

Auditorio, pueblo, vulgo: el espectador, en la crítica dramática del siglo XVIII español

NATIVIDAD MASSANÉS

En el siglo XVIII tuvo lugar en España, como en toda Europa, la desintegración del sistema literario clasicista. Pero el hecho de que las grandes figuras de la época, innovadores como Luzán, Jovellanos o Moratín, hayan combatido en las filas del clasicismo contra el «mal gusto» literario (que muchas veces no parece ser otra cosa que la gustosa aceptación popular de prácticas tradicionales, como por ejemplo, en el teatro, la mezcla de lo trágico y lo cómico y la utilización de la alegoría) ha confundido un tanto el fenómeno. En este trabajo vamos a examinar un aspecto del clasicismo literario, la preocupación por el efecto de la obra artística sobre el público, tal como se presenta en los principales escritores españoles del setecientos que escribieron sobre el teatro. Creemos que el análisis de las variaciones que sufre, desde Luzán a Quintana, el concepto de la relación poeta-público, y, más aún, la cambiante imagen del público ideal en que piensa el escritor al teorizar sobre la dramática, mostrará el proceso interno de disolución de la doctrina clasicista en el mismo seno de la cultura española. De paso, esperamos que sirva también de ayuda en la necesaria labor de clarificación y diferenciación que está pidiendo todavía la historia literaria del siglo XVIII español.¹

La relación poeta-poema-público es central en la concepción de la teoría dramática clasicista desde sus orígenes en los humanistas italianos del Renacimiento. Por examinar la obra artística desde el punto de vista del espectador, al que había que complacer, o conmover para persuadirlo, surgió entonces la teoría de la ilusión teatral, según la cual era exigencia del arte la verosimilitud entendida como engaño a los ojos. Por considerar al

1. Sobre los problemas que plantea la periodicación literaria de aquel siglo, véase J. CASO GONZÁLEZ, *Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII*, «Cuadernos de la Cátedra Feijoo», 22, Oviedo, 1970. Caso propone en la dramática la triple diferenciación de teatro rococó ilustrado (la comedia sentimental) y neoclásico. Este último sería propiamente un nuevo clasicismo, representado en la comedia por Leandro Moratín.

público distraído, de débil memoria, perezoso, sin imaginación, concibió Castelvetro la regla de las tres unidades dramáticas, también fundamentadas en la necesidad de mantener el engaño de realidad en el auditorio. Y porque la teoría dramática clasicista es, en definitiva, un Arte de hacer comedia. Es decir, una serie de preceptos y reglas de técnica teatral que pueden variar de uno a otro teórico, pero que todos ellos consideran imprescindibles para que el artista logre su objetivo: el aplauso público. La imagen del auditorio en que piensa el teórico, por otra parte, presenta en el Renacimiento dos caras muy opuestas: a) *el vulgo*, el pueblo al que se dirige el poeta, compuesto en su mayoría de ignorantes; y b) *La minoría culta*, los doctos que son los únicos que pueden juzgar y apreciar el arte con que el poeta ha logrado sus efectos sobre el pueblo.

Hay además razones ideológicas, perfectamente elaboradas en la doctrina clasicista que transmitirá a toda Europa el *Grand Siècle* francés. Son las creencias que menciona Jacques Barzun² como presupuestos del clasicismo, entre ellas la existencia de un orden eterno, de una sociedad estática y del poder de la razón para dominar el sentimiento. Creencias que se reflejan en el arte, en la búsqueda de formas comunes, sociales, que el clasicismo pretende son reflejo de una «naturaleza» universal. Y será el gusto de un público concreto, las predilecciones y las exigencias del auditorio cortesano de los teatros de París, el que se erigirá en norma de la poesía dramática. Es el público en que piensa Boileau en su *Art Poétique*; remedando los famosos versos de éste,³ Bernard Weinberg ha expresado muy bien lo limitado de las miras del crítico francés:

«Que nos jours, que nos lieux, que nos faits accomplis
Retiennent dignement le public de Paris.»⁴

Luzán con su *Poética* (1737) inicia la crítica dramática española del setecientos. Sistemáticamente discute y propone una teoría, desde los supuestos de ésta revisa críticamente el teatro español, y da preceptos y reglas para corregirlo, por juzgarlo impropio de una nación culta. Todo lo observa y ex-

2. *The Classic Objection*, en *Classic, Romantic and Modern*, Nueva York, 1961.

3. «Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli/Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.» *L'Art Poétique*, III, 45-46.

4. *L'imitation au XVI^e et au XVII^e siècles*, en *Actes du IV^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Friburgo, 1964. Subrayado en el original.

pone, incluso lo que él declara no pertenecer en rigor al poeta: lo relacionado con la escena, tanto decorado y vestuario como actores.⁵ En *Memorias literarias de París* (1751), libro que refleja un Luzán más mundano y menos crítico, añade observaciones sobre la policía de los espectáculos, las salas, la organización de las compañías; y se extiende muy especialmente sobre el arte del actor, para el que se vale del libro de Francisco Riccoboni, *L'Art du Théâtre*,⁶ del que incluye la traducción de un extenso fragmento.

El clasicismo de Luzán en la *Poética* puede considerarse bajo dos aspectos. Uno lo entronca con la tradición renacentista, que él tiene el tacto de conectar con la línea española de los grandes preceptistas del barroco, Cascales y González de Salas sobre todo; pero que evidentemente debe a su formación italiana.⁷ Es el que se manifiesta en el carácter de tratado de la *Poética*, con sus disquisiciones eruditas y su pretensión científica, y también en algunas posiciones teóricas que separan a Luzán del resto de los críticos reformistas. Ejemplo de lo último, el que admita la poesía alegórica y su forma dramática, los Autos Sacramentales.

El otro aspecto es el que, a nuestro juicio, convierte a Luzán en símbolo del clasicismo español del siglo XVIII. Es también el que lo conecta con el clasicismo francés. Porque no importa de quién o de dónde, Italia o Francia, tomara prestados más preceptos y reglas Luzán. Lo que importa es que, mediante la *Poética*, Luzán quiso hacer en la literatura española de su tiempo lo que habían hecho en la suya los franceses del siglo XVII. Malherbe y su grupo, en nombre de la claridad y sencillez, habían rechazado el estilo poético de sus antecesores renacentistas, sin perdonar al admirado Ronsard; Chapelain y los suyos unificaron y codificaron las reglas del arte; Boileau, por último, utilizó su fuerza de satírico para imponer el reinado del «buen gusto»: Luzán ataca despiadadamente la poesía barroca con Góngora a la cabeza, ofrece un código completo

5. Ob. cit., págs. 385-7.

6. Publicado en París, en 1750, este libro censuraba la artificiosidad en voz y movimientos de la escuela dramática francesa. Luzán fue el primero en darlo a conocer en España.

7. De aristocrática familia aragonesa, Luzán creció en la Barcelona sitiada de las Guerras de Sucesión, hasta que a los trece años un tío suyo jesuita se lo llevó consigo a Italia. Allí se educó y comenzó su vida de literato.

Recuérdese el alto nivel de la crítica italiana en aquel período, en el que escribieron, entre otros, Gravina, Muratori y Vico.

de leyes artísticas y se erige en paladín del buen gusto en España. Luzán no imita la letra, sino el espíritu del clasicismo francés.

En la *Poética*, cuando expone propiamente su teoría dramática, Luzán se refiere al público como «auditorio»:

«...la Poesía dramática es un engaño de los ojos, y de los oídos del Auditorio, para que como llevado de un dulce encanto crea verdadero lo fingido. A esto miran todas las reglas [...] De suerte que si en alguna manera se falta a lo verosímil [...] entonces [el Auditorio] como vuelto en sí y desencantado reconoce el artificio del Poeta y advierte ser todo fingido...»⁸

La imagen de este público es el pueblo, compuesto de todos los hombres porque a todos afecta la dulzura poética: «Ni el entendimiento mudable, ni el genio diverso, ni las varias preocupaciones (léase «prejuicios»), ni los diferentes estudios, pueden hacer que no muevan a compasión las lágrimas de una persona afligida...»⁹ Hay diferencias, pues, entre los oyentes, y estas diferencias crean jerarquía: para el poeta no debe tener el mismo peso la aprobación de los entendidos que «los vanos aplausos del vulgo ignorante».¹⁰

El arte poético es, para Luzán, «arte de componer poemas y juzgar de ellos»;¹¹ por lo tanto, el docto, al igual que el poeta, tiene la misión social de enseñar al pueblo. Por eso Luzán no puede perdonar a la crítica del siglo anterior el que no se atreviera a oponerse decididamente a la corriente; porque, entonces, «los ignorantes, no teniendo quién les abriese los ojos, seguían a ciegas la vocería de los aplausos populares y alababan lo que no entendían, sin más razón que la del ejemplo ajeno».¹² Él no puede creer que el vulgo sea incorregible; es «rudo», de «corta capacidad», pero Luzán no duda — y aquí cita el ejemplo de Grecia — que es capaz de aplaudir las comedias bien escritas según las reglas y bien ejecutadas.

Luzán escribió las *Memorias literarias* a raíz de su estancia en París,¹³ para poner al alcance de «todos» el nivel — «casi

8. Ob. cit., 395.

9. Ob. cit., 109.

10. Ob. cit., 418.

11. Esta definición la toma de PABLO BENIO, ob. cit., 55.

12. Ob. cit., 33.

13. Luzán residió tres años en París, de 1747 a 1750. Fue enviado allí por la Secretaría de Estado, primero en calidad de Secretario en la embajada especial del Duque de Huéscar, y después como Encargado de Negocios de España.

a su perfección» — a que habían llegado las ciencias y las artes de la época. Ve a París como centro y modelo indiscutible, y su esplendor cultural le llena de optimismo porque lo ve como el resultado de una aplicación metódica, el favor de la monarquía y el aprecio del público: «Y siempre que en cualquier otra parte se echen los mismos cimientos, se pongan los mismos medios y concurren las mismas causas, se conseguirán los mismos progresos y las mismas ventajas.»¹⁴ El Luzán de las *Memorias* es plenamente un hombre del siglo de las luces. Toda actividad, todo saber, debe dirigirse a la felicidad de la sociedad humana, y pregunta: «Y a quién se debe esta felicidad en los Estados, sino a la instrucción fecunda, a la ciencia y a las luces de los que mandan y de los que obedecen?»¹⁵

Informa sobre los métodos educativos, las instituciones culturales, las bibliotecas, los periódicos, los libros que se imprimen, los autores que se leen. Y los teatros. Sus observaciones sobre la dramática en las *Memorias*... son las de un hombre culto y un poeta, pero sobre todo las de un espectador. Ésta es una palabra nueva en Luzán que, en plural, aparece varias veces, y que no es el auditorio ni el pueblo; tiene un matiz social que no tenían éstas en la *Poética*. Véase en su descripción del teatro de la Comedia Francesa:

«...Lo interior se compone de el Patio, o *Parterre*, de la Orchestra, del *Theatro*, y de los Aposentos. Una parte del Patio, enfrente de el *Theatro*, está ocupada por el Amphiteatro, un poco elevado de el Patio por gradación, hasta igualar casi los primeros Aposentos. Síguese enmedio el Patio, donde el Pueblo, está en pie. En el mismo Patio cerca del Tablado, está la Orchestra de los Músicos, en medio y a un lado y otro hay tres bancos, o quatro, para Espectadores...»¹⁶

Es la única vez en las memorias que Luzán utiliza la palabra «pueblo» para designar al público; y es el auditorio de pie, el del patio. Vemos que ese patio puede ser ruidoso, y que hay que contar con él; no se le trata nunca de vulgo, quizá porque Luzán considerase que el perfecto orden impuesto en los teatros lo mantenía a éste ya fuera de ellos: «...a los Lacayos y gente de librea no se permite entrar en la Ópera, ni en la Comedia

14. *Memorias*, 3.

15. Ob. cit., 5.

16. Ob. cit., 93-4.

Francesa, ni Italiana...». ¹⁷ Sobre esta prohibición no hace Luzán ningún comentario.

Alrededor de los años en que se publican las *Memorias literarias* de Luzán aparecieron dos textos críticos sobre la dramática, poco importantes en el desarrollo de ésta, pero significativos para nosotros. Son el «Prólogo sobre las Comedias de España», de Blas Antonio de Nassarre, que va al frente de la edición de las *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes*; ¹⁸ y los dos «Discursos» sobre las tragedias españolas de Agustín de Montiano, que acompañan, respectivamente, sus tragedias *Virginia* y *Ataúlfo*. ¹⁹

El bibliotecario real Blas Antonio de Nassarre quiso defender la ilustración de la Nación del desprecio de los literatos franceses e italianos, que veían en la comedia española el gusto de un pueblo bárbaro. Puesto que Cervantes, figura indiscutida, había explicado en muchos pasajes de sus obras en qué consistía el arte de la comedia y cuáles eran los defectos de las de su época y, sin embargo, había escrito ocho comedias y entremeses con los mismos defectos y «mal gusto» que criticaba, Nassarre concibió la idea de que las comedias de Cervantes eran una parodia. Cual otros Don Quijotes y Sanchos, Cervantes había querido enmendar con sus comedias los errores de la Comedia.

El extenso prólogo de Nassarre está lleno de citas y de erudición — su condición de bibliotecario real le daba acceso a cantidad de libros y manuscritos poco o nada conocidos. En él censura las comedias francesas, italianas e inglesas, que también presentan irregularidad y mal gusto. Pero Nassarre es especialmente virulento contra los autores españoles de «comedias plebeyas», y contra el vulgo que las aplaudía.

Para Nassarre el vulgo son los indoctos, la plebe, la multitud de los ignorantes, que gustan de «indecencias y enredos populares»; y Nassarre considera que la Nación, en tiempos «esclarecidos» como los que él considera vivir, está representada por los «cultos y filósofos». La comedia debe agradar a todos, «al vulgo y a los Cortesanos», pero con lo bueno, porque la

17. Ob. cit., 108.

18. Madrid, 1749. El «Prólogo» aparece sin más nombre de autor que la indicación «el que hace imprimir este libro». Consta de 50 páginas sin numerar.

19. *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, 1750. *Discurso II sobre las tragedias españolas*, Madrid, 1753.

patria confía a los poetas, tácitamente, el «oficio de filósofos y de censores de la multitud ignorante, corrompida y ridícula». A Nassarre le llena de orgullo lo que él cree su descubrimiento: un origen del teatro español «no supersticioso ni bárbaro, sino culto y Palaciano».

Los discursos de Agustín Montiano,²⁰ aunque también apolo-
gías patrióticas (sobre todo el Discurso de 1750) del teatro
español, demuestran una más auténtica preocupación del autor
por la dramática. En sus teorizaciones aparecen a menudo las
voces neutras «auditorio» y «oyentes». Para Montiano, como
para Nassarre, el vulgo no puede representar el gusto de una
Nación, aunque admite «que la mayor parte de la gente, que es
la que casi constituye el cuerpo de la Nación, es la que más se
inclina a este género de composiciones (las comedias) desarre-
gladas»;²¹ pero en todas partes «la grosera extravagancia del
pueblo» manifiesta su gusto por los espectáculos inferiores.
Al hablar de la afición del público español por los asuntos trá-
gicos, Montiano precisa más ese concepto de vulgo-pueblo
grosero:

«...Y aunque el bajo vulgo, y unos menos confundidos en la
multitud, bien que muy a propósito para entrar en ella, se apa-
sionan a la imitación de un galanteo, las más veces indecente, y
perjudicial a las costumbres, a cuatro chistes de Prado, Puerta
de Sol, Lavapiés o Barquillo, y a la vistosa disposición y manejo
de tramoyas y bastidores; no por eso abandonan enteramente
las comedias que se ajustan al arte, por más que no le en-
tendrán.»²²

En 1766, con la llegada de Aranda al poder, los partidarios
de la reforma del teatro español logran el completo apoyo ofi-
cial. La campaña contra los Autos Sacramentales es quizá la
victoria polémica más conocida de los clasicistas de aquel pe-
ríodo. En ella se destacaron los escritores José Clavijo y Fa-
jardo y Nicolás Fernández de Moratín.

Clavijo — a quien el conde de Aranda nombró en 1769
director de los recién creados teatros de los Sitios Reales — es

20. «Del Consejo de S. M. Su Secretario de la Cámara de Gracia, y Justicia, y Estado de Castilla, Director perpetuo de la Academia de la Historia, del Número de la Española, y de la de Buenas Letras de Sevilla, Honorario de la de Barcelona, y de las tres Bellas Artes de esta Corte, y entre los Arcades de Roma Leghinto Dulichto.» Todo esto consta en la portada del *Discurso II*.

21. *Discurso I*, pág. 74.

22. Ob. cit., pág. 71. El subrayado es nuestro.

un periodista, no un teórico. En su papel periódico *El Pensador*,²³ satirizó durante cinco años los defectos de la sociedad madrileña de su tiempo con intención reformista cada vez más polémica. Numerosos «Pensamientos» están dedicados por entero al teatro;²⁴ pero aunque ataca la comedia española y los Autos Sacramentales también por razones de índole artística (un estrecho credo clasicista que él pretende haber sacado de González de Salas, Pinciano y Luzán),²⁵ lo que mueve a Clavijo son los efectos políticos del teatro como espectáculo.

Para Clavijo el teatro es «escuela de costumbres indispensable en toda República y tal vez la sola que deba fomentar[se]»,²⁶ cuya fuerza de persuasión proviene de la capacidad de hacer sentir al espectador, al pueblo. Comentando la recepción de la comedia *Artajerjes* en el coliseo del Príncipe, dice del pueblo de la Corte: «No tiene principios, pero tiene alma; no está instruido, pero es sensible».²⁷ El vulgo, por otra parte, no está solamente en el patio: «no hay clase alguna que no tenga su vulgo, ni paraje en los Corrales que no contenga parte de ésta».²⁸ El enemigo de los ilustrados, cuyo dictamen debe ser el único valedero tanto en el teatro como en los demás campos, el enemigo del Pueblo, el enemigo de la Nación, el verdadero vulgo es, para Clavijo, el que «antepona un vano y ridículo capricho a las vidas y costumbres de los moradores».²⁹

En la «Disertación» que a manera de prólogo se publicó al frente de la primera edición de *La Petimetra* (1762) y en los tres «Desengaños» al teatro español³⁰ con que contribuyó a la

23. Madrid, 1962-67. Son seis tomos, el primero bajo el seudónimo Josep Alvarez y Valladares, con ochenta y seis *Pensamientos*, que habían de publicarse semanalmente. En «Notes on the influence of Addison's *Spectator* and Marivaux's *Spectateur Français* upon *El Pensador*», *Hispanic Review*, IV, 1936, páginas 256-7, H. Peterson señala las fuentes extranjeras en que están inspirados y de las que algunos son simple traducción.

24. *Pensamientos* 3 y 9 del tomo I; 22, 23, 26 y 27 del tomo II; 42 del tomo III; 43 y 44 del tomo IV; 68, 69, 70 y 71 del tomo V; 76, 77 y 78 del tomo VI. De ellos, solamente el *Pensamiento* 44 debe parte de su inspiración a Marivaux y Addison.

25. *Pens.* 23, II, págs. 303-4.

26. *Pens.* 22, II, págs. 262.

27. *Pens.* 9, I, pág. 37.

28. *Pens.* 42, III, pág. 402.

29. *Pens.* 77, VI, págs. 79-81.

30. *Desengaño al teatro español, respuesta al romance liso y llano y defensa del Pensador. Desengaño II al teatro español sobre los Autos Sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca. Desengaño III al teatro español sobre los Autos Sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca.* El primero se publicó en noviembre de 1762; el II en septiembre de 1763 y el III en el mes de octubre siguiente.

polémica sobre los Autos Sacramentales, Nicolás Fernández de Moratín expuso sus ideas sobre el teatro. Son unas ideas muy simples, que podrían resumirse en un concepto del arte como conjunto de reglas y preceptos para lograr la ilusión o engaño teatral. Moratín defiende al pueblo, al vulgo, de la acusación de que sea incapaz de apreciar el arte: «...dicen que al pobre pueblo le gustan los disparates, y le echan la culpa de sus desbarros, y afirman que le ofende lo regular, como si fuera de distinta naturaleza que los otros...»³¹ Moratín recuerda que el vulgo aplaudió a Terencio en la Antigüedad, y que en el día aplaude a Molière en Francia y a Goldoni en Italia, y ataca a Lope: «Lope, por autorizarse él solo, abatió y desprecio a toda su Nación injusta e ingratamente, tratándola de irracional, como si fuera de distinta naturaleza que las otras con quienes la quitó el crédito...»³² Sus iras van especialmente contra los «calderonistas», los «preocupados», los comediantes y los «poetastros y versificantes saineteros y entremeseros»,³³ que son para Moratín los verdaderos ignorantes. Y contra todo el que opina sobre los Autos sin tener erudición sobre la materia:

«...¿por qué ha de aplaudir lo que no entiende? ¿Por qué se ha de introducir en lo que no sabe, ni ha estudiado? [...] ¿No advierte que no está capaz de percibir más razón que la que le dictan su preocupación o su capricho?»³⁴

Pero es evidente que el celo reformista de Moratín no se dirige al mismo objetivo que el del pensador:

«Dejémonos de críticas, que ya estamos corrompidos de tantas, y no se adelanta nada. Si Corneille, Racine, etc., en vez de hacer sus tragedias, hubieran escrito críticas, estuviera como el nuestro su teatro. El modo legítimo de impugnar una obra, es ponerle al lado otra mejor; y así procurémoslo, y vamos enseñando con el ejemplo [...] así se conseguirá la reforma del Teatro.»³⁵

Como obedeciendo estas consignas de Moratín, si bien los escritores reformistas no abandonaron la polémica por espacio de veinte años, dedicaron sus mayores esfuerzos a intentar la

31. *Desen.* III, pág. 76.

32. *Desen.* I, pág. 10.

33. *Desen.* I, pág. 8.

34. *Desen.* II, pág. 18.

35. *Desen.* II, pág. 38.

creación de un nuevo tipo de dramática. Hasta la última década del siglo no aparecen obras con nuevas ideas críticas sobre el teatro.

Melchor Gaspar de Jovellanos es la figura sobresaliente de la generación formada durante el despotismo ilustrado del reinado de Carlos III. Hombre culto de su tiempo, probó también el teatro con la tragedia de forma clasicista y asunto histórico español *El Pelayo*, escrita en 1769, y con una comedia en prosa que se estrenó en el teatro de los Reales Sitios en 1774, *El delincuente honrado*, comedia sentimental y de tesis al estilo de las de Mercier y Diderot.

Hay una carta de Jovellanos al abate de Valchrétien, traductor francés de *El delincuente honrado*, que expone una concepción minoritaria y paternalista de la literatura dramática. Está fechada en Sevilla el 13 de septiembre de 1777 y en ella defiende Jovellanos la cultura española en réplica a su traductor:

«...Del buen o mal gusto de una nación no deben decidir las ideas del vulgo, sino las de las personas cultas y literatas. En todas partes el vulgo es ciego y mal estimador de las cosas que no conoce; y yo juzgo que la diferencia entre una nación generalmente culta y otra que no lo es aún del todo, no consiste en que la primera tenga buen gusto y la segunda no, sino en que en la una el buen gusto está más propagado que en la otra; o lo que viene a ser lo mismo, que en una haya más vulgo y en otra menos.»

En lugar de hablar del mal gusto de la Nación por lo que vio en los escenarios de Madrid, Valchrétien, según Jovellanos, habría debido informarse entre los literatos sobre cuáles eran las obras de mérito; porque ellos son los que «conservan religiosamente el depósito del buen gusto mientras llega el feliz momento de comunicarlo al público».³⁶

Donde Jovellanos muestra la originalidad de su pensamiento y su percepción de los problemas que la relación cultura/sociedad planteaba al teatro de su tiempo es en la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas en España*.³⁷ Es un largo y detallado informe, por otra parte

36. JOVELLANOS, *Obras*, B.A.E., XLVI, pág. 80.

37. El Consejo de Castilla pidió en 1786 a la Academia de la Historia un informe sobre los espectáculos públicos, que la Academia encargó a Jovellanos.

bien conocido. Aquí trataremos de resumir, agrupándolas alrededor de cuatro puntos, las ideas que a nuestro juicio constituyen en la *Memoria* la aportación capital de Jovellanos al tema que nos ocupa.

1) *Función social del teatro*. — Jovellanos distingue en las diversiones públicas dos efectos, «el bien general» y la «felicidad individual»³⁸, ambos dignos de tener en cuenta. El teatro es la diversión más racional; por su capacidad de instruir o extraviar a los ciudadanos debe ser objeto de especial cuidado para que colabore en la educación pública.

2) *Público ideal del teatro*. — Jovellanos observa la España real y ve que hay dos clases de pueblo, el que tiene que trabajar para vivir y dispone de pocas horas de recreo, y el que huelga todos los días. El teatro, tal como él lo concibe, interesa sólo a los últimos. El pueblo que trabaja necesita únicamente que el gobierno le deje divertirse: «el buscará, el inventará sus entretenimientos».³⁹

3) *Pueblo y vulgo*. — Cuando Jovellanos habla del pueblo —«que necesita diversiones, pero no espectáculos»⁴⁰— hemos de recordar que piensa, en primer lugar, en su Asturias, sin tradición teatral popular, como no la había ni podía haberla, por otra parte, a lo ancho de la geografía española.⁴¹ Jovellanos no confunde España con la Corte, ni el pueblo con el vulgo de los teatros de Madrid.

4) *Burguesía y teatro*. — Jovellanos percibe que la división en dos clases, pueblo que trabaja y pueblo que huelga, no explica la posición de todos frente a la cultura, o mejor, la «ilustración». Y menciona otros dos elementos diferenciadores:

«...Es verdad que habrá todavía muchas personas en una situación media, pero siempre pertenecería a esta o aquella clase, según que su situación incline más o menos a la aplicación o a

El resultado fue esta *Memoria*, entregada a finales de 1790 y que se hizo pública en 1796.

38. Ob. cit., pág. 480.

39. Ob. cit., pág. 493.

40. Ob. cit., pág. 491.

41. Cotarelo y Mori, al hablar de la decadencia del teatro español en los treinta últimos años del siglo XVII y primera mitad del XIX — que él atribuye en gran parte a las campañas de los moralistas —, recuerda que se habían cerrado todos los teatros de España, excepto los de tres capitales. Véase *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, pág. 37.

la ociosidad. También resultará alguna diferencia de la residencia en aldeas o ciudades y en poblaciones más o menos numerosas...»⁴²

Leandro Fernández de Moratín, deiciséis años más joven que Jovellanos, es quien en cierto modo llevará a la dramática las implicaciones sociales de las teorías de Jovellanos. Moratín hijo, que fue a la vez creador, teórico y erudito del teatro español —y en los tres aspectos fue extraordinario—, comenzó muy joven su labor de crítico: a los veintidós años, con la sátira en tercetos *Lección Poética*, que presentó en 1782 a un concurso de la Real Academia Española bajo el seudónimo «Melitón Fernández». En 1825, tres años antes de su muerte, escribió en París el «Discurso Preliminar» a la edición de sus comedias,⁴³ cuya última parte es una exposición sistemática de la doctrina dramática del creador de la comedia neoclásica. En los 43 años que median entre uno y otro escrito (los *Orígenes del teatro español* se publicaron póstumamente), Moratín fue publicando en prólogos, advertencias y notas a sus comedias y traducciones observaciones críticas que van perfilando su teoría.

En las minuciosas «Notas»⁴⁴ a la traducción de *Hamlet*, publicada en 1798 y resultado de su estancia en Inglaterra cuatro años antes, Leandro Moratín hace repetidas observaciones sobre el público de los teatros londinenses. Autor dramático él mismo admira en Shakespeare la maestría con que cautiva el ánimo del espectador y lo lleva por donde él quiere (nota 25, acto I); consciente también de la colaboración del auditorio en toda obra dramática, alaba igualmente la habilidad del autor de *Hamlet* al dejar a aquél las reflexiones de lo que está ocurriendo en escena (nota 26, acto I). Para Moratín, los aplausos del público pueden señalar certeramente los valores artísticos de un espectáculo: «...el monólogo de *Hamlet* es uno de los pasajes más aplaudidos, y merece serlo...» (nota 2, acto III). Pero no perdona que se busque ese aplauso adulando la ignorancia del público. Repetidamente censura en el drama shakesperiano

42. Ob. cit., pág. 480.

43. Moratín tituló, en realidad, «Prólogo» a esa introducción que llenaba 30 páginas en la edición de A. Bobée, París, 1825. En la edición de Rivadeneyra se explican las causas de que, desde 1830, se publique bajo otro título: porque el primero era «sobradamente humilde», y porque se amplió aún con originales facilitados por V. González Bordas. Véase nota 1, pág. 307.

44. *Tragedia de Guillermo Shakespeare*. Traducida e ilustrada con la vida del autor y notas críticas por Inarco Celenio P. A. Madrid, 1798, págs. 327-60.

lo que él juzga excesos, concesiones del autor al gusto del «populacho soez y vinoso», el gran concurso que llena los teatros del Covent Garden y del Hay-Market, el vulgo que Moratín señala existe en todas las naciones:⁴⁵

«El público inglés gusta de horrores y bufonadas, discursos filosóficos, lenguaje altisono, batallas y entierros, brujas, apariciones, cachetes, triunfos, música, suplicios y cadáveres. Esto podrá tal vez consolar en parte la envidia de las naciones que no han producido un Bacon ni un Newton...» (nota 1, acto V).

Cuando en el «Discurso Preliminar»⁴⁶ de 1825, Moratín teoriza sobre la comedia, se alude al espectador como «público» o «pueblo». Pero ese pueblo no incluye a las clases bajas de la sociedad, que no caben en su concepto del teatro. Para Moratín, la comedia ha de ser una pintura amable de lo que sucede en la «vida civil», una ridiculización incruenta de vicios y errores comunes que haga atractiva la virtud y lleve a los hombres a comportarse según exigen los principios «de la justicia, de la prudencia, de la humanidad y del honor». La pintura del bajo pueblo, «su miseria, su destemplanza, su insolente abandono», exigiría hermosear sus costumbres, y eso sería adulación por parte del poeta. Y aunque lo hiciera, a juicio de Moratín tampoco podría lograr el poeta su finalidad correctiva: «la enmienda que pide tanta corrupción» hay que dejarla, en ese caso, a las leyes «protectoras y represivas».⁴⁷

Moratín es bien explícito acerca del público al que va dirigido su teatro, a quién debe dirigirse la comedia. Para Moratín, el objeto del autor dramático es comunicar un mensaje, moral o político, al auditorio, persuadirle mediante la representación de una ficción con la que el espectador se pueda identificar. Todo debe conducir a esa identificación: «Busque en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones, el estilo en que debe expresarlas», prescribe al comediógrafo. Más adelante señala los temas a que debe ceñirse la comedia; en su mayoría son de carácter social y político reformista, de utilidad, y sobre todo de interés, especialmente para la incipiente burguesía:

45. Aunque, para Moratín, el público de Londres se destacaba por su ferocidad e ignorancia entre todos los de Europa. Véase *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*, en *Obras Póstumas*, Madrid, 1868, III, pág. 238.

46. *Obras*, B.A.E., 2, págs. 307-25.

47. *Ob. cit.*, pág. 322.

«...extravíos que nacen de los errores adquiridos en la educación o en el trato, de la multitud de las leyes contradictorias, feroces inútiles o absurdas, del abuso de la autoridad doméstica y de las falsas máximas que la dirigen, de las preocupaciones vulgares o religiosas, o políticas, del espíritu de corporación, de clase o paisanaje [...] de un conjunto de circunstancias, afectos y opiniones que producen efectivamente vicios y desórdenes capaces de turbar la armonía, la decencia, el placer social, y causar perjudiciales consecuencias al interés privado y al público.»⁴⁸

Con la clase media, que para Moratín es el único «pueblo», y todavía con la de su tiempo y de su Nación, está comprometida la comedia moratiniana. Que Moratín era consciente de la limitación artística que ello significaba, puede verse en la segunda «Advertencia» que escribió, ya en el siglo XIX, para *La comedia nueva*⁴⁹, donde habla de lo pasajero del género cómico que él intenta y subraya el valor histórico, de documento, que podrá alcanzar en el futuro. Pero el concepto que tenía Moratín del teatro, un teatro de la Ilustración, exigía esas restricciones en beneficio de la eficacia y de la educación, dos obsesiones permanentes de los ilustrados españoles.

Cerraremos el panorama de la crítica dramática clasicista con José Manuel Quintana, la gran figura de la última generación formada plenamente en el XVIII. Quintana, a quien Ferrer del Río consideraba en 1846 decano de los escritores, figura imprescindible de toda corporación literaria y «gran patriarca de la literatura contemporánea»⁵⁰, también comenzó, como Moratín (de quien le separaban doce años), escribiendo una poética para concursar a un premio de la Academia Española: *Las reglas del drama*, escrita en 1791, cuando el autor no contaba todavía veinte años. Este «ensayo didáctico», como se titulaba, no se publicó hasta treinta años más tarde, en la edición de 1821 de las *Poesías*, que también incluía sus obras dramáticas *Pelayo* y *El duque de Viseo*. Y entonces el autor, que se veía a sí mismo en la época en que escribió las *Reglas* como un colegial recién salido de la escuela, «con la leche de la retórica en los labios»,⁵¹ se creyó obligado a añadirle un apéndice con doce notas, que son las que nos interesan aquí.

48. *Ibid.*

49. Ob. cit., pág. 336.

50. *Galería de la Literatura*, Madrid, 1846, pág. 12.

51. QUINTANA, *Obras*, B.A.E., 75, pág. 81.

Es importante recordar que la actividad teatral de M. J. Quintana fue anterior a 1808. Las razones del cambio de orientación pueden inferirse de sus propias palabras en el prólogo de 1821 a *El duque de Viseo*:

«...arrastrado por la afición a este género de poesía tenía ya bastante adelantadas tres tragedias, *Roger de Flor*, *El Príncipe de Viana* y *Blanca de Borbón* [...]. La agresión francesa vino, y la revolución estalló [...], el torbellino bien notorio de infortunios, persecuciones y encierros, que el autor ha sufrido, dieron al traste con sus papeles, con los mejores años de su vida y con todos sus proyectos literarios...»⁵²

Después del «torbellino» — que él vivió tan en primera fila, redactando como Oficial Primero las proclamas y manifiestos de la Junta Central —, Quintana siguió fiel a su vocación poética; pero el hombre que escribiera los influyentes artículos críticos en *Varietades de Ciencias y Letras*, periódico que había fundado en 1803, tenía ahora otra experiencia. De ahí el valor de las *Notas* de 1821 sobre la dramática. Esas escasas notas son breves, como escritas sobre la marcha; pero dan una clara idea sobre la posición de Quintana en aquellas fechas respecto al teatro, posición resultado de largos años de estudio y reflexión sobre el tema. No desmienten las *Notas* su lealtad al clasicismo — teóricamente Quintana nunca la desmintió —, a pesar de que en la nota 1 demuestra conocer los nuevos rumbos de la literatura del siglo: alude a la disputa entre «los dos géneros clásico y romántico o romancesco», en la que declara no querer entrar por exceder la cuestión los límites de las *Notas*.

Dos observaciones de Quintana queremos señalar especialmente. Una se encuentra en la nota 2, que parece ser una disculpa por la juvenil severidad de las *Reglas* con los autores comerciales de la época,⁵³ los mismos que Moratín satirizó en *La comedia nueva*. En contraste con los versos de antes, Quintana refleja en esta nota una visión del poeta menos minoritaria. «Nunca es bueno insultar a la pobreza, y en la suposición de que el teatro presentase medios suficientes para sostener con decencia a quien se dedicase a él, no sé yo qué pudiera tener de vergonzoso el que un hombre de talento se mantuviese con

52. Ob. cit., pág. 42.

53. «Castiga la famélica osadía / De esta caterva estúpida y grosera / Que anubla el lustre de la patria mía.» I, versos 7-9, ob. cit., pág. 77.

este recurso.»⁵⁴ Que eso no quiere decir que Quintana hubiese dejado de creer en la elevada misión social del poeta y de la poesía lo vemos en la nota 8, donde Quintana defiende la finalidad instructiva, política y moral de la tragedia, que no puede reducirse a un medio de obtener en los espectadores una conmoción «vana y estéril»:

«...Los hombres deben aprender en el teatro a ser libres, fuertes, generosos, exaltados por la verdadera virtud, impacientes de toda violencia, amantes de su patria, verdaderos conocedores de sus derechos propios, y en todas sus pasiones vehementes, rectos y magnánimos.»⁵⁵

La otra se encuentra en la nota 9, donde Quintana comenta el fracaso de los intentos por implantar la tragedia en la escena española. Y trata de explicárselo. Se pregunta si, como quieren algunos, ha faltado «aquel conjunto de requisitos cuya combinación es precisa para el progreso de esta clase de producciones, como son autores, actores, público». Quintana cree ver en otra razón la causa:

«...Para que la tragedia pueda llamarse nacional es preciso que sea popular, esto es, que el pueblo se afecte de ella y la juzgue, como habla y juzga de un acontecimiento público, cual es un incendio, una muerte, una alevosía, una catástrofe cualquiera que sucede a su vista...»⁵⁶

Todos los críticos clasicistas que hemos examinado coinciden en un punto acerca de la relación del autor dramático con su público: en la obligación del poeta de «instruir» al auditorio. Pero la concepción del cómo y el porqué de esa instrucción, la visión de la composición de ese público y la posición del poeta con respecto a él, aspectos que presentan amplias variaciones a lo largo del siglo XVIII y de uno a otro crítico, determinan cambios muy importantes en la idea de esa función instructiva. Tan importante que invalidan la coincidencia. Veamos:

1) En Luzán la finalidad instructiva es claramente paternalista: se trata de «esclarecer» moralmente al público. No se

54. Ob. cit., pág. 81.

55. Ob. cit., pág. 82.

56. *Ibid.*

duda de que el poeta, ser superior por su «ingenio», conoce la respuesta, porque sólo hay una. Y si el poeta errara, ahí está la crítica, la minoría rectora, para rectificarle. Su idea del teatro presenta la imagen de una sociedad incontestada, sólidamente segura de sí misma, aristocrática. Todos caben en el público de ese teatro — con tal que acepten el *buen gusto* que se les ofrece. Y si algo chocara la necesaria jerarquía social — los lacayos en el uniforme de la servidumbre, compartiendo los mismos placeres al mismo tiempo y en el mismo lugar — siempre queda el recurso de la policía. El desorden — el «desarreglo» en arte — puede y debe ser corregido. Es cuestión de luces.

2) En Clavijo ha desaparecido esa imagen de armonía. La sociedad, de la que el teatro es su escaparate, se ha dividido en ilustrados y antiilustrados, y el poeta debe tomar partido. Por la ilustración, naturalmente: en Clavijo seguimos viendo el convencimiento de que hay una sola respuesta. Lo que no hay es consenso sobre ella, por lo que el arte ha de ser una arma de los ilustrados en la lucha contra la rutina y el prejuicio. La introducción de la sensibilidad como criterio distintivo abre las puertas a la disolución de la convención social de *buen gusto* en subjetivismo, al mismo tiempo que disuelve la jerarquía social del público.

3. Jovellanos es el crítico más complejo sobre este tema. Para él, el autor dramático no es ni el único ni el más importante maestro del pueblo; su concepto de la función social del poeta oscila entre la de privilegiado guardián del *buen gusto*, habitante de una especie de mundo de lujo, y la de servidor de los entretenimientos instructivos de la clase ociosa. Al plantearse la cuestión de para quién escribe, o para quién debe escribir el autor dramático ilustrado, su inteligencia le obliga a introducir, con relación al público, el concepto de clase social. El teatro ilustrado, la cultura ilustrada, ni se interesa ni interesa al «pueblo que trabaja». Claro que su filantropismo le hace desear que pueda llegar un día en que todos participen de ella, en que el *buen gusto* sea de todos. Pero, de momento, para Jovellanos los únicos que deben contar son los que pueden llevar a cabo las reformas en que la Ilustración está empeñada: los que participan, en una u otra forma, del poder. Jovellanos tiene el buen sentido y la honradez de no pedir que se dé al pueblo — al «pueblo que trabaja» — lo que no se ha pensado para él ni él pide. En su bien intencionado paternalismo — que se deje al pueblo que invente sus entretenimientos — Jovella-

nos testifica, indirectamente, el fin de la creencia en la validez universal del arte, uno de los pilares del clasicismo.

4) Al llegar a Moratín, el análisis del tema se complica por el hecho de que él es el autor dramático. Todo en su vida parece haberlo vivido Moratín desde las exigencias de su actividad como tal. Cuando acepta sin ningún escrúpulo prebendas eclesiásticas o la protección de Godoy y del rey José, cuando se queja, casi puerilmente, de los trastornos personales ocasionados por las grandes conmociones de la época, ya sea la Revolución Francesa que le impide disfrutar de su viaje a Francia o las guerras napoleónicas que le llevarán a acabar sus días en el destierro, siempre parece traslucir Moratín el profundo convencimiento, que por auténtico ni siquiera necesita ser expresado, de que todo lo justifica su dedicación al teatro. No vemos en él una exaltación del artista como genio, a la manera romántica. De un modo mucho más burgués, se diría que para Moratín la misión del comediógrafo es escribir comedias. Hay en Moratín la conciencia, y aun las aberraciones, de un profesional moderno; si la España de su tiempo no le permite serlo, tanto peor. Ese espíritu, más que su extracción social o sus ideas políticas, explican quizá la identificación de la comedia moratiniana con la clase media. Sólo la burguesía podía estar interesada en su mundo — que no es el de la clase ociosa —, y para ella escribe. Los problemas de esa clase de la sociedad son sus problemas, y Moratín, hombre agudo e ingenioso, y que lo sabe y es tímido, escribe para dialogar con ella. La comedia moratiniana es la comedia de la burguesía ilustrada española, creada por el más inteligente y el más artista de ese reducido pero influyente grupo social de finales del siglo XVIII.

5) En 1821 el clasicista Quintana parecería coincidir con Luzán, tanto por insistir en la finalidad instructiva del teatro como por volver a una imagen del público más amplia: todo el pueblo. Pero ha cambiado totalmente la visión de este pueblo y el concepto de la posición del poeta con respecto a él. Ahora, para Quintana el poeta es intérprete del espíritu de su pueblo, al pueblo se debe y a su engrandecimiento ha de servir. La imagen de la sociedad que refleja el público no es, en Quintana, la del orden aristocrático de Luzán, sino la del nacionalismo del nuevo siglo. Terminó el Antiguo Régimen.

En definitiva, la crítica dramática setecentista abordó en España una tarea imposible. Quiso dotar al teatro español de

un código inmutable, clasicista, mediante el cual fuera posible la creación de una nueva dramática que cumpliera la función social que a su juicio exigían los tiempos. Pero la sociedad española, en el siglo XVIII, iba a carecer de la estabilidad y de la fe en sí misma que ha exigido siempre todo clasicismo.

Desde este punto de vista creemos que debe interpretarse su fracaso, no desde el de su influjo sobre la dramática, porque la historia del arte no la deciden los críticos, sino los artistas. Sólo así puede comprenderse, además, lo que significó, para la cultura española, la aportación de algunos de los mejores escritores del siglo XVIII.

Rutgers, Universidad del Estado, Nueva Jersey.

Tras su muerte, subieron, por lo que parece, raras veces sus sainetes a los escenarios gaditanos, y sólo una edición de cuarenta sainetes de 1812, otra preparada por Adolfo de Castro (1845-1846) en cuatro volúmenes, o la de sus *Obras completas*, que así llamó a su edición Leopoldo Cano en 1914, han perpetuado hasta cierto punto el nombre de González del Castillo. Aún hoy se pueden encontrar los tres tomos de Cano o leer algún sainete en la antología *Piezas teatrales corras* (1944), que Julia Martínez dierra a la Biblioteca literaria del estudiante.

Pero el olvido de la obra de González del Castillo empezó en su misma época. Al igual que Ramón de la Cruz, fue exiliado de los parterres cochineos por el simple hecho de cultivar el

1. A. PALAU Y DUCET, *Manual del Librero Hispano-Americano. Bibliografía General Española e Hispano-Americana*, Librería Palau, Barcelona, 1933, t. VI, pág. 281.