimiento y constitución de las «crónicas de teatros». Es en la prensa y gracias a ella donde se desarrolla la crítica dramática propiamente dicha, esto es, la recensión crítica de las obras representadas. Sin embargo, hasta encontrar en la prensa una sistemática presencia de esta clase de juicios con carácter independiente, la crítica dramática formó parte de los habituales comentarios a propósito de los textos publicados o apareció esporádicamente bajo la forma de artículos de contenido teatral. Esto supone que la crítica dramática constituyó una derivación de la crítica literaria, pues nació con idénticas premisas y los mismos prejuicios que caracterizaban a ésta última. La crítica dramática surgió, por tanto, con el lastre de ser *non grata* a los escritores y con el noble objeto de contribuir al adelanto del arte dramático y de servir a la monarquía, cuya protección se requiere. Obra de eruditos moderados e imparciales, la crítica dramática se instituye, como la literaria que le precede, para examinar las obras sometiéndolas a pública censura, evitar a los escritores advenedizos y salvar a la república literaria de los perniciosos efectos de la ignorancia. Su espíritu legislativo y corrector responde, pues, al triple propósito de informar, educar y orientar a la opinión pública para provecho propio y bien del Estado.

7.1.1. *Nifo, el primer cronista dramático español*

Las primeras crónicas dramáticas del periodismo español aparecieron en los inicios de la década de los años sesenta del siglo XVIII integradas en *El Pensador* de Clavijo y Fajardo y sobre todo en el *Diario Estrangero* de Nifo⁶⁶⁰.

⁶⁶⁰ Vid. P. J. GUINARD, «Les débuts de la critique théâtrale en Espagne (1762-1763)», *Dix-huitième siècle*, XII (1981), pp. 247-258.

En sendas publicaciones se incluyeron juicios valorativos sobre representaciones reales con un evidente fin reformador y moralizante. Dejando aparte las polémicas aseveraciones en contra de los autos sacramentales del periodista canario y el intercambio de réplicas y contrarréplicas en que participaron Romea y Tapia, Moratín padre y el propio Nifo, lo cierto es que en estas publicaciones se encuentra esbozado el género de la crónica dramática periodística, si bien Clavijo lo desarrolló como *Pensamientos* contra las costumbres españolas del siglo y Nifo lo incorporó a la sección «Noticias de moda».

Sin embargo, el tratamiento dado por *El Pensador* al teatro tiene un carácter más ensayístico que cronístico. A diferencia de Nifo, Clavijo sólo alude ocasionalmente a la escenificación y no menciona a los actores, de modo que su auténtica preocupación, como puso de manifiesto Paul Guinard, estriba en sustentar sus tesis en favor de la renovación clasicista del teatro español⁶⁶¹. En cambio, la voluntad de Nifo de incluir en el *Diario* información y comentarios acerca de las comedias escenificadas en los teatros madrileños y de los actores que las representaron reza en el mismo título de la publicación: «Con una noticia de las comedias, y el modo cómo se representan en la Corte de España». Además de reflexiones acerca del producto obtenido por los coliseos o ideas relativas a la reforma del teatro⁶⁶², aparecieron desde el segundo número del *Diario Estrangero* reseñas de las comedias representadas, en las que se especificaban los días en que la obra subió a escena y el coliseo donde lo hizo. Tal era el sentido de la oportunidad de criticar las comedias recién escenificadas que el periodista dedicó el número del 21 de junio de 1763 a defenderlas⁶⁶³. Ignoro si este artículo de Nifo fue escrito a raíz de la reseña que recibió el *Diario* por parte de *El hablador juicioso y crítico imparcial* del abate Langlet⁶⁶⁴, publicación a la que el

⁶⁶¹ Sobre el espíritu de reforma, *vid.* «Prólogo», *El Pensador Matritense*, I, p. 64 y las consideraciones al respecto de P. GUINARD, *Idem*, p. 254 y Milton A. BUCHANAN en su trabajo «Some aspects of Spanish journalism before 1800», *Revue Hispanique*, LXXXI (1933), pp. 29-45, donde se incluyen comentarios relativos a los vínculos de la prensa española dieciochesca con la europea.

⁶⁶² *Vid.* L. M. ENCISO RECIO, *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1956), pp. 228-231.

⁶⁶³ *Vid.* «Noticias de moda. Breve desvío del asunto», *Diario Estrangero*, 1763, núm. XIX (21 jun.), pp. 182-184.

⁶⁶⁴ El título completo de la publicación es el siguiente: *El hablador juicioso y crítico imparcial: Cartas, y discursos eruditos sobre todo género de materias útiles, y curiosas, con las noticias literarias de España. Obra periódica para todas las semanas. Por el abate J. Langlet, de la Real Academia de Angers* (Madrid: Francisco Javier García, 1763). Parece que se trata de una traducción francesa o, al menos, así lo creen J. M. ENCISO RECIO, *Nipho y el periodismo español*, pp. 312-313 y F. AGUILAR PIÑAL, *La prensa española en el siglo XVIII*, p. 24, núm. 160.

periodista aragonés atacó expresamente en el *Correo General de la Europa*⁶⁶⁵. Pero lo que a nuestro propósito más interesa comprobar es el disgusto manifestado por el abate francés ante el modelo crítico elegido por Nifo:

«[...] Con nombre de *Noticias de Moda* se añaden las de si la cómica N hizo bien su papel, o si el Gracioso N estuvo pesado en el suyo, etc. Se dice que los extranjeros dan igual razón en sus *Diarios*, pero el modo es un poco diferente. Ellos llenan la mayor parte de sus papeles con extractos interesantes, procurando a la literatura el mayor y más preciso alivio en un tiempo en que la prensa hizo crecer tanto el número de libros en todos los géneros, y a lo último, una o dos veces al mes hablan de las piezas que se representaron puramente, como de cualquiera otra obra, refiriendo su asunto, haciendo notar los mejores versos y añadiendo aquellas reflexiones que les parecen más al caso. La acción de los actores se toca sólo con mucha oportunidad y muy de paso»⁶⁶⁶.

De acuerdo con Langlet, en las publicaciones periódicas, supuestamente imitadas por el *Diario Estrangero*⁶⁶⁷, no se reseñaban, salvo en casos esporádicos, las piezas representadas, de modo que, cuando se referían a estas últimas, se trataban como obras publicadas, esto es, como textos literarios. A este respecto, en las palabras de Langlet subyace el temor a que los actores aludidos, sus incondicionales y los críticos se enzarzaran en disputas personales que sólo perjudicarían el nombre y buen fin de la crítica dramática. No en balde la crítica a los actores constituyó una de las principales preocupaciones de las autoridades y aun de los mismos críticos. Con todo, las objeciones del abate francés al *Diario Estrangero* de Nifo plantean cuestiones de carácter formal y funcional que le convierten en el primer cronista español de teatros.

En el *Diario Estrangero* Nifo estableció las premisas del periodismo teatral moderno no sólo porque fijara su atención en las piezas representadas e incluyera en las crónicas comentarios acerca de la ejecución, sino también por los motivos morales que le impulsaron a hacerlo: «El Teatro —explica en el quinto número de la publicación— es lugar de mucho respeto porque se ofrece, cuando menos, a toda una nación (y tan cristiana como española) el espectáculo, y no es justo, sino muy contrario a

⁶⁶⁵ Vid. *Correo General de la Europa*, 1763, T. II, núm. V, pp. 217-220.

⁶⁶⁶ J. LANGLET, «*Diario Estrangero*, papel periódico», *El hablador juicioso y crítico imparcial*, 1763, núm. VI, p. 26.

⁶⁶⁷ Sobre las fuentes del *Diario*, vid. L. M. ENCISO RECIO, *Nifo y el periodismo español*, p. 231.

las leyes de la moderación, hacer movimientos impuros que exciten inmoderados deseos en la juventud»⁶⁶⁸. Sus crónicas teatrales obedecen al mismo deseo renovador del teatro nacional que sus artículos teóricos y, por tanto, constituyen la traslación a la práctica de sus predicamentos.

Nifo, cuyo excepcional sentido de la profesión periodística ha sido encomiado por los estudiosos de la historia del periodismo español, comprendió que el mejor medio de formar la opinión dramática del público y de civilizar a la nación⁶⁶⁹ consistía en criticar íntegramente, en tanto que manifestaciones literarias y como espectáculos, las representaciones dramáticas del día y en hacerlo a través de la prensa periódica. En su deseo de hacerse entender de sus lectores y de inducirles a participar de su ideario teatral, concretó sus opiniones sobre las comedias del momento de manera que aproximó la crítica dramática al lector de periódicos. Con ello Nifo se erigió en el fundador de la crítica dramática periodística por tres razones fundamentales. La primera, por entender que la crítica dramática no consistía en la especulación teórica sobre el arte de dramatizar, sino en la censura global de las piezas representadas; la segunda, porque convirtió al periodista en crítico de teatros y la tercera, porque, como Clavijo, aprovechó la periodicidad de la prensa para fomentar la reforma del teatro español. Nifo demostró que el periódico constituía el mejor instrumento con que contaba la oficialidad y la élite intelectual para modificar el gusto dramático nacional y, en definitiva, el único medio que permitía conseguir la participación de la opinión pública en su rectificación.

7.1.2. *Definición e instauración de la crónica teatral: el Memorial Literario*

El modelo cronístico instituido por Nifo desapareció con el *Diario Estrangero* para resurgir, perfectamente definido, en enero de 1784 con el *Memorial Literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*. Desde sus inicios y hasta poco antes de su muerte definitiva, acaecida en 1808, el *Memorial* reservó unas páginas a los teatros donde se reseñaban las principales piezas dramáticas representadas en los coliseos madrileños, acompañando la descripción del argumento con comentarios relativos a los méritos artísticos y morales de la composición, de su autor y de quienes la escenificaron. Así se manifiesta en su declaración de intenciones:

⁶⁶⁸ F. M. NIFO, «Noticias de moda», *Diario Estrangero*, 1762, núm. V (3 mayo), pp. 73-74.

⁶⁶⁹ Vid. *El diablo predicador*, *Diario Estrangero*, 1763, núm. VI (10 mayo), p. 87.

«[...] Nos proponemos dar el argumento o constitución de la comedia o fábula que se representa, y recoger los pareceres de los hombres de buen juicio sobre los primores o defectos de la comedia y si notaren algo sobre la ejecución»⁶⁷⁰.

Hasta 1804, fecha en que Olive abandonó la publicación para hacerse cargo de las *Nuevas Efemérides*, el *Memorial* constituyó la revista teatral por excelencia, donde la crítica dramática se aborda en toda su extensión. En el periódico se distingue con toda claridad el uso y función de la crítica literaria de obras dramáticas publicadas⁶⁷¹ y los artículos sobre teoría dramática del repaso de la cartelera teatral madrileña. Sin embargo, al iniciarse la publicación, en concreto entre 1784 y 1788, los dos últimos tipos de crítica dramática aparecieron unidos bajo el genérico epígrafe de «Teatros».

Tal asociación responde a la voluntad reformista, instructora y colaboracionista de sus artífices, Pedro Pablo Trullenc y Joaquín Ezquerro. La propuesta crítica del *Memorial Literario* consistía en convencer a sus lectores del lastimoso estado de nuestra escena mediante la ilustración del público en el aprecio del buen gusto dramático⁶⁷². Para ello la reseña de la piezas representadas se complementó con una serie de breves lecciones en las que se analizaban asuntos relacionados con la composición de las obras y su escenificación. De este modo, la publicación familiarizó a sus lectores con el parecer de los hombres doctos que suscribían sus páginas y con el sentir de la oficialidad, a la que, según declararon en 1791, desde 1785 representaban. En la «Advertencia preliminar» de aquel año leemos:

«La poesía, cuyo genio y talento parece tan natural a los españoles, tiene distinguido lugar en nuestra obra, particularmente la dramática, sobre la cual damos los argumentos de todas las comedias y representaciones de los teatros de esta Corte, con una crítica imparcial de la bondad de los afectos de las piezas dramáticas según arte y observación de los mejores críticos, habiendo mereci-

⁶⁷⁰ «Teatros», *Memorial Literario*, 1784, T. I, en., p. 83. Sobre este asunto, vid. M.^a J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, «Una poética dramática en las páginas del *Memorial Literario* (1784-1788)», art. cit.

⁶⁷¹ En estos casos, las obras no tienen un tratamiento particular sino que se comentan como libros.

⁶⁷² Vid. «Teatros», *Memorial Literario*, 1784, T. I, enero, pp. 83-85 y EDITORES, «Plan de este periódico o Discurso sobre los conocimientos humanos», *Memorial Literario*, 1801, p. 12.

do sobre este asunto particular encargo de la Superioridad, por orden de S.M. de 31 de octubre de 1785, comunicada al Juez de Imprentas por el Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca»⁶⁷³.

La supuesta imparcialidad del periódico procedía de su espíritu ilustrado y de la moderación que sus redactores se impusieron como norma crítica⁶⁷⁴. La simpatía y protección que Floridablanca le dispensó tiene su origen en la formación aristotélica y clasicista de los colaboradores y, más exactamente, de Ezquerro⁶⁷⁵. Profesor del Real Instituto de San Isidro de Madrid, ocupó sucesivamente las cátedras de Latinidad, Poética y Retórica, sustituyó a Pellicer como censor de teatros, fue miembro supernumerario de la Academia de la Historia y conocía, según su propio testimonio, las lenguas francesa, inglesa e italiana, además del griego y del árabe⁶⁷⁶. Hombre de letras, sus censuras del teatro madrileño se presentan como justas porque demuestran la veracidad y vigencia de los principios del arte dramático formulados por Aristóteles y sus exégetas: Horacio, Cascales, Luzán, Iriarte y Batteux y, en definitiva, porque sus comentarios se ajustan a lo expuesto en los artículos teóricos introductorios⁶⁷⁷.

De este modo, la defensa de los principios fundamentales del clasicismo garantizaba la ecuanimidad del *Memorial* y su contribución al progreso literario de la nación. En principio, las obras, los autores y los cómicos no merecían más censura que la que legislaban los tratados poéticos tradicionales. Como resultado, las recensiones más negativas de una obra suelen hacerse sobre el texto, valorando sus calidades artísticas y morales, mas sin poner en entredicho las calidades dramáticas del autor. Asi-

⁶⁷³ «Advertencia preliminar», *Memorial Literario*, 1791, T. XXII, núm. cxxv (en.), parte primera, p. 7. Citado en «Una poética dramática en las páginas del *Memorial Literario*», p. 442.

⁶⁷⁴ Sus críticas literarias son, según sus palabras, «breves, imparciales, juiciosas, bien fundadas y libres de los vicios de la mordacidad y del dicerio», *Memorial Literario*, 1788, T. XIII, núm. LIII, enero, parte 1.^a, p. 13. Tan poco proclives a la polémica se mostraron los memorialistas que incluso se les acusó de exagerar la prudencia en detrimento del espíritu crítico. *Vid.* a este respecto, P. GUINARD, *La presse espagnole de 1737 a 1791*, pp. 257-258. No obstante, el *Memorial* no hacía así sino obedecer la Real Resolución del 2 de octubre de 1788 según la cual los periódicos no podían imprimir sátiras ni comentarios calumniosos contra personas, instituciones o el gobierno de la nación.

⁶⁷⁵ *Vid.* I. URZAINQUI, «Los redactores del *Memorial Literario* (1784-1808)», en *Periodismo e Ilustración en España*, pp. 504-507.

⁶⁷⁶ *Vid.* *Idem*, pp. 505-506.

⁶⁷⁷ Así, al reaparecer la publicación en 1801, comenta EZQUERRA: «El deseo de mudar de camino ha sido la primera causa de la decadencia del buen gusto», «Idea del siglo XVIII», *Memorial Literario*, 1801, p. 33. *Vid.* asimismo «Juicio general del año cómico de 1801 a 1802», *Memorial Literario*, 1802, pp. 54-55.

mismo, cuando se comenta la actuación de los cómicos, las críticas recaen sobre el personaje⁶⁷⁸. El objeto que se propusieron el periodista y su periódico fue evitar que se aplaudieran comedias carentes del arte y de la bondad moral que propugnaban las poéticas clasicistas⁶⁷⁹. La gran aportación de Ezquerro y, por extensión, del *Memorial Literario* a la crítica dramática de los últimos veinte años del siglo XVIII y primeros del XIX estriba en que probó su utilidad y colaboración en el progreso recurriendo al parecer de los doctos y eludiendo el ataque personal. Sólo cuando la crítica se realizaba con respeto y autoridad podía evitarse la polémica. De hecho, Ezquerro infundió este espíritu a sus colaboradores y discípulos, desde Olive a los hermanos Carnerero.

7.1.3. *La prensa dieciochesca y su interpretación de la crónica: el Correo de Madrid, el Diario de las Musas, La Espigadera y El Regañón General*

No obstante, el prurito crítico y talante moderado de los memorialistas no convenció a los redactores de otras publicaciones, bien por no participar de los mismos criterios estéticos, bien por preferir hacer un uso distinto de la prensa periódica. En este último caso se encuentra el *Correo de los Ciegos* (1786-1791), *Correo de Madrid* desde el 8 de abril de 1787⁶⁸⁰. Periódico bisemanal, divulgativo, ilustrado y protegido del gobierno⁶⁸¹, se propuso fomentar la afición a la lectura, e incluso a la escritura, «en todas las clases del Reino por un medio curioso y deleitable»⁶⁸². La crítica teatral, aunque frecuente, forma parte del plan general de la obra, de modo que unas veces aparecen como cartas de los lectores o de los editores a propósito de una representación y otras constituyen artículos literarios de carácter genérico llamados «Rasgos».

⁶⁷⁸ Vid., v. gr., *El picarillo en España, Memorial Literario*, 1784, T, III, diciembre, pp. 125-127. Sólo se mencionan los nombres de los actores cuando no se les critica, como sucede en el fin de fiesta *Por no hallar el gusto unidos, irle a buscar desunidos, Memorial Literario*, 1786, p. 475.

⁶⁷⁹ Vid. «Idea del siglo XVIII», *Memorial Literario*, 1801, pp. 33-34.

⁶⁸⁰ Sobre la publicación vid. P. GUINARD, *La presse espagnole de 1737 à 1791*, pp. 234-ss; M.^a D. SÁIZ, *Historia del periodismo español. Siglo XVIII*, pp. 178-182; Nieves IGLESIAS y Ana M.^a MAÑÁ, *Correo de Madrid o de los Ciegos, Madrid 1786-1791* (Madrid: Hemeroteca Municipal, 1968) y F. LAFARGA, «Luces y sombras en el *Correo de Madrid*», en *Periodismo e Ilustración en España*, pp. 275-282.

⁶⁸¹ Vid. «Prólogo al tomo II», *Correo de Madrid*, 1788, h. 1r.

⁶⁸² «Advertencia», *Correo de los Ciegos*, 1786, núm. 1 (10 oct.), p. 1.

Mas el *Correo de Madrid* no evitó la polémica ni tampoco la sátira: «Nuestro periódico –se dice al prologar el tomo primero– no es de naturaleza de agradar a todos»⁶⁸³. La razón de ser del *Correo* se hallaba en la disputa que pudieran suscitar sus colaboradores y sobre todo en la posibilidad de réplica ofrecida a los lectores. Mediante el recurso de la correspondencia, el *Correo de Madrid* pretendía dar pábulo a la manifestación de toda índole de pareceres, incluidos los que, dentro de un orden, contrariaban el objetivo inicial de la publicación⁶⁸⁴. A pesar de contar con la colaboración de Cadalso, Meléndez Valdés, Forner, Iriarte, Moratín y otros eminentes autores, el *Correo* se concibió como órgano de expresión de la opinión pública. No obstante, ello no impidió que se ganaran el aprecio de los doctos ni tampoco que se incumplieran sus propósitos. Según el citado «Prólogo», el *Correo de Madrid*, aun sin ser un periódico erudito, fue bien recibido por parte de los hombres instruidos de la nación. El deseo de Manuel Casal y Manuel M.^a Aguirre, principales responsables del periódico, consistió en lograr que los criterios de los hombres de luces se impusieran sobre la opinión popular. Pero, ya que ésta última pervivía, al menos se consiguió acostumar a los menos instruidos a la lectura y la reflexión. Las páginas del *Correo de Madrid* sirvieron para difundir algunas ideas provechosas, sin las cuales jamás se verificaría la ilustración de la sociedad española:

«La general aceptación que ha tenido entre las personas instruidas, literatas y de buen gusto, tanto en la idea de la obra como en su ejecución, es constante por los elogios que les ha merecido, pero es preciso confesar que esto mismo ha impedido en mucha parte los efectos de su objeto principal. La razón es, porque como a aquella clase de personas no gustan las especies y noticias populares, ni al pueblo las eruditas, y como de las muchas cartas que recibimos, casi todas son de asuntos que apenas interesan su curiosidad, nos queda poquísimo lugar en nuestro breve periódico, para acreditar nuestra gratitud a los literatos que nos favorecen, insertando los rasgos de su agrado, y las cartas que recibimos, y para estimular la afición del pueblo con especies análogas a su índole y gusto. Como quiera

⁶⁸³ «Prólogo al tomo I», *Correo de Madrid*, 1787, h. 2r.

⁶⁸⁴ «Es cierto que muchas de ellas [cartas] no han tenido otro mérito que la reconención de sus autores por nuestro compromiso con el público de dar a luz todo cuanto se nos escribiese con la moderación y respeto debidos a la religión, al Rey y a las leyes. Hemos suprimido, no obstante, [...] otras muchas cartas y papeles que, ya por su asunto, ya por sus circunstancias, se resistían a darse a luz y, finalmente, la supresión de otras no ha dependido de nosotros sino de arbitrio superior», «Prólogo al tomo I», *Correo de Madrid*, 1787, h. 1v.

que sea, nos lisonjemos por lo menos de que entre los primeros no ha decaído su aprecio, antes bien casi ha fijado en ellos su circulación, y de que entre los segundos hay un considerable número que los lee todos, y no pocos que, por algún motivo particular, leen varios de ellos, y de este modo se ha comunicado una multitud de especies, y de ideas útiles y curiosas, que ponen en movimiento el discurso, e influyen en la reforma de algunos abusos»⁶⁸⁵.

En consecuencia, no es de extrañar que la heterodoxia prime en las crónicas dramáticas. En su mayoría, se presentan como impresiones, reflexiones o comentarios que la escenificación de una determinada obra suscitaban en el aficionado. Las crónicas tienen un valor testimonial, costumbrista en ocasiones, con interesantes noticias relacionadas con la recepción de las piezas u otro aspectos habitualmente ignorados por los cronistas de oficio. Así, por ejemplo, con motivo de la representación de *El mágico de Salerno* se habla de las incomodidades y mal comportamiento del público asistente al coliseo del Príncipe o de la escasa originalidad exhibida en las decoraciones y tramoyas de una pieza cuyo atractivo se basa en lo espectacular⁶⁸⁶. Sin embargo, el hecho de que estas piezas que la preceptiva tradicional sancionaba no siempre se analicen de acuerdo con el método comparado⁶⁸⁷, sugiere que el periódico admite la existencia de dos públicos harto diferenciados en sus gustos y necesidades y, consiguientemente, de dos tipos de crítica⁶⁸⁸.

El *Correo* acepta que el público disfrute con comedias como la mencionada pieza de Salvo y Vela, aunque reconozca con el espontáneo cronista que la única utilidad de las obras mágicas estriba en que deleitan la vista y suspenden la imaginación⁶⁸⁹. Mas, precisamente por ello, exhorta a aque-

⁶⁸⁵ *Idem.*

⁶⁸⁶ El autor de esta reseña, que firma con las iniciales M. M., escribió otra Carta sobre *Brancanelo, el herrero*, pieza que no le parece tan intolerable como *El mágico de Salerno* debido a lo vistoso que resultaron el decorado y los efectos. *Vid. Correo de Madrid*, 1787, p. 112, repr. en la edición de la obra realizada por J. Álvarez Barrientos (Roma: Bulzoni, 1987), p. 212.

⁶⁸⁷ En otras ocasiones el crítico opta por el rigor normativo y evalúa la propiedad del argumento, del lenguaje, de los personajes, la conformidad con las buenas costumbres, etc. *Vid. E. M. D. P., Al deshonor heredado vence el honor adquirido, Correo de Madrid*, 1787, pp. 394-396.

⁶⁸⁸ Conviene advertir que esto no implica que en el *Correo* puedan encontrarse severos ataques contra la opinión popular. Así en una Carta sobre los actores se dice: «El Pueblo es ignorantísimo en cuanto a las calidades que deben concurrir en un buen cómico», Lorenzo CHAMORRO, «[Carta sobre los actores]», *Correo de Madrid*, 1787, pp. 295-296.

⁶⁸⁹ *Vid. El mágico de Salerno, Correo de Madrid*, 1786, p. 96.

llos lectores amantes de las mismas a exigir decoraciones agradables y nuevos artificios. Se trata, por tanto, de que el público aprenda a exigir buenas representaciones y de que su falta de erudición literaria no sea aprovechada por las compañías cómicas para mostrar comedias mágicas sin la aparatosisidad debida. Por ello el *Correo de Madrid* se conformó con enseñar a sus lectores menos instruidos a exigir representaciones dignas. El periódico confía en que sus páginas favorezcan la regeneración de la escena nacional incitando a estos lectores a recapacitar sobre la propiedad de los dramas que habitualmente aplaudían. La benevolencia, pues, que el *Correo de Madrid* manifiesta hacia el teatro popular y su público constituye un modo de acercamiento de la prensa y de la cultura a sectores sociales ajenos por su condición al desarrollo intelectual y político-social de la nación. Entre sus redactores existe la conciencia, heredada de Addison y Steel, de que el periódico, dada su concisión y difusión pública, puede ofrecer grandes beneficios a la cultura nacional siempre que ni sus contenidos ni sus opiniones satisfagan únicamente la curiosidad de los hombres instruidos.

En cierto modo, esta misma dimensión del prensa periódica se percibe en el *Diario de las Musas* (1790-1791), publicación con la que Comella y Burgos aspiraron a instruir al pueblo y mejorar sus costumbres⁶⁹⁰. El dramaturgo catalán y el desconocido Lorenzo de Burgos confían en la utilidad de los papeles periódicos pues, a juicio de ambos, constituyen «uno de los medios más proporcionados para esparcir entre las gentes aquellos conocimientos que contribuyen a la instrucción general»⁶⁹¹. La crítica dramática del *Diario de las Musas* se incluye, al igual que sucede en el *Correo de Madrid* y *La Espigadera*, en esta generalizada y tópica preocupación por la ilustración nacional. Mas, como señaló Emilio Palacios, el *Diario de las Musas* rehusó las «críticas pedantescas»⁶⁹². Su intención se dirige a corregir y enseñar, sin entrar en polémicas ni caer en la parcialidad de la que, sin embargo, Comella fue víctima. El *Diario*, si de algo peca, es de dedicar pocas páginas a la reseña de las piezas representadas. Salvo *La virtud premiada* de Moncín y *El buen hijo o M.^a Teresa de Austria* del redactor-dramaturgo, el resto de los artículos teatrales plantean problemas relativos a la remodelación de los coliseos, la obtención de medios para conseguir fondos, la remuneración de los actores⁶⁹³ y tam-

⁶⁹⁰ Así consta en la solicitud de impresión. Vid. J. SIMÓN DÍAZ, «Documentos referentes a literatos españoles del siglo XVIII», *Revista de Bibliografía Nacional*, V (1944), p. 467.

⁶⁹¹ Citado por E. PALACIOS, «*Diario de las Musas*: Una propuesta de reforma del teatro español a finales del siglo XVIII», p. 346.

⁶⁹² Vid. *Diario de las Musas*, 1790, núm. 1 (1 dic.), pp. 4-5 e *Idem*, p. 348.

⁶⁹³ Vid. la reseña de las obras dramáticas en *Diario de las Musas*, 1790, núm. 26 (26 dic.), pp. 109-111 y *Idem*, 1791, núm. 39 (8 en.), pp. 163-164 respectivamente, y consúl-

bién a la censura del proceder de los críticos y la defensa del teatro nacional. La falta de moderación denunciada al comentar *El buen hijo* debió inducir a Comella a evitar caer en el mismo error. Prefirió por ello criticar a quienes, convertidos en jueces, desacreditaban sin piedad el trabajo ajeno⁶⁹⁴.

El *Diario de las Musas* aboga por los dramaturgos que se interesan porque sus comedias representen el genio y el gusto de la nación⁶⁹⁵, y por aquellos cuya sensibilidad artística y moral les inclina a mejorar la condición humana: «En la poesía dramática [...] es en donde la alma sensible del hombre se pone al descubierto y, preguntada la naturaleza, responde con un lenguaje enérgico; en ella se ve toda la fuerza y la profundidad de las pasiones, y este movimiento vivo de moral, nos enseña a socorrer al hombre, y a tener una idea más grande de la especie humana»⁶⁹⁶. Al decir de quien escribió estas líneas, sin duda Comella, el poeta debía poseer un alma apasionada y reflexiva capaz de «despreciar aquellas pequeñas ideas que son ligeras o frívolas, para llegar luego a las grandes, esto es, a lo verdadero que interesa al hombre, a lo sublime que eleva su alma y a lo patético que mueve su corazón»⁶⁹⁷. La crítica, por tanto, recompensaría al poeta, al dramaturgo, cuyos desvelos se dirigirían a sembrar la virtud en los corazones, pues nada hay más loable que enternecer con las desgracias ajenas. Así, aunque le corresponde velar por los principios del arte, Comella y el *Diario de las Musas* no creen que éstos deban ahogar la valoración sentimental de las representaciones. El

tese además «Ideas para un teatro nuevo», *Idem*, 1791, núm. 33 (2 en.), p. 140; núm. 37 (6 en.), p. 156; núm. 43 (12 en.), p. 186; núm. 45 (14 en.), pp. 187-188; núm. 47 (16 en.), p. 196; núm. 50 (19 en.), p. 208; núm. 52 (21 en.), p. 216; núm. 58 (27 en.), p. 240; núm. 59 (28 en.), p. 244; núm. 60 (29 en.), p. 247; núm. 63 (1 febr.), pp. 257-258; núm. 64 (2 febr.), p. 264.

⁶⁹⁴ Vid. «La poca recompensa de los escritores», *Diario de las Musas*, 1790, pp. 257-258 y «Los falsos críticos», *Idem*, pp. 301-302.

⁶⁹⁵ «[...] Todas las naciones del mundo varían de genio y aun de circunstancias en ciertas cosas que tienen relación con las costumbres. Supongamos que a un crítico inglés se le antojase declamar contra la seriedad de su país con la idea de que sus paisanos la depusiesen para aprender a bailar el bolero. ¿No sería un absurdo? Es preciso contar con el carácter nacional primeramente y del cómo se pueden con disimulo hacer desprender a las gentes de aquellas ideas que le son connaturales», «Teatros», *Diario de las Musas*, 1791, núm. 64 (2 febr.), p. 264.

⁶⁹⁶ «Poesía», *Diario de las Musas*, 1791, núm. 72 (10 febr.), p. 295.

⁶⁹⁷ *Idem*, p. 294. Respecto de lo patético, afirma más adelante: «¡Qué diré yo de aquellas amargas lágrimas que la compasión hace derramar! Ellas tienen mucho de delicioso, sin este saludable movimiento el alma perdería el precioso resorte de la piedad, y la piedad es el mejor usufructo del hombre, sucesivamente yo me irrito, y yo me enternezco», p. 295.

crítico utilizará su sensibilidad para manifestar aprecio hacia las obras y autores dramáticos que protegen la virtud moral emocionando a los ciudadanos. El desarrollo ético de la sociedad por medio del teatro no se obstaculizará por una conciencia artística racionalista o purista. La apología del teatro sentimental del *Diario de las Musas* responde al sentir de un dramaturgo, y popular autor de comedias sentimentales, vapuleado por la crítica y que, consciente de su deber social como autor y como periodista, pone en conocimiento del público y de los lectores su desacuerdo con la postura crítica oficial.

Este desacuerdo fue asimismo manifestado por un periódico contemporáneo titulado *La Espigadera* (1790-1791). Su editor, Alfonso Valentín Bravo, profesor de la Universidad de Valladolid, pretendió hacer de la publicación una colección de opúsculos con el fin de divulgar cuantas noticias, discursos o críticas, originales o traducidos, tuvieran interés público⁶⁹⁸. En relación con el teatro, la publicación no dedicó a la crítica dramática ninguna sección fija, siendo su deseo desvincularse de posibles polémicas: «Se dará alguna idea del teatro, examinando tal cual vez alguna pieza dramática, se formará juicio de tal cual obra antigua o moderna, no mediando circunstancias que ocasionen peligrosas diferencias, sólo con el fin de enderezar a los jóvenes lectores por la vía del buen gusto que se perfecciona con la buena crítica»⁶⁹⁹. No obstante, la inquietud por el teatro nacional del periódico no puede cuestionarse.

El número primero de *La Espigadera* se inicia con un «Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual de teatro español», obra de Forner, que ocupa un total de veintisiete páginas, lo cual, además de demostrar el carácter ensayístico de la publicación⁷⁰⁰, revela su interés por servir al desengaño e ilustración de la opinión pública en materia teatral. De todos los periódicos mencionados, *La Espigadera* es el más extremo en sus planteamientos reformistas, el más contundente en sus afirmaciones y el más severo en sus críticas. Dado que su principal fin consistía en ilustrar a la juventud en el buen gusto y en situar a la nación española entre las naciones más cultas de Europa, su crítica se caracterizó por postular, desde un radicalismo ilustrado, la renovación del repertorio dramático español. El periódico representa la tendencia más extrema del anticasticismo crítico. Se opone abierta y firmemente al antiguo teatro español y al éxito de Comella y de Zavala y Zamora⁷⁰¹. Para *La Espi-*

⁶⁹⁸ Vid. «Prospecto de esta obra», *La Espigadera*, 1790, T. I, p. 14.

⁶⁹⁹ *Idem*, p. 16.

⁷⁰⁰ Vid. «Prospecto de esta obra», *La Espigadera*, 1790, p. 14 y P. GUINARD, *La presse espagnole de 1737 á 1791*, pp. 250-251 y 273.

⁷⁰¹ Vid. *El buen hijo o M.^a Teresa de Austria*, *La Espigadera*, 1790, p. 247.

gadera, el perfeccionamiento racional del buen gusto constituye el fin de la crítica. En consecuencia, nada que lo mancille puede ser aprobado por ésta última. Muy al contrario, su función, como la de la prensa periódica, consiste en la erradicación de cualquier manifestación del mal gusto. La crítica no puede permitirse ninguna clase de condescendencia pues, en tal caso, contribuye a la pervivencia de aquél.

La Espigadera fue, en su formulación y en sus juicios, un periódico elitista. La publicación rehusó la fórmula tradicional de la prensa periódica para instituirse en un periódico de y para las minorías. Los papeles de crítico y de dramaturgo se reservaron para «los más sublimes talentos», por ser los únicos cuya formación intelectual les permitía convertirse en responsables de la educación pública⁷⁰². Así pues, en su afán por distanciarse de la opinión popular, *La Espigadera* se opuso a la moderación de la prensa oficial por entender que implicaba tolerancia. No obstante, la naturaleza ensayística de la obra salvó el escollo que esta falta de mesura representaba. *La Espigadera* se concibió y presentó como un periódico dirigido a aumentar los conocimientos de aquellos lectores cuya preparación intelectual resultaba susceptible de ser perfeccionada. Se trata, como apuntó Guinard, de un antecedente de las modernas revistas literarias⁷⁰³.

Un sesgo muy diferente a *La Espigadera* tomó *El Regañón General* que, pese a publicarse en los primeros años del siglo XIX, concretamente desde el 1 de junio de 1803 al 22 de agosto de 1804, se halla más próximo a la prensa dieciochesca que a sus contemporáneos el *Memorial Literario*, las *Efemérides*, las *Varietades* o la *Minerva*. *El Regañón General* o *Tribunal Catoniano de literatura, educación y costumbres* constituyó un periódico con la voluntad crítica y polémica propia de un tribunal decidido a hacer justicia. *El Regañón*, como en cierto modo su antecesor el *Juzgado casero*, se erige en la versión periodística de los antiguos vejámenes de academias, en los que la ficción permitía, so capa de burla y de ironía, la censura de los poetas concurrentes al certamen. Así pues, en *El Regañón* sus redactores se presentaron como Presidente, Fiscal y Asesores de un imaginario Juzgado que evaluaría los asuntos sometidos a censura. Pero en el «Discurso de apertura» se aseguraba que se mostrarían indulgentes e incluso chistosos en la exposición de sus juicios, pues su intención era convertirse en un «corrector dulce y moderado»⁷⁰⁴. El ridículo se

⁷⁰² Vid. «Discurso imparcial sobre el estado del teatro español», *La Espigadera*, 1790, pp. 5-6 y 24.

⁷⁰³ Vid. Paul GUINARD, *La presse espagnole de 1737 á 1791. Formation et Signification d'un genre* (Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1973), p. 274.

⁷⁰⁴ Vid. «Discurso que en la apertura de este tribunal hace su Presidente», *El Regañón General*, 1803, núm. 1 (1 jun.), pp. 1-4.

emplea como arma crítica y cierto tono humorístico, no exento de ironía, reina en la publicación. La ficción del tribunal responde al propósito de hacer más amena la censura, si bien el marco imaginado se utiliza también para decir cuantas verdades debieran ser puestas en conocimiento del público. A este respecto, cabe advertir, en primer lugar, que *El Regañón General*, en modo alguno, hizo de la crítica una chanza y, en segundo, que no eludió la polémica. Sus comentarios y censuras obedecen al fin docente y reformista que persiguieron las restantes publicaciones periódicas de la época (exceptuando *La Espigadera*), con la sola diferencia de pretender hacer de la crítica un entretenimiento en vez de un motivo de disputa. Mas, en nombre de la verdad que fundamentaba toda crítica, no se omitieron juicios que suscitaran controversia. Muy al contrario, *El Regañón General* expresó sus opiniones, aun cuando éstas incomodaran o disgustaran a los criticados. Por encima de cualquier cuestión personal estaba el compromiso del periódico de servir a la verdad y el respeto debido a ella y a los lectores obligaba a guardarle fidelidad.

El interés de *El Regañón* por los asuntos dramáticos no se refleja en el «Prospecto», sino en el «Juicio que hace el Fiscal sobre el estado presente de la literatura española», contenido en el primer número, donde se comenta el momento atravesado por la escena nacional⁷⁰⁵. Sin embargo, hasta los números quinto, sexto y séptimo el teatro español no se estudia con detenimiento y sólo en el octavo y noveno se incluyen auténticas críticas dramáticas⁷⁰⁶. Las comedias enjuiciadas son *La lugareña orgullosa*, pieza polémica en sí por considerarse un plagio de *El Barón moratiniano*, y la refundición de Trigueros de *La moza de cántaro*, cuyas enmiendas al texto lopiano ya habían sido calificadas por *El Regañón* de «miserables y ridículas»⁷⁰⁷. De ambas críticas (sólo la primera es una crónica), sorprende la elección del periódico ya que, tras someterlas a un metódico y pormenorizado análisis, las dos piezas se reprueban. Puede pensarse

⁷⁰⁵ Este «Juicio» y el emitido en el quinto número por el Asesor segundo le valieron las censuras de N. P. S. (*Nicolás Pérez Setabiense*) que en el folleto titulado *El Antiregañón general. Carta primera al licenciado Samaniego* ([Madrid: Mateo Repullés, 1803]), manifiesta: «Porque, ¿quién si no *El Regañón General* después de haber expuesto un juicio tan endiablado sobre nuestros teatros en informe del Fiscal del número primero, repetirá las mismas especies en el del Asesor segundo, número 5, a no tener ideas muy equivocadas de la verdadera crítica», p. 4. En esta misiva además se le acusa de erudición a la violeta, demostrándose que no se ha leído ni a Mengs ni a Condillac (*vid.* pp. 2 y 6), y en una segunda «Carta», de no contribuir a la prosperidad del conocimiento (p. 15).

⁷⁰⁶ No parece del todo erróneo creer que *El Regañón* buscara competir con otros periódicos y sobre todo con el *Memorial Literario*.

⁷⁰⁷ «Tribunal Catoniano. Concluye en juicio de asesor segundo sobre los teatros», *El Regañón General*, 1803, núm. 7 (22 jun.), p. 55.

de aquí que *El Regañón General* se sirvió de la crítica negativa para ejercer su tarea censora y formativa. Dado que las piezas examinadas no respondían a sus expectativas reformistas, el sentido de las críticas se halla en que representan un generalizado ataque contra las piezas habitualmente escenificadas en los Caños del Peral y las refundiciones defectuosas⁷⁰⁸. Se trata de ejemplos prácticos que materializan e ilustran la teoría estético-crítica desenvuelta en los números anteriores.

Mas, junto a los artículos teóricos y reseñas dramáticas que firmaban los miembros del Tribunal, a partir del décimo número *El Regañón General* recurrió a la «crítica epistolar», al estilo del *Correo de Madrid*. Las cartas, remitidas a la redacción por colaboradores de la publicación, improvisados corresponsales o los editores, formaban la llamada «Correspondencia literaria del mes». En ellas, unas veces, se discurre sobre teoría dramática (las costumbres en el teatro, la tragedia urbana, las reglas poéticas) y, en otras, se alude a obras concretas. Entre éstas últimas destacan las referidas a las comedias *El gusto del día*, *El chismoso* y *El celoso y la tonta*, porque suscitaron réplicas que provocaron la participación de los autores en la lid. El periódico pretendía revitalizar así el ejercicio de la crítica y dar a conocer pareceres contrarios que sirvieran a los lectores para extraer sus propias conclusiones⁷⁰⁹. *El Regañón General* no ofreció reparo alguno a la publicación de cartas, como la enviada por Meseguer defendiendo a *El chismoso* de las acusaciones de plagio que le propinó el *Memorial Literario*, en las que se censuraba el comportamiento crítico de algunos periódicos. Según se desprende de las opiniones vertidas en *El Regañón*, otros papeles periódicos, y sobre todo el *Memorial Literario*, habían caído en la rutina crítica, hasta el punto de que muchas de sus crónicas traducían los comentarios de los diarios franceses. La crónica tradicionalmente empleada por el *Memorial*, donde a la descripción del argumento sucedía un breve comentario crítico sobre la obra y su autor, resultaba tan estereotipada que anulaba el interés del lector⁷¹⁰. De ahí que *El Regañón* abandone pronto este modelo crítico en favor de las cartas. Éstas despertaban la curiosidad, incitaban a la reflexión y hacían útil el trabajo del crítico y el oficio de periodista.

⁷⁰⁸ Vid. respectivamente *El Regañón General*, 1803, núm. 8 (25 jun.), pp. 57-61 y núm. 9 (29 jun.), pp. 65-69.

⁷⁰⁹ «No cabe duda en que una disputa moderada y juiciosa es el mejor medio de descubrir la verdad en todas las cosas», «Discurso de apertura», *El Regañón General*, 1803, p. 2.

⁷¹⁰ En *El Regañón* se censura el seguimiento de este sistema crítico por parte del *Variedades* de Quintana. Vid. *El Tío de Cobisa*, «Correspondencia literaria del mes. Carta undécima», *El Regañón General*, 1804, núm. 16 (25 febr.), pp. 126-127.

El desarrollo de la crítica dramática en *El Regañón General* responde al intento de adecuarse formalmente a la función que aspiraba a desempeñar y, en cierta medida también, a un deseo de apartarse de los habituales moldes periodísticos. La publicación evolucionó hacia una sistematización como consecuencia de la preeminencia adquirida por la forma epistolar y del carácter dialéctico de que ésta dotó al periódico. El cariz informativo y didáctico de los primeros números se diluyó hasta hacer de *El Regañón* una revista polémica. A diferencia de las crónicas, reseñas o artículos teatrales, las cartas ofrecían la ventaja de presentar como particulares los juicios y opiniones y, por tanto, se hallaban menos sujetas a los condicionamientos de la prensa. Aunque igualmente debían ser aprobadas por la censura oficial, éstas constituían un recurso, una ficción formal, que amparaba las discrepancias. *El Regañón General* las utilizó para huir de las acusaciones de plagio que, al parecer, le prodigaron los memorialistas⁷¹¹. Pero sobre todo se sirvió de ellas para oponerse al periodismo oficial y al desinterés demostrado en sus crónicas dramáticas por el teatro nacional⁷¹². Las crónicas dramáticas con que los periódicos literarios contemporáneos de *El Regañón* ilustraban la información sobre el teatro nacional, o se referían casi siempre a piezas traducidas y enjuiciadas por los diarios extranjeros, o con su rigor desanimaban a los jóvenes autores.

Sin embargo, las mismas razones que impulsaron a *El Regañón General* a desprestigiar las crónicas dramáticas, determinaron su triunfo definitivo. La regularidad formal de la crónica periodística, donde se daba cuenta del argumento y se comentaban críticamente los méritos y defectos del autor y, en su caso, de los representantes, favorecía el didactismo y evitaba la polémica. La función atribuida a las críticas teatrales consistía en instruir al lector en aspectos elementales de la erudición dramática. En este sentido, las crónicas permitían al crítico versado en el arte del teatro exponer su doctrina y, de acuerdo con ella y con el sentido de la justicia y prudencia propios de un crítico, emitir un juicio valorativo. Así, se conseguía formar al lector y acostumbrarle a enjuiciar con los mismos criterios estimativos y con equidad las producciones dramáticas. En consecuencia, la crónica permitía el cumplimiento del fin docente y corrector con que la crítica dramática fue concebida. En otras palabras, la constitución de la crónica periodística da lugar al nacimiento de un género global que es la crítica dramática.

⁷¹¹ Vid. *El Tío de Cobisa*, *Idem*, p. 127.

⁷¹² Vid. *El Pretendiente*, «Correspondencia literaria del mes. Carta décimatercia», *Regañón General*, 1804, núm. 34 (28 abr.), pp. 265-269.

La mejor prueba de cuanto acabamos de decir la constituye el comprobar la constante presencia y auge de las crónicas de teatros en los principales periódicos y revistas literarias del siglo XIX. No obstante, es posible encontrar todavía publicaciones en las que el género epistolar prima sobre el cronístico, como sucede en las *Efemérides de la Ilustración de España* de Julián de Velasco, u otras en las que tiene una importancia considerable. Mas, en general, se trata de velados discursos o de crónicas con aspecto de cartas remitidas por un supuesto lector que expresa su desacuerdo con la opinión de los redactores⁷¹³. Por consiguiente, desde mediados del siglo XVIII la crónica teatral se instituye en la fórmula predilecta para ejercer una crítica dramática profunda, científica y verdadera.

7.2. LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL GÉNERO CRONÍSTICO (1805-1833). EL PERIODISTA COMO CRÍTICO TEATRAL: DE PRECEPTISTA A ACUSADOR PÚBLICO

El desarrollo de la crónica teatral en la prensa decimonónica se relaciona con el desenvolvimiento del periodismo literario, esto es, con la especialización de las publicaciones y de los redactores. En el siglo XIX el interés social que en la centuria anterior despertaron los temas literarios propició la aparición de nuevos periódicos en los que la crítica dramática ocupó un lugar preferente. En esta centuria el teatro se consideró un ramo privilegiado dentro de las bellas letras y de la vida pública y, por consiguiente, un asunto de primordial interés para la prensa. Como consecuencia de esto y de la propia evolución del periodismo literario, los redactores de las crónicas de teatros acabaron por convertirse en críticos profesionales. Puede afirmarse así que la relevancia adquirida por las crónicas dramáticas como género periodístico resulta de la especialización del periodista que se encarga de los teatros aunque, al mismo tiempo, la profesión de crítico teatral esté exigida por gradual aumento de la significación del teatro dentro de la prensa periódica y de ésta en la vida cultural española. Sin embargo, en la evolución del género cronístico y en la especialización del periodista como crítico de teatros intervinieron dos factores simultáneos, aunque entre sí independientes. Consiste el primero en el surgimiento y desarrollo de la prensa que hemos dado en llamar «colectiva», en la que cada redactor constituía un especialista responsa-

⁷¹³ Recuérdese la carta remitida por Juan TINEO en respuesta al juicio publicado por Quintana en el *Varietades* sobre *La mojigata* de Moratín.

ble en la materia de su dominio. El segundo factor estriba en la concepción que cada periodista posee de su trabajo como crítico.

7.2.1. *De las Variedades de Ciencias, Literatura y Artes de Quintana a la Minerva de Olive*

En los primeros años del siglo XIX, la crónica periodística encontró una doble vía de desarrollo: la constituida por el *Memorial Literario* y su continuador la *Minerva* y la que en 1805 abrieron Quintana y Álvarez Guerra con la publicación de las *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*. Aunque Quintana fue un ocasional colaborador del *Memorial* y apreció en mucho los beneficios prestados por la publicación de Ezquerro al progreso literario y cultural de la nación, sin embargo, planeó la ejecución de su periódico con un criterio renovador. Dentro de los estrechos límites fijados por la censura, las *Variedades* se proyectaron como una obra colectiva dedicada a extender la instrucción pública mediante la rápida divulgación de conocimientos útiles en los tres ramos del saber que comprendía su título⁷¹⁴. La publicación se presentó, por tanto, como un trabajo de conjunto, producto de la experiencia y valía intelectual de cada redactor:

«Este plan podrá acaso parecer ambicioso y temerario, y lo sería con efecto, si su ejecución fuese cometida a [*sic*] uno o dos hombres solos. Pero contándose para ello con las tareas de diversas personas aplicadas, y dedicadas cada una a un ramo diferente, resulta de esta disposición que cada artículo tendrá la solidez oportuna, sin que el papel pierda la variedad y el interés consiguiente a la reunión de las diversas materias [...]»⁷¹⁵.

Con esta distribución de la información, la revista adquiría la seriedad y profundidad necesarias para autorizar sus juicios ante la opinión pública. Mas, junto al afán divulgador y calidad intelectual de los colaboradores, las *Variedades* lograron erigirse en la mejor revista literaria de comienzos de siglo gracias al escaso recelo demostrado hacia las novedades literarias. También en el «Prospecto» leemos: «[...] siempre procuraremos anunciar clara y sencillamente los principios fundamentales

⁷¹⁴ Vid. «Prospecto», *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1805, pp. 4 y 5.

⁷¹⁵ «Prospecto», *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1805, pp. 7-8.

y las consecuencias más inmediatas; propondremos alguna vez miras nuevas, ya sobre los principios, ya sobre las consecuencias y tendremos cuidado de manifestar las fuentes adonde debe recurrir el que quiera instruirse más a fondo»⁷¹⁶.

En relación con las bellas letras, la posición literaria de Quintana y de la publicación⁷¹⁷ quedó suficientemente definida al darse a conocer en sus páginas los planteamientos estéticos de Addison o Schiller, las ventajas de las *Lecciones* de Blair y de los *Principios de Retórica y Poética* de Sánchez Barbero o al hacerse observaciones al teatro moratiniano y a las traducciones de Enciso y Sabiñón. Los artículos literarios de las *Varietades* descubren al lector posibilidades estéticas o consideraciones artísticas discrepantes con la postura oficial y hasta entonces vetadas en la prensa periódica. Así, Quintana no evita participar opiniones literarias que, sin renegar del clasicismo, pusieran en entredicho el reformismo defendido por la crítica institucional. Las crónicas dramáticas de Quintana se apartan del rigor y sistematismo propio del *Memorial Literario* o de la *Minerva* precisamente por ser obra de un espíritu crítico y analizador. En las reseñas de las *Varietades* prima la reflexión y el comentario y, por tanto, el juicio artístico de la pieza responde a un valioso y a veces pormenorizado estudio literario. Quintana no se interesa por los actores ni por las decoraciones u otros aspectos escenográficos, sino que sus eruditas y meditadas críticas se dirigen a educar el gusto dramático de los poetas y del público mediante la defensa de valores artísticos fundamentales. En Quintana, la actividad de periodista se basa en los mismos principios que su trabajo de crítico literario y su deber de patriota. Por consiguiente, sus juicios se fundan en la investigación de la historia literaria nacional y en la confianza en que la cultura constituya el fundamento de la regeneración nacional. A pesar de que no puede decirse que las *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes* oculten una intencionalidad política, sí es cierto que la voluntad educativa de la revista y la habilidad pedagógica de su principal responsable obedecen a un deseo de renovación cultural y de transformación social inexistente en otras revistas contemporáneas y particularmente en la *Minerva* de Pedro M.^a Olive.

Efectivamente, el valor de la publicación de Quintana se aprecia más fácilmente si se compara con la actitud de la *Minerva* o *El Revisor general*. Olive, hombre de profunda vocación periodística y de formación

⁷¹⁶ *Idem*, p. 8.

⁷¹⁷ Conviene tener presente que a partir del tomo VI, el encargado de redactar las críticas literarias fue Tomás García Suelto, ilustre médico y traductor castellano del *Cid* de Corneille.

aristotélico-clasicista, planeó la *Minerva* como continuación de la labor emprendida por el *Memorial Literario* y las *Nuevas Efemérides*: «es uno mismo su autor y unas mismas sus opiniones»⁷¹⁸. Entre las crónicas dramáticas de la *Minerva* y del *Memorial* apenas existen diferencias, pues también constituyen el resultado de repasar sistemáticamente la actividad teatral en los coliseos madrileños y de hacerlo conforme con los principios del arte y el parecer de los doctos⁷¹⁹. Se debe ello a que Olive, que consideró los teatros asunto de capital importancia⁷²⁰, creyó deber del periodista y de la prensa periódica velar por el buen gusto y la pureza lingüística⁷²¹. En 1817, al iniciarse la última etapa de la *Minerva*, todavía defiende que la función de la crítica consiste en censurar las obras nacionales, originales y traducidas, que no se ajusten al gusto clásico y así consta en su declaración de principios: «Presentar el cuadro de los progresos de las ciencias y artes en Europa y principalmente en España; recordar a los unos y enseñar a los otros los principios del buen gusto y siguiendo las huellas de los maestros del arte, demostrar las bellezas que sobresalen en unas obras, notar los defectos que manchan u oscurecen otras [...], perseguir el charlatanismo, el neologismo y el falso oropel»⁷²². Sus crónicas dramáticas resultan de contrastar las virtudes de las obras reseñadas con la teoría poética. Se basan, como las reseñas del *Memorial Literario*, en el criterio de autoridad que, por su condición de periodista, se siente obligado a representar. Refiriéndose al proceder de éste último escribe:

«Debe tener un talento superior, vastos y profundos conocimientos, celo ardiente por el adelantamiento de las ciencias, imparcialidad y desinterés; debe considerar la literatura formando una sola época y las desviaciones como errores pasajeros; distinga lo

⁷¹⁸ *Minerva*, T. X, p. 49.

⁷¹⁹ «Nuestros juicios estarán de acuerdo con los principios establecidos ya en literatura. A veces, preferimos traducir o copiar el juicio de los literatos de mérito, a dar el propio», *Idem*.

⁷²⁰ *Vid. Minerva*, T. XI, p. 223.

⁷²¹ Esta casi obsesiva preocupación de Olive por la pureza del lenguaje dio lugar a la publicación en la *Minerva* de un serie de polémicos artículos en los que Antonio GÓMEZ censuraba los errores lingüísticos apreciados en la traducción de Munárriz al tratado de Hugo Blair. *Vid.* «Literatura. Sobre si la lengua castellana es de origen godo o latino. Al Señor D. Josef Luis Munárriz, traductor de las *Lecciones de Retórica y Bellas Letras* de Hugo Blair», *Minerva*, I, 1805, núm. V (15 oct.), pp. 36-47 y núm. XXV (24 dic.), pp. 221-243.

⁷²² *Minerva*, 1817, T. X, p. 49.

falso de lo verdadero y sólo tiene por bueno lo que la experiencia de los siglos y el voto de los hombres grandes ha dado por tal»⁷²³.

Para Olive no hay otra verdad que la legislada por la preceptiva poética, de modo que las crónicas teatrales constituyen la traslación a la práctica de sus postulados. De ahí que sus juicios parezcan demasiado tajantes y absolutos y sólo puedan considerarse reivindicativos desde un punto de vista estético. A diferencia de lo que sucede en las *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, en la *Crónica Científica y Literaria* de Mora y en la *Miscelánea de comercio, literatura y artes* de Javier de Burgos, publicaciones todas que, junto a la *Minerva*, Le Gentil relaciona con el *Magasin Encyclopedique, journal des sciences, des lettres et des arts*⁷²⁴, las crónicas de la *Minerva* se propusieron divulgar los principios poéticos y frenar la aprobación pública de las traducciones de moda. Su campaña contra las traducciones francesas se explica por razones estéticas y no políticas. El patriotismo de Olive tiene un origen estético y, sólo en la medida que cifra el progreso nacional sobre la instauración del clasicismo, puede considerársele ideológicamente comprometido.

7.2.2. *La politización de la prensa periódica: la crónica, un medio legítimo de vindicación*

El periodismo literario que Olive y Quintana representan constituyó una excepción en el contexto de los primeros decenios del siglo XIX. A partir de 1808 y hasta 1823 la relevancia de los acontecimientos políticos afectó en tan alto grado a la vida pública española que fue inevitable la politización de la prensa. El número de revistas exclusivamente literarias editadas en dicho periodo resulta en verdad muy reducido⁷²⁵. Incluso, como testimonió Lista, la preocupación por la política determinó la conversión de revistas literarias en publicaciones esencialmente políticas. A propósito de *El Espectador Sevillano*, comentaba Lista en la «Advertencia» preliminar:

⁷²³ [Solicitud de Licencia para la publicación de la *Biblioteca Literaria*], 1804. AHN, Impresiones, Leg. 5566 (93).

⁷²⁴ Vid. Georges LE GENTIL, *Les Revues Litteraires de l'Espagne pendant la premier moitié du XIX siècle. Aperçu bibliographique* (Paris: Libr. Hachette, 1909), p. xiii.

⁷²⁵ Vid. un catálogo de la prensa en estos años en Manuel GÓMEZ IMAZ, *Los periódicos durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)* (Madrid: Tip. de la Rev. Arch., Bibl. y Museos, 1910).

«Cuando empezamos este periódico pensábamos en dar un pape-
lillo diario en que, ventilándose con ligereza y amenidad ciertas mate-
rias literarias y políticas, pudiéramos proporcionar al público
español una instrucción agradable. A pesar de nuestro proyecto, la
situación de las cosas y el impulso irresistible que lleva a los españo-
les a instruirse en las materias políticas con preferencia a las demás,
ha hecho que nuestro papel se convirtiera imperceptiblemente en
un periódico político»⁷²⁶.

Durante la Guerra de la Independencia, la prensa periódica se invo-
lucró hasta tal punto en los sucesos políticos que el periodista, aun cuan-
do actuaba como crítico literario, se sintió comprometido ideológicamente
y realizó su trabajo con la conciencia de servir a la patria defendiendo
la libertad y la ilustración de los ciudadanos. Mas, aunque la libertad de
impresión que se inauguró el 10 de noviembre de 1810⁷²⁷ acabó en abril
de 1815 al decretarse la prohibición de todos los papeles periódicos, las
pocas publicaciones que vieron la luz pública antes de la liberalización
de 1820, excepción hecha de la *Minerva*, mantuvieron, pese a censuras
y prohibiciones, una actitud combativa.

Cuando José Joaquín de Mora y Javier de Burgos llegaron al perio-
dismo, acusado el primero de liberal y el segundo de afrancesado, pri-
sionero Mora y Burgos condenado a vivir desterrado, sus respectivos perió-
dicos se convirtieron en un medio de expresar su desacuerdo con los
poderes públicos. En un artículo remitido, publicado en julio de 1817 en
la *Crónica Científica y Literaria*, se lee: «[...] No siempre han de ser los
periodistas jueces o abogados de la literatura, también creo que pueden,
sin degradarse, ejercer el oficio de procuradores de las buenas causas
[...]»⁷²⁸. Mora, entonces litigante contra Böhl de Faber, optó por esta últi-

⁷²⁶ «Advertencia», *El Espectador Sevillano*, 1809, núm. 1 (2 oct.), p. 56.

⁷²⁷ De acuerdo con el decreto de 1810, se suprimía la censura política previa y se esta-
blecía en cada provincia una Junta de Censura y otra general para todo el reino. Las cláu-
sulas de este decreto se rectificaron con uno nuevo que data del 10 de junio de 1813. Vid.
M.^a C. SEOANE, «Primera legislación liberal de imprenta», en *Historia del periodismo. Siglo XIX*, pp. 36-40.

⁷²⁸ «Artículo remitido», *Crónica Científica y Literaria*, 1817, núm. 35 (29 jul.), h. 1r-
2v. Esta actitud de la revista se mantuvo a lo largo de toda su existencia, si bien, a par-
tir de 1820, concretamente desde el núm. 309 que corresponde al 13 de marzo de 1820,
esto es, al convertirse en *El Constitucional, o sea, Crónica científica, literaria y política*,
se hizo manifiesta. GOROSTIZA, director del periódico en su etapa final, escribía:

«Ahora y no luego conviene más que nunca que hable el patriotismo y juzgue
la razón. Ahora se necesita fijar la opinión pública sobre sus verdaderos intereses,
señalar las necesidades, indicar los medios legítimos de satisfacerlas finalmente,

ma alternativa y, lejos de permanecer impasible ante la situación nacional, se erigió en un defensor público. Sus artículos filosóficos y literarios, así como sus crónicas teatrales, manifiestan su disconformidad tanto con el reaccionarismo de los Böhl como con la política cultural del Estado. Su espíritu polémico y su sentido del deber patriótico le indujeron a ofrecer sus páginas a la discusión, en la confianza de que la disputa sirviera al desenmascaramiento de la verdad. De ahí que en las crónicas teatrales Mora rehusara, como antes hizo Quintana y después hará Lista, juzgar el mérito de los actores⁷²⁹, prefiriendo, en cambio, cuestionar los beneficios que el teatro del día reportaba a la ilustración general.

Mora aprovecha la recensión de las piezas dramáticas para oponerse a los horrores del teatro moderno y reivindicar la escenificación de las obras más representativas del repertorio dramático universal. Sus crónicas, por tanto, no constituyen reflexiones estéticas o literarias, sino censuras expuestas con tono airado y vindicativo. Tanto las reseñas teatrales como la *Crónica Científica y Literaria* en su conjunto resultan, pues, de considerar la crítica dramática y la prensa periódica medios legítimos de exponer opiniones literarias y políticas diferenciadas que se justifican por razones de patriotismo y de progreso social. No obstante, a Mora le faltó la coordinación necesaria entre lo político y lo literario, lo estético y lo crítico para dotar a sus crónicas teatrales del carácter pedagógico y transcendencia cultural que logró Alberto Lista.

Fue el clérigo andaluz quien, en las páginas de *El Censor* (1820-1822), acertó a sistematizar la función y utilidad política de la prensa periódica con el fin docente de la crítica literaria⁷³⁰. El trabajo realizado por Lista en el periódico que fundó León Amarita constituyó la simbiosis perfecta de lo literario y lo político. En opinión de Lista, el objeto de la crítica

patentizar al pueblo español que no se desmerece del suelo en que ha nacido [...]. El redactor del *Constitucional* se propone, por lo tanto, no separarse jamás de la estrecha línea que él mismo se ha trazado. Sin facción, sin partido, sin miras particulares, su pluma se empleará sólo en favor de la buena causa, esto es, en servicio del Rey y de la Constitución», «Prólogo», *El Constitucional*, 1820, núm. 309, h. 1r.

Sobre la labor de Gorostiza como director de la publicación, *vid.* Luis MONGUIÓ, «M. E. de Gorostiza, director de periódicos en Madrid, 1820-1821», en *Homenaje a Antonio Rodríguez Moñino*, I (Madrid: Castalia, 1966), pp. 413-427.

⁷²⁹ «Introducción», *Crónica Científica y Literaria*, 1817, h. 1r.

⁷³⁰ Como es sabido, y ha estudiado Jurestchke, Lista contaba con una larga experiencia periodística en Sevilla y Madrid antes de colaborar en *El Censor*. Recordemos, no obstante, que intentó, aunque sin éxito, continuar el *Memorial Literario*, que probablemente colaboró en la *Miscelánea* de Burgos y que, junto a Miñano y Hermosilla, participó en la redacción de *El Imparcial*. *Vid.* H. JURETSCHKE, *Vida y obra de A. Lista*, pp. 52-83.

dramática consistía en cuidar de que el teatro respondiera a los principios del buen gusto en lo estético, en lo moral y en lo político⁷³¹. Este planteamiento presupone que para Lista toda actividad literaria entrañaba un beneficio político que le otorgaba sentido. Luego el mismo objeto que perseguían el teatro y la crítica dramática cuando el constitucionalismo regía la vida pública española, le correspondía desempeñar a los periódicos. La confluencia de las obligaciones del periodista y del crítico teatral con los deberes del educador público determinaron que Lista pusiera su quehacer literario al servicio de la defensa de las libertades civiles y de los principios constitucionales⁷³².

Las crónicas dramáticas que escribiera en *El Censor* no intentaron satisfacer momentáneamente la curiosidad del lector de periódicos con la noticia y sucinto comentario de las representaciones. Pero tampoco responden al prurito del preceptista que censura las carencias estéticas de la obra enjuiciada. Resultan de la combinación de sus extraordinarias dotes de pedagogo y de su erudición crítica con su conciencia del deber ético-cívico que cree inherente a las profesiones de crítico y periodista. Lista aspira a enseñar a los lectores de periódicos a reconocer las bellezas artísticas y morales que convienen al teatro en tiempos de libertad. En calidad de docente, acomoda sus doctrinas a la capacidad de entendimiento que presupone en los seguidores de *El Censor*. Mas, como responsable del progreso ideológico y social, se convierte en severo censor del escritor que desobedece o simplemente ignora las leyes del Estado. Según él mismo explica en un artículo publicado en 1821 sobre la importancia y utilidad de los papeles periódicos, el periodista ejerce una magistratura pública que le obliga a corregir con imparcialidad y veracidad, mas procurando no exaltar los sentimientos. El periodista y el crítico han de mostrarse cautos en sus apreciaciones pues, aunque éstas resulten verdaderas y susceptibles de ser probadas, no deben ser motivo de desconfianza ni, menos aún, de polémica. Lista aconseja a los periodistas que prescindan de manifestar opiniones, particularmente políticas, que exijan una preparación de la que carecen los habituales lectores de periódicos.

El procedimiento crítico empleado por Lista en las crónicas teatrales consiste en fundamentar la censura sobre aquellos juicios estéticos y políticos comúnmente aceptados como verdaderos. Elude el juicio apriorístico y la manifestación de autoridad; muy al contrario, aspira a convencer al público demostrando la evidencia de sus afirmaciones. Cuenta con

⁷³¹ Vid. A. LISTA, «Anuncio sobre teatros», *El Censor*, 1821, p. 474.

⁷³² Vid. A. LISTA, «De la importancia y utilidad de los periódicos, de la protección que deben dispensarles los gobiernos liberales [...]», *El Censor*, 1821, pp. 52-77.

la complicidad del lector de periódicos y del espectador de teatros para llevar a buen término su tarea crítica. Con una habilidad que carece de parangón entre sus antecesores (salvo Quintana), rectifica los criterios dramáticos de sus lectores situándose artística y políticamente en su mismo nivel de conocimiento y opinión.

En el plano estético, Lista no censura el teatro de Comella, Fermín del Rey o Rodríguez de Arellano, sino que aprovecha su éxito para descubrir a los lectores de *El Censor* las carencias del teatro que aplauden⁷³³. En las crónicas de estos autores se sopesan virtudes y defectos, de forma que la benevolencia con que son tratados presupone, además del reconocimiento por parte de Lista de la mejora del gusto público⁷³⁴, la confianza en que constituya el preludio de una auténtica transformación. En el terreno político procede con idéntico tiento e igual mesura y, como corresponde a un responsable del orden público, se preocupa de que ningún juicio poético sea objeto de una mala interpretación política y de cifrar su límite crítico en la defensa de los principios esenciales del constitucionalismo vigente. Al comentar *La viuda de Padilla*, evita la confusión ideológica que pudiera suscitar la crítica del asunto de la obra y del carácter trágico de la protagonista. Lista aclara que el afirmar que «el defecto esencial de esta tragedia consiste en la elección del asunto», no constituye sino un comentario estético pues, a su entender, el heroísmo patriótico hubiera quedado mejor representado en la figura del propio Padilla⁷³⁵. Por consiguiente, contextualiza las opiniones que implican un juicio político y les otorga un valor estético o histórico. En este último caso se encuentra la crítica del *Sancho Ortiz* de Trigueros, cuyo desenlace considera impropio para una sociedad que presume de civilizada⁷³⁶.

⁷³³ Vid. v. gr. respectivamente las siguientes reseñas: *La moscovita sensible*, *El Censor*, 1822, T. XV, núm. 87 (30 marz.), pp. 238-240; *La viuda generosa*, *Idem*, T. XV, núm. 88 (6 abr.), pp. 296-298 y *La Fulgencia*, 1821, T. VIII, núm. 45 (9 jun.), pp. 195-198.

⁷³⁴ «Aunque nuestro deber exige imperiosamente denunciar todo lo que es contrario al buen gusto y a la moral, sin embargo, siempre miraremos con indulgencia aquellas piezas a las cuales concurre el público con avidez y placer, porque sería cosa muy dura obligar al empresario a perder sus ganancias. Además que en el día no se concurre sino a las que tienen algún mérito, aunque sean defectuosas. Pero no es posible tener consideración con las que arruinan y deshonoran nuestro teatro», A. LISTA, *La viuda generosa*, *El Censor*, 1822, p. 298. Entre éstas últimas se sitúa *Cristina de Suecia* de Comella, drama cuya relación de los componentes argumentales, unido a la casual circunstancia de haberse representado al mismo tiempo que *El Café* de Moratín, eximen a Lista de más censura (Vid. *El Censor*, 1822, T. XV, núm. 87 (30 marz.), pp. 236-238).

⁷³⁵ Vid. A. LISTA, *La viuda de Padilla*, *El Censor*, 1821, T. V, núm. 27 (3 febr.), pp. 316 y 317.

⁷³⁶ Vid. A. LISTA, *Sancho Ortiz de las Roelas*, *El Censor*, 1821, T. XII, núm. 67 (10 nov.), pp. 30-38.

Lista sofoca cualquier provocación que sus palabras pudieran ocasionar reduciendo sus comentarios políticos a manifestar la inconsecuencia y anacronismo que suponía la escenificación en la época presente de obras dramáticas que amparaban el despotismo y la tiranía. Como hombre moderado y contemporizador que siempre fue, puso la barrera ideológica de la crítica en la expresión del «no-deber» del teatro nacional. Defender lo contrario, como demostraron *El Universal* o *El Espectador*, implicaba transgredir las competencias del crítico literario y del dramaturgo. Su aspiración como crítico y periodista estribó en enseñar al público a gustar y exigir obras dramáticas acordes con el progreso experimentado en el sentido del buen gusto de una sociedad que, moral y constitucionalmente, defendía las libertades civiles⁷³⁷.

7.2.3. La crónica teatral durante la Década Ominosa

El 30 de enero de 1824 se suspendió mediante Real Orden la impresión de todos los periódicos salvo *La Gaceta*, el *Diario de Madrid* y las publicaciones de comercio, agricultura y artes, decisión que se mantuvo hasta que la apertura gubernamental de los últimos años del reinado fernandino trajo consigo la aparición de las principales revistas literarias del período. Hacia 1828 la prensa literaria madrileña contó con nuevos títulos, desde el *Duende Satírico del día* y *El Correo Literario y Mercantil* a las *Cartas Españolas* y la *Revista Española*, amén del *Boletín de Comercio* y *La Estrella*, y con periodistas profesionales de la talla de Larra, Carnerero, López Peñalver, Bretón, Fermín Caballero y Lista. Sin embargo, de todos ellos las figuras más sobresalientes fueron Carnerero en calidad de director de periódicos, y Larra como periodista y crítico teatral. Unidos sólo por la vocación dramática y periodística, Carnerero y Larra se erigieron en buena medida en los responsables del desarrollo del género cronístico en el siglo XIX.

Ni que decir tiene que el desacuerdo existente entre ambos escritores en otro orden de cosas se manifestó igualmente a la hora de reparar la cartelera teatral madrileña. Dan fe de ello los artículos publicados en el *Duende Satírico del día* y las correspondientes réplicas de

⁷³⁷ Contrástese el juicio sobre Trigueros con el de las comedias *Lo que puede un empleo* o *Don Melitón* de Martínez de la Rosa o *Indulgencia para todos* de Gorostiza, elogiadas por LISTA en virtud de la generalización moral y consiguiente utilidad pública. Ambas en *El Censor*, 1822, pp. 215-218 y 410-417 respectivamente.

*El Correo Literario y Mercantil*⁷³⁸. En esencia, las acusaciones de Larra a Carnerero por su condición de editor del *Correo*, se resumen en un rechazo de su forma de hacer crítica. Larra reprochó al antiguo alumno del Colegio de Santa Catalina Mártir de Alcalá, origen de su apodo por ser llamado de los «Verdes», que el modo de criticar del *Correo* apenas se distinguiera del empleado por la *Gaceta*⁷³⁹. Carnerero seguía fiel a la escuela del *Memorial Literario* y así exponía el argumento de las piezas, comentaba el éxito de público y lo que en ellas había de discrepante con el renovado sentir clasicista vigente en los años treinta. *El Correo Literario y Mercantil* cometía para Larra errores imperdonables pues, además de mostrarse parcial con los autores, eludía enjuiciar el trabajo de los cómicos. Habiendo prometido en el prólogo referir imparcialmente cuanto aconteciera en los teatros de la capital⁷⁴⁰, el *Correo* obvió comentar la escenificación de piezas de tanta transcendencia literaria y social como el *Jugador* de Ducange, aunque a cambio se detuvo en cubrir de parabienes la mediocre *Camila* de Dionisio Solís⁷⁴¹:

«Se conoce por el examen que hace de todos los dramas –comenta Larra–, que el señor Viejo Verde, como entiende de mundo, no quiere reñir con nadie, ni con autores, ni con actores; yo creo que el decir, particularmente de éstos últimos, muchos defectos que tienen, sería un paso dado hacia el buen gusto»⁷⁴².

Carnerero actuó en sus periódicos con la misma condescendencia que usó en política y ello, según su entonces joven enemigo, perjudicaba seriamente al teatro español, además de engañar a la opinión pública. Como sus colegas del siglo anterior, Carnerero creía hacer un servicio a la patria participando con su silencio o su benevolencia en el atraso del teatro y de la cultura nacionales. En palabras de Larra: «Aquí creen que sólo ama su patria aquel que con vergonzoso silencio, o adulando a la

⁷³⁸ Los dos últimos números del *Duende*, publicados respectivamente el 27 de septiembre de 1828 y el 31 de diciembre del mismo año, están expresamente dedicados a polemizar con *El Correo Literario y Mercantil*. Por su parte, las numerosas contestaciones de los editores del *Correo* pueden leerse en J. ESCOBAR, *Los orígenes de la obra de Larra*, pp. 287-331.

⁷³⁹ Vid. M. J. de LARRA, «Un periódico del día o *El Correo Literario y Mercantil*», *Duende Satírico del día*, 1828, BAE, 127, p. 39.

⁷⁴⁰ «Reflexiones preliminares», *El Correo Literario y Mercantil*, 1828, p. 2.

⁷⁴¹ Vid. M. J. DE LARRA, «Un periódico del día o *El Correo Literario y Mercantil*», *Duende Satírico del día*, 1828, BAE, 127, p. 39.

⁷⁴² *Idem*, p. 40.

ignorancia popular, contribuye a la perpetuación del mal»⁷⁴³. Ser crítico de teatros obligaba a acudir a los coliseos para censurar con el sublime interés de luchar contra la realidad social y política del país, buscando, a través del convencimiento del lector de periódicos, la colaboración social necesaria para llevar a cabo la reforma nacional.

La confianza depositada por Larra en la utilidad social de la crítica y de la prensa periódica constituyó, al menos hasta 1836, una constante de su crítica teatral si bien, como demostraron José Escobar y Susan Kirpatrick, su actitud varió con los años⁷⁴⁴. La ironía, mordacidad e indignación que originaron el cuadernillo en que se censuran y ridiculizan los *Treinta años* de Ducange no puede compararse con la crítica que *Fígaro* desarrolló en la *Revista Española* donde, sin renegar ni del compromiso sociopolítico del periodista ni de la ironía, se avino a utilizar las convenciones del género cronístico. No deja de ser paradójico, sin embargo, que las páginas dramáticas publicadas en la *Revista* de Carnerero convirtieran a Larra en el crítico teatral por excelencia. La preocupación, nunca ocultada, por convertir la crítica periodística en el canal que mejor satisfacía su conciencia del deber social que como escritor público aspiraba a desempeñar, le inclinaron a renovar en la *Revista* las bases críticas de la modernidad. Las crónicas teatrales escritas para la *Revista Española* constituyen, a la vez que una censura de las producciones dramáticas enjuiciadas, una oposición a los criterios de evaluación oficialmente instituidos. Larra convirtió la tradicional crónica de teatros en la expresión de su particular lucha contra la complicidad institucional de la prensa contemporánea. Al anunciar «los propósitos» que dirigirán su trabajo en el periódico de Carnerero, escribe:

«Vaya, pues, haciendo nuestro ilustrado gobierno de las tuyas que, conforme ellas vayan saliendo, nosotros se las iremos alabando. Así que, me iré muy a la mano en éstas y en todas las materias, y antes de pronunciar que hay una cosa reprehensible, veré cómo y cuándo, y a quién lo digo [y de qué suerte he de conjugar la tormenta que ha de formarse], asegurando desde ahora que no sé qué ángel malo me inspira esta maldita tentación de reformar, y que entro en esta obligación con la misma disposición de ánimo que tiene el soldado que va a tomar una batería»⁷⁴⁵.

⁷⁴³ M. J. DE LARRA, «¿Qué dice usted? Que es otra cosa», *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 224.

⁷⁴⁴ Vid. J. ESCOBAR, *Los orígenes de la obra de Larra*, pp. 101-103 y S. KIRPATRICK, *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*, pp. 209-241.

⁷⁴⁵ M. J. DE LARRA, «Mi nombre y mis propósitos», *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 176.

7.2.3.1. *Los presupuestos cronísticos de Larra*

Convertido en redactor de la *Revista Española*, Larra expuso en sus crónicas su parecer acerca de la naturaleza y función de las mismas. Dos cuestiones se convirtieron en lugares comunes de sus crónicas teatrales: el deseo de informar al público y la reconvención de los actores. Larra antepuso como deber primero del crítico de teatros la educación de la conciencia de la sociedad en la realidad de la escena nacional: «Yo escribo para el público, y el público, digo para mí, merece la verdad»⁷⁴⁶. Entiende que su trabajo le obliga a poner en conocimiento del público, utilizando cuantos medios estén a su alcance (también la sátira, festiva o no, y la ironía)⁷⁴⁷, la totalidad de lo acontecido en los coliseos. De resultas de tal planteamiento, asistió regularmente al teatro, criticó a los actores y marcó el género cronístico con su impronta. Según adelantó en el *Duende*, cree imprescindible que el crítico acuda personalmente a contemplar la representación para valorar el texto dramático, la ejecución, las decoraciones y la reacción de aprobación o censura suscitada en el auditorio. Su quehacer en tanto que crítico consiste en relatar lo visto y en juzgarlo con objetividad⁷⁴⁸, pero sin descuidar el compromiso adquirido con la opinión pública. Esto significa que, en ningún caso, el crítico podrá dejarse llevar de sus preferencias ni evitará publicar comentarios desagradables para los autores, los cómicos y el propio público.

Sostiene Larra que su responsabilidad literaria y civil comprende el conocimiento y desengaño del público que, en su mayoría, dispone de una deficiente instrucción⁷⁴⁹. Además, al igual que el autor de dramas y comedias, no aspirará a complacer a los lectores (incluidos autores y actores) salvo por servirles para corregir defectos y falsas opiniones. De ahí que Larra considere que omitir pronunciarse acerca de la mala actuación de un representante o ignorar las consecuencias derivadas de la escenificación de obras exitosas pero perniciosas para el teatro nacional, implique hacerse cómplice del atraso del teatro español y de la superficialidad

⁷⁴⁶ M. J. DE LARRA, «Ya soy redactor», *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 200.

⁷⁴⁷ «Todas las armas son lícitas al periodista –afirma– cuando se trata de encaminar al público momentáneamente prevenido o deslumbrado», M. J. DE LARRA, [«Una obra de circunstancias y una mala traducción»], *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 231. Vid. J. ESCOBAR, «El Pobrecito Hablador y su intención satírica», *Papeles de son Armadans*, 64 (1972), pp. 5-44 y J. L. VARELA, *Larra y España*, pp. 110-112 y 155-183.

⁷⁴⁸ La dificultad que entrañaba para el crítico ser imparcial mientras se asistía a una representación fue comentada al reseñar la tragedia *Gabriela de Vergi*, *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 208.

⁷⁴⁹ Vid. M. J. DE LARRA, «Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español», *El Pobrecito Hablador*, 1832, BAE, 127, pp. 124-126.

de la cultura popular⁷⁵⁰. Como crítico teatral, Larra cumple con su deber de periodista al denunciar ante la opinión pública cuestiones que de otro modo serían pasadas por alto⁷⁵¹. Así, tras hacer algunas observaciones a los actores que escenificaron *Los celos infundados* de Martínez de la Rosa, afirma:

«Estas reflexiones no pueden ser hijas sino del deseo de que se aumente la buena reputación de estos actores; porque sabemos que es muy fácil adquirir en el teatro un vicio, y muy difícil notárselo uno a sí mismo. Es, pues, preciso que haya quien se lo diga, y nosotros no vacilamos en cumplir con esta parte de nuestro deber de periodistas, en la persuasión de que les hacemos un favor a que nos están seguramente agradecidos»⁷⁵².

Mas su conciencia crítica también determinó que sus crónicas no respondieran a un esquema único sino que se acomodaran a la ocasión. Larra proporcionó al género cronístico una versatilidad formal y tonal hasta entonces inusitada. Así, combina las crónicas al estilo tradicional, donde explica el argumento, comenta los méritos de la pieza y valora la pues-

⁷⁵⁰ Vid. M. J. DE LARRA, «Mi nombre y mis propósitos», *Revista Española*, 1833, BAE, 127, pp. 175-176. Con esta voluntad de censurar a los cómicos, Larra se sitúa en una línea discrepante con la oficialidad que se remonta al reinado de Carlos IV. Precisamente entonces se desautoriza la publicación de una revista de contenido exclusivamente teatral por temor a los demanes públicos derivados de la crítica a los actores. Vid. M.^a J. Rodríguez Sánchez de León, «Tres intentos fracasados de publicar una revista de teatros (1795, 1802 y 1804)», en *El Siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, coord. J. Álvarez Barrientos y J. Checa Beltrán (Madrid: CSIC, 1996), pp. 745-754.

⁷⁵¹ La obligación de criticar a los actores la justifica en «No lo creo» (*Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 244), remontándose al *Memorial Literario* como ejemplo de periódico que hablaba de los actores. Sin embargo, Larra no comentó que el *Memorial* evitó siempre particularizar sus críticas sobre un actor y que eludió nombrar a ninguno de ellos.

⁷⁵² M. J. DE LARRA, *Los celos infundados o El marido en la chimenea*, *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 182. En cambio, CARNERERO no ve en la crítica a los actores ningún beneficio para el teatro sino un motivo de disputa contrario al oficio de periodista:

«Aquellos periodistas precipitados que hablan ligeramente y tiran mandobles a diestro y siniestro y critican a los actores y a las actrices sin orden ni compás, como sucede particularmente en los países extranjeros, se desvían del lenguaje que se debe al honor de la literatura y a los principios del arte dramático. Éste es el modo de formar una región de disputas interminables y de partidos acalorados que dan pábulo a la irritación de las pasiones, y no es plausible la conducta de los que arbitrariamente quieren disponer de las reputaciones teatrales», «De las críticas teatrales», *El Correo Literario y Mercantil*, 1829, núm. 92 (11 febr.), pp. 2-3

ta en escena⁷⁵³, con reseñas en las que antes de ocuparse de la obra en cuestión pronuncia un breve discurso introductorio⁷⁵⁴. Sin embargo, a medida que afianzó su puesto de redactor en la *Revista Española*, se convenció cada vez más de que su papel público le exigía juzgar el trabajo de los cómicos⁷⁵⁵ y, como consecuencia de ello, desplegó su habilidad crítica y capacidad comunicadora en reseñas en las que el actor, el dramaturgo e incluso el público constituyeron el objeto de la crónica⁷⁵⁶. A través de esta personalización, Larra pretendió ejercer su derecho a la crítica, el cual conjugaba la censura verdadera de cualquier error arraigado en el teatro español y generalizado en la opinión pública, con la enseñanza de los caminos que conducían al perfeccionamiento de la escena patria. Reivindicó la declaración pública de la verdad como un derecho, al tiempo que un deber legítimo, de la crítica literaria y de los periódicos y, en definitiva, de la opinión pública. Al reseñar el *Pelayo* de Quintana, afirma: «Mucho sentimos haber de decir la verdad cuando es desagradable; pero ni hay otra esperanza de remedio para nuestros infelices teatros que la *censura pública*, ni nosotros en nuestra posición podemos menos de ejercerla. En llegando a este punto, nuestro amor al arte nos hará arros-trar siempre las enemistades particulares, las habilidades necias, los feos propósitos y aun las calumnias despreciables de aquellos que no quieren reconocer en los periódicos un derecho generalmente reconocido, y en la pública censura el camino de la perfección»⁷⁵⁷.

Tras la lectura de estas palabras, no extraña que *Fíguro* cifre su máxima aspiración como periodista en erigirse en portavoz de la opinión pública. A su entender, el hecho de que el público y el crítico coincidan en sus apreciaciones, siempre que éstas sean justas y verdaderas, significa que la sociedad y la prensa están dispuestas a velar por la instaura-

⁷⁵³ Sucede así en las primeras crónicas publicadas en la *Revista Española*. Vid. *Hacerse amar con peluca* y *Don Quijote*, ambas de Ventura de la Vega. Este sistema, con algunas variantes, lo utiliza en las obras de los principales autores españoles del momento.

⁷⁵⁴ Vid. *Los celos infundados* y *La extranjera*. Otras fórmulas empleadas por Larra son: la descripción del argumento que, como hizo Lista, desacredita por sí misma la obra en cuestión, o la anécdota, donde una breve historia facilita la comprensión del mensaje crítico. Como ejemplo de la primera puede leerse la reseña de *La nieve* de Scribe y de la segunda la comedia *Miguel y Cristina*. Vid. *Revista Española*, 1833, BAE, 127, pp. 227-228 y 229-230 respectivamente.

⁷⁵⁵ Vid. M. J. DE LARRA, «No lo creo», *Revista Española*, 1833, BAE, 127, pp. 243-246.

⁷⁵⁶ Vid. la crítica de los refundidores ofrecida en *A cada paso un acaso* y, aunque son muchas las dedicadas a los actores, pueden citarse *Los dos hermanos a la prueba*, *Gabriela de Vergi* y *El testamento*.

⁷⁵⁷ M. J. DE LARRA, *Pelayo*, *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 239.

ción de la verdad. A propósito de la representación de *El expósito en Londres*, escribe:

«[...] Cuando el público justo empieza por condenar con su fallo decisivo una comedia, cuando sus chicheos dan un directo aviso a un ingenio emprendedor, y le gritan desde la luneta «errasteis la vocación», en ese caso el periodista, fuerte ya y poderoso, armado con ese fallo, [...] debe ceñirse a desempeñar aquella parte de la crítica de que no puede lícita ni imparcialmente eximirse, y ser delicadamente el órgano sencillo de la opinión pública; debe dar cuenta sólo de las causas que pueden haber decidido a aquélla para desaprobar la malograda representación»⁷⁵⁸.

7.2.3.2. *El Correo Literario y Mercantil* y *las Cartas Españolas*

Antes del mes de febrero de 1833, fecha de la cita, no era infrecuente que los periódicos de la Ominosa Década se refirieran a la actuación de los cómicos. La inclusión de este tipo de comentarios en las crónicas teatrales se hizo moneda común a partir de la fundación en abril de 1831 de la Escuela de Música y Arte declamatorio, más conocida como Real Conservatorio de Música M.^a Cristina. «El Real Conservatorio de Música –se lee dicho año en las *Cartas Españolas*– [...] lleva en la esencia de su institución los elementos que se contraen igualmente a la declamación escénica y en adelante tendrá el teatro de dónde esperar que salgan actores hábiles [...]»⁷⁵⁹. La circunstancia de haberse establecido cátedras para la formación de actores profesionales aumentó el interés de la prensa por contribuir con sus críticas a la mejora del arte escénico. En las páginas de *El Correo Literario y Mercantil*, Bretón de los Herreros defendió su derecho a criticar a los actores: «Creemos [...] que no será inútil a los progresos del arte en general, y a los mismos acto-

⁷⁵⁸ M. J. DE LARRA, «[Una obra de circunstancias y una mala traducción]», *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 232.

⁷⁵⁹ «Real Conservatorio de Música. Escuela de declamación española», *Cartas Españolas*, 1831, Boletín. cuad. 25 (10 nov.), p. 139. El primer maestro de declamación de la escuela fue Joaquín Caprara y el segundo Rafael Pérez. Pero los aspirantes a actores contaban además con un maestro espiritual, cargo que ocupó Rafael González Palanco, un maestro de esgrima, Faustino Cea, otro de baile, Belluzi, y dos más: Enciso Castrillón, profesor de literatura castellana y Fermín González Canedo, maestro de primeras letras. También Larra se refirió al nacimiento de la Escuela. *Vid.* «Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español», *El Pobrecito Hablador*, 1832, BAE, 127, p. 127.

res en particular, el reprender ciertos abusos en que vemos incurrir a algunos, y esto sin contraernos a personas determinadas»⁷⁶⁰. Pero, como él mismo declaró, las recriminaciones dirigidas por Bretón a los actores fueron de orden teórico y de carácter general. Los comentarios del dramaturgo tienen un carácter docente y utilitario que, en cierto modo, complementaba la enseñanza recibida en la escuela. De ahí que publicara artículos contra los malos hábitos interpretativos y que reservara sus críticas para los actores desconocedores de su oficio. Bretón censura la arbitrariedad e impericia de los actores «rutineros», que hacían de la memoria su única cualidad interpretativa, el mal gusto de los «morcilleros», que improvisaban ignorando el texto y desobedeciendo al poeta, y a los actores que, más pendientes del auditorio que de escenificar con propiedad su papel, acababan con el prodigio de la ilusión dramática⁷⁶¹.

El ánimo crítico de los cronistas de *El Correo Literario y Mercantil* y de las *Cartas Españolas* respondía a una actitud tolerante no exenta de cierta dosis de complacencia. Carnerero, por querer ganarle la partida al teatro lírico, optó por descubrir a sus lectores los valores positivos del teatro nacional. En relación con la comedia de Flores Arenas *Coquetismo y presunción*, Carnerero declaraba en las *Cartas*:

«Confieso sinceramente que miro con repugnancia a esos cáusticos satirizantes, falladores de oficio, que trincan y rajan a dé donde diere. No quiero parecerme a ellos: aplaudir lo que hallo bueno me ha sido siempre ocupación grata y no sacrificaré nunca al necio placer de lanzar un epigrama o de dicharachear vagamente, la obligación de animar el mérito naciente, y reconocerle de buena fe donde quiera que se halle»⁷⁶².

Bajo esta divisa, Carnerero soslayó en las *Cartas Españolas* el análisis pormenorizado de obras y autores merecedores de sátira o vituperio. Las obras de este jaez se comentaron brevemente, con una intención más

⁷⁶⁰ M. BRETÓN DE LOS HERREROS, «Teatro», *El Correo Literario y Mercantil*, 1832, 9 abr., ed. cit., p. 218.

⁷⁶¹ Vid., entre otros muchos artículos dedicados a censurar a los actores, los titulados: «Diferentes sistemas de los actores para la representación de los dramas», *El Correo Literario y Mercantil*, 1831, 5 sept., ed. cit., pp. 117-118 y «Charlatanismo escénico o arte de agradar a la multitud con poco trabajo», *Idem*, 1832, 28 sept., ed. cit., pp. 313-314.

⁷⁶² J. M.^a CARNERERO, *Coquetismo y presunción*, *Cartas Españolas*, 1831, p. 138. Hay que recordar que en 1830 la comedia mereció una severa crítica por parte de BRETÓN en *El Correo Literario y Mercantil* y que las propias *Cartas Españolas* publicaron el desagravio de Flores Arenas (Vid. *Idem*, pp. 198-203).

informativa que crítica en el apartado titulado «Reseñas teatrales»⁷⁶³. En la medida que redujo los deberes del crítico teatral a procurar el aliento a los poetas cuyos defectos poéticos no deslustraban la escena patria, reservó el espacio de las crónicas al análisis detallado de aquellas obras dramáticas que, a su juicio, constituían el fundamento estético e ideológico del teatro nacional.

Para Carnerero no toda pieza teatral que se representaba en los coliseos madrileños era digna de atención crítica. Así, hacerse acreedor de una crónica dramática en las *Cartas Españolas* presuponía la cualificación literaria de la obra en cuestión, esto es, el ejercicio de la crítica implicaba la existencia de un criterio previo de selección. No es de extrañar, por consiguiente, que entre los dramaturgos cuyas obras dieron lugar a la publicación de crónicas teatrales en las *Cartas* se encuentren Martínez de la Rosa, Eugenio de Tapia, Bretón de los Herreros, Flores Arenas y Dionisio Solís, autores cuyo teatro se autoriza por el mero hecho de criticarse. Carnerero, como atinó a censurarle Larra, se comportaba parcialmente al ignorar aquellas representaciones que su celo crítico reprochaba. Su validación del teatro contemporáneo se basaba en el estudio exclusivo de las obras que se acomodaban a su forma de entender el teatro nacional y de realizar la crítica. Sólo aquellas producciones cuya conformidad con el modelo ideal resultaba manifiesta ocuparon al crítico.

Carnerero convirtió la crítica dramática y las crónicas de teatros en privilegio de unos pocos autores, los mismos a quienes confiaba la regeneración de nuestra escena. La crítica consiste para él en un medio de dignificar y, en definitiva, de instituir el trabajo de unos determinados poetas y las crónicas de teatros en el modo de conseguirlo. Como los memorialistas, Carnerero colocó a sus lectores en contra de una realidad dramática que desde instancias oficiales se deseaba proscribir. No obstante, para sus lectores ello no sólo equivalía a compartir el criterio estimativo defendido por la publicación, sino que también implicaba el estancamiento intelectual de la crítica. Mientras ésta última careciera de la posibilidad de enjuiciar opciones estéticas no contempladas por el clasicismo institucional, continuaría siendo un medio de control ideológico y social. La utilidad estética y política de la crítica, y aun su superviven-

⁷⁶³ Los comentarios críticos de las piezas reseñadas suelen caracterizarse por el desprecio que corroboran expresiones del tipo: «chocarrerías de gracioso», «reunión de disparates», «sobrada pesadez», etc. como las que ilustran el siguiente juicio: «¿Y qué se dirá de los *Asesinos del correo de Nápoles*, denominado *drama nuevo histórico*, y que no es sino un cúmulo desatinado de barrabasadas melodramáticas, terminadas al compás de una chiflatina enérgica y generalmente sostenida? No es fácil concebir mayor número de absurdos», «Reseña teatral», *Cartas Españolas*, 1832, p. 122.

cia y significación, procedían, por paradójico que pueda parecer, de su involucionismo.

7.3. DE LA UTILIDAD Y COLABORACIÓN DE LA PRENSA PERIÓDICA EN LA FORMACIÓN DE LA CRÍTICA TEATRAL

Cuanto se ha comentado hasta aquí referente a la constitución de las crónicas teatrales como género periodístico obliga a plantear el por qué de la utilización de la prensa periódica como medio de difusión y en qué medida el periódico contribuyó a la institucionalización de la crítica dramática. La primera cuestión parece, a simple vista, más fácil de elucidar. Vehículo de la cultura, divulgador de las novedades del pensamiento y fomentador de la instrucción pública, el periódico se constituyó, desde sus orígenes, en un signo de modernidad y progreso. Testimonios que lo confirman abundan entre los intelectuales de los siglos XVIII y XIX, pudiendo servir de ejemplo las siguientes palabras del padre Estala: «[...] Entre los establecimientos literarios que después de la restauración de las letras en Europa han contribuido más a la ilustración general no debe dudarse que los papeles periódicos han sido y son los más eficaces para el progreso de los conocimientos humanos»⁷⁶⁴.

La eficacia de la prensa derivaba de su bajo coste, de su facilidad para acercarse a estratos sociales no familiarizados con el estudio⁷⁶⁵, de servir de comunicador entre quienes, por el contrario, se interesaban por los avances de la cultura y, como en algunos casos se especifica, del aliento proporcionado a la curiosidad, en el sentido enciclopédico del término. Su doble condición de fenómeno social y cultural determinó que pronto los poderes públicos, los responsables del progreso intelectual de la nación y los que vieron en él un medio de subsistencia apreciaran sus ventajas. Sin embargo, con la misma rapidez se vislumbraron sus inconvenientes. Ciertamente los gobiernos temieron que estas hojas volantes pusieran en conocimiento de la opinión pública ideas perniciosas para el crédito de la monar-

⁷⁶⁴ Citado por F. AGUILAR PIÑAL, «Ilustración y periodismo», en *Periodismo e Ilustración en España*, p. 10. Vid. también J. SEMPERE Y GUARINOS, «Papeles periódicos», en *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, ed. facs. (Madrid: Gredos, 1969), IV, pp. 176-177.

⁷⁶⁵ Vid. R. HERR, *España y la revolución del siglo XVIII*, (Madrid: Aguilar, 1973²), pp. 162-164 y M.^a Rosa CAL MARTÍNEZ, «La captación del lector y la aproximación al público comunicante», en *Periodismo e Ilustración en España*, pp. 81-97 e I. URZAINQUI, «Un nuevo instrumento cultural: la prensa periódica», en *La república de las letras*, pp. 204-214.

quía, por lo que no faltaron intentos de regular o restringir su publicación y contenidos. Del mismo modo, el periódico se contempló con reticencias al comprobarse que promovía la falsa ilustración y estimulaba en cualquier escritorzuelo el deseo de convertirse en periodista.

Más que conocidas son las opiniones vertidas por Diderot en la *Encyclopédie* y Rousseau en la *Correspondance generale* a propósito de los males de la prensa. Ambos autores anticiparon la idea de que los periódicos, como explicó Arrieta, constituían «un medio cómodo de satisfacer la curiosidad y hacerse sabio a poca costa»⁷⁶⁶. Habiendo sido su primera intención divulgar las luces, se advierte que pueden producir el efecto contrario al que se anunció y «propagar en una gran parte de los lectores la superficialidad, el pedantismo y la charlatanería, vicios acaso peores que [...] la ignorancia misma»⁷⁶⁷. Mas, aunque no careció de detractores, la prensa española prosperó en la segunda mitad del siglo XVIII a instancias de Carlos III y de los ideólogos ilustrados. En la última década de este reinado, los periódicos contaban con una legislación propia, con un público, con medios técnicos y económicos y, sobre todo, con la conciencia entre los partidarios de la Ilustración, periodistas incluidos, de que la prensa constituía un medio insustituible en la difusión del pensamiento y en la regeneración de la cultura nacional. En este sentido, puede afirmarse, como demostraron Herr, Guinard y Aguilar Piñal entre otros, que la mentalidad ilustrada incidió decisivamente sobre el aumento de número, significación y calidad de las revistas literarias y que propició la profesionalización de sus responsables convertidos, como en 1781 declaró Cañuelo, en «mártires de su razón»⁷⁶⁸.

Ahora bien, la orientación utilitaria y el comedido espíritu reformista que los ilustrados atribuyeron a la prensa y las condiciones legislativas y políticas en que ésta se desarrolló por lo menos hasta 1808, también determinaron la prioridad concedida en las publicaciones periódicas a la literatura y, en particular, a la crítica literaria. No se trata de decir con ello que el sometimiento a la censura y el control institucional en el terreno político y religioso, desviarán la atención de los periodistas hacia otros aspectos de la vida civil, como las costumbres y la literatura, ni tampoco que tales circunstancias provocaran que ésta última dejara de constituir un objeto de información literario-bibliográfica para erigirse en medio de educación de la opinión pública. Pero sí tiene sentido afirmar que la formación y constitución de la crítica literaria, así como de la dramáti-

⁷⁶⁶ BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, IX, p. 467.

⁷⁶⁷ *Idem*, p. 468.

⁷⁶⁸ «Discurso primero», *El Censor*, 1781, p. 22, *ed. cit.*, p. 15.

ca, estuvo en relación con ambos factores y con la presencia de un tercero, cual fue la confianza depositada por los ilustrados en la capacidad educadora de la literatura.

Producto de esta consideración, el teatro, la crítica y la propia prensa adquirieron, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, un marcado carácter institucional. Al par que instrumentos de divulgación del pensamiento en sectores sociales desacostumbrados a la lectura e incluso entre gentes sin alfabetizar, el teatro primero y después la prensa y la crítica se valoraron como expresiones del grado de cultura y civilización alcanzados por la sociedad española. La frase de Lista que encabeza este capítulo resulta particularmente significativa. Tales palabras constituyen una transposición de las que en 1781 pronunció Cañuelo citando a Robertson en el famoso «Discurso xxxii» de *El Censor*: «En aquellos barómetros —explica el escritor riojano refiriéndose a los teatros públicos— [...] se miden los grados de cultura, y de ilustración de una nación»⁷⁶⁹. Según se deduce de la versión de 1821, la prensa periódica asumió las funciones educativas tradicionalmente asignadas al teatro, de forma que ambos cifraron su objeto en el bien de la patria y la felicidad de sus súbditos. Luego, atendiendo a las relaciones particulares entre prensa, teatro y crítica, los papeles periódicos contribuyeron desde fines del siglo XVIII a la regeneración de las letras y al ennoblecimiento cultural de la nación con la publicación de reseñas teatrales que mejoraran la dramaturgia española.

En 1788 la aprobación de la Real Resolución del 2 de octubre estableció una serie de medidas reguladoras de la impresión de periódicos. Según se especifica en el tercero de sus artículos, las publicaciones periódicas tenían la obligación de salvaguardar la dignidad de las personas, del gobierno y de las instituciones públicas y, por lo tanto, de evitar su descrédito⁷⁷⁰. No obstante, con anterioridad a esta fecha, la prensa setecentista se ocupó del teatro con la intención de preservar su prestigio en tanto que manifestación literaria y como instrumento de educación pública. Seguramente ningún texto expresa con más vehemencia este parecer que el «Discurso» que, bajo el seudónimo de *Cosme Damián*, publicó Samaniego el año 1786 en *El Censor*:

⁷⁶⁹ «Discurso xxxii», *El Censor*, 1781, ed. cit., p. 138.

⁷⁷⁰ Vid. *Reglas que deben observarse en los papeles periódicos, y escritos cuya impresión corra bajo la inspección del Juez de Imprentas*. Art. 3 y n. 7 y *supra*, n. 995. No obstante, ya en 1785 se creó una comisión para juzgar las publicaciones difamadoras. Vid. J. SEMPERE Y GUARINOS, *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, IV, pp. 191-192.

«[...] Ningún objeto es más importante, más digno de censura, ni más necesitado de ella. El crédito, y acaso la felicidad de la nación, las ideas, los usos, las costumbres de sus individuos, la honestidad, la humanidad, la sólida piedad, la verdadera gloria, el honor, el patriotismo, todas las virtudes naturales, morales y civiles se interesan en su reforma y claman altamente por ella. No hay condición, estado, edad, ni sexo que no lo frecuente, que no reciba de él lecciones, y que no pueda beber en esta fuente o la ponzoña del error, o las aguas de la buena y saludable doctrina. ¿Pues cómo podremos disculpar el silencio y la parcialidad [de los periódicos] en este punto? [...] Porque, ¿cuánto tendría Vm. que notar en el teatro si le observase como un establecimiento político? ¿cuánto si le considerase en sus relaciones morales? ¿cuánto si le examinase como un objeto de literatura?, ¿cuánto si hubiese de hablar de la ilustración de los que le gobiernan, de la educación de los que le componen, del discernimiento de los que le frecuentan?»⁷⁷¹.

El apoyo que los periódicos dispensaron a la literatura y al teatro, y que en cierto modo recogió la legislación carolina, surgió de la voluntad reformadora de los periodistas. Ya Nifo demostró en el *Diario Estrangero* la facultad de la prensa para consagrar los modelos de imitación cuando afirmaba:

«La literatura se sostiene en hombros de los diarios y papeles públicos que, reanimando más y más la fama de los que se consagran en obsequio del honor de la humanidad en común, producen en los espíritus provechosamente laboriosos una viva emulación»⁷⁷².

Pero los periódicos que consolidaron el derecho de la prensa a regular la actividad teatral fueron el *Memorial Literario* y *El Censor*, si bien Cañuelo acabó por abandonar ante la pasividad de las que denominó «verdaderas potestades»⁷⁷³. Precisamente, la falta de respaldo institucional que

⁷⁷¹ COSME DAMIÁN, «Discurso XCII», *El Censor*, 1786, pp. 428-429, *ed. cit.*, pp. 397-398. Vid. E. PALACIOS, *Vida y obra de Samaniego* (Vitoria: Inst. Sancho el Sabio, 1975), pp. 335-348.

⁷⁷² Según NIFO, la emulación constituye el sustento de la mejora de las letras y así continúa diciendo. «Ésta, que siempre se ha dado a conocer por la fuerza motriz de la inteligencia y la actividad, celosa de sus derechos, mantiene en continua agitación los ánimos y éstos, unos de otros competidores, unos de otros auxiliares, se prestan socorros para el adelantamiento y claras luces para la dirección de sus operaciones», «Idea de esta obra», *Diario Extranjero*, 1763. Citado por L. M. ENCISO RECIO, *Nipho y el periodismo español*, pp. 143-144.

⁷⁷³ «Discurso XXXII», *El Censor*, 1781, p. 498, *ed. cit.*, 138.

echó en falta *El Censor* contrasta con la que recibió el *Memorial Literario* desde octubre de 1785, casi dos años después de iniciarse la publicación. Durante este bienio, el periódico de Ezquerria se hizo eco del pensamiento ilustrado y, aprovechando el auge de la nueva ideología entre las clases medias, implantó una concepción crítica del teatro que satisfizo a la oficialidad. Mas el respaldo oficial concedido a la prensa por Floridablanca mientras fue ministro de Carlos III, se transformó en recelo a partir de 1789⁷⁷⁴, aunque logró su máxima expresión en 1791 con la suspensión de todos los periódicos no oficiales⁷⁷⁵.

El golpe asestado a la intelectualidad española y, lo que es peor, a su fe en el despotismo y la monarquía fue tan terrible que la publicación de periódicos y la crítica literaria se esgrimiría desde entonces como una obligación y un derecho de las sociedades cultas que el Estado, por ella beneficiado, debería proteger. En 1804, esto es, entre el decreto represivo de 1791 y la constitución en 1805 del Juzgado Especial de Imprenta a cargo del abate Melón, *El Regañón General* publicó una Carta donde un aspirante a periodista se propuso demostrar que «la nación y el público recibirán mayor utilidad cuanto mejor y con más sana crítica se escriba sobre el teatro [en los papeles periódicos]»⁷⁷⁶. En opinión del articulista, el ejercicio de la censura pública constituía un derecho adquirido por los periódicos y, recordando a Boileau, también de quienes asistían al teatro. Mas, en virtud de las grandes ventajas que la censura de las producciones dramáticas en la prensa proporcionaba al Estado⁷⁷⁷, éste y los mismos dramaturgos⁷⁷⁸ deberían respetarlo y protegerlo. Sin embargo, los vaivenes de la política decimonónica impidieron en numerosas ocasiones el disfrute de un derecho que los intentos reguladores y la política reaccionaria de Fernando VII no hicieron sino consolidar.

⁷⁷⁴ El 28 de febrero de 1789 el Inquisidor general prohibió veintidós discursos de *El Censor* por las críticas sociales y religiosas que contenían, y varios del *Correo de Madrid* y del *Diario de Madrid*.

⁷⁷⁵ Vid. M.^a J. Rodríguez Sánchez de León, «Tres intentos fracasados de publicar una revista de teatros (1795, 1802 y 1804)», en *El Siglo que llaman ilustrado*, pp. 745-754.

⁷⁷⁶ *El Pretendiente*, «Carta decimotercera», *El Regañón General*, 1804, p. 265. Por otra parte, entre estos años, concretamente en 1801, Eusebio Álvarez y Julián de Velasco solicitaron la licencia necesaria para la publicación de un *Diario de los Teatros* que, aunque se juzgó favorablemente, nunca salió a la luz pública (AHN, Consejos, 5565 (1)). Vid. mi trabajo citado en la nota anterior.

⁷⁷⁷ «Las utilidades que pueden seguirse al Estado de una sana crítica sobre los teatros, manejada con decencia, con finura y con gracia son incalculables», *Idem*, p. 268.

⁷⁷⁸ «El que trabaja para el público, y recibe de él su estipendio —dice refiriéndose a los autores dramáticos—, no puede negarse a recibir las correcciones del mismo que lo sostiene», *Idem*, pp. 266-267.

La liberalización de la prensa acaecida durante la contienda francesa afianzó el poder de los papeles periódicos en la formación de la opinión pública: «No hay mejores medios –exclamaba Quintana en el *Semanario Patriótico*– que los que proporciona la imprenta en los papeles periódicos, destinados por su naturaleza a excitar, sostener y guiar la opinión pública»⁷⁷⁹. Mas, aunque este destino se desautorizó en 1815 en razón del «menoscabo del prudente uso que debe hacerse de la imprenta»⁷⁸⁰, pervivió, si bien con notables diferencias, en la conciencia de algunos periodistas. Evidentemente las restricciones gubernativas conllevaron la desaparición del atrevimiento y actitud combativa características del periodismo político que propició el liberalismo durante la guerra de la Independencia, pero revelaron la enorme capacidad transformadora y persuasiva adquirida por la prensa nacional. Ésta podía controlar la merma de los derechos y obligaciones procedentes del pacto social e incluso inclinar al pueblo en favor de posiciones más o menos revolucionarias. Luego los papeles periódicos no sólo servían de morigeradores de las instituciones y de las costumbres, sino que además representaban la voluntad general. Su función pública se dividía entre la expresión y el cumplimiento de la ley y el impossibilitar su transgresión.

No obstante, debido a que la colaboración institucional de la prensa comprendía la observancia de la ley por parte de los poderes públicos y a que la responsabilidad política y social de los periódicos aumentaba a medida que se reducían las libertades civiles, la situación de los periodistas resultaba hartamente comprometida tanto bajo un gobierno despótico como bajo uno liberal. Antes de la instauración del liberalismo en 1820, se encontraron en el primer caso publicaciones como la *Minerva*, la *Crónica Científica y Literaria* y la *Miscelánea* de Javier de Burgos, que optaron por guardar silencio. Mas, si la revista de Olive eludió el problema político en pro del arte, el silencio de los redactores de la *Crónica* y de la *Miscelánea* escondía una soterrada pero cauta rebeldía que no pasó desapercibida ni a las autoridades ni a otros periodistas. Su postura crítica entrañaba una protesta que amparó la proximidad del cambio político verificado en el año referido. Seguramente Mora podría haber contribuido con más eficacia al restablecimiento de las libertades, incluida la de imprenta. Pero ni el temor a que le cerraran el periódico se lo permitió ni su talante acomodaticio tampoco. En rea-

⁷⁷⁹ «Prospecto», *Semanario Patriótico*, 1808, núm. 1 (1 sept.), p. 1.

⁷⁸⁰ Real Decreto de 15 de abril de 1815. Vid. M.^a C. SEOANE, *Historia del periodismo. Siglo XIX*, p. 84.

lidad, se comportó con la medida que Lista reclamó como deber del periodista cuando, a propósito de la libertad de prensa, escribía en *El Censor* de 1822:

«Entre los inmensos bienes que produce la *libertad de imprenta bien entendida* se cuentan como principales la efusión de las luces a todas las clases de ciudadanos, *el auxilio que encuentran en ella las autoridades para el desempeño de sus graves cargos, y también la censura respetuosa de sus abusos*, de suerte que si la libertad de escribir no produjera estas utilidades, vendría a resultar que lejos de ser un bien, se convertiría en una de las más funestas plagas que pueden afligir a un estado»⁷⁸¹.

En estas páginas, Lista se cuestionó la utilidad de la libertad de prensa en un tiempo en que el apasionamiento político inundó la vida pública. Denunció, al igual que Miñano en *El Pobrecito Holgazán*, los editores de *La Periodicomanía*⁷⁸² y López Soler en *El Europeo*, el abuso que muchos de sus contemporáneos estaban cometiendo de un derecho reconocido por las Cortes. El alborozo con que en los primeros momentos la prensa acogió el nuevo régimen se convirtió en una constante y huera apología de la libertad y el constitucionalismo⁷⁸³. Más que en un vehículo de transmisión del «lenguaje de la razón y la justicia»⁷⁸⁴, el periodismo se convirtió en una forma de vida. Lista y asimismo López Soler acusaron a sus colegas del Trienio de desconocer la responsabilidad pública inherente a la profesión periodística. El mal, a juicio de ambos, procedía de un patriotismo fanático y adulador. En palabras de López Soler: «Sobradamente frívolos para ser profundos y faltos de carácter para ser constantes, obedecemos fácilmente al flujo y reflujo de nuestras pasiones, que nos hacen declarar hoy contra el principio que asentamos ayer, y abrazar sistemas opuestos a medida que necesitamos adular a los que marchan a su frente»⁷⁸⁵. El escritor catalán se mostró indignado ante la

⁷⁸¹ A. LISTA, «Sobre la necesidad de que los escritores públicos auxilien a las autoridades, y éstas a los escritores», *El Censor*, 1822, p. 171.

⁷⁸² Sobre esta publicación, *vid.* Enrique RUBIO CREMADES, «La Periódico-manía y la prensa madrileña en el Trienio Liberal (I y II)», *Anales de Literatura Española*, 3 (1984), pp. 429-446; 4 (1985), pp. 383-414.

⁷⁸³ En el *Indicador de los espectáculos y del buen gusto* de 1822 se aconseja a los autores dramáticos lo siguiente: «[...] promover las representaciones patrióticas que, contribuyendo a inflamar el espíritu de libertad, pueden servir de correctivo a un sinnúmero de abusos que viven todavía gracias a las rutinas y a lo hondas que están las raíces de las preocupaciones», «Variedades teatrales», *Idem*, 1822, núm. 138 (22 sept.), p. 699.

⁷⁸⁴ *Miscelánea de Comercio, Política y Literatura*, 1820, 13 marz.

generalizada inercia, desencanto, superficialidad y conformismo de la sociedad española y, sobre todo, de la prensa: «No hemos tomado sobre nuestros hombros –escribía– el delicado encargo de periodistas para adular a nuestro siglo, sino para declamar en cuanto sepamos contra sus preocupaciones y torcidas habitudes»⁷⁸⁶.

En relación con el teatro y la literatura sucedió lo mismo que en las restantes disciplinas, esto es, que se desperdició la relativa estabilidad política y el respaldo institucional de las libertades. La afición a la política sumió a la literatura en el abandono y, salvo *El Censor*, el resto de las publicaciones se conformaron con reseñar alguna que otra pieza política alusiva a las circunstancias. El mérito de Lista como responsable de los artículos literarios y reseñas teatrales de *El Censor* y, en menor medida, de López Soler en *El Europeo*, estribó en que reivindicaron la crítica teatral en la prensa como medio de regeneración nacional: «A buen seguro –manifestaba el escritor barcelonés– que si los papeles públicos analizasen con tino y rigurosa crítica las comedias que se representaran y se procurase, por otro lado, que éstas fuesen bien combinadas y agradablemente escritas, que una gran parte del público se iría ilustrando [...]»⁷⁸⁷. La escasez de piezas dramáticas relevantes no era imputable a los papeles periódicos, mas sí que desde 1815 hubieran desatendido sus obligaciones para con una institución pública de tanta transcendencia social⁷⁸⁸. Por parte de Lista se produjo una recuperación de un deber cívico y de un derecho que, sin embargo, López Soler se sintió incapaz de cumplir⁷⁸⁹. Por tanto, aun cuando a Lista se le recrimine un exceso de colaboracionismo y de moderación política, una defensa del clasicismo y un afán por institucionalizar el teatro⁷⁹⁰, no puede negársele que devolviera al periodismo la obligación de prevenir a la opinión pública hacia un teatro que fomentaba principios contrarios a la libertad constitucional, al orden público y al supuesto carácter filosófico del siglo. Años después, en sus famosos *Ensayos*, manifestaría:

⁷⁸⁵ R. LÓPEZ SOLER, «Examen sobre el carácter superficial de nuestro siglo», *El Europeo*, 1823, ed. cit., p. 74.

⁷⁸⁶ *Idem*, p. 71.

⁷⁸⁷ R. LÓPEZ SOLER, «Teatro», *El Europeo*, 1823, ed. cit., p. 93.

⁷⁸⁸ CARNERERO se defendió en el *Indicador de los espectáculos* de los ataques que recibió la ausencia de crítica en la publicación: «El título solo de nuestro periódico indica su objeto y con *indicar* y pasar muy de ligero las materias de que ha ofrecido hablar, habrá cumplido», *Idem*, 1822, núm. 13 (10 mayo), p. 52. Meses después, sin embargo, incluiría reseñas críticas propiamente dichas.

⁷⁸⁹ *Vid.* R. LÓPEZ SOLER, «Teatro», *El Europeo*, 1823, ed. cit., p. 91.

⁷⁹⁰ *Vid.* A. LISTA, «Anuncio sobre teatros», *El Censor*, 1821, p. 469.

«¿Cómo en una época de filosofía pueden agrandar las mismas cosas que entusiasmaron a nuestros crédulos e ignorantes antepasados? ¿Cómo una sociedad culta ha de complacerse en las consejas que inventó el carácter guerrero y supersticiosos de aquellos tiempos? La Europa se ha convertido en una escena política: ¿quién será tan necio que vaya a divertir a los hombres que leen periódicos y discursos de tribuna, con batallas de gigantes y apariciones de brujas y nigrománticos?»⁷⁹¹.

Precisamente el hecho de que la lectura de periódicos se hubiera generalizado en la sociedad española, constituía una razón de peso para que «la peligrosa novedad de discurrir» se introdujera en la sociedad y sobre todo en el espíritu inquieto de una juventud dispuesta a transformar la realidad española. La implacable censura que Carlomar de aplicó a la prensa y que causó el cierre de periódicos tan moderados como el *Diario Literario y Mercantil*, lejos de mermar el interés por recobrar el derecho de la prensa a ejercer la crítica, le sirvió de acicate. La recuperación en dicho periódico del gusto por la crítica teatral y el reconocimiento en ella de un medio de aproximarse a la Europa decimonónica, se adivina tímidamente en sus páginas. Aunque los nombres de Carnerero, Durán, Hermosilla o Lista encabecan las crónicas de aquellos años de recesión política, al menos, se percibía una voluntad de instruir la opinión pública a través de la educación literaria: «Solamente –escribía Lista el año 1833 en *La Estrella*– el examen detenido de nuestro teatro puede suministrar un caudal inmenso de filosofía, de invenciones, de chistes, de bellezas poéticas y de lenguaje»⁷⁹². El interés de estos autores por criticar en la prensa periódica la dramaturgia nacional constituyó un paso decisivo hacia la regeneración cultural española que no supieron o no quisieron dar sus colegas de etapas anteriores. Si bien estos críticos cifraron la utilidad de la crítica dramática y la capacidad instructora de la prensa periódica en la consideración del cristianismo y la monarquía como únicos fundamentos de la civilización europea, al menos concedían al teatro y a la prensa una relevancia pública similar a la que le otorgaron los ilustrados del siglo anterior. Con su actitud demostraron que la crítica literaria no constituía el reducto de los periodistas en épocas de autoritarismo sino, muy al contrario, un medio de acceder a la opinión pública.

Por ello Larra se opondría abiertamente al silencio de los periodistas pese a que, por otra parte, no se le escondía la dificultad que entrañaba el oficio: «[...] cuesta menos callar que hacer artículos de periódico»⁷⁹³. A este

⁷⁹¹ A. LISTA, *Ensayos literarios y críticos*, II, p. 36.

⁷⁹² A. LISTA, «De la instrucción pública», *La Estrella*, 1833, núm. 21 (26 nov.), p. 1.

⁷⁹³ M. J. DE LARRA, «No lo creo», *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 246.

respecto, creía a pies juntillas en las palabras de Sánchez Barbero, que en 1810 afirmó: «[...] La opinión es un continuo roedor que con terribles amenazas recuerda su deber a los tiranos»⁷⁹⁴. Sin duda, para *Fígaro* la gran virtud de las críticas teatrales derivaba, en primera instancia, de su más inmediata utilidad: «[...] la *censura decorosa* de los periódicos es acaso el único medio que puede elevar la escena al grado de esplendor y perfección de que se halla tan lejos en el día [...]»⁷⁹⁵, pero fundamentalmente de que acostumbraban al país a la crítica merecida. De ahí que se negara a renunciar al derecho de censurar públicamente a los cómicos. Cercenar esta atribución de los periódicos y de los críticos suponía el fin de la actividad literaria y, en definitiva, sumir a la nación en la ignorancia:

«[...] Si llegase un día en que los actores se creyesen con derecho a exigir un silencio más humillante y ridículo para ellos que para nadie, los poetas y autores de toda clase de libros no podrían menos de creerse con igual derecho, porque unos y otros viven de darse al público, se acabarían entonces los medios de rebatir la ignorancia y la mala fe de un libro y la polémica literaria, única fuente del saber humanos»⁷⁹⁶.

⁷⁹⁴ [F. SÁNCHEZ BARBERO], [«La libertad de imprenta»], *El Conciso*, 1810, 2 sept. Citado por M.^a C. SEOANE, *Historia de periodismo. Siglo XIX*, p. 46.

⁷⁹⁵ M. J. DE LARRA, «No lo creo», *Revista Española*, 1833, BAE, 127, p. 246.

⁷⁹⁶ *Idem.*

CONCLUSIONES

El repaso de la evolución y constitución de la crítica dramática en los últimos años del siglo XVIII y primeras décadas de la centuria siguiente nos sitúa literaria, social, cultural y políticamente ante el comienzo de la edad contemporánea. La confluencia de una serie de factores simultáneos y entre sí dependientes como fueron la renovación filosófica de la teoría del conocimiento, la pérdida de confianza en el despotismo ilustrado, el nacimiento de la burguesía y el desarrollo de la prensa periódica, influyeron de tal forma sobre la formación de la crítica dramática que resulta imposible separarla, desde el punto de vista intelectual, de la brecha abierta por el sensismo filosófico en la concepción racional del conocimiento y, desde la perspectiva histórica, del ascenso de la sociedad liberal y la formación de un público burgués.

La crítica dramática se desarrolló al amparo del estudio teórico del arte y de la literatura y de los avances experimentados en el terreno del pensamiento por la ciencia y la filosofía. Surgida como una reacción al silogismo escolástico, se erigió en una disciplina teórico-práctica de carácter científico cuyo fundamento y fin último se encontraban en el hallazgo de la verdad y en el progreso y perfeccionamiento de la sociedad civil. La discusión teórica, que conllevó la reformulación estético-crítica del clasicismo francés, estuvo, pues, en relación con el papel institucional reservado a las bellas letras, a los estudios literarios y a la propia crítica en el contexto de la modernidad. En este sentido, la literatura, tanto en su formulación teórica como en sus realizaciones prácticas, se consideró educadora del buen gusto y de la razón intelectual de los ciudadanos y, por consiguiente, ilustradora del entendimiento en la moral cívica que preserva el progreso social y político de las sociedades. Su utilidad pública, civil o política derivó precisamente en su capacidad para formar el juicio y la sensibilidad humanas y, en definitiva, para constituir sociedades que convirtieran la ética y la razón ciudadanas en sustento de la felicidad y del progreso de los estados.

Pero, como se ha manifestado en estas páginas, la discusión crítico-literaria abrió el debate sobre la legitimidad o ilegitimidad de los gobiernos despóticos. Ya en los últimos años del siglo XVIII, la crítica asumió los cambios verificados en la opinión pública acerca de la consideración tradicional del poder absoluto. La utopía ilustrada se quebró con la política de prohibiciones impuesta por Floridablanca. La fe ciega con que en tiempos de Carlos III los ilustrados creyeron que la felicidad nacional se sustentaba sobre la unión inquebrantable de la religión, el despotismo y la Ilustración perdió vigor y suscitó desconfianzas que culminaron en 1791. La destitución de Floridablanca y los nombramientos de Aranda y de su sucesor Godoy no evitaron las reticencias. El debate literario planteado por la crítica ilustrada finisecular postuló la renovación del despotismo ilustrado o, lo que es lo mismo, la exigencia de que el absolutismo se mantuviera en los términos de licitud que aseguraban el progreso cultural e ideológico de la nación. No obstante, y aunque en apariencia resulte paradójico, desde que en 1789 Carlos IV subió al trono y hasta que en 1833 murió Fernando VII, la voluntad regeneradora de la crítica dramática ha de comprenderse integrada en el contexto del absolutismo en vez de en oposición a él. Más aún, la transformación política y social del Antiguo Régimen no supuso sino la consolidación de las demandas burguesas y del proyecto educativo ilustrado en el contexto de la política absolutista.

La gran ironía de los críticos ilustrados del siglo XVIII y doctrinarios del XIX estribó en que, mientras apelaron a la razón universal para resistirse al absolutismo, su actitud crítica resultó conservadora y correctora y, en definitiva, ajustada a su implacable modelo de discurso. La crítica se concibe como una institución reformadora y represiva de toda manifestación literaria que represente por su forma o sus contenidos una transgresión de los principios fundamentales de la poesía dramática y de la función político-moral atribuida tradicionalmente al teatro nacional. La diferencia radica en que la valoración artística pasa de fundarse en criterios de autoridad política a construirse sobre un discurso lógico y secularizado, dominado por la verdad y la razón. De hecho, la crítica clasicista de los siglos XVIII y XIX se amparó en el doctrinarismo oficial para ratificar la veracidad de sus presupuestos. Por consiguiente, el absolutismo determinó de tal modo el ejercicio de la crítica que la discusión acerca de los principios dramáticos se hizo inseparable de los valores designados por éstos y de los atribuidos al teatro español en el contexto político-social del doctrinarismo decimonónico.

No obstante, la radical distinción que convirtió en conocimiento intelectual lo que bajo el dominio del despotismo se imponía, contó desde los inicios del siglo XIX con las justificadas dudas de los liberales de tenden-

cia progresista. En la práctica se comprobó que apenas existían diferencias entre persuadir a la opinión pública de la veracidad de unos determinados contenidos estéticos e ideológicos y su imposición. Incluso, como revelaron los juicios estéticos de Larra, la actitud regresiva de la crítica dogmática constituía una degeneración del espíritu primigenio de la ilustración y una desvirtualización de la tarea crítica. En manos de quienes cifraron su sentido del deber público en la adulación del poder instituido, el clasicismo, que otrora se defendió como signo de modernidad y de progreso, alentaba en el día la sumisión política y el estancamiento cultural. En este sentido, la controversia suscitada entre los partidarios de la estética clasicista y los simpatizantes del Romanticismo adquirió una dimensión desproporcionada que sorprendió desprevenidos a las instituciones y a los propios críticos. La disputa sobre la adecuación de uno u otro modelo a la literatura nacional y al carácter español trascendió los límites de una mera cuestión estética, pues puso en entredicho desde el concepto mismo de literatura hasta las funciones públicas y los valores culturales que históricamente le habían sido asignados. No es de extrañar, por lo tanto, que frente al clasicismo represivo, el Romanticismo se exhibiera como la estética de la revolución política, intelectual y moral de la era moderna. En realidad, lo que tras la reivindicación romántica se escondía no era sino la necesidad de normalizar el papel social del escritor, de la literatura y de la crítica de acuerdo con criterios estéticos y presupuestos ideológicos radicalmente distintos a los establecidos por el Antiguo Régimen.

BIBLIOGRAFÍA

I. FUENTES LITERARIAS

- ADDISON, Joseph, *Ensayo sobre los placeres de la imaginación*, trad. de José Luis Munáriz, *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes*, III, 1804, núm. 13, pp. 27-176; núm. 14, pp. 82-99; núm. 15, pp. 159-176.
- ALCALÁ GALIANO, Antonio, *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII* (Madrid: Imp. Soc. Literaria y Tipográfica, 1845).
- *Literatura española del siglo XIX. De Moratín a Rivas*, ed. V. Llorens Castillo (Madrid: Alianza Editorial, 1969).
- ANAYA, Abate, *Carta censoria sobre la reforma de los Teatros españoles dirigida a la turba de críticos dramáticos* (Madrid: [s.i.] 1793).
- ANDRÉS, Juan, *Carta del Abate — al Sr. Comendador Fray Cayetano Valentí Gonzaga ... sobre una pretendida causa de la corrupción del gusto italiano en el siglo XVIII. Traducida de la lengua italiana a la castellana* (Madrid: Antonio Sancha, 1780).
- *Disertación sobre las causas de los pocos progresos que hacen las ciencias en estos tiempos. Dicha en la Real Academia de Ciencias i Buenas Letras de Mantua por el Abate D. Juan Andrés, i traducida del italiano por Don Carlos Andrés* (Madrid: Imp. Real, 1783). *Idem* ([Madrid]: Imp. Real, 1788²).
- *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura. Obra escrita en italiano por el Abate D. Juan Andrés, individuo de las reales Academias Florentina, y de las Ciencias y Buenas Letras de Mantua, y traducida al castellano por D. Carlos Andrés* (Madrid: Imp. Sancha, 1784-1806).
- ANTÓN Y ESPEJA, Julián, *Discurso apologético que por los teatros de España en una junta de literatos de esta corte peroró D. —: en que se hace ver qual fue la primitiva gentílica institución de las antiguas comedias, razones que los SS.PP. de la Iglesia tuvieron para declamar contra ellas; quan diferente es el uso de las nuestras; y que las bien escritas y executadas,*

- en lo moral, son indiferentes, y en lo político útiles y necesarias* (Madrid: Blas Román, 1790).
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. V. García Yebra (Madrid: Gredos, 1988).
- ARJONA, Manuel M.^a, *Plan para una historia filosófica de la Poesía española*. Leído en la Academia de Letras Humanas de Sevilla el 19 de diciembre de 1798. Proc: Sevilla. Biblioteca Universitaria. Sign.: Mss. 332/157.
- ARMONA Y MURGA, José Antonio, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, ed. E. Palacios y J. Álvarez Barrientos (Álava: Diputación Provincial, 1988).
- ARTEAGA, Esteban de, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación por don —* (Madrid: Sancha, 1789).
- *Idem*, ed. M. Batllori (Madrid: Espasa-Calpe, 1955).
- ARRIAZA, Juan Bautista, *Arte Poético de Mr. Boileau Despreux. Traducido en verso suelto castellano, y dedicada a la clase de Poética del Real Seminario de Nobles por D. —* (Madrid: Imp. Real, 1807).
- AVECILLA, Pablo Alonso de la, *Poética trágica por —* (Madrid: Imp. que fue de Bueno, 1834).
- BADO, Luis Santiago, *Carta familiar a D. Julián de Antón y Espeja, sobre el «Discurso Apologético que por los teatros de España peroró en una Junta de Literatos de la Corte». Por D. L. S. B. R. Quien se la envía desde la ciudad de Murcia* (Murcia: Viuda de Felipe Teruel, [1791]).
- *Carta familiar escrita a D. Julián de Antón y Espeja, en que, contra el «Discurso apologético que en favor de los teatros y su asistencia a ellos» pronunció y publicó en la Corte, se demuestra sólidamente, aunque con estilo festivo, lo erróneo de semejante discurso. Por D. —. Catedrático de Matemáticas por S.M. en esta capital* (Murcia: Juan Vicente Teruel, 1801).
- BAZÁN DE MENDOZA, Pedro, *Arte Poética de Nicolás Boileau Despreux, traducida en verso pareado por D. —* (Alais: [s.i.] 1817).
- BATTEUX, L'Abbé, *Principes de la Littérature. Par M. —. Professeur Royal* (Paris: Chez Desaint & Saillant, 1777). 5 vols.
- *Principios filosóficos de la Literatura, o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes. Obra escrita en francés por el Sr. —. Profesor Real de la Academia Francesa y de la de Inscripciones y Bellas Letras. Traducida al castellano e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española por D. Agustín García de Arrieta* (Madrid: Imp. de Sancha, 1797-1801). 9 vols.
- BLAIR, Hugo, *Compendio de las Lecciones sobre la retórica y las bellas letras de —. Por D. José Luis Munárriz* (Madrid: J. Ibarra, 1815). *Idem. Segunda edición* (Madrid: J. Ibarra, 1822; *Idem. Tercera edición* (Sevilla: José M. Geofrín, 1868).

- *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, las tradujo del inglés D. José Luis Munárriz* (Madrid: Antonio Cruzado, 1798-1801). *Idem* (Madrid: 1804); *Idem* (Madrid: J. Ibarra, 1816-1817). 3 vols.; *Idem* (Méjico: Imp. Galván, 1834).
- BLANCO, Nicolás, *Examen Thelógico-moral sobre los Theatros actuales de España, escrito por D. — y lo dedica al Ilmo. Sr. Obispo de Huesca* (Zaragoza: Imp. Moreno, 1766). *Idem* (Sevilla: Vázquez e Hidalgo, 1792).
- BLANCO GARCÍA, Francisco P., *La literatura española en el siglo XIX* (Madrid: Sáenz de Jubera Hnos., 1891-1894). 2 vols.
- [BÖHL DE FABER, Nicolás], *Donde las dan, las toman. En contestación a lo que escribieron Mirtilo y El Imparcial en el «Mercurio Gaditano», contra Schlegel y su traductor* (Cádiz: Imp. Tormentaria, 1814).
- *Pasatiempo crítico en que se ventilan los méritos de Calderón y el talento de su detractor en la «Crónica Científica y Literaria de Madrid» por el Autor de las Noticias literarias del «Diario de Cádiz»* (Cádiz: Imp. Carreño, [s.a.])
- *Segunda Parte del Pasatiempo crítico que trata de lo mismo: por el propio* (Cádiz: Imp. de Carreño, [s.a.])
- *Apéndice. Respuesta a los mismos* (Cádiz: Imp. de Carreño, [s.a.])
- *Sobre el teatro español. Extractos traducidos del alemán de A. W. Schlegel por un apasionado de la nación española* [s.i.t.]
- *Vindicaciones de Calderón y del teatro Antiguo Español contra los afrancesados en Literatura recogidas por D. — de la Real Academia Española* (Cádiz: Imp. Carreño, 1820).
- BOLETÍN de Comercio (Madrid: 1832-1834).
- BOUTERWECK, Friedrich, *Historia de la literatura española*, trad. J. Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinero (Madrid: Aguado, 1829). T. I.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español* (Madrid: Imp. de M. de Burgos, 1828).
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello, escrita en inglés por — y traducida al castellano por Don Juan de la Dehesa, Catedrático de Leyes de la Universidad de Alcalá* (Alcalá: Oficina de la Real Universidad, 1807). *Idem*, estudio preliminar y trad. de Menen Gras Balaguer (Madrid: Tecnos, 1987).
- CAMUS, Alfredo Adolfo, *Curso elemental de Retórica y Poética. Retórica de Hugo Blair. Poética de Sánchez. Textos aprobados por el Real Consejo de Instrucción pública, ordenados, corregidos y adicionados con un tratado de versificación castellana por D. —* (Madrid: Imp. de la Publicidad. M. Rivadeneyra, 1847). *Idem* (Madrid: Libr. de León Pablo Villaverde, 1854).

- CANALEJAS, Francisco de Paula, *Curso de literatura general* (Madrid: Imp. La Reforma, 1868-1869). 2 vols.
- CAPMANY Y MONTPALAU, Antonio, *Filosofía de la elocuencia* (Madrid: Antonio de Sancha, 1777).
- CARTA crítica de un vecino de Guadalaxara sobre la comedia «El Sí de las Niñas» por Ynarco Celenio (Moratín) y las dos odas de Quintana y Arriaza, sobre el combate nabal de Cabo-Trafalgar en 21 de octubre de 1805 con la censura y respuesta a ella. Año de 1807. Mss.
- CARTAS españolas, o sea Revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria... Por Don José María de Carnerero (Madrid: Imp. Sancha, 1831-1833).
- CAVALERI, Juan Bautista, *Discurso en razón de la tragedia «A secreto agravio, secreta venganza» que ha de representar en el Coliseo de esta ciudad [Cádiz] el 17 de octubre de 1818* (Cádiz: Imp. Carreño, [1818]).
- CENSOR, *El Periódico político y literario* (Madrid: 1820-1822).
- CERDÁ Y RICO, Francisco, *Tablas poéticas del Lic. Francisco Cascales* (Madrid: Antonio de Sancha, 1789).
- COLL Y VEHÍ, José, *Compendio de Retórica y Poética o Nociones elementales de Literatura* (Barcelona: Imp. del Diario de Barcelona, 1867²).
- *Elementos de Literatura* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1856).
- CORREO de las Damas. *Periódico de Modas, Bellas Artes, amena literatura, música, teatro, etc.* (Madrid: 1833-1834).
- CORREO Literario y Mercantil, *El* (Madrid: 1828-1833).
- CORREO de Madrid o de los Ciegos (Madrid: Imp. Real, 1786-1791).
- CRÓNICA Científica y Literaria o *El Constitucional* (Madrid: Imp. Repullés, 1817-1818).
- D'ALEMBERT, Jean le Rond y Denis DIDEROT, *Discurso preliminar de la Enciclopedia. Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*, pról. Antonio Rodríguez Huéscar (Barcelona: Orbis, 1985²).
- DIARIO de las Musas (Madrid: Hilario Santos Alonso, 1790-1791).
- DIARIO Estrangero. *Noticias importantes y gustosas para los verdaderos apasionados de Artes y Ciencias que ofrecen en el día los Reinos civilizados de Europa... Por Don Francisco Mariano Nipho* (Madrid: Gabriel Ramírez, 1763).
- DIARIO Literario y Mercantil (Madrid: 1825).
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos, *Idea de una Reforma de los Theatros públicos de Madrid, que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección*. Ms. fechado en Madrid, el 30 de mayo de 1797.
- *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía, y un compendio de la Historia poética o mitológica, para inteligencia de los poetas*. Por D. —: *Catedrático de poética de los Estu-*

- dios Reales de Madrid. Para uso de los mismos Estudios Reales* (Madrid: Imp. Benito Cano, 1793).
- *Tabla o breve relación apologética del mérito de los españoles en las ciencias, en las artes y todos los demás objetos dignos de una nación sabia y culta* (Madrid: Blas Román, 1786).
- y Manuel de VALBUENA, *Conversaciones de Lauriso Tragiense, Pastor Arcade, sobre los vicios y defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos. Traducidas de la lengua italiana por D. — y D. —. Catedráticos de Poética y de Retórica de los Reales Estudios de esta Corte* (Madrid: Imp. Real por Pedro Julián Pereira, 1798).
- DÓMINE LUCAS, *Cuatro palmetazos bien plantados por el Dómine Lucas a los Gazeteros de Bayona, por otros tantos puntos garrafales que se les han soltado contra el buen uso y reglas de la Lengua y Gramática Castellana, en su famosa Crítica de la «Historia de la Literatura Española», que dan a luz los Señores Gómez de la Cortina y Hugalde-Molineiro* (Cádiz: Imp. Esteban Picardo, 1830).
- DURÁN, Agustín, *Colección general de comedias escogidas del teatro antiguo español, con el examen crítico de cada una de ellas* (Madrid: Ortega, 1826-1834).
- *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar* (Madrid: Ortega y Compañía, 1828).
- *Talia española o Colección de Dramas del Antiguo Teatro Español* (Madrid: Eusebio Aguado, 1834).
- EFEMÉRIDES *de la Ilustración de España* (Madrid: Imp. de Caballero, 1804-1805).
- ENCISO CASTRILLÓN, Félix, *Ensayo de un poema de la Poesía. En tres Cantos* (Madrid: Imp. José López, 1799).
- *Principios de literatura, acomodados a la declamación, extractados de varios autores españoles y extranjeros, para el uso de los alumnos del Real Conservatorio de Música de María Cristina, que a los reales pies de la Reina nuestra Señora doña María Crisina de Borbón, nuestra augusta Protectora, ofrece D. —* (Madrid: Imp. Repullés, 1832).
- [¿ENCISO CASTRILLÓN, Félix?], *Prontuario de Retórica y Poética, extractado de los mejores autores nacionales y extranjeros por un antiguo profesor de estos ramos* (Madrid: Imp. que fue de Fuentenebro, 1839).
- ESPAÑOL, *El* (Londres: 1810-1814).
- ESPAÑOL *Constitucional, El o Miscelánea de política, ciencias, artes y literatura* (Londres: 1818-1820).
- ESPECTADOR, *El* (Madrid: 1821-1823).
- ESPIGADERA, *La* (Madrid: Blas Román, 1790-1791).

- ESPÍRITU de los mejores diarios literarios que se publican en Europa. Dedicado a los literatos y curiosos de España (Madrid: Antonio Espinosa, 1787-1791).
- ESTALA, Pedro, *Edipo Tirano, Tragedia de Sófocles, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna. Por D. — presbítero* (Madrid: Imp. de Sancha, 1793).
- *El Pluto. Comedia de Aristófanes, traducida del griego en verso castellano, con un Discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna. Por Don — presbítero* (Madrid: Imp. de Sancha, 1794).
- ESTRELLA, La. *Periódico de política, literatura e industria* (Madrid: 1833-1834).
- EUROPEO, *El Periódico de Ciencias, Artes y Literatura* (Barcelona: Torner, 1823-1824).
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, «Reseña histórica sobre el teatro español y la literatura dramática en el siglo XVIII y principios del actual», en *Orígenes del Teatro español* (Paris: Garnier, 1913).
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, *Desengaño [I] del theatro español, respuesta al Romance liso, y llano, y defensa del Pensador. Su author D.— Criado de la Reyna Madre Nuestra Señora, Academico de los Arcades de Roma* ([s.i.t.] [Madrid: 1762]).
- *Desengaño [II] del theatro español, sobre los autos sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca: Su author Don —* ([s.i.t.] [Madrid: 1763]).
- *Desengaño [III] del theatro español, sobre los autos sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca: Su author Don —* ([s.i.t.] [Madrid: 1763]).
- FIGUEROA, Jenaro, *Análisis del Buen Gusto, aplicada a las Diversiones del Teatro y hecha adredemente, para volver por el crédito de nuestras comedias antiguas, por D. —. Capitán de Reales Guardias Españolas* (La Coruña: Oficina Exacto Correo, 1813).
- FORNER Y SEGARRA, Juan Pablo, «Apología del vulgo con relación a la poesía dramática», Pról. a la comedia *La escuela de la amistad o El filósofo enamorado* (Madrid: Imp. Fermín Villalpando, 1796).
- *Consulta que D. — como Fiscal que era de la Audiencia de Sevilla, hizo a Consejo de Castilla, sobre que debían representarse comedias en la ciudad de Puerto de Santa María, sin embargo de haberse opuesto a ello la Real Audiencia y el Acuerdo* (Madrid: Imp. de Burgos, 1816). En *Obras inéditas de D. —* [s.i.t.], T.I.
- GACETA de Bayona. *Periódico político, literario e industrial* (Bayona: 1828-1830).
- [GARCÍA DE ARRIETA, Agustín], *Carta apologética de la Traducción de los «Principios de Literatura», de Mr. Batteux: o Respuesta crítico apologética del traductor de Batteux á la Carta inserta en el núm. 2, del 15 de enero de 1805, de las «Variedades de Ciencias, Literatura y Artes», escri-*

- ta y dirigida a los Editores de este Periódico por D. Josef Munárriz, traductor de las «Lecciones de Retórica y Bellas Letras» de Hugo Blair: en la qual se satisface a las imputaciones y reparos de éste; y se manifiesta la incompetencia de su crítica (Madrid: Imp. Sancha, 1805).
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Diálogo Céltico Transpirenaico e Hiperbóreo en defensa de la Escena Hespañola con Apostillas, de don ——. [s.i.t.]*
- *La escena hespañola defendida en el prólogo del «Teatro hespañol» de D. y en su «Lección crítica». Segunda impresión, con apostillas relativas a varios folletos posteriores* (Madrid: Hilario Santos, 1786).
- *Impugnación de las «Memorias críticas» de Cosme Damián, [s.i.t.] [1785].*
- *Lección crítica a los lectores de la «Memoria de Cosme Damián sobre el Theatro Hespañol»* (Madrid: Pantaleón Aznar, 1785).
- *Lección crítica a los lectores del papel intitulado: «Continuación de las Memorias Críticas de Cosme Damián» por D. ——. (Madrid: Imp. Real, 1785).*
- *Theatro Hespañol. Por Don ——. (Madrid: Imp. Real, 1785-1786).*
- GARCÍA DE VILLANUEVA Y PARRA, Manuel, *Manifiesto por los teatros españoles y sus Actores, que dictó la imparcialidad y se presenta al público a fin de que juzgue el prudente, por ——. Primer galán en la Compañía de Eusebio Ribera* (Madrid: Imp. Viuda de Ibarra, 1788).
- *Origen, épocas y progresos del teatro español: Discurso histórico. Al que acompaña un resumen de los Expectáculos, Fiestas y Recreaciones que desde la más remota antigüedad se usaron entre las naciones más célebres y un Compendio de la historia general de los teatros hasta la era presente. Por ——. Primer actor de una de las Compañías Cómicas de esta Corte* (Madrid: Gabriel de Sancha, 1802).
- GIL, Bernardo y Antonio GONZÁLEZ, *Manifiesto que dan los autores en la representación de los individuos de los teatros de la Cruz y Príncipe al respetable público de esta heroica villa* (Madrid: Repullés, 1820).
- GIL DE ZÁRATE, Antonio de, *De la instrucción pública en España* (Madrid: Imp. Colegio de Sordomudos, 1855). 3 vols.
- *Manual de literatura por D. ——. Parte Segunda. Resumen histórico de la literatura española* (Madrid: Imp. Boix, 1844). *Idem* (Madrid: Gaspar y Roig Libr., 1851⁴).
- *Principios generales de Poética y Retórica en Manual de Literatura o Arte de Hablar y escribir en prosa y verso. Parte primera* (Madrid: Ignacio Boix, 1842).
- GÓMEZ HERMOSILLA, José, *Arte de hablar en prosa y verso* (Madrid: Imp. Real, 1826). 2 vols. *Idem* (Paris: 1837); *Idem* (Madrid: Imp. Nacional, 1839). 2 vols.; *Idem. Nueva edición aumentada con importantes notas*

- (Cádiz: Imp. de Hidalgo, 1842). 2 vols.; *Idem. Edición aumentada con observaciones de Vicente Salvá* (Paris: Fournier, 1842). 2 vols.; *Idem. Edición anotada por M. Martínez López* (Paris: Bouret, 1850); *Idem. Nueva edición aumentada con muchas importantes notas y observaciones por Vicente Salvá* (Paris: Garnier, 1853).
- *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era. Obra póstuma de D. — que saca a la luz don Vicente Salvá* (Valencia: Mallén y Sobrinos Lib., 1840).
- GOYA Y MUNIAÍN, José, *El Arte Poética de Aristóteles en castellano, por D.—. De orden superior* (Madrid: Imp. de Benito Cano, 1798).
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, *Carácter por que se distingue la obras de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, en Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española, I* (Madrid: Imprenta Nacional, 1860), pp. 57-75.
- «Discurso sobre las unidades dramáticas», en «Artículos de crítica literaria», en *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres de D.—* (Madrid: Imp. Yenes, 1848), pp. 215-228.
- «Sobre si en el estado actual de la literatura y circunstancias morales de España, puede haber un teatro nacional y si puede, por qué medios se ha de establecer. Apuntes leídos en el Ateneo Científico de Madrid en la conferencia que tuvo la Sección de literatura el 25 de febrero de 1842», en *Idem*, pp. 234-240.
- «Sobre la tragedia española», en «Artículos de crítica literaria», en *Idem*, pp. 229-233.
- HIDALGO, Félix M.^a, *Discurso sobre la unión que entre sí tienen la razón y el buen gusto* (Sevilla: Imp. de Mariano Caro, 1833).
- HOLBACH, Barón de, *Ensayo sobre las preocupaciones, escrito en francés por el — y traducido con correcciones y adiciones por José Joaquín de Mora* (Madrid: Libr. F. Denné, 1823).
- INDICADOR de los espectáculos y del Buen Gusto, *El* (Madrid: 1822-1823).
- JOVELLANOS, Melchor Gaspar de, *Informe que se leyó en la Academia de la Historia, a principios del año de 1791 sobre Theatros y Espectáculos, por D.—. Individuo de ella, [1791], ed. de G. Carnero* (Madrid: Cátedra, 199).
- *Lecciones de Retórica y Poética, en Colección de varias obras, con adiciones de R. M. Cañedo, VI* (Madrid: Imp. de León Anguita, 1830-1832).
- *Memoria sobre educación pública o Tratado teórico-práctico de enseñanza (1802), en Poesía, teatro, prosa, ant. J. L. Abellán* (Madrid: Taurus, 1979), pp. 259-356.
- *Oración sobre el estudio de las ciencias naturales, en Obras en prosa, ed. J. Caso González* (Madrid: Castalia, 1976²), pp. 220-241.

- *Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias*, en *Idem*, pp. 206-219.
- LAMPILLAS, Javier P., *Ensayo histórico-apologético de la Literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos. Traducido del italiano por doña Josefa Amar y Borbón. Segunda edición, corregida, enmendada e ilustrada con notas por la misma traductora* (Madrid: P. Marín, 1789). 7 vols.
- *Saggio storico-apologetico dellla Letteratura Sappnola contro le pregiudicate opinioni d'alcuni moderni Escripttori Italiani* (Genova: 1778-1781). 6 vols.
- LISTA Y ARAGÓN, Alberto, *Ensayos literarios y críticos por D.* — con un prólogo por D. José Joaquín de Mora (Sevilla: Calvo-Rubio y Cía., 1844).
- *Lecciones de literatura española, explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico por D.* — (Madrid: Imp. Nicolás Arias, 1836).
- LUZÁN, Ignacio de, *La Poética o Reglas de la Poesía en general, y de sus principales especies, por D.* — (Zaragoza: Francisco Revilla, 1737). *Idem. Corregida y aumentada por su mismo autor* (Madrid: Imp. Antonio Sancha, 1789). 2 vols. *Idem*, ed. R. P. Sebold (Barcelona: Labor, 1977).
- MADRAMANY Y CARBONELL, Juan Bautista, *El Arte Poética de Nicolás Boileau Despreux. Traducido del verso francés al castellano por —. Ilustrada con un prólogo y notas del traductor* (Valencia: Joseph y Tomás de Orga, 1787).
- MARCHENA, José, «Discurso preliminar acerca de la Historia literaria de España, y de la relación de sus vicisitudes con las vicisitudes políticas», en *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia, o Colección de los trozos más selectos de Poesía, Elocuencia, Historia, Religión, y Filosofía moral y política de los mejores autores castellanos, puestas en orden por D.* — (Burdeos: Imp. de Pedro Beaume, 1820). 2 vols.
- MARMONTEL, Mr., *Poétique française* (Paris: Lesclapart, 1763).
- MÁRQUEZ, Pedro José, *Sobre lo bello en general. Discurso de D.* — presbítero, socio de las Academias de Bellas Artes de Madrid, de Florencia y de Bolonia, a un amigo ([s.l.]: Oficina del «Diario», 1801).
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, «Apuntes sobre el drama histórico», en *Obras literarias* (Paris: Didot, 1827-1830).
- *Discours prononcé par M.* —. Membre de L'Institut Historique de France... sur cette question: *Quelle est l'influence de l'esprit du siècle actuel sur la littérature?* (Paris: A. René et Cía., 1842).
- [¿Es cierto que la ilustración dañe a la moralidad de los pueblos?]. *Discurso pronunciado por el Excmo. Sr. D.* — el día 16 de noviembre de 1857 con motivo de la apertura de las cátedra del Ateneo Científico y Literario de esta Corte (Madrid: Imp. Tejado, 1857).

- *Poética española por D.* —, en *Obras literarias*, I (Paris: J. Didot, 1827). *Idem* (Palma: Imp. de Villalonga, 1831); *Idem* (Paris: Imp. Julio Didot, 1834); *Idem*, en *Obras literarias*, I (Londres: Samuel Bagster, 1838); *Idem* (Palma: Imp. Gelabert, 1843); *Idem* (Tortosa: Imp. de José Antonio Ferreres, 1843); *Idem*, en *Obras completas*, I (Paris: Baudry, 1845).
- [*Sobre el grandísimo influjo que tiene la ilustración en la prosperidad y grandeza de las naciones*]. *Discurso pronunciado por el Excmo. Sr. D.* — el día 10 de noviembre de 1860 con motivo de la apertura de la cátedra del Ateneo Científico y Literario de esta Corte (Madrid: Imp. Tejado, 1860).
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio, *Rhetórica de Don* —. Segunda edición (Valencia: José y Tomás de Orga, 1786). 2 vols.
- MEDRANO DE SANDOVAL, Joaquín de, *Diálogo crítico-político sobre si conviene, o no desengañar al público de sus errores y preocupaciones, y si los que son capaces de ello arriesgarán algo en hacerlo. Escrito Por D.* —. Con ocasión del papel que se mandó recoger, intitulado «El Censor» núm. 79 (Madrid: Imp. Viuda e Hijos de Ibarra y cía., 1786).
- MEMORIAL Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid (Madrid: Imp. Real, 1784-1792; 1793-1797; 1801-1808).
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel, *Compendio del Arte Poético* (Barcelona: J. M. Grau, 1844).
- *Principios de estética por D.* —. Catedrático de la Universidad de Barcelona. Preliminar del Curso de Literatura (Barcelona: Imp. del «Diario de Barcelona», 1857).
- *Principios de teoría estética y literaria por el Dr. D.* —. Catedrático de la Universidad de Barcelona, Presidente de la Academia de Buenas Letras, Socio de las de Bellas Artes y de Monumentos Históricos y Correspondiente de la Española y de la de Historia. Nueva ed. de la Estética (Barcelona: Imp. del «Diario de Barcelona», 1869).
- MILLÁS, Joaquín P., *Del único principio que despierta y forma la razón, el buen gusto y la virtud en la educación literaria. Primera parte* (Mantua: 1786). 2 vols.
- *Idem. Segunda parte* (Bolonía: 1788).
- MINERVA, *La o El Revisor General. Obra periódica* (Madrid: Imp. de Vega y cía., 1805-1808; 1817-1818).
- MINERVA Nacional, *La* (Madrid: 1820).
- MISCELÁNEA de Comercio, Artes y Literatura (Madrid: Imp. Repullés, 1819-1821).
- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín, *Discurso sobre las tragedias españolas De D.* — de el Consejo de S.M. Su Secretario de la Cámara de Gracia, y Justicia, y Estado de Castilla. Director perpetuo de S.M. de la Real Aca-

- demia de la Historia, y Académico de la Real Academia Española* (Madrid: Imp. Mercurio por Joseph de Orga, 1750).
- *Discurso II. Sobre las Tragedias Españolas de D. — del Consejo de S.M. Su Secretario dela Cámara de Gracia, y Justicia, y Estado de Castilla, Director Perpetuo de la Academia de la Historia, de número de la Española, y de Buenas Letras de Sevilla. Honorario de la de Barcelona y de la de las tres Bellas Artes de esta corte y entre los Arcades de Roma Leghinto Dulichto* (Madrid: Imp. Mercurio, por José de Orga, 1753).
- NASARRE, Blas Antonio, *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor del Don Quixote, divididas en dos tomos con una «Disertación o Prólogo sobre las comedias de España»* (Madrid: Imp. de Antonio Marín, 1749). El «Prólogo» en pp. 1-26.
- NIPHO, Mariano, *Discursos eruditos de varios ingenios españoles* (Madrid: Imp. de Francisco Javier García, 1764).
- NUEVAS Efemérides de España. *Históricas y literarias* (Madrid: 1805-1806).
- OBSERVADOR, *El* (s.l., s.i., [1787]).
- OCIOS de españoles emigrados (Londres: 1824-1827).
- OYANGUREN, Ignacio de Loyola, *Discurso crítico sobre el origen, calidad, y estado presente de las comedias de España; contra el dictamen, que las supone corrompidas, y en favor de sus más famosos Escritores el Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio, y Don Pedro Calderón de la Barca. Escrito por un ingenio de esta corte. Quien le dedica a la M.I.S. la Señora Marquesa de la Torreçilla* (Madrid: Juan de Zúñiga, 1750).
- ORTIZ, Francisco, *La Apología en defensa de las comedias que se representan en España de D. —, ed. y notas de L. C. Pérez* (Chapel Hill: Hispanófil, 1977).
- *El Teatro. Obra escrita en italiano por D. Francisco Milizia; y traducida al español por D. —* (Madrid: Imp. Real, 1789²).
- PHILOALETHEIAS, N., *Reflexiones sobre la Poesía* (1787), ed. J. L. Cano en *Heterodoxos y prerrománticos* (Madrid: Júcar, 1975), pp. 227-279.
- PENSADOR, *El. Por Don Joseph Alvarez Valladares* [José Clavijo y Fajardo] (Madrid: J. Ibarra, 1762-1763).
- POBRECITO *Hablador, El. Revista satírica de costumbres... por el bachiller don Juan Pérez de Munguía* (Madrid: Imp. de Repullés, 1832-1833).
- QUINTANA, Manuel José, *Discurso pronunciado en la Universidad Central el día de su instalación (7 de noviembre de 1822)*, en *BAE*, 19, pp. 193-197.
- REGAÑÓN *General o Tribunal Catoniano de Literatura, Educación y Costumbres, El* (Madrid: Imp. de la Admón. del Real Arbitrio de Beneficencia, 1803-1804).
- REGLAMENTO *general para la dirección y reforma de teatros. Real Orden de 16 de marzo de 1807.*

- REINOSO, José Félix, *Sobre la influencia de las Bellas Letras en la mejora del entendimiento y rectificación de las pasiones. Introducción a la enseñanza, leída en la clase de Humanidades de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla en 8 de enero de 1816 por su catedrático D.— y publicada por acuerdo de la Sociedad* (Sevilla: Aragón y Cía., 1816).
- RESMA, José de, *El Arte del teatro en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral, y la diferencia que hay de ésta a la del púlpito y tribunales, etc. traducido del francés por D. —* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1783).
- REVILLA, Manuel de la y Pedro de ALCÁNTARA GARCÍA, *Principios de la Literatura e Historia de la Literatura Española* (Madrid: Tip. Colegio Nacional de Sordomudos, 1872). 2 vols. *Idem.* 2ª. ed., *aumentada y completamente refundida* (Madrid: P. Conesa, 1877).
- REVISOR Político y Literario (Madrid: Imp. de Vega y cía., 1820-1821).
- REVISTA Española. Periódico político de Madrid. Segunda serie, año 2º. Continuación de las «*Cartas Españolas*» (Madrid: 1832-1836).
- REZANO [IMPERIAL], Antonio, *Papel nuevo, intitulado: Desengaño de los engaños en que viven los que ven y executan las comedias. Tratado sobre la Cómica, parte principal en la Representación. Su autor D. —* (Madrid: Imp. Pantaleón Aznar, 1768).
- RÍOS, José Amador de los, *Historia crítica de la literatura española* (Madrid: 1861-1865). Ed. Facs. (Madrid: Gredos, 1969). 7 vols.
- RÍOS Y ROSAS, Antonio de los, *Del principio de Autoridad en el orden literario. Discurso Leído por el Excmo. Sr. D. — al ser recibido en la Real Academia Española, como individuo de número, en la sesión pública del 12 de febrero de 1871, en Memorias de la Academia Española, 1871, T. III, pp. 129-150.*
- RODRÍGUEZ MOHEDANO, Rafael y Pedro, *Historia literaria de España, origen, progresos, decadencia y restauración de la literatura española, etc., con la vida de los hombres sabios de esta nación, juicio crítico de sus obras, extractos y apologías de algunas de ellas, etc., para desengaño e instrucción de la juventud española. Por Fray —. Lectores jubilados, etc.* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1766-1785). 9 vols.
- ROLLIN, Charles, *Modo de enseñar y estudiar las bellas letras* (Madrid: Imp. Mercurio, 1755). 4 vols.
- SÁNCHEZ [BARBERO], Francisco, *Principios de Retórica y Poética. Por —. Entre los Arcades Floralbo Corintio* (Madrid: Imp. del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805); *Idem. Segunda edición* (Madrid: Imp. Norberto Llorenci, 1834); *Idem. Tercera edición* (Barcelona: Tauló, 1848).
- SCHLEGEL, Friedrich, *Historia de la literatura antigua y moderna, escrita en alemán por Friedrich Schlegel. Traducida al castellano por P. C.* (Barcelona: Libr. Oliveres y Gavalló, 1843). 2 vols.

- SEBASTIÁN Y LATRE, Tomás, *Ensayo sobre el teatro español* (Madrid: Pedro Marín, 1773).
- SIMÓN DE SISMONDI, Jean Charles L., *Histoire de la Littérature espagnole* (Paris: Crapelet, 1813).
- STÄEL-HOLSTEIN, Mme., *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations, par —* (Paris: Maradan Libr., 1818).
- *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (Paris: Imp. Crapelet, [1800]). 2 vols.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan, *Reflexiones sobre el Buen Gusto en las Ciencias, y en las Artes. Traducción libre de las que escribió en italiano Luis Antonio Muratori, con un Discurso sobre el Gusto actual de los españoles en la literatura por D. —, Abogado de los Reales Consejos* (Madrid: Imp. Alonso de Sancha, 1782).
- TEATRO, *El, o sea el origen de la tragedia, comedia, ópera y baile. Con un compendio biográfico de los actores que han sobresalido en el Teatro español* (Barcelona: José Rubió, 1830).
- TEATRO Nuevo Español (Madrid: Oficina de Benito García y Compañía, 1800-1801).
- TRIGUEROS, Cándido M.^a, *Discurso sobre el estudio metódico de la historia literaria para servir de introducción a los primeros ejercicios públicos de ella, que en los días 23, 24 y 25 se tuvieron en la biblioteca de los estudios de esta Corte: leído por Don — bibliotecario segundo, en el día primero de dichos ejercicios* (Madrid: Imp. de Benito Cano,). Repr. en SIMÓN DÍAZ, José, *Historia del Colegio Imperial de Madrid, II* (Madrid: CSIC, 1959), pp. 269-278.
- UNIVERSAL, *El* (Madrid: 1822).
- URQUIJO, Mariano Luis, «*Discurso del Traductor sobre el estado actual de nuestros teatros, y necesidad de su reforma*», en *La Muerte de César. Tragedia francesa de Mr. de Voltaire. Traducida en verso castellano y acompañada de un —* (Madrid: Blas Román, 1791).
- VARIEDADES de Ciencias, Literatura y Artes. *Obra periódica* (Madrid: Benito García y cía., 1805-1806).
- VELÁZQUEZ, José Luis, *Orígenes de la poesía castellana, por D. —. Caballero de la Orden de Santiago, de la Academia Real de la Historia y de la de las Inscripciones, Medallas y Bellas Letras de París. Segunda edición* (Málaga: Francisco Martínez de Aguilar, 1754); *Idem. Segunda edición* (Málaga: Herederos de F. Martínez Aguilar, 1797).

II. BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

- AA.VV., *Catálogo de las obras de teatro español del siglo XIX* (Madrid: Fundación Juan March, 1986).
- *La comedia de magia y santos*, ed. J. Blasco *et. alt.* (Valladolid: Júcar, 1992).
- *Cultura hispánica y revolución francesa*, ed. L. Busquets (Roma: Bulzoni, 1990).
- *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, ed. M. Di Pinto *et. alt.* (Bolonia: Piovan, 1980)
- *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII (Bolonia, 15-18 de octubre de 1985)* (Bolonia: Piovan Ed., 1988).
- *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera* (Messina: Armando Siciliano Editore, 1993).
- *Forme del Melodrammatico: Parole e Musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, ed. B. Gallo (Milano: Guerini e Associati, 1988).
- *Historia de España de Menéndez Pidal, T. XXIX. La época de los primeros Borbones, II* (Madrid: Espasa-Calpe, 1985); *La época de la Ilustración, I* (Madrid: Espasa-Calpe, 1987).
- *Historia del teatro en España. Siglos XVIII y XIX*, ed. J. M.^a Díez Borque, II (Madrid: Taurus, 1988).
- *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. F. Aguilar Piñal (Madrid: CSIC/Trotta, 1996).
- *La Ilustración en España y en Alemania* (Barcelona: Anthropos, 1989).
- *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. F. Lafarga (Barcelona: PPU, 1989).
- *The Institutionalization of Literature in Spain* (Minneapolis: Prisma Inst., 1987).
- *Los orígenes del Romanticismo en España* (Madrid: Universidad Complutense, 1982).
- *Periodismo e Ilustración en España. Estudios de Historia social*, núms. 52/53 (1990).
- *El Romanticismo*, ed. D. T. Gies (Madrid: Taurus, 1989).
- *Romanticismo I. Atti del II Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano. Aspetti e problemi del teatro romantico*, ed. E. Caldera (Génova: Istituto di Lingua e Letterature Straniere, 1982).
- *Romanticismo II. Atti del III Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano. Aspetti e problemi del teatro romantico*, ed. E. Caldera (Génova: Istituto di Lingua e Letterature Straniere, 1984).
- *Semana del Teatro Español. El teatro del siglo XVIII* (Madrid: Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, 1988).
- *Teatro di magia*, ed. E. Caldera (Roma: Bulzoni, 1983).

- *El teatro español del siglo XVIII. Actas del Congreso Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII, Universitat de Lleida, 1994*, ed. J. M. Sala Valldaura (Lleida: Universitat de Lleida, 1996), 2 vols.
- *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. F. Lafarga (Lleida: Universitat de Lleida, 1997).
- *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, ed. E. Caldera (Roma: Bulzoni, 1991).
- *Traducción y adaptación cultural: España-Francia* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1991).
- ABAD NENOT, Francisco, *Literatura e historia de las mentalidades* (Madrid: Cátedra, 1987).
- «Materiales para la historia del concepto de «Siglo de Oro» en la literatura española», *Analecta Malacitana*, III/2 (1980), pp. 309-330.
- «Otras notas sobre el concepto de «Siglo de Oro»», *Analecta Malacitana*, VI/1 (1983), pp. 177-178.
- «Sobre el concepto literario de «Siglo de Oro»: su origen y su crisis», *Homenaje a Juan Manuel Rozas. Anuario de Estudios Filológicos*, IX (1986), pp. 13-22.
- ABBOT, Don Paul, «The Influence of Blair's Lectures in Spain», *Rhetorica*, VII (1989), núm. 3, pp. 275-289.
- ABRAMS, M. H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica* (Barcelona: Barral, 1975).
- ADAMS, Nicholson B., «French Influence on the Madrid Theater in 1837», en *Estudios dedicados a D. Ramón Menéndez Pidal*, VII (Madrid: CSIC, 1950-1953), pp. 135-151.
- «Notes on Dramatic Criticism in Madrid: 1828-1833», *Studies in Philology*, LXII (1945), pp. 609-616. Repr. en *Studies in Romance Languages and Literatures* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1945), pp. 231-238.
- «Notes on Spanish Plays at the Beginning of the Romantic Period», *Romantic Review*, XVIII (1926), pp. 128-142.
- «Sidelights on the Spanish Theaters of the Eighteen-Thirties», *Hispania*, IX (1926), pp. 1-12.
- «Siglo de Oro Plays in Madrid: 1820-1850», *Hispanic Review*, IV (1936), pp. 342-347.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* (Madrid: CSIC, 1981- 1995). 8 vols.
- *Cartelera prerromántica sevillana, años 1800-1836* (Madrid: CSIC, 1968).
- *Introducción al siglo XVIII* (Barcelona: Júcar, 1991).
- «La noche terrible: una tragedia sentimental», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII (1991), núm. 1 (en.), pp. 191-195.

- «La polémica teatral de 1788», *Studies for I. L. McClelland. Dieciocho*, IX, 1-2 (1986), pp. 7-20.
- *La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revistas y pronósticos* (Madrid: CSIC, 1978). (*Cuadernos Bibliográficos*, núm. 35).
- «Las refundiciones en el siglo XVIII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 33-41.
- «Las representaciones teatrales y demás festejos públicos en la Sevilla del rey José», *Archivo Hispalense*, XLI (1964), pp. 251-304.
- *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (Oviedo: Facultad de Filosofía y Letras, 1974).
- *El teatro en el siglo XVIII*, en *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, dir. E. Palacios, IV (Madrid: Orbis, 1980), núms. 52-54, pp. 127-171.
- *Teatro y poesía del siglo XVIII* (Madrid: La Muralla, 1974).
- *Un escritor ilustrado: Cándido M.^a Trigueros* (Madrid: CSIC, 1987).
- ALLEGRA, GIOVANI, *La viña y los surcos. Las ideas literarias en España del siglo XVIII al XIX* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1980).
- ALMUIÑA FERNÁNDEZ, CELSO, «Los gobernadores civiles y el control de la prensa decimonónica», en *Prensa de los siglos XIX y XX. I Encuentro de la Historia de la Prensa* (Bilbao: Universidad del País Vasco, 1986), pp. 167-182.
- *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX (1808-1894)* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1977).
- *Teatro y cultura en el Valladolid de la Ilustración* (Valladolid: Ayuntamiento, 1974).
- ÁLVAREZ, ROMÁN, «The Ideas of Theater and its Relation to the public in 18th Century Spanish Literature», *Senara. Revista de Filología*, IV (1982), pp. 183-190.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, JOAQUÍN, «Acercamiento a Félix Enciso Castrillón», en *II Seminario de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País* (San Sebastián: Sociedad Bascongada de Amigos del País, 1989), pp. 59-84.
- «Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: Comedias de magia y dramas románticos», *Castilla*, 13 (1988), pp. 17-33.
- «El actor español en el siglo XVIII: Formación, consideración social y profesionalidad», *Revista de Literatura*, L, núm. 100 (1988), pp. 445-466.
- «Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII», *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España* (Madrid: CSIC, 1987), pp. 215-225.

- «El hombre de letras español en el siglo XVIII», en *Actas del Congreso Internacional sobre Carlos III y la Ilustración*, III (Madrid: Ministerio de Cultura, 1990), pp. 417-426.
- «Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXX-VIII (1990), pp. 219-245.
- «Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el siglo XIX», en *El siglo XIX... Y la burguesía también se divierte* (Puerto de Santa María: Universidad de Cádiz, 1995), pp. 27-39.
- «La teoría dramática en la España del siglo XVIII», *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, I (1992), pp. 57-73.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, *Palabras e ideas. El léxico de la Ilustración temprana en España* (Madrid: Academia Española, 1992).
- AMELL, Alma, *La preocupación por España en Larra* (Madrid: Pliegos, 1990).
- ANDIOC, Mirelle, «Sur quelques problemes posés par la reconstitution des programmes des théâtres (Madrid: 1762-1780)», en *Théâtre et société* (Pau: Université, 1977), pp. 1-10.
- ANDIOC, René, «A propos d'une reprise de *La comedia nueva* de Leandro Fernández de Moratín», *Bulletin Hispanique*, LXIII (1961), pp. 56-61.
- «Lectures inquisitoriales de *El sí de las niñas*», *Cahiers de l'Université de Pau*, XX (1989), pp. 145-164.
- «Moratín traducteur de Molière», *Hommage des Hispanistas Français a Noël Salomon* (Barcelona: Laia, 1979), pp. 49-72.
- *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín* (Burdeos: Féret et Fils Editeurs, 1970).
- «El *Teatro Nuevo Español*, ¿antiespañol?», *Dieciocho*, 22 (1999), 2, pp. 351-372.
- «Teatro y público en la época de *El sí de las niñas*», en AA. Vv., *Creación y público en la literatura española* (Madrid: Castalia, 1974), pp. 93-111.
- *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (Madrid: Castalia, 1988²).
- ARADRA SÁNCHEZ, Rosa M.^a, «Crítica y método en la Ilustración temprana», en J. M. Paz Gago, ed., *Semiótica y Modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, II (A Coruña: Universidade da Coruña, 1994), pp. 331-339.
- *De la retórica a la teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)* (Murcia: Universidad de Murcia, 1997).
- ARCO, Ricardo del, «Ideario literario y estético de José Mor de Fuentes», *Revista de Ideas Estéticas*, V (1947), núm. 20, pp. 395-435.

- ASENJO, Antonio, *Catálogo de las publicaciones periódicas madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid (1661-1930)* (Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1933).
- *La prensa madrileña a través de los siglos. (Apuntes para una historia desde el año 1661 al de 1925)* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1933).
- AUBRUN, Charles, «El sí de las niñas o más allá de la mecánica de una comedia», *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), núms. 1-4, pp. 29-35.
- AZPITARTE ALMAGRO, J. M., «La ilusión escénica en el siglo XVIII», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 303 (1975), pp. 657-673.
- BAASNER, Frank, «Diffusion des Lumières européennes en Espagne: le rôle de la France dans quelques périodiques du dix-huitième siècle», *Actes du Septième Congrès International des Lumières. Budapest 26 juillet- 2 août 1987*, II (Oxford: University of Oxford, 1989), pp. 641-644. Trad. esp. en S. JÜTTNER, ed., *Spanien und Europa im zeichen der auflärung* (Frankfurt et alt.: Peter Lang, 1991), pp. 13-31.
- BATLLORI, Miguel, «Filosofía, ciencia y arte, según Esteban de Arteaga», *Revista de Ideas Estéticas*, III (1945), pp. 387-393.
- BEHIELS, Lieve, «El criterio de verosimilitud en la crítica literaria de Larra», *Castilla*, VIII (1984), pp. 25-46.
- BENHAMOU, Paul, «La notion de journal dans l'Encyclopédie», *Actes du Septième Congrès International des Lumières. Budapest 26 juillet- 2 août 1987*, II (Oxford: University of Oxford, 1989), pp. 651-653.
- BERISTAIN, José Mariano, *Diario Pinciano (Primer periódico de Valladolid, 1787-1788)*, segunda repr. facsímil, estudio prel. C. Almuiña Fernández (Valladolid: Simancas Eds., 1978).
- BEVILACQUA, V., «Philosophical assumptions underlying Blair's *Lectures on Rethoric and Belles Lettres*», *Western Speech*, 31 (1967), pp. 112-121.
- BOLLÍN, Fernando, «Teoria e Sistema delle Belle Arti. Charles Batteux e gli «esthéticiens» del secolo XVIII», *Studi di Estetica*, 3 (1976), pp. 3-10.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *Obra dispersa. I. El Correo Literario Mercantil*, ed. y est. de J. M.^a Díez Borque y J. M. Rozas (Logroño: Inst. de Estudios Riojanos, 1965).
- BROOKS, Peter, *The melodramatic imagination* (New York: Columbia University Press, 1985).
- BUCHANAM, M. A., «Some aspects of Spanish Journalisme before 1800», *Revue Hispanique*, LXXXI (1933), pp. 29-54.
- BUSQUETS, L., «Iluminismo e ideal burgués en *El sí de las niñas*», *Segismundo*, núms. 37-38 (1983), pp. 61-88.
- CABAÑAS, Pablo, «Moratín y la reforma del teatro de su tiempo», *Revista de Bibliografía Nacional*, V (1944), pp. 63-102.

- CALDERA, Ermanno, «Calderón desfigurado. (Sobre las representaciones calderonianas en la época romántica)», *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), pp. 53-81.
- *La commedia romantica en Spagna* (Pisa: Giardini Editori, 1978).
- «Da *Menschenhauss und Reue* a *Misanropía y arrepentimiento*: storia di una traduzione», *Studi Ispanici*, 1987, pp. 187-209.
- «Entre cuadro y tramoya», *Dieciocho*, IX (1986), pp. 51-56.
- *Il dramma romantico en Spagna* (Pisa: Università di Pisa, 1974).
- «L'Inquisizione e il fanatismo religioso nel teatro spagnolo del primo Ottocento», *Letterature*, 8 (1985), pp. 27-42.
- «*La pata de cabra y Le pied du mouton*», en *Studia historica et philologica in honorem M. Batllori* (Rome: Instituto Español de Cultura, 1984), pp. 567-575.
- *Primi manifesti del Romanticismo spagnolo* (Pisa: Università di Pisa, 1962).
- *et. alt.*, «Teatro romantico spagnolo», *Quaderni di Filologia Romanza*, 4 (1984), pp. 112-121.
- CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad en España 1780-1820* (Madrid: Ed. Monea y Crédito, 1969).
- CANO, José Luis, *Heterodoxos y prerrománticos* (Madrid: Eds. Júcar, 1975).
- CARNERO, Guillermo, *La cara oscura del Siglo de las Luces* (Madrid: Fundación Juan March/Cátedra, 1983).
- *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII* (Zaragoza, Prensas Universitarias, 1997).
- «Francisca Ruiz de Larrea (1775-1838) y el inicio gaditano del Romanticismo español», en *Escritoras románticas españolas* (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990), pp. 119-130.
- «Juan Nicolás Böhl de Faber ante Calderón», en *Actas del Congreso sobre Calderón*, III (Madrid: CSIC, 1983), pp. 1.359-1.368.
- «Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro», *Anales de Historia Moderna*, 2 (1982), pp. 291-317.
- «El lenguaje del reaccionarismo fernandino en boca de Juan Nicolás Böhl de Faber», *Bulletin Hispanique*, 76 (1974), pp. 265-285.
- *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber* (Valencia: Universidad, 1978).
- «Une contribution a l'histoire des idées esthetiques dans l'Espagne du debut du XIX^e Siècle: un texte inconnu d'Antonio Alcalá Galiano», *Mèlanges de la Casa de Velázquez*, XVI (1980), pp. 291-308.
- CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia* (Madrid: Revista de Occidente, 1975).

- CARON, Philippe, *Des «Belles Lettres» à la «Littérature». Une archéologie des signes du savoir profane en langue française (1680-1760)* (París: Diffusion Peeters, 1992).
- CASA, Frank P., «Social Forces and the Development of the *Comedia*. Reflections on *Drama of a Nation*», *Investigaciones Lingüísticas*, 2 (1986), pp. 25-38.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel, est. y ed., *El Censor. Obra periódica comenzada a publicar en 1781 y terminada en 1787* (Oviedo: Universidad de Oviedo/IFES XVIII, 1989).
- «Un caso atípico de literatura clandestina: el periódico «*El Censor*», en *De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad, 1750-1850. III Encuentro: Ideas y Movimientos clandestinos. Cádiz, 23-25 abril de 1987* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 1988), pp. 339-361.
- «El comienzo de la Reconquista en tres obras dramáticas (Ensayo sobre estilos en la segunda mitad del siglo XVIII)», en *El padre Feijoo y su tiempo*, III (Oviedo: Cátedra Feijoo, 1966), pp. 499-509.
- *La poética de Jovellanos* (Madrid: Prensa Española, 1972).
- CASTAÑÓN, Jesús, *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750)* (Madrid: Taurus, 1973).
- «El *Diario de los Literatos* de España. Juicios críticos e ideas literarias», en *Estudios* (Madrid: 1958), pp. 33-101; 321-372 y 553-586.
- «Ideas eruditas en el *Diario de los Literatos*», *Burgense*, 31 (1971), pp. 193-264.
- CATTANEO, M.^a Teresa, «Il libretto spagnolo: un percorso verdiano dal dramma al melodrama», en *Forme del Melodrammatico. Parole e musica* (Milano: Guerini e Associati, 1988), pp. 21-34.
- «Gli esordi del Romanticismo in Spagna en *El Europeo*», en *Tre studi sulla cultura spagnola* (Milano: Istituto Editoriale Cisalpino, 1967), pp. 73-137.
- CEBRIÁN, José, «Significación y alcance de la *Poética* de Martínez de la Rosa», *Revista de Literatura*, LII (1990), núm. 103, pp. 129-150.
- CID DE SIRGADO, Mercedes, *Afrancesados y neoclásicos (Su deslinde en el teatro español del siglo XVIII)* (Madrid: Cultura Hispánica, 1973).
- CIPLIJAUSKAITE, Birute, «Lo nacional en el siglo XVIII español», *Archivum*, XXII (1972), pp. 99-122.
- COE, Ada M., «Additional Notes on Corneille in Spain in the 18th Century», *Romanic Review*, XXIV (1933), pp. 233-235.
- *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1935).

- COESTER, A., «Influence of the Lyric Drama of Metastasio in the Spanish Romantic Movement», *Hispanic Review*, VI (1938), pp. 10-20.
- COMELLA, Luciano F., *La Jacoba*, ed. M. Di Pinto (Bologna: Piován, 1980).
- COOK, John A., *Neoclassic Drama in Spain. Theory and Practice* (Dallas: Southern Methodist University Press, 1974²).
- CORREA CALDERÓN, Evaristo, «Larra, crítico de teatro», *Revista de Ideas Estéticas*, XXXII (1974), núm. 127, pp. 191-212.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid: Tip. de la «Rev. de Archivos, Bibl. y Museos, 1904). Ed. facs., J. L. Suárez (Granada: Universidad de Granada, 1997).
- *Estudios sobre la historia del arte escénico en España. II. María del Rosario Fernández, la Tirana, primera dama de los teatros de la Corte* (Madrid: Imp. de los Sres. de Rivadeneyra, 1897).
- *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX* (Madrid: Tip. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1943).
- *Iriarte y su época* (Madrid: Suc. de Rivadeneyra, 1897).
- *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo* (Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1902).
- *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800* (Madrid: 1917).
- «Traductores castellanos de Molière», en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, I (Madrid: Hernando, 1925), pp. 69-141.
- COUGHLIN, E. V., *Neo-Classical Refundiciones of Golden Age Comedias (1772-1831)* (Michigan: 1965).
- CHECA BELTRÁN, José, «Bibliografía de teoría literaria del siglo XVIII», en *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, coord. J. Álvarez Barrientos y J. Checa Beltrán (Madrid: CSIC, 1996), pp. 221-229.
- «Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 13-31.
- «Ideas poéticas de Santos Díez González. La tragedia urbana», *Revista de Literatura*, LI (1989), núm. 102, pp. 411-432.
- «Las poéticas españolas del período 1790-1810», *EntreSiglos*, II (1993), pp. 87-98.
- *Razones del Buen Gusto (Poética española del Neoclasicismo)* (Madrid: CSIC, 1998).
- «Una retórica enciclopedista del siglo XVIII: La *Filosofía de la Eloquencia* de Capmany», *Revista de Literatura*, L (1988), pp. 61-89.
- CHURCHMAN, Philip H., «Notes on Some Periodicals of Romantic Generation», *Review Hispanique*, 23 (1910), pp. 392-410.

- DEACON, Philip, «Golden Age Drama in a Eighteenth-Century Context: The Debate on the Theater in the Reign of Carlos III», en *Golden Age Spanish Literature*, ed. Ch. Davis y A. Deyermond (London: Westfield College, 1991), pp. 73-82.
- «La historia de los *Orígenes de la poesía castellana* de Luis Joseph Velázquez», *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*, 6 (1978), pp. 65-82.
- DEFOURNEAUX, Marcelin, *La difusión de Voltaire en España en el siglo XVIII* (Madrid: Taurus, 1977).
- *Marmontel en Espagne. De l'Encyclopédie à la Contrerévolution* (Clermont-Ferrand: Université, 1970).
- «Une adaptation inédite du *Tartuffe: El Gazmoño ou Juan de buen alma*, de Cándido M.^a Trigueros», *Bulletin Hispanique*, LXIV (1962), pp. 43-60.
- DÉROZIER, Albert, selecc. y pról., *Escritores políticos españoles, 1780-1854* (Madrid: Turner, 1975).
- «L'évolution irreversible de la littérature espagnole entre 1789 et 1823. (Comment l'histoire modifie la littérature, pour lui permettre de porter un message explicite)», en *La revision des valeurs sociales dans la littérature europeene à la lumière des idées de la Révolution Française. Annales Litteraires de l'Université de Besançon*, 1970, pp. 163-190.
- *Quintana y el nacimiento de liberalismo en España* (Madrid: Turner, 1978).
- «Quintana, précepteur royal au temps d'Espartero (1840-1843)», en *Hommage des Hispanistas Français a Noël Salomon* (Barcelona: Laia, 1979), pp. 225-236.
- DESCOTES, Maurice, «Le critique dramatique, guide ou suiveur du public?», en *IV Table ronde sur le théâtre espagnol (XVII^e-XVIII^e siècle)* (Pau: Université, 1983), pp. 15-27.
- DÍEZ CASTAÑÓN, Carmen, «La teoría dramática de Bances Candamo y la crítica teatral dieciochesca en España», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, núms. 263-265 (1989), pp. 1.362-1.368.
- DÍEZ DEL CORRAL, Luis, *El liberalismo doctrinario* (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1984⁴).
- DOMERGUE, Lucienne, *Tres calas en la censura dieciochesca (Cadalso, Rousseau, prensa periódica)* (Madrid: Gredos, 1981).
- DOMÍNGUEZ GUZMÁN, A., «Índice de la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*», *Archivo Hispalense*, núms. 153-158 (1969), pp. 203-293.
- DOMÍNGUEZ LÁZARO, Martín, «Ideas educativas de Jovellanos», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, XL (1986), pp. 217-234.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, «La batalla del teatro en el reinado de Carlos III», *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), pp. 177-196; 3 (1984), pp. 107-134.

- «Un episodio de la lucha por el teatro en el siglo XVIII español», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII (1984), pp. 213-217.
- DOWLING, John, «The Inquisition appraises *El sí de las niñas*, 1815-1819», *Hispania*, XLIV (1961), pp. 237-244.
- *Leandro Fernández de Moratín* (New York: Twayne, 1969).
- «The Madrid theatre public in the eighteenth century: transition from the popular audience to the bourgeois», en *Actes du Septième Congrès International des Lumières* (Budapest: Voltaire Foundation, 1987), pp. 1.358-1.362.
- «Moratín's *La comedia nueva* and the Reform of Spanish Theater», *Hispania*, LIII (1970), pp. 397-402.
- «La regla de la verosimilitud demostrada en las dos primeras ediciones de *El sí de las niñas*», *Dieciocho*, 3 (1980), pp. 108-114.
- DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature* (Brussels: Labor, 1983).
- DURNERIN, James, «Larra, traducteur de Scribe y de Ducange», en AA. VV., *Ecriture des marges et mutations historiques. Annales littéraires de l'Université de Besançon*, núm. 280 (1983), pp. 41-52.
- EAGLETON, Terry, *The Function of Criticism. From the «Espectator» to Post-Structuralism* (London: Verso, 1987³).
- EBERSOLE, Alva V., *Santos Díez González, censor* (Valencia/Chapel Hill: Albatros/Hispanófila, 1982).
- EGIDO LÓPEZ, Teófanos, *Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII (1718-1759)* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1971).
- *Prensa clandestina española del siglo XVIII: «El Duende crítico»* (Valladolid: Universidad, 1968).
- EICHNER, Hans, *Friedrich Schlegel* (New York: Twayne, 1970).
- «The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism», *Publications of Modern Language Association*, 97 (1982), pp. 8-30.
- *Romantic and Its Cognates* (Toronto: University of Toronto, 1972).
- ENCISO RECIO, Luis M., *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1956).
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Blair y Munárriz, mentores estéticos de la crítica lopianiana», *Revista de Bibliografía y Documentación*, IV (1950), pp. 5-30 y en *Estudios sobre Lope de Vega*, III (Madrid: CSIC, 1958), pp. 567-596.
- «El lopismo de Moratín», *Revista de Filología Española*, XXV (1941), pp. 1-45.
- ESCARPIT, Robert, «La définition du terme *littérature*», en *Actes du III^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée* (The Hague: Moutonand Comp. S.-Gravenhage, 1962), pp. 77-89.

- ESCOBAR, José, «Civilizar», «Civilizado» y «Civilización»: una polémica de 1763», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I (Roma: Bulzoni, 1982), pp. 419-427.
- «El ensayo en las revistas españolas del siglo XVIII: espíritu crítico y caracterización del autor», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I (Salamanca: AIH / Universidad de Salamanca, 1981), pp. 483-490.
- «Un episodio biográfico de Larra, crítico teatral de la temporada de 1834», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXV (1976), pp. 45-72.
- «Larra y la revolución burguesa», *Trienio*, 10 (1987), pp. 55-68.
- *Los orígenes de la obra de Larra* (Madrid: Prensa Española, 1973).
- «Más sobre los orígenes de «civilizar» y «civilización» en la España del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII (1984), pp. 88-114.
- «*El Pobrecito Hablador* de Larra y su intención satírica», *Papeles de Son Armadans*, LXIV (1972), pp. 5-44.
- «El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos. Larra frente a Durán», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 155-170.
- «Política y Romanticismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 57 (1964), pp. 643-646.
- ESQUER TORRES, Ramón, «La prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765», *Segismundo*, I (1965), pp. 187-226.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía, «La literatura francesa del siglo XVIII en la obra dramática de Gaspar Zavala y Zamora», en AA. Vv., *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, ed. I. Urzainqui, I (Oviedo: Instituto de Estudios del siglo XVIII, 1995), pp. 283-294.
- *La obra literaria del vallisoletano Agustín Montiano y Luyando (1697-1764)* (Valladolid: Diputación Provincial, 1989).
- FERNÁNDEZ DÍAZ, M. C., «Antonio de Capmany y el problema de la traducción y del aprendizaje del francés en la España del siglo XVIII», en *Fidus interpres. Actas de las Primeras Jornadas nacionales de historia de la traducción*, II, ed. J. C. Santoyo, R. Rabadán, T. Guzmán y J. L. Chamosa, 1989, pp. 112-121.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Francisco, *Historia de la crítica literaria desde Luzán hasta nuestros días, con exclusión de los autores que aún viven* (Madrid: Imp. de Gómez Fuentenebro, 1867).
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *La comedia nueva y El sí de las niñas*, ed. J. Dowling y R. Andioc (Madrid: Castalia, 1981²).
- *El sí de las niñas*, ed. J. A. Ríos Carratalá (Barcelona: PPU, 1990): *Idem*, ed. V. de Lama y E. Palacios (Madrid: EDAF, 1990).

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, ed. D. T. Gies y M. A. Lama (Madrid: Castalia/ Comunidad de Madrid, 1996).
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel, «El sí de las niñas de Moratín y la Inquisición», *Revista de Literatura*, XXXV (1970), pp. 15-54.
- FLITTER, Derek, *Teoría y crítica del Romanticismo español* (Cambridge: University Press, 1995).
- FROLDI, Rinaldo, «Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura españolas del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII (1984), pp. 59-72.
- «Il Discorso sobre la literatura española di José Marchena», *Spilegio Moderno*, 1972, pp. 45-72.
- «Significación de Luzán en la cultura y la literatura españolas del siglo XVIII», *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Toronto, 22-26 de agosto de 1977* (Toronto: University, 1980), pp. 285-289.
- «La tradición trágica española según tratadistas del siglo XVIII», *Crítica*, 23 (1983), pp. 132-157.
- FUENTES, Juan Francisco, «El Censor y el público», *Trienio. Ilustración y Liberalismo*, núm. 17 (1991), pp. 81-97.
- *José Marchena. Biografía política e intelectual* (Barcelona: Crítica, 1989).
- GABBERT, Thomas A., «Notes on the Popularity of the Dramas of Victor Hugo in Spain during the years 1835-1845», *Hispanic Review*, IV (1936), pp. 176-187.
- GANELIN, Charles, «Rewriting the *Comedia*: A Prolegomenon to a Study of the *refundición*», *Hispania*, LXXIV (1991), pp. 240-249.
- «Tirso de Molina's *Marta la piadosa*: Recast and Reception», *Gestos*, 10 (1990), pp. 57-75.
- GARCÍA BARRÓN, Carlos, *La obra crítica y literaria de don Antonio Alcalá Galiano* (Madrid: Gredos, 1970).
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850* (Berkeley: University of California Press, 1971).
- GARCÍA GARROSA, M.^a Jesús, «Diderot y Trigueros: sobre las posibles fuentes de *El Precipitado*», *Revista de Literatura*, LIV (1992), núm. 107, pp. 183-200.
- *La Retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802* (Valladolid: Universidad/Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca, 1990).
- y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, «Las traducciones del teatro francés (1700-1835). Más impresos españoles», *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, 1 (1991), pp. 85-104.

- GARCÍA MALO, Ignacio, *Doña María Pacheco, mujer de Padilla. Tragedia*, ed. G. Carnero (Madrid: Cátedra, 1996).
- GARCÍA PANAVEDES, E., *El Censor (1781-1787)*, intr. José Fernández Montesinos, ed., pról. y notas de E.G.P. (Barcelona: Labor, 1972).
- GARCÍA TEJERA, M.^a Carmen, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 1989).
- «Presencia de las corrientes europeas de pensamiento en las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX», en *Investigaciones Semióticas III. Retórica y lenguajes*, I (Madrid: UNED, 1990), pp. 449-457.
- GARELLI, Patrizia, *Bretón de los Herreros e la sua «formula comica»* (Imola: Galeati, 1983).
- GARRIDO PALAZÓN, Manuel, *La filosofía de las Bellas Letras y la Historia literaria en España (1777-1844)* (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1992).
- *Historia literaria, enciclopedia y ciencia en el literato jesuita Juan Andrés. En torno a «Del origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (Alicante: Instituto de Cultura Juan-Gil Albert, 1992).
- GIES, David T., *Agustín Durán. A Biography and Literary Appreciation* (London: Tamesis Books, 1975).
- «Dionisio Solís, entre dos/tres siglos», *EntreSiglos*, II (1993), pp. 163-170.
- «Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII», *Bulletin Hispanique*, 91 (1989), pp. 37-60.
- «Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís (1774-1834)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII (1991), pp. 153-161.
- «Inocente estupidez»: *La pata de cabra* (1829). Grimaldi and the Regeneration of the Spanish Stage», *Hispanic Review*, 1986, núm. 4, pp. 375-396.
- «Juan de Grimaldi y el año teatral madrileño, 1823-1824», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. A. D. Kossof et. alt., I (Madrid: Itsmo, 1986), pp. 607-613.
- «Larra and Mendizábal: A Writer's response to Government», *Cithara*, XII (1973), pp. 74-90.
- «Notas sobre Grimaldi y el «furor de refundir» en Madrid (1820-1833)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 111-124.
- *El teatro en la España del siglo XIX* (Cambridge: University Press, 1996).
- *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain. Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent* (Cambridge: University Press, 1988).
- GIL, Ildelfonso Manuel, «Polémica sobre teatro», *Anuario de Filología Aragonesa*, IV (1952), pp. 113-128.
- GLENDINNING, Nigel, «Cambios en el concepto de opinión pública a fines del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII (1984), pp. 157-164.

- «Morality and Politics in the Plays of Cienfuegos», *Modern Language Studies*, XIV (1984), pp. 75-87.
- «Tendencias liberales a fines del siglo XVIII en la literatura española», *Dieciocho. Homenaje a I. L. McClelland*, 9 (1986), pp. 157-164.
- GOLDMAN, Peter B., «Dramatic Works and Their Readership in Eighteenth-Century Spain: Social Stratification and the Middle Classes», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVI (1989), pp. 129-140.
- GÓMEZ APARICIO, Pedro, *Historia del periodismo español. Desde la «Gaceta de Madrid» (1661) hasta el destronamiento de Isabel II* (Madrid: Editora Nacional, 1967). 2 vols.
- GÓMEZ REA, Javier, «Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)», *Cuadernos Bibliográficos*, 31 (1974), pp. 65-140.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Antonio, «Ideas de Campomanes acerca del teatro», *BRAE*, XVIII (1931), pp. 553-570.
- GUERRERO CASADO, A., «Un ardiente defensor de Calderón en el siglo XVIII: Tomás Erauso y Zabaleta», en *Ascuá de veras. Estudios sobre la obra de Calderón* (Granada: Universidad de Granada, 1981), pp. 39-56.
- GUINARD, Paul, «Les débuts de la critique théâtrale en Espagne (1762-1763)», *Dix-huitième siècle*, XII (1981), pp. 247-258.
- *La presse espagnole de 1737 á 1791. Formation et Signification d'un genre* (Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1973).
- «Remarques sur une grand revue espagnole du XVIII^e siècle: *El Censor* (1781-1787)», *Les Langues Néo-latines*, núm. 212 (1975), pp. 90-105.
- «Sobre un tema de sátira social en el teatro: una adaptación española de *Le Joueur* de Regnard», en *Homenaje a José Antonio Maravall*, I (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985), pp. 253-263.
- GUTIÉRREZ, Jesús, «Mayans y su actualidad: Retórica e historia literaria», *Dieciocho*, 10 (1987), núm. 2, pp. 97-106.
- HAFTER, Monroe Z., «Ambigüedad de la palabra *público* en el siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV (1975), pp. 46-63.
- «Secularization in Eighteenth-Century Spain», *Modern Language Studies*, XIV (1984), pp. 36-54.
- HAMILTON, Arthur, «The Journals of the Eighteenth Century in Spain», *Hispania*, XXI (1938), pp. 161-172.
- HENARES VELLAR, Ignacio, «La crítica de arte en las revistas románticas: Análisis de un modelo ideológico», en *De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad, 1750-1850. III Encuentro: Ideas y Movimientos clandestinos. Cádiz, 23-25 abril de 1987* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 1988), pp. 135-144.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870* (Madrid: Suc. de Rivadeneyra, 1894).

- HAZARD, Paul, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, trad. J. Marías (Madrid: Alianza Editorial, 1985²).
- HERNÁNDEZ, Mario, «La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: La Ilustración frente al Barroco», *Revista de Literatura*, XLII, (1980), pp. 185-220.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, «Supuestos epistemológicos de las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX», en *Investigaciones Semióticas III. Retórica y lenguajes I* (Madrid: UNED, 1990), pp. 537-544.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII* (Madrid: FUE, 1993).
- «Hacia la profesionalización del escritor: el dramaturgo a fines del siglo XVIII en un *Discurso* anónimo dirigido a Armona», en *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, coord. J. Álvarez Barrientos y J. Checa Beltrán (Madrid: CSIC, 1996), pp. 529-541.
- HERRERO, Javier, «Terror y literatura: Ilustración, revolución y los orígenes del movimiento romántico», en *La literatura española de la Ilustración: Homenaje a Carlos III*, ed. J. L. Varela (Madrid: Universidad Complutense, 1988), pp. 131-153.
- HESPELT, E. Hermann, «The Translated Dramas of Mariano José de Larra and their French Originals», *Hispania*, XV (1932), pp. 117-134.
- HIGASHITANI, Hidehito, «Estructura de las cinco comedias originales de L. F. de Moratín: exposición, enredo y desenlace», *Segismundo*, III (1967), pp. 135-160.
- «Las ideas teatrales de Leandro Fernández de Moratín. En torno a la definición de la comedia», *Ibero-Romania*, 3-4 (1971), pp. 269-284.
- HUERTA, Fernando, «El comediógrafo maltratado: Luciano Comella y la Ilustración», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII (1991), núm. 1 (en.), pp. 183-199.
- IGLESIAS, M.^a Carmen, «Las pasiones y el origen del conocimiento en J. J. Rousseau», en *Homenaje a José Antonio Maravall*, II (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985), pp. 333-339.
- IGLESIAS, Nieves y Ana M.^a MAÑÁ, *Correo de Madrid o de los Ciegos, 1786-1791* (Madrid: Hemeroteca Municipal, 1968).
- ILARRAZ, Aurora V., *La prensa española ante el Romanticismo europeo: resistencia y recepción (1780-1836)* (Ann Arbor: UMI, 1990).
- IZQUIERDO IZQUIERDO, Lucio, «El teatro en Valencia (1800-1832)», *BRAE*, LXXXV (1989), pp. 257-306.
- JURADO, José, «La imitación en la *Poética* de Luzán», *La Torre*, XVII (1969), pp. 113-124.
- JURETSCHKE, Hans, *Los afrancesados en la guerra de la Independencia* (Madrid: Rialp, 1962).

- «Du rôle médiateur de la France dans la propagation des doctrines littéraires, des méthodes historiques et de l'image de l'Allemagne en Espagne au cours du XIX^e siècle», en *Romanticisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine* (Lille: Centre d'Etudes Iberiques et Ibero-Américaines du XIX^e siècle, 1978), pp. 9-34.
- *España ante Francia*, pról. Antonio Tovar (Madrid: Editora Nacional, 1940).
- «Federico Schlegel. Una interpretación al luz de la edición crítica de sus obras, con especial consideración de sus relaciones hispánicas», *Filología Moderna*, XIII (1973), núm. 48, pp. 191-303.
- «El hispanismo de August Wilhelm y Friedrich Schlegel», *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, III (Madrid: FUE, 1986), pp. 373-381.
- «El Neoclasicismo y el Romanticismo en España: su visión del mundo, su estética y poética», *Arbor*, núms. 285-286 (1969), pp. 5-20.
- *Origen doctrinal y génesis del Romanticismo español* (Madrid: Ateneo, 1954).
- «La recepción de la cultura y la ciencia alemana en España durante la época romántica», en *Estudios Románticos* (Valladolid: Casa-Museo de Zorrilla/CSIC, 1975), pp. 63-120.
- «El teatro español y el Romanticismo alemán», *Filología Moderna*, VI (1967), pp. 59-73.
- «En torno a la edición crítica de las obras de Federico Schlegel», *Filología Moderna*, II (1961), pp. 49-67.
- *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista* (Madrid: CSIC, 1951).
- JÜTTNER, Siegfried, «The status of the writer», *Actes du Septième Congrès International des Lumières. Budapest 26 juillet- 2 août 1987*, II (Oxford: University, 1989), pp. 1.103-1.131.
- KANY, CH. E., «Plan de reforma del teatro de Madrid aprobado en 1799», *Revista Bibliotecas Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, VI (1929), pp. 245-284.
- «Theatrical Jurisdiction of the Juez protector in XVIIIth Century Madrid», *Revue Hispanique*, LXXXI (1933), pp. 382-393.
- KIRPATRICK, Susan, *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal* (Madrid: Gredos, 1977).
- KISH, Kathleen, «A School for Wives. Women in Eighteenth-Century Spanish Theater», en *Women and Spanish Literature. Icons and Fallen Idols* (Berkeley: University of California Press, 1983), pp. 184-200.
- KRAUSS, Werner, «Sobre el destino español de la palabra francesa «civilisation» en el siglo XVIII», *Bulletin Hispanique*, 69 (1967), pp. 436-440.
- KRÖMER, Wolfram, «*Europeo und Conciliatore*: Abhängigkeit und Bedeutung der ersten Romantischen Zeitschriften in Spanien», *Romanische Forschungen*, 75 (1963), pp. 377-392.

- LAFARGA, Francisco, «Le drame burgeois en Espagne: la critique et le public», *Actes du Septième Congrès International des Lumières. Budapest 26 juillet- 2 août 1987*, II (Oxford: University, 1989), pp. 644-645.
- «Notas acerca de la fortuna de Diderot en España», *Anuario de Filología. Universidad de Barcelona*, V (1979), pp. 353-367.
- «Sobre el «Teatro Nuevo Español» (1800-1801): ¿Español?», en *Fidus interpres. Actas de las Primeras Jornadas nacionales de historia de la traducción*, II, ed. J. C. Santoyo, R. Rabadán, T. Guzmán y J. L. Chamosa (León: Universidad/Diputación, 1989), pp. 23-32.
- «Le Romantisme vu par la critique espagnole autour de 1860, notamment dans *La América*», en *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine* (Lille: Centre d'Etudes Iberiques et Ibero-Américaines du XIX^e siècle, 1978), pp. 75-115.
- *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1983 y 1988). 2 vols.
- «Una adaptación española inédita y desconocida del *Bourgeois gentilhomme* de Molière en el siglo XVIII», *Anuario de Filología*, IV (1978), pp. 440-465.
- *Voltaire en España, 1734-1835*, pról. C. Todd (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1982).
- LAMOND, M., «Notes on Scribe's One-Act Comedies-Vaudevilles in Spain, 1820-1850», *Romance Notes*, II (1961), pp. 89-93.
- LANSON, Gustave, *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante* (Ginebra: Slatkine Reprints, 19703).
- LARRA, Mariano José de, *Artículos de crítica, literaria y artística*, ed. J. Lomba y Pedraja (Madrid: Espasa-Calpe, 1968).
- *Obras completas*, ed. C. Seco Serrano (Madrid: Atlas, 1960). BAE, 127-128.
- LARRAZ, Emmanuel, ed., *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814* (Aix-en-Provence: Université, 1988). 2 vols.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «El afrancesamiento de Moratín», *Papeles de Son Armadans*, LIII (1961), pp. 145-160.
- *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII* (Barcelona: Crítica, 1985²).
- *Moratín en su teatro* (Oviedo: Cátedra Feijoo, 1961).
- LESLIE, J. K., *Ventura de la Vega and the Spanish Theater, 1820-1865* (Princeton: University Press, 1940).
- LOPEZ, François, «Comment l'Espagne éclairée inventa le Siècle d'Or», en *Hommage des Hispanistes François a Noël Salomon* (Barcelona: Laia, 1979), pp. 517-525.
- «La historia de las ideas en el siglo XVIII: concepciones antiguas y revisiones necesarias», *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*, III

- (1975), pp. 3-18; repr. en francés en *Le 18^{ème} siècle en Espagne et en Amérique Latine. Actes du 9^{ème} Congrès de la Société des Hispanistes Français* (Dijon, Mars 1973), *Hispanistica*, XX (1987), pp. 117-135.
- *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIII^e siècle* (Bordeux, Instiut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines, 1976).
- «Les premiers écrits de José Marchena», en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, II (Paris: CRIEH, 1966), pp. 55-67.
- «Rasgos peculiares de la Ilustración en España», en *Mayans y la Ilustración*, II (Valencia: 1981), pp. 629-671.
- LLORÉNS CASTILLO, Vicente, «Colaboraciones de emigrados españoles en revistas inglesas (1824-1834)», *Hispanic Review*, 2 (1951), pp. 121-142.
- *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)* (Madrid: Castalia, 1979).
- *Literatura, historia y política* (Madrid: Revista de Occidente, 1967).
- *El Romanticismo español* (Madrid: Castalia, 1979).
- LORENZ, Charlotte M., «Translated Plays in Madrid Theaters (1808-1818)», *Hispanic Review*, IX (1941), pp. 376-385.
- MAESTRE, Agapito, ed., *¿Qué es Ilustración?*, trad. de A. Maestre y J. Romagosa (Madrid: Tecnos, 1989²).
- MAKOWIECKA, Gabriela, *Luzán y su «Poética»* (Barcelona: Planeta, 1973).
- MARAVALL, José Antonio, «Espíritu burgués y principio de interés personal en la Ilustración española», *Hispanic Review*, 47 (1979), pp. 291-325.
- «El espíritu de crítica y el pensamiento social de Feijoo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 318 (1976), pp. 736-765.
- *Estudios de la Historia del pensamiento español. Siglo XVIII*, ed. M.^a C. Iglesias (Madrid: Mondadori, 1991), pp. 82-100.
- «La estimación de la sensibilidad en la cultura de la Ilustración», en *Instituto de España. Sesión conmemorativa de su fundación. Celebrada el día 30 de enero de 1979* (Madrid: Inst. de España, 1979), pp. 17-47.
- «La fórmula política del despotismo ilustrado», en *I Borbone di Napoli e i Borboni di Spagna*, I (Napoli: Guida Editori, 1985), pp. 9-33.
- «La idea de felicidad en el programa de la Ilustración», en *Mélanges offerts à Charles Vicent Aubrun*, I (Paris: Éditions Hispaniques, 1975), pp. 425-462.
- «The Idea and Function of Education in Enlightenment Thought», *Hispanic Issues*, 1987, pp. 39-100.
- «La Ilustración en España», *Arbor*, núm. 114 (1955), pp. 345-350.
- «Notas sobre la libertad de pensamiento en España durante el siglo de la Ilustración», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII (1984), pp. 34-58.

- «La palabra «civilización» y su sentido en el siglo XVIII», *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Bordeaux: 1977), pp. 79-104.
- «El principio de utilidad como límite de la investigación científica en el pensamiento ilustrado», en *Historia y Pensamiento. Homenaje a Luis Díez del Corral ofrecido por la Universidad Complutense* (Madrid: EUDEMA, 1987), pp. 223-236.
- «El sentimiento de nación en el siglo XVIII: la obra de Forner», *La Torre*, núm. 57 (1967), pp. 25-56.
- «Las tendencias de reforma política en el siglo XVIII», *Revista de Occidente*, 18 (1967), pp. 53-82.
- MARCHENA, José, *Obra española en prosa (Historia, política, literatura)*, ed. F. Fuentes (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1990).
- MARIUTTI, Angela, «Fortuna di Goldoni in Spagna nel Settecento», *Studi Goldoniani*, 1960, pp. 315-338.
- MARRAST, Robert, «Le drame en Espagne à l'époque romantique de 1834 à 1844: contribution à son approche sociologique», en *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine* (Lille: Centre d'Études Iberiques et Ibero-Américaines du XIX^e siècle, 1978), pp. 35-55.
- *José de Espronceda y su tiempo. Literatura, sociedad y política en tiempos del Romanticismo* (Barcelona: Crítica, 1989 [1974]).
- MARTÍN, Gregorio C., «Larra y el teatro: Censura, crítica e historia», *Kentucky Romance Quarterly*, XXXIII (1986), pp. 431-437; XXXIV (1987), pp. 345-350.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, *La conjuración de Venecia*, ed. J. Paulino (Madrid: Taurus, 1988).
- *Obras de D. —*, ed. C. Seco (Madrid: Atlas, 1962). BAE, 150-152.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, *El alba del Romanticismo español* (Sevilla: Alfar/Universidad de Córdoba, 1993).
- *Ideología y literatura en Alberto Lista* (Sevilla: Alfar, 1993).
- MASSANÉS, Natividad, «Auditorio, pueblo, vulgo: el espectador en la crítica dramática del siglo XVIII español», *Estudios Escénicos*, 19 (1975), pp. 83-101.
- McCLELLAND, Ivy L., «The Comellan Conception of Stage-Realism», *Dieciocho*, 16 (1994), núm. 1-2, pp. 111-125.
- «The Eighteenth Century Conception to the Stage and Histrionic Technique», en *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington* (Wellesley: 1952), pp. 393-425.
- *Ignacio de Luzán* (New York: Twayne Publishers, 1973).
- *The Origins of the Romantic Movement in Spain: a Survey of Aesthetic Uncertainties in the Age of Reason* (New York: Barnes and Noble, 1975²).

- *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808* (Liverpool: University Press, 1970).
- MENARINI, Piero, «El problema de las traducciones en el teatro romántico», *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Roma: Bulzoni, 1980), pp. 751-759.
- «*Teresita*: il primo dramma-manifesto del Romanticismo spagnolo», *Quaderni di Filologia Romanza*, 5 (1985), pp. 153-184.
- , P. GARELLI Y F. SAN VICENTE, eds., *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía* (Bologna: Atesa, 1982).
- MENDOZA FILLOL, Antonio, «Aspectos de la tragedia neoclásica española», *Anuario de Filología de la Universidad de Barcelona*, 7 (1981), pp. 369-389.
- *La tragedia neoclásica española, 1710-1819* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 1980).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid: CSIC, 1974). 2 vols.
- MESTRE, Antonio, *Despotismo e Ilustración en España* (Barcelona: Ariel, 1976).
- «La imagen de España en el siglo XVIII: apologistas, críticos y detractores», *Arbor*, núm. 449 (1983), pp. 49-73.
- *Influjo europeo y herencia hispánica. Mayans y la Ilustración valenciana* (Valencia: Ayuntamiento de Oliva, 1987).
- «Juan Pablo Forner y la Ilustración española», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 317 (1976), pp. 363-373.
- MONGUIÓ, Luis, *Don José Joaquín de Mora y el Perú del Ochocientos* (Madrid: Castalia, 1967).
- «M. E. de Gorostiza, Director de Periódicos en Madrid, 1820-1821», en *Homenaje a Antonio Rodríguez-Moñino*, I (Madrid: Castalia, 1966), pp. 413-427.
- MOR DE FUENTES, José, *Bosquejillo de la vida y escritos de —*, ed. M. Alvar (Zaragoza: Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses, 1981).
- *El egoísta y La fonda de París*, ed. F. Domènech y J. A. Hormigón (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1990).
- MORENO BÁEZ, E., «Lo prerromántico y lo neoclásico en *El sí de las niñas*», en *Homenaje a D. Antonio Rodríguez-Moñino* (Madrid: Castalia, 1975), pp. 465-484.
- MORENO GONZÁLEZ, Antonio, «Progreso, secularización e instrucción pública», *Revista de Occidente. En torno a la Ilustración*, núm. 82 (1988), pp. 5-27.
- MORILLO-VELARDE PÉREZ, Ramón, «El Plan para una historia filosófica de la poesía española de Manuel M.^a de Arjona», *Alfinge*, 2 (1984), pp. 155-161.

- NAVAS RUIZ, Ricardo, *Imágenes liberales. Rivas, Larra, Galdós* (Salamanca: Almar, 1979).
- *El Romanticismo español* (Madrid: Cátedra, 1982).
- *El Romanticismo español. Documentos* (Salamanca: Anaya, 1971).
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, «Revendications des sens et limites de la morale. Le Paradigme anthropologique de la doctrine des passions et sa crise dans le drame classique espagnol et français», *Baader Festschrift*, 37, núm. 3, pp. 105-121.
- OJEDA ESCUDERO, P., *El justo medio. Neoclasicismo y Romanticismo en la obra dramática de Martínez de la Rosa* (Burgos: Universidad, 1997).
- OTTEVANGER, C. A., «From subject to citizen: the evolution of French educational theory in the eighteenth century», *Actes du Septième Congrès International des Lumières. Budapest 26 juillet- 2 août 1987*, II (Oxford: University, 1989), pp. 714-717.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, «Breve noticia sobre Luis Moncín, actor y poeta dramático en los coliseos del siglo XVIII», en *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, coord. J. Álvarez Barrientos y J. Checa Beltrán (Madrid: CSIC, 1996), pp. 689-706.
- «La comedia sentimental: dificultades en la determinación teórica de un género dramático del siglo XVIII», *Revista de literatura*, LV (1993), pp. 85-112.
- «La estructura de la comedia sentimental en el teatro popular de fines del siglo XVIII», *EntreSiglos*, II (1993), pp. 217-226.
- El público del teatro según Forner: Notas al Discurso, *Apología del vulgo con relación a la poesía dramática*, en *Juan Pablo Forner y su época (1756-1797)* (Mérida: Junta de Extremadura, 1998), pp. 461-473.
- «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 43-64.
- *El teatro popular español del siglo XVIII* (Lleida: Ed. Milenio, 1998).
- PATAKY KOSOVE, Joan L., *The «Comedia Lacrimosa» and Spanish Romantic Drama (1773-1865)* (London: Tamesis Books, 1978).
- PEAK, J. Hunter, *Social Drama in Nineteenth-Century Spain* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1964).
- PEERS, Edgar Allison, *Historia del movimiento romántico español* (Madrid: Gredos, 1967). 2 vols.
- «Later Spanish Conceptions of Romanticism», *Modern Language Review*, XVIII, 1923, pp. 37-50.
- «The Literary Activities of the Spanish *Emigrados* in England, 1814-1834», *Modern Language Review*, XIX, 1924, pp. 315-324 y 445-458.
- «Minor English Influences on Spanish Romanticism», *Revue Hispanique*, LXII (1924), pp. 440-458.

- «Some Spanish Conceptions of Romanticism», *Modern Language Review*, XVI, 1921, pp. 281-296.
- «The Vogue of Alfieri in Spain», *Hispanic Review*, VII (1939), pp. 122-140.
- PELLISIER, Robert E., «The Reintroduction of Aristotelian Rules of Criticism in Spain through Luzán's *Poética*», en *The Neoclassic Movement in Spain During the XVIIIth Century* (Stanford: University Press, 1918), pp. 23-48.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «La crítica literaria dieciochesca: Mayans y Sis-car», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXVI (1990), pp. 111-130.
- *En torno a las ideas literarias de Mayans* (Alicante: Inst. Juan Gil Albert/Diputación, 1991).
- PETERSEN, H., «Notes on the Influence of Addison's *Spectator* and Marivaux's *Spectateur* français upon *El Pensador*», *Hispanic Review*, IV (1936), núm. 3, pp. 256-263.
- PITOLLET, Camille, *La querelle caldèronienne de Johan Nikolas von Faber et José Joaquín de Mora* (Paris: F. Alcan, 1909).
- PLARD, H., ed., *Morale et vertu au siècle des Lumières* (Bruxelles: Université, 1986).
- PROFETI, M.^a Grazia, «Sulla critica letteraria di Larra», *Miscellanea di Studi Ispanici*, VIII (1964), pp. 61-84
- QUALIA, Charles B., «The Campaigne to Substitute French Neo-Classical Tragedy for the Comedia (1737-1800)», *Publications of Modern Language Association*, LIV (1939), pp. 184-211.
- «Corneille in Spain in the Eigtheenth Century», *Romanic Review*, XXIV (1933), pp. 21-29.
- «Racine's Tragic Art in Spain in the Eighteenth Century», *Publications of Modern Language Association*, LIV (1939), pp. 1.059-1.076.
- «The vogue of the decadent French Tragedies in Spain, 1762-1800», *Publications of Modern Language Association*, LVIII (1943), pp. 149-162.
- REAL RAMOS, César, «De los «desarreglados monstruos» a la estética del fracaso (Prehistoria del drama romántico)», *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), pp. 419-446.
- RINCÓN, Carlos, «Sobre la ilustración española. Filosofía-Filósofo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm 261 (1972), pp. 553-576.
- «Sobre la noción de *ilustración* en el siglo XVIII español», *Romanische Forschungen*, 83 (1971), pp. 528-554.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, «Destouches en España (1700-1835)», *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, núms. 8-9 (1987), pp. 257-265.
- «García de la Huerta y la polémica teatral del siglo XVIII», *Revista de Estudios Extremeños*, XLIV (1988), núm. 11, pp. 449-464.
- «La historia nacional de la tragedia neoclásica», en *La Ilustración Española: Actas del Coloquio Internacional celebrado en Alicante, 1-4*

- octubre de 1985 (Alicante: Instituto Juan Gil Albert/Diputación Provincial, 1985), pp. 158-196.
- «Literatura («Bellas Letras»)\», en *La Ilustración Valenciana* (Alicante: Generalitat Valenciana, 1985), pp. 164-185.
 - «La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 65-75.
 - «Versiones decimonónicas de la leyenda de la judía de Toledo», *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-1987), pp. 425-436.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *El Semanario Erudito y Curioso de Salamanca (1793-1798)* (Salamanca: Eds. de la Diputación, 1988).
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.^a José, «Batteux y Blair en la vida literaria española a comienzos del siglo XIX», *EntreSiglos*, II (1993), pp. 227-235.
- «La comedia lacrimógena», *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 1995, núms. 166-167 (mayo-agosto), pp. 63-66.
 - selección, ed., intr. y notas, *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)* (Salamanca: Colegio de España, 2000).
 - «La filosofía y el conocimiento teórico de la literatura a fines del siglo XVIII», en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces. Actas del Coloquio Internacional «Unidad y diversidad en el mundo hispánico en el siglo XVIII»* (Madrid: Sociedad Española de Estudios del siglo XVIII/Fundación Duques de Soria/Ed. Complutense, 1996), II, pp. 1.136-1.147.
 - «Noticias para la historia del teatro romántico español (1834-1836). El Mss. 886 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander», en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan M.^a Taboada* (Madrid: CSIC, 1998), pp. 349-358
 - «Los premios de la Academia Española en el siglo XVIII y la estética de la época», *Boletín de la Real Academia Española*, LXVII (1987), cuad. CCXLII, pp. 395-425.
 - «Los Principios de Retórica y Poética de Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) en el contexto de la preceptiva de su época», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona: Universidad, 1992), II, pp. 1.439-1.450.
 - «Sátira y parodia del teatro nacional: *La comedia nueva, El gusto del día, La mujer varonil* y su controvertida recepción crítica», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (Zaragoza: Universidad, 1994), II, pp. 217-223.
 - «El teatro barroco español y la preceptiva del siglo XIX», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 77-98.
 - «Las traducciones del teatro francés durante la Ominosa Década: el sentido de la traducción y su consideración crítica», *Livius. Revista de Estudios de Traducción*, núm. 4 (1993), pp. 191-203.

- «Tres intentos fracasados de publicar una revista de teatros (1795, 1802 y 1804)», en *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, coord. J. Álvarez Barrientos y J. Checa Beltrán (Madrid: CSIC, 1996), pp. 745-754.
- «Una poética dramática en las páginas del *Memorial Literario* (1784-1788)», en *Periodismo e ilustración en España. Estudios de Historia Social*, núms. 52-53 (1991), pp. 435-443.
- ROGERS, Paul P., *Goldoni in Spain* (Oberlin: The Academy Press, 1941).
- ROKISKI LÁZARO, Gloria, «Apuntes bio-bibliográficos de José M.^a de Carnerero», *Cuadernos Bibliográficos*, 47 (1987), pp. 137-155.
- «Poéticas y retóricas en verso en la primera mitad del siglo XIX», en AA. Vv., *Varia Bibliográfica. Homenaje a José Simón Díaz* (Kasel: Reichenberger Ed., 1988), pp. 595-598.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, «Calderón y la literatura española del siglo XIX», *Letras de Deusto*, 22 (1981), pp. 101-124.
- «Más sobre romántico y su familia léxica», en AA. Vv., *Estudios filológicos en Homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, II (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993), pp. 831-841.
- *Panorama crítico del Romanticismo español* (Madrid: Castalia, 1994).
- «La Poética de Braulio Foz en el marco de la preceptiva literaria contemporánea», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 15-16 (1985), pp. 111-129.
- «Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX», en AA. Vv., *La prensa española durante el siglo XIX. I Jornadas de especialistas en prensa regional y local* (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1987), pp. 93-103.
- «Romea y Tapia, un casticista aragonés del siglo XVIII», *Anuario de Filología Aragonesa*, XXXIV-XXXV, pp. 135-149.
- *El Siglo*, Revista de los años románticos (1834)», *Revista Literatura*, XXXIV (1968), pp. 15-29.
- «Sobre la censura de periódicos en el siglo XIX. Algunos expedientes gubernativos de 1832 a 1849», en *Libro-Homenaje a Agustín Millares Carlo*, I (Las Palmas: Ed. Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1975), pp. 465-500.
- *La teoría dramática española: 1800-1870* (Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, 1974).
- ROGERS, P. P., «The Drama of Pre-Romantic Spain», *Romanic Review*, XXI (1930), pp. 315-324.
- ROSSI, Giuseppe C., *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII* (Madrid: Gredos, 1967).
- RUBIO CREMADES, Enrique, «Lope de Vega a través de la prensa romántica», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Con-*

- greso Internacional sobre Lope de Vega, dir. Manuel Criado de Val (Madrid: Edi-6, 1981), pp. 871-877.
- «La Periódico-manía y la prensa madrileña en el Trienio Liberal (I y II)», *Anales de Literatura Española*, 3 (1984), pp. 429-446; 4 (1985), pp. 383-414.
- RUDAT, Eva M^a, «From Preceptive Poetics to Aesthetic Sensibility in the Critical Appreciation of Eighteenth-Century Poetry: Ignacio de Luzán and Esteban de Arteaga», *Dieciocho*, 11 (1988), pp. 37-47.
- *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*, trad. C. Criado (Madrid: Gredos, 1971).
- «La recepción del público como enfoque teórico de la Ilustración: el prólogo a la historia de la ópera de Esteban de Arteaga», *Dieciocho*, 6 (1983), pp. 5-23.
- RUIZ LAGOS, Manuel, *Controversia en torno a la licitud de las comedias en la ciudad de Jerez de la Frontera, 1750-1825* (Jérez: CEJ, 1964).
- RUIZ VEINTEMILLA, Jesús M., «La fundación del *Diario de los Literatos* y sus protectores», *BBMP*, LII (1976), pp. 229-258.
- «La polémica entre Ignacio de Luzán y el *Diario de los Literatos de España*», *BBMP*, LIII (1977), pp. 317-356.
- RUMEAU, A., «Le Théâtre à Madrid à la velle du Romantisme, 1831-1834», en *Hommage à Ernest Martinenche* (Paris: 1939), pp. 330-346.
- SÁIZ, M.^a Dolores, *Historia del periodismo en España. I. Los orígenes. El siglo XVIII* (Madrid: Alianza Ed., 1987²).
- SÁINZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Gallardo y la crítica de su tiempo* (Madrid: FUE, 1986).
- *Historia de la crítica literaria en España* (Madrid: Taurus, 1989).
- SÁNCHEZ BLANCO, Francisco, «Del cosmopolitismo al localismo: El saber sobre el hombre entre Ilustración y movimiento romántico», *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, 24 (1989), pp. 89-103.
- *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII* (Madrid: Alianza, 1991).
- «Transformaciones y funciones de un mito nacional: Guzmán el Bueno», *Revista de Literatura*, L (1988), pp. 387-422.
- SARRAILH, Jean, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1974²).
- «La notion de l'utile dans la culture espagnole à la fin du XVIII^e siècle», *Bulletin Hispanique*, L (1948), pp. 495-505.
- SAUGNIEUX, Joël, «Le temps, l'espace et la presse au siècle des Lumières», *Cahiers d'Histoire*, XXIII (1978), pp. 313-334.
- SAURIN DE LA IGLESIA, M.^a Rosa, *Manuel Pardo de Andrade. Los artículos del «Diario de Madrid» (1794-1800)* (La Coruña: Galicia editorial, 1989).
- SCHNEIDER, F., «Kotzebue en España. Apuntes bibliográficos e históricos», *Modern Philology*, XXV (1927), pp. 179-194.

- SCHINASI, Michael, «Two documents for the History of the Spanish Theater in the Period of the «Gobierno Intruso»», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII (1991), pp. 211-217.
- SCHURLKNIGHT, Donald E., «Alberto Lista: "De la supuesta misión de los poetas"», *Dieciocho*, X (1987), pp. 168-181.
- SEBOLD, Rusell P., «Analysis of Luzán's Ideas on Poetry», *Hispanic Review*, XXXV, (1967), pp. 227-251.
- «Historia clínica de Clara: *La mojigata* de Moratín», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, II (Oviedo: Universidad, 1978), pp. 447-464.
- *El rapto de la mente. (Poética y poesía dieciochescas)* (Barcelona: Anthropos, 1989²).
- «Lo «romancesco», la novela y el teatro romántico», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 348 (1979), pp. 515-536.
- *Trayectoria del Romanticismo español* (Barcelona: Crítica, 1983).
- SEOANE, M.^a Cruz, *Historia del periodismo en España. II. El siglo XIX* (Madrid: Alianza Ed., 1987²).
- *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX* (Madrid: Cátedra, 1979²).
- SHAW, Donald L., «Romántico-Romanticismo-Romanesco-Romancista-Románico», *Romantic and its Cognates. The European History of a Word*, ed. H. Eichner (Toronto: University, 1972), pp. 341-371.
- «Towards the Understanding of Spanish Romanticism», *Modern Language Review*, 58 (1963), pp. 190-195.
- SHEARER, J. F., *The «Poética» and «Apéndices» of Martínez de la Rosa: Their genesis, sources and significance for Spanish literary history and criticism* (Princeton: 1941).
- SHIELDS, A. K., *The Madrid Stage, 1820-1833*. Tesis Doctoral. (Chapel Hill: University of North Carolina, 1933).
- SIGUÁN, Marisa, ed., *Romanticismo/Romanticismos* (Barcelona: PPU, 1988).
- SIMÓN DÍAZ, José, *Historia del Colegio Imperial de Madrid* (Madrid: CSIC, 1959). 2 vols.
- SPELL, Jefferson R., *Rousseau in Spanish World before 1833. A Study in Franco-Spanish Literary Relations* (New York: Gorsion Press, 1969³).
- SORIA OLMEDO, Andrés, «Notas sobre Hugo Blair y la retórica española en el siglo XIX», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Prof. Emilio Orozco Díaz*, III (Granada: Universidad, 1979), pp. 363-368.
- STOUDEMIRE, Sterling A., «Dionisio Solís's «refundiciones» of plays (1800-1834)», *Hispanic Review*, VIII (1940), pp. 305-310.
- «Gil y Zárate's Translations of French Plays», *Modern Language Notes*, XLVIII (1933), pp. 321-325.

- «Metastasio in Spain», *Hispanic Review*, IX (1941), pp. 184-191.
- SUBIRÁ, José, «La Junta de reforma de teatros: sus antecedentes, actividades y consecuencias», *Revista de Bibliotecas Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, IX (1932), pp. 19-45.
- SZENCZI, Miklós J., «The Mimetic Principle in Later Eighteenth-Century Criticism», en *Studies in Eighteenth-Century Literature*, ed. M. J. Szenczi y L. Ferenczi, Budapest, Akadémia Kiadó, 1974, pp. 13-54.
- TAPIA, John Reyna, *The Spanish Romantic Theatre* (Lanham: University Press of America, 1980).
- TARR, F. Courtney, «Larra's *Duende Satírico*», *Modern Philology*, XXVI (1928), pp. 21-46.
- «*El Pobercito Hablador*», *Revue Hispanique*, LXXXI (1933), pp. 419-439.
- «Romanticism in Spain and Spanish Romanticism», *Bulletin of Spanish Studies*, 16 (1936), pp. 415-420.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, *Le mélodrame* (Paris: Presses Universitaires de France, 1984).
- TOLIVAR ALAS, Ana C., «Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII», *Investigación Franco-Española. Estudios*, 1 (1988), pp. 177-190.
- TOMISCH, M.^a Giovanna, «Intento de delineación del buen gusto en el *Diario de los literatos* de España (1737-1742)», *Cahiers du Monde Hispanique et Lujo-Brésilien*, 31 (1978), pp. 47-58.
- TRIFILO, Samuel S., «Influencias calderonianas en el drama de Zamora y de Cañizares», *Hispanófila*, IV (1961), pp. 39-46.
- URZAINQUI, Inmaculada, «Anuncios y reseñas de traducciones de obras inglesas en la prensa española del siglo XVIII», en *Scripta in memoriam José-Benito Alvarez-Buylla Alvarez (1916-1981)* (Oviedo: Universidad, 1986), pp. 313-332.
- «Cauces y estructuras de la crítica teatral en el siglo XVIII. La crítica periodística», en AA. Vv., *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, ed. I. Urzainqui, II (Oviedo: Instituto de Estudios del Siglo XVIII, 1995), pp. 783-828.
- «El concepto de *historia literaria* en el siglo XVIII», en *Homenaje al Prof. Alvaro Galmés de Fuentes*, III (Oviedo: Gredos/Universidad de Oviedo, 1987), pp. 565-589.
- «Crítica teatral y secularización: el *Memorial Literario* (1784-1797)», *Bulletin Hispanique*, XCIV (1992), núm. 1, pp. 203-243.
- *De nuevo sobre Calderón en la crítica española del siglo XVIII* (Oviedo: Universidad/Cátedra Feijoo, 1984).
- «Notas para una poética del «interés» dramático en el siglo XVIII», *Archivum*, XXXVII-XXXVIII (1987-1988), pp. 573-603.

- VALLEJO, Irene, «La crítica teatral en el *Diario Pinciano*», *Revista de Literatura*, LII (1990), núm. 104, pp. 507-518.
- «El teatro alemán en los escenarios españoles (1800-1818)», en AA. VV., *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, ed. I. Urzainqui, II (Oviedo: Instituto de Estudios del Siglo XVIII, 1995), pp. 407-416.
- «El teatro en Valladolid durante el siglo XVIII: autores y obras más representados», *Castilla*, núms. 6-7 (1983-1984), pp. 143-150.
- VARELA, José Luis, *Larra y España* (Madrid: Espasa-Calpe, 1983).
- VARELA HERVIAS, E., *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa* (Madrid: Hemeroteca Municipal, 1966).
- VELLÓN LAHOZ, Javier, «El *Ensayo sobre el teatro español* de Sebastián y Latre: la refundición del teatro barroco como instrumento ideológico», *Dieciocho*, 17 (1994), núm. 1-2, pp. 165-176.
- «Lope de Vega y Trigueros: poética y nacionalismo en la dramaturgia española dieciochesca», *Dieciocho*, 19 (1996), núm. 2, pp. 275-283.
- «El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de Juan José Fernández Guerra», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 99-109.
- «Tirso desde la perspectiva neoclásica: *La villana de Vallecas*, de Dionisio Solís», *Estudios*, núm. 184 (1994), pp. 5-32.
- VILA SELMA, José, *Ideario de Manuel José Quintana* (Madrid: CSIC, 1961).
- WELLEK, René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, I y II (Madrid: Gredos, 1989³ y 1973).
- YLLERA, Alicia, «Del Clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias», *Epos*, V (1989), pp. 345-369 y VI (1990), pp. 331-353.
- YOUNG, Beatrice, «Romanticism in Spain with General Reference to the Drama», *Modern Languages Notes*, 1902, pp. 275-283.
- ZABALA, Arturo, *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1982).
- ZAVALA, Iris, *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII* (Barcelona: Ariel, 1978).
- *Románticos y socialistas: prensa española del XIX* (Madrid: Siglo XXI, 1972).

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Addison, Joseph, 285, 294
Aguilar Piñal, Francisco, 128n, 311
Aguirre, Manuel M^a, 283
Alcalá Galiano, Antonio, 59n, 89n, 92, 96, 98, 104, 109 y n, 110, 111 y n, 112 y n, 113-115, 123, 124 y n, 125, 220, 261, 272-274
Alea, José Miguel, 192n
Alfieri, Vittorio, 208n
Álvarez, Eusebio, 314n
Álvarez de Cienfuegos, Nicasio, 119, 205 y n, 206
Álvarez Guerra, Juan, 293
Amarita, León, 298
Ancelot, François, 158n, 165, 167, 211
Andioc, René, 78
Andrés, Carlos, 41n
Andrés, Juan, 32n, 41 y n, 42n, 78
Aranda, Conde de, 128, 324
Aribau, Buenaventura C., 262, 263n
Argensola, Bartolomé Leonardo de y Lupericio L. de, 88, 89n
Ariosto, Ludovico, 208n
Aristóteles, 34 y n, 57n, 80n, 82n, 84, 124n, 186n, 281
Arnault, Antoine V., 155n, 165, 192n, 211
Arriaza, Juan Bautista, 147n
Arteaga, Esteban de, 34n
Avecilla, Pablo Alonso de la, 273
Ayguals de Izco, Wenceslao, 218n

Bacon, Francis, 33n
Batteux, Charles, 41, 43, 45, 54, 85, 89, 105n, 281
Bayard, Jean François, 158
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de, 161n
Belloy, Pierre L. De, 128n, 133
Belluzi, 307n
Blair, Hugh, 36, 41, 43, 87, 89, 104, 180n, 189n, 205n, 294, 295n

Blanco White, 105n
Böhl de Faber, Nicolás, 91 y n, 92 y n, 93, 94, 95 y n, 96, 107, 251, 252, 253 y n, 254, 255, 265, 297, 298
Boileau Despreux, Nicolás, 84, 104, 124n, 314
Bouilly, Jean Nicolas, 139, 147
Bouissy, 153
Bourgeois, Anicet, 211
Bourlin, Antoine J. A., 148
Bravo, Alfonso Valentín, 171, 287
Bretón de los Herreros, Manuel, 123 y n, 157 y n, 159 y n, 160n, 161, 163, 164 y n, 165, 195, 209n, 211, 212 y n, 216 y n, 217, 218n, 219 y n, 220, 221 y n, 222, 223, 268, 270-272, 301, 307, 308 y n, 309
Burgos, Javier de, 196n, 252, 296, 297, 298n, 315
Burgos, Lorenzo de, 173n, 241, 285

Caballero, Fermín, 301
Cadalso, José, 283
Caldera, Ermanno, 116
Calderón de la Barca, Pedro, 77, 78, 82, 83, 87, 88, 91-94, 99, 100, 102, 109, 112, 121, 124n, 134, 149, 196n, 207, 266
Cañizares, José de, 132 y n, 176, 177
Cañuelo, Luis M., 312, 313
Capmany y Montpalau, Antonio de, 33, 41, 42, 89 y n
Caprara, Joaquín, 307n
Carlomarde, Francisco Tadeo, 318
Carlos III, 311, 314, 324
Carlos IV, 18, 24, 27, 49, 95, 194, 305n, 324
Carnerero, José M^a, 120, 121n, 122, 125, 138n, 153n, 155, 157, 159, 163, 164 y n, 165, 166 y n, 204, 207, 209 y n, 211, 212, 215, 219n, 222, 262, 268, 269 y n, 271 y n, 272, 273, 282, 301-303, 305n, 308, 309, 318
Casal, Manuel, 283

- Cascales, Francisco, 79, 281
 Cea, Faustino, 397n
 Cerdá y Rico, Francisco, 79n
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 208n, 221 y n
 Cladera, Cristóbal, 192n, 230n, 231n
 Claramonte, Andrés de, 118n
 Clavijo y Fajardo, José, 80n, 174, 276, 277
 Clímaco de Salazar, Juan, 179n
 Coello, Pedro, 120n
 Collé, Charles, 137
 Collin d'Harleville, Jean François, 145 y n, 146, 256
 Comella, Luciano Francisco, 148, 173n, 177, 178n, 181n, 182, 183, 196n, 241, 255, 256, 285-287, 300 y n
 Condillac, E. B. de, 41, 251, 266, 289n
 Constant, Benjamin, 54n
 Cooper, Fenimore, 158n
 Corneille, Thomas, 84n, 86, 119 y n, 132n, 133, 134n, 165, 220n, 294n
Cosme Damián. Vid. Samaniego, Félix M^a de.
 Crébillon, Prosper Jolyot de, 133 y n
 Cruz, Ramón de la, 179n
 Curiel, Juan de, 229n, 232n
- Chateaubriand, François René, 262
 Chénier, Marie Joseph de, 147, 152, 154
- D'Alembert, Jean Le Rond, 39n
 Dancourt, F. Carton, 165
 Dante Alighieri, 208n
 Delavigne, Casimir J. F., 152, 165, 211, 214, 215
 Delgado, Manuel, 164n
 Demoustiere, Charles A., 146
 Destouches, Philippe Néricault, 134, 145, 147, 165
 Destutt de Tracy, Antoine Louis C., 259, 262n, 266
 Díez González, Santos, 78, 129, 136, 178n, 180n, 181n, 242
 Diderot, Denis, 244, 311
 Ducange, Victor, 158, 159 y n, 160 y n, 165, 209, 211, 214, 215, 302, 303
 Ducis, Jean François, 165, 211
 Dumas, Alexandre, 109, 211, 214 y n, 216n, 271
 Dumersan, Théophile, 211
 Durán, Agustín, 66-69, 104, 106, 107, 108 y n, 109 y n, 110, 111n, 124, 125, 264-268, 271n, 318
 Duval, Alexandre V., 151, 152, 153n, 165
 Duveyrier, Ann H. J., 158
- Enciso Castrillón, Félix, 120n, 146, 148, 153n, 294, 307n
 Erauso y Zabaleta, Tomás de, 80, 81, 82 y n, 91, 92n, 107
 Escobar, José, 303
 Espronceda, José de, 54n
 Estala, Pedro, 78, 81 y n, 82, 83, 88n, 107, 113n, 117, 174
 Estébanez Calderón, Serafín, 166
 Estrada, Juan de, 139
 Ezquerro, Joaquín, 179, 280, 281 y n, 282, 293, 314
- F.A.G., 118n, 138n
 Feijoo, Benito Jerónimo, 33n
 Fernández de Moratín, Leandro, 78, 81n, 152n, 174n, 184 y n, 186-188, 190, 196n, 197-199, 206, 218n, 243-246, 251, 255, 272, 283, 291n
 Fernández de Moratín, Nicolás, 78, 80n, 82, 88n, 107, 110, 123, 184n, 193 y n, 255, 277
 Fernández y Figuero, Magdalena, 147
 Fernández y González, Francisco, 43n
 Fernando VII, 18, 24, 27, 96, 104, 112, 166, 169, 195, 199, 215, 229, 254-256, 260, 264, 314, 324
 Fielding, Henry, 158n
 Flores Arenas, Francisco, 123, 216, 308, 309
 Flores Gallo, Francisco, 144n
 Floridablanca, Conde de, 281, 314, 324
 Forner y Segarra, Juan Pablo, 78-80, 135 y n, 170, 171, 173n, 179n, 184, 185, 283
- Gallego, Juan Nicasio, 50n, 165
 Gándara, Abate de la, 50n
 García de Arrieta, Agustín, 35n, 37n, 39, 41, 42 y n, 45, 56n, 81n, 82, 85 y n, 86 y n, 88, 89 y n, 140, 185 y n, 187 y n, 194, 205n, 233, 237, 239, 240n, 245
 García Carrillo, José, 198n
 García de la Huerta, Vicente, 255
 García Malo, Ignacio, 179
 García Suelto, Tomás, 131, 140n, 145, 146, 294n
 Gil de Zárate, Antonio, 123, 159n, 165, 216, 219, 255
 Godoy, 194, 205 y n, 324
 Goldoni, Carlo, 152, 208n
 Gómez, Antonio, 295n
 Gómez Bustos, Manuel, 143n

- Gómez Hermosilla, José Mamerto, 53, 104, 105 y n, 258, 259, 271, 298n, 318
- González Canedo, Fermín, 307n
- González Polanco, Rafael, 307n
- Gorostiza, Manuel Eduardo de, 99n, 123, 165, 196n, 201, 202-204, 216 y n, 217, 218n, 219, 252, 297n, 298n, 301n
- Gresset, 145
- Guerrero, Álvaro María, 181
- Guinard, Paul, 277, 288, 311
- Guizot, 268
- Hapdé, Augustin, 153
- Herr, Richard, 311
- Holland, Lord, 119n
- Horacio, 80n, 84, 281
- Hornero, Calixto, 34n, 37n
- Hugo, Víctor, 109, 214
- Iriarte, Bernardo de, 117n, 196n
- Iriarte, Juan de, 79n
- Iriarte, Tomás de, 135, 184, 281, 283
- Isusquiza, Dámaso de, 132
- José I, 205n, 254 y n, 255
- Jovellanos, Melchor Gaspar de, 33n, 34, 78-80, 123, 172n, 174n, 182, 193 y n, 208n, 251
- Kant, Immanuel, 60n, 73, 267
- Kirpatrick, Susan, 303
- Kotzebue, August Von, 139n, 148, 153, 256
- L.C.G., 124n
- La Harpe, Jean François de, 59, 101n, 111, 260, 271 y n
- La Motte, Antoine H. de, 111
- Lampillas, Francisco J., 78
- Langlet, J., 277, 278
- Lara, Gil de, 89
- Laromiguière, 268
- Larra, Mariano José de, 98, 104, 110-115, 123, 124 y n, 125, 156, 157, 158n, 159, 160n, 161-163, 164 y n, 165, 195, 200n, 201, 209 y n, 214 y n, 215, 216 y n, 217, 218 y n, 219 y n, 220, 221, 222 y n, 223, 261 y n, 262, 272, 273, 301, 303, 304 y n, 305 y n, 306 y n, 307n, 318, 319, 325
- Laviano, Manuel Fermín de, 177, 181n, 182, 255
- Lebrun, Pierre, 119n, 165, 211
- Le Gentil, Georges, 296
- Legouvé, Gabriel M., 146
- Lemercier, Népomucenè, 144n, 147, 157 y n, 211
- Lemière, Antoine, 256
- Lemierre, 128n
- Lewis, G., 191
- Linguet, P., 85n
- Lista y Aragón, Alberto, 34n, 38, 39n, 40, 50n, 59, 60, 62, 64-66, 92n, 96, 97 y n, 98-101, 103, 105-107, 110, 113-115, 120, 121, 122n, 125, 151, 152, 153 y n, 154 y n, 197 y n, 198-200, 203, 204n, 205n, 210-213, 215, 222, 255n, 258, 259, 260n, 262, 265-268, 271, 273, 296, 298 y n, 299, 300, 301 y n, 302, 306n, 312, 316-318
- Literato rancio*, *El*, 209
- López de Ayala, Ignacio, 255
- López de Peñalver, Juan, 192, 301
- López Soler, Ramón, 58, 62, 65, 67n, 68 y n, 96, 97 y n, 98, 100, 101 y n, 102, 103, 107, 108, 196n, 200, 206, 261, 262, 315, 317
- Luzán, Ignacio de, 43n, 57n, 78, 79 y n, 80, 87, 104, 110, 111, 170, 228, 281
- Lloréns, Vicente, 54n
- Máiquez, Isidoro, 175
- Malsburg, Barón Von, 119n
- Manuel, Miguel de, 35n, 42n
- Maravall, José Antonio, 49, 254
- Marcouville, Pierre A. L., 166n
- Marchena, José, 62, 63, 64n, 65 y n, 66, 98 y n, 99, 100, 101 y n, 103, 152n, 184n, 199, 258
- María Cristina, 110
- Mariana, Juan de, 176n
- Marmontel, Jean François, 58, 59, 260
- Marrast, Robert, 271n
- Martínez de la Rosa, Francisco, 73n, 90n, 104, 105 y n, 106, 107, 110, 165, 202, 203 y n, 204, 205, 206n, 216 y n, 217, 218n, 219, 220, 222 y n, 223, 258, 271, 301n, 305, 309
- Masson de Morvilliers, Nicolas, 65n, 87n
- Mayans y Siscar, Gregorio, 38
- Meléndez Valdés, Juan, 88, 110, 208n, 283
- Mélesville. *Vid.* Duveyrier, A. H. J.
- Melón, Juan Antonio, 314
- Mendivil, Pablo de, 104, 105n, 124n
- Menéndez Pelayo, Marcelino, 42n, 165
- Mengs, Rafael, 289n
- Mercier, Louis Sébastien, 128n, 144n, 185n, 244

- Meseguer, Francisco, 35n, 42n, 290
 Mesonero Romanos, Ramón de, 120, 123, 162
 Mesquida, Gabriel, 198n
 Metastasio, Pietro, 179 y n, 180n
 Miñano, Andrés, 298n, 316
 Molière (Jean Baptista Poquelin), 86, 88, 119 y n, 128n, 132 y n, 133, 134, 145, 149, 152 y n, 156, 165, 244, 250
 Molinos, Miguel de, 64n
 Molins, Marqués de, 219n
 Moncín, Luis, 134n, 285
 Monteggia, Luigi, 96, 97 y n, 261, 262
 Montesquieu, Barón de, 59, 101n
 Montiano y Luyando, Agustín de, 79n
 Monvel, Jacques-Marie Boutet de, 165
 Mora, José Joaquín de, 91, 92 y n, 94, 95, 96, 98, 104, 149-151, 154, 196n, 201n, 251-253, 296-298, 315
 Morales Guzmán y Tovar, Juan de, 174n
 Mor de Fuentes, José, 190, 192n
 Moreto y Cavana, Agustín de, 77, 78, 83, 87, 88, 99, 102, 112, 123, 134, 149, 196n
 Munárriz, José Luis, 35, 36, 37n, 42, 43, 81n, 84, 87 y n, 88 y n, 89, 90, 92, 107, 119n, 172, 180n, 187, 188, 189n, 192n, 205n, 206, 234 y n, 235, 236 y n, 252, 295n
 Muñoz, Rafael, 198n
 Muratori, Ludovico A., 172n
- Napoleón Bonaparte, 96, 254n, 255
 Nasarre, Blas Antonio, 78, 79n, 88n
 Nifo, Francisco Mariano, 80, 176n, 276-279, 313 y n
- Olavide, Pablo de, 128n, 134n
 Olive, Pedro M.^a, 137, 139, 140, 148, 149, 188, 247-251, 280, 282, 293, 294, 295 y n, 296, 315
- Palacios Fernández, Emilio, 285
 Pardo Pimentel, Nicolás, 158n
 Pelletier, Benoît, 148
 Pérez, Rafael, 307n
 Picard, Louis Benoît de, 145, 151, 202
 Pisón y Vargas, Juan, 179n
 Pixérecourt, René Ch., 153, 256
 Plauto, 81
- Quintana, Manuel José, 37n, 51n, 81n, 89, 107, 145, 146, 188, 189 y n, 190, 191 y n, 192, 193, 195, 205, 206, 220n, 246 y n, 251, 255, 261, 290n, 291n, 293, 294, 296, 298, 306, 315
- Racine, Jean, 119, 128n, 132-134, 147, 156, 165, 250, 266
 Regnard, Jean François, 128n, 134, 138n, 147
 Reinoso, José Félix, 58n, 70 y n, 251
 Resma, José de, 174n
 Revilla, José de la, 270
 Rey, Fermín del, 132n, 196n, 300
 Rodríguez de Arellano, Vicente, 137, 147, 300
 Rodríguez Mohedano, Rafael, 231
 Rojas Zorrilla, Francisco, 87, 196n
 Rollin, Charles, 49n
 Rotrou, Jean, 134
 Romea y Tapia, Cristóbal, 80, 277
 Rousseau, Jean Jacques, 311
 Ruiz de Alarcón, Juan, 77
- Saavedra, Ángel (Duque de Rivas), 111
 Sabinón, Antonio, 146, 205n, 294
 Salvo y Vela, José, 284
 Samaniego, Félix M.^a de, 312
 Sánchez Barbero, Francisco, 35n, 37n, 43n, 56n, 57n, 58, 124 y n, 294, 319
 Schiller, Friedrich, 209, 271, 294
 Schlegel, August Wilhelm, 267
 Schlegel, Friedrich, 91, 92, 107, 108n, 209, 267
 Scribe, Eugène, 158, 159n, 160 y n, 164n, 165, 219n, 306n
 Sebastián y Latre, Tomás, 78, 80n, 133 y n
 Sempere y Guarinos, Juan, 72, 78
 Shaftesbury, Conde de, 185n
 Shakespeare, William, 125, 149
 Silva, Pedro de, 132
 Sófocles, 223
 Solís, Antonio de, 78, 196n
 Solís, Dionisio. *Vid.* Villanueva y Ochoa, D.
 Stäel-Holstein, Mme., 52n, 55n, 58n, 59, 64n, 71n, 107, 186n, 260
 Steel, Richard, 285
 Sulzer, Johann G., 185 y n
- Tapia, Eugenio de, 216, 309
 Tasso, Torcuato, 208n
 Téllez, Fray Gabriel, 77, 108, 121 y n, 123, 149, 196n, 207
 Terencio, 81, 108, 202
 Tineo, Juan, 188, 189 y n, 258n, 291n
 Tirso de Molina. *Vid.* Téllez, Fray Gabriel.
 Trench, 109n

- Trigueros, Cándido M^a., 35 y n, 37, 42n, 118, 119n, 120n, 122n, 133 y n, 138n, 182, 184n, 255 y n, 289, 300, 301n
- Trullenc, Pedro Pablo, 280
- Urquijo, Mariano Luis de, 133 y n, 173, 174
- Urzainqui, Inmaculada, 78
- Valchrétien, Abate, 172n
- Valladares de Sotomayor, Antonio, 135, 196n
- Vega, Garcilaso de la, 208n
- Vega, Ventura de la, 164, 165, 216, 219, 221
- Vega Carpio, Lope Félix de, 77, 78, 79 y n, 81-83, 93, 99, 102, 109, 112, 118 y n, 121, 123, 134, 149, 160n, 196n, 207
- Velasco, Julián de, 139, 244, 292, 314n
- Velázquez, José Luis, 78
- Villanueva y Ochoa, Dionisio, 122, 123n, 124n, 196n, 220n, 302, 309
- Voltaire (François M. Arouet), 59, 84n, 86, 101n, 128n, 133, 134n, 152n, 179 y n, 260, 271
- Vosio, Gerhard J., 34n
- Zamora, Antonio de, 177
- Zárate, Antonio de. *Vid.* Enríquez Gómez, Antonio.
- Zavala y Zamora, Gaspar, 176n, 181n, 182 y n, 183 y n, 287
- Zedlitz, 119n

ÍNDICE DE TÍTULOS

- Abate de l'Epée, El*, 139
A cada paso un acaso o El Caballero, 306n
Aduana crítica, 229n, 232n
Afán de figurar, El, 166
Agamenón, 144n
Ali-Bek, 191
Amor al uso, El, 123n
Andrómaca, La, 132, 134
Antiregañón general, El, 289n
Antony, 211, 214n
Año o El casamiento por amor, Un, 158n
Arte de hablar en prosa y verso, 259
Arte nuevo de hacer comedias, 79n, 82
Asesinos del correo de Nápoles, Los, 309n
Atalía, 266
Athenaum, 109n, 124n
Avaro, El, 132, 134
Ayo de su hijo, El, 143
- Barón, El*, 188, 289
Blanca y Montcasín o Los venecianos, 147, 152, 155n, 192n
Bodas de Fígaro, Las, 161n
Boletín de Comercio, 164, 219n, 269, 301
Brancanelo, el herrero, 284n
Buen hijo o María Teresa de Austria, El, 285, 286
- Calderero de San Germán, El*, 181n
Califa de Bagdad, El, 143
Camila, 220n, 302
Capas, Las, 164
Carlos, el Temerario, 254n
Carpintero de Livonia, El, 152, 154n
Cartas Españolas, 123n, 159, 160n, 167, 209, 219n, 222, 262, 268-270, 301, 307, 308 y n, 309
Casa con dos puertas, mala es de guardar, 99
Castle Spectre, The, 191
Casualidad contra el cuidado, La, 120n
- Cecilia y Dorsán*, 153n
Celos infundados o El marido en la chimenea, Los, 216, 217, 218n, 305
Celoso y la tonta, El, 290
Censor, El (1781-1787), 312, 313, 314 y n
Censor, El (1820-1822), 53, 62, 96, 99, 101, 102, 120, 147, 151, 152, 199, 200, 204, 222, 255n, 258, 259, 298 y n, 299, 300, 316, 317
Cid d'Andalousie, Le, 119n, 134n, 294n
Citas debajo del olmo, 138n
Clarisa, 212n
Colegio de Tonnington, El, 158
Comedia nueva o El Café, La, 200, 300n
Concini y Enrique IV, 137
Conde de Olsbach, El, 140
Condesa de Castilla, La, 191, 206n
Conjuración de Venecia, La, 105, 220, 223
Con quien vengo, vengo, 121, 123n
Constitucional, El, Vid. Crónica Científica y Literaria.
Contigo, pan y cebolla, 216n, 218n
Coquetismo y presunción, 308
Correo de las Damas, 124
Correo de Madrid o de los Ciegos, El, 174n, 175, 176n, 282, 283, 284 y n, 285, 290, 314n
Correo General de la Europa, 178
Correo Literario y Mercantil, 120, 124n, 155, 156, 159, 160n, 162, 166, 192, 207, 211, 222, 268-270, 272, 273, 301, 302 y n, 307, 308 y n
Correspondance generale, 311
Costumbres de antaño, Las, 196n, 202, 252
Cours de littérature ancienne et moderne, 271
Cristina de Suecia, 300n
Cristóbal Colón, 177, 255
Crónica Científica y Literaria, 95, 149, 150, 196n, 201n, 252, 296, 297 y n, 298 y n, 315
Curso de política constitucional, 54n

- Chismoso, *El*, 290
- Deber y la naturaleza, El*, 148
- Delincuente honrado, El*, 172n
- Del origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, 41
- Desdén, con el desdén, El*, 149
- Desertor húngaro, El*, 153
- Día de alarma en Madrid, Un*, 203n
- Diablo predicador, El*, 143
- Diario de las Musas*, 173n, 230, 231, 239-241, 282, 285-287
- Diario de los Literatos de España*, 79n, 228, 231, 232n
- Diario de Madrid*, 254n, 301, 314n
- Diario Estranjero*, 276-279, 313
- Diario Literario y Mercantil*, 119n, 123n, 183n, 208, 264, 271, 318
- Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en el desarrollo del teatro antiguo español*, 66, 106-108, 109 y n, 110, 111n, 265, 267, 268
- Discurso sobre la Constitución*, 50
- Divorcio por amor, El*, 148, 256
- Donde las dan, las toman*, 94
- Don Dieguito*, 196n, 204, 252
- Don Quijote de la Mancha*, 221n
- Don Quijote de la Mancha en Sierramorena*, 220, 221, 306n
- Doña María Pacheco, viuda de Padilla*, 179, 191
- Dos ayos, Los*, 142
- Dos hermanos a la prueba, Los*, 306n
- Duende Satírico del día, El*, 159, 301, 304
- Duque de Pentiebre, El*, 147
- Duque de Viseo, El*, 191 y n, 192 y n, 195, 206
- Du Théâtre*, 185n
- Ecio*, 179
- Edipo*, 220, 222
- Eduardo en Escocia o La terrible noche de un proscrito*, 152, 153n
- Efemérides de la Ilustración de España*, 139, 143n, 144, 243, 247, 248, 288, 291, 292
- Electra*, 133 y n
- Elmira, La*, 179
- Elvira, reina de Navarra*, 176n
- Encyclopédie Methodique*, 42 y n, 65n, 311
- Enfermo de aprensión, El*, 149
- Ensayos literarios y críticos*, 317, 318
- Ensayo sobre el teatro español*, 80n
- Esclava de su galán, La*, 121 y n,
- Escuela de los maridos, La*, 152n
- Espectador, El*, 200, 202, 203 y n, 206, 296, 301
- Espía, El*, 158n
- Espigadera, La*, 171, 177, 178, 181, 184, 241, 243, 282, 285, 287-289
- Espíritu de los mejores diarios, El*, 72, 230n, 234 y n, 239
- Estrella, La*, 213, 273, 301, 318
- Estrella de Sevilla, La*, 118, 119 y n, 120
- Europeo, El*, 62, 96, 98, 100, 102, 103, 108, 196n, 200, 206, 261-265, 316
- Expiación, La*, 211, 212n
- Expósito en Londres, El*, 158n, 307
- Falso Nuncio de Portugal, El*, 176
- Familia indigente, La*, 143
- Federico II, rey de Prusia*, 177, 178, 255
- Fedra*, 134
- Fenelón o Las monjas de Cambray*, 152, 154
- Filosofía de la Elocuencia, La*, 41
- Gabriela de Vergi*, 218, 304n, 306n
- Gaceta de Madrid*, 301
- Gaceta de Milán*, 160n
- Galería de Españoles célebres contemporáneos*, 107
- Gusto del día, El*, 290
- Hablador juicioso y crítico imparcial, El*, 277
- Hacerse amae con peluca o El viejo de veinticinco años*, 306n
- Hidalgo tramposo, El*, 181
- Hipócrita, El*, 152n
- Historia de España (de Mariana)*, 176n
- Horace*, 220n
- Hormesinda*, 193, 255
- Ifigenia*, 132
- Ifigenia en Aulide*, 133
- Imparcial, El*, 298n
- Indicador de los espectáculos y del buen gusto*, 316n, 317
- Indulgencia para todos*, 201, 202, 217, 252, 301n
- Ingenio y virtud o El seductor confundido*, 161n
- Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, 34n
- Jocó o El orangután*, 164n
- Julia*, 160n
- Juzgado casero, El*, 175

- Labradora dama, La*, 143n
Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia, 63, 98, 199
Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, 41, 234, 236n, 294
Leñador escocés, El, 153
Lo que puede un empleo o Don Melitón, 202, 203 y n, 301n
Lugareña orgullosa, La, 289
Luis XIV, el Grande, 177
Luisa o El desagravio, 158
- Magasin Encyclopedique, journal des sciences, des lettres et des arts*, 296
Mágico africano, El, 143n
Mágico de Astracán, El, 143
Mágico de Salerno, El, 256, 284 y n
Marcela o ¿a cuál de los tres?, 216n, 217
Mardoqueo, 179n
Margarita de Borgoña, 216n
Marta la Romarantina, 255
Mayor gloria de un héroe es ser constante en la fe, La, 132n
Médico a palos, El, 152n
Mejor alcalde, el rey, El, 149
Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, 79
Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid, 80n, 118, 128, 130, 132n, 134, 137-139 y n, 140n, 141, 143n, 144, 145 y n, 146, 148, 171, 177, 178, 179 y n, 180n, 181n, 184n, 185, 186 y n, 187-189, 192, 193 y n, 194, 241, 243, 247, 270, 279-282, 288, 289n, 290, 293-295, 298n, 302, 305n, 313, 314
Menstruales, Los, 118, 184n
Mercurio de España, 118, 119
Mercurio de Francia, 60n
Miguel y Cristina, 306n
Minas de Polonia, Las, 148, 149
Minerva o El Revisor General, La, 120n, 147, 148, 182n, 183n, 243, 248, 288, 293, 294, 295 y n, 296, 297, 315
Misantropía y arrepentimiento, 139n, 142, 153n, 256
Miscelánea de comercio, política y literatura, 196n, 252, 296, 298n, 315
Mojigata, La, 188, 189, 197 y n, 198, 245, 247n, 258n, 292n
Moro expósito, El, 111
- Moza de cántaro, La*, 118, 120n, 289
Muerta, La, 167
Muerte de Abel, La, 146
Muerte de César, La, 133, 134n
Mujer celosa, La, 142
Munuza, 193
- Nieve, La*, 306n
Niña en casa y la madre en la máscara, La, 204, 216n
No más mostrador, 216n, 219n
Nuevas Efemérides de la Ilustración de España, 139, 248, 280, 295
Numancia destruida, 205n, 255
- Observador, El*, 65n
Ofhis, 147
Orgullosa, La, 142
- Padre de familias, El*, 143n
Pajes de Federico II, Los, 143
Parecido en la Corte, El, 149
Pelayo, 191, 193 y n, 194, 195, 205, 206, 220n, 306
Pensador, El, 80n, 174, 276, 277
Periodicomanía, La, 316
Petimetra, La, 184n
Plan de reforma de los teatros españoles, 244
Pluto, El, 81
Pobrecito Hablador, El, 223, 316
Pobreza con virtud al fin encuentra su premio, la costurera, La, 144n
Poética española (Martínez de la Rosa), 90, 110, 222n
Poética o Reglas de la poesía en general, La, 79n, 170, 228
Posadera feliz o El enemigo de las mujeres, La, 152
Principios de Poética y Retórica, 294
Principios filosóficos de la literatura, 39, 41, 85, 187, 194, 205n, 237
Prueba caprichosa, La, 143 y n
Pueblo feliz, El, 181n
- Quince años há*, 158, 159 y n
Quitar de España con honra el feudo de cien doncellas, 177
- Raquel, La*, 255
Reconciliador, El, 146

- Regañón General, El*, 33n, 57, 62, 69, 118, 119, 130, 137, 138 y n, 142n, 186n, 243-245, 282, 288, 289 y n, 290 y n, 291, 314
Retórica (Mayans), 38
Reglamento General para la dirección y reforma del teatro (1807), 116, 117, 131n, 161
Revisor Político y Literario, El, 256
Revista Española, 110, 156, 159, 160, 216, 220, 301, 303, 304, 306 y n
Rey don Enrique, el enfermo, El, 177
Rey Eduardo III, El, 148
Roberto Dillon o El católico de Irlanda, 160n
Rodrigo de Vivar, Don, 134n

Sancho Ortiz de las Roelas, 118, 119, 122 y n, 255, 300
Semanario Patriótico, 315
Señorita malcriada, La, 184n
Señorito mimado, El, 184n
Sí de las niñas, El, 189, 190, 197 y n, 198 y n
Sobre la influencia de las Bellas Letras en la mejora del entendimiento y rectificación de las pasiones, 70n
Sofía, La, 142
Sol de España en su Oriente y toledano Moisés, El, 177
Solterón y su criada, El, 140n, 143, 145n

Tablas poéticas, 79 y n
Teatro Nuevo Español, 129, 132n, 135, 136, 139, 142, 145, 191, 242
Tercero en discordia, Un, 217
Testamento, El, 306n

Tetrarca de Jerusalén, El, 266
Todos formamos castillos en el aire, 146
Tom Jones, 158n
Trabajos de Tobías, Los, 143n
Traité des études, 49n
Tratado histórico-crítico de la elocuencia española, 89
Tratado singular, El, 148
Travesura, Una, 147
Treinta años o La vida de un jugador, 158, 159, 160n, 209, 211, 302 y n
Tres mellizos, Los, 166n
Triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina, El, 182n, 183n
Triunfos de valor y honor en la corte de Rodrigo, 255

Universal, El, 204 y n, 301

Vapor, El, 218n
Variedades de Ciencias, Literatura y Artes, 145, 146, 188, 288, 293, 294, 296
Víctimas del amor, Ana y Sindham, Las, 181n
Vida y muerte del Cid y noble Martín Peláez, 255
Viejo y la niña, El, 186, 187, 197, 243
Villana de Vallecas, La, 121, 196n
Virtud en la indigencia, La, 144n
Virtud premiada, La, 285
Vísperas sicilianas, Las, 152, 154
Viuda de Padilla, La, 202, 204 y n, 300

Zaida, 134 y n
Zelmira, 134



Consejo Superior de Investigaciones Científicas

ISBN 84-00-07983-3



9 788400 079833