

POÉTICA TEATRAL
PRESENCIA Y PRESTIGIO DE LOS CRÍTICOS EXTRANJEROS

INMACULADA URZAINQUI

En pocos tramos de su centenaria existencia ha contado el teatro con una reflexión más extensa y profunda que en el siglo XVIII. Por muchas razones hoy ya suficientemente conocidas: culturales, sociales y, desde luego, ideológicas. Si los ilustrados no hubieran puesto a la literatura, y especialmente al teatro, en su centro de mira, a partir del convencimiento de la decisiva influencia que suponían tenía en las costumbres y en la mentalidad social (véase Maravall 1982), probablemente no se habrían escrito ni la mitad de poéticas, ensayos doctrinales, proyectos de reforma, etc. como se escribieron en el siglo XVIII. Al interés que por la poética teatral se venía sintiendo ya desde la época anterior -y que, en la órbita aristotélica, hizo posible el alumbramiento del ingente corpus teórico-doctrinal del clasicismo-, se añadió entonces una preocupación mucho mayor por las implicaciones sociales del teatro, la denuncia de sus lacras e insuficiencias, la aspiración a su mejora y dignificación (también para acallar las acusaciones venidas de fuera). Todo en el ambiente contribuía a que las cuestiones del teatro ocupasen un lugar neurálgico en la mentalidad colectiva, a que impregnasen el clima literario y fuera asunto sobre el que se escribiera con largueza y se discutiera con calor.

A nadie se le oculta que en este movimiento de ideas se dejó sentir con gran fuerza la impronta de la reflexión y crítica teatrales del otro lado de los Pirineos, particularmente de Francia, y que muchos de sus críticos gozaron en nuestro país de reconocimiento y prestigio. Esta influencia, sin embargo, aunque grande, no fue ni tan sustancial ni tan decisiva como ciertas generalizaciones de factura manualasca ha pretendido. Desde luego, no lo fue en la forma mimética y servil en que la describieron los formuladores -románticos- de esa visión afrancesada de la España del siglo XVIII que muchos después han seguido repitiendo (cada vez menos, por fortuna, tras los admirables trabajos de Sebold, F. Lopez y otros). Tampoco se entronizaron magisterios absolutos, fuera, en todo caso, de los de Aristóteles y Horacio, constantes e indiscutidos a lo largo de todo el siglo por razones que veremos más adelante. Lo que se entronizó más bien fue el *Arte*, la ciencia de la literatura, en tanto que camino para determinar los imperativos y exigencias que pudieran garantizar un adecuado nivel de calidad creativa. Por eso se acudió a la crítica extranjera; y por eso se acudió también

-importa advertirlo- a la crítica española, tanto antigua como moderna: porque las dos iban a contribuir al mismo designio de regeneración y dignificación del teatro. La presencia entre nosotros de la crítica extranjera no fue ni una moda cultural ni un episodio más de afrancesamiento. O no lo fue al menos en los términos simplistas en los que se ha venido proponiendo. Se dio, sí, pero respondiendo a unas motivaciones y de acuerdo con unas premisas que conviene tener en cuenta para calibrar adecuadamente su carácter y alcance. Por ello, antes de entrar en la materia específica de estas páginas, me detendré brevemente en proponer algunas consideraciones de conjunto.

Consideraciones generales

Conviene recordar, en primer lugar, que el conjunto de principios que conformaba la poética teatral -el Arte- no se consideraba como la suma de una serie de enunciados propuestos sin más por ciertas voces autorizadas, sino como el resultado del ambicioso esfuerzo llevado a cabo por muchos críticos para reconocer y determinar los mecanismos básicos de la creación artística con validez universal, desde el convencimiento de la continuidad básica de la psicología del espectador. Los «maestros del Arte», comenzando por el *maestro* por excelencia, Aristóteles, eran tan sólo intérpretes y expositores de esa ciencia universal fundada en la observación de la *Naturaleza*, por lo que el valor y alcance de sus opiniones radicaba en su capacidad para captar y formular esos principios universales (las *reglas*); nunca para crearlos. El promotor más consciente y prestigioso de la renovación poética en España, Ignacio de Luzán, no dudaba en afirmar, encarándose con la validez del magisterio del Estagirita: «Por lo que toca a la autoridad de Aristóteles, que yo venero mucho, particularmente en puntos de poética [...] diré, con paz de tan gran maestro y de los que se apoyan en su autoridad, que ésta sola no hace fuerza *cuando hay una razón clara en contrario*».¹ Lo expresaba aún más luminosamente Nicolás Fernández de Moratín al explicar los criterios de creación seguidos en su tragedia: «Compuse la *Lucrecia* arreglándome a los más ajustados preceptos de los antiguos y modernos juiciosos que han adoptado las naciones cultas, *no precisamente porque Aristóteles lo dijo, ni porque lo apoyó Horacio, sino porque lo manda la razón natural y la perfecta imitación*» (Fernández de Moratín [1763]: 6). «La verdad, la razón, -escribe también Luzán en este mismo sentido en la dedicatoria de su traducción de *La razón contra la moda* de La Chaussée- la experiencia, la naturaleza misma, son el fundamento de las reglas del teatro; de aquellas reglas que nos dejaron los antiguos por observaciones hechas sobre la misma naturaleza y experiencia; reglas que han abrazado todos los hombres sabios

1. Luzán 1977: 461; la cita pertenece al libro III, cap. V («De las tres unidades de acción, lugar y tiempo»). El subrayado es mío; lo mismo en lo sucesivo, salvo indicación en sentido contrario.

de todos los siglos y de todas las naciones; que bien practicadas, han gustado y gustan a todos, a los doctos y a los ignorantes; a los cortesanos y a la plebe».² Su condición de guías radicaba así en su capacidad para orientar los pasos del proceso creativo del modo más acorde con la naturaleza humana. Ellas -dirá Forner, refiriéndose a las reglas- «son seguras, ciertas, constantes, esenciales para que el entendimiento desempeñe los ministerios de sus potencias del modo que conviene a los fines y destinos de la racionalidad humana»; por eso, quienes las maldicen, «maldicen propiamente de los destinos de la propia racionalidad».³ El prestigio de los tratadistas extranjeros, o de algunos tratadistas extranjeros, al igual que el de Aristóteles u Horacio, estribaba por ello en el hecho de haber sabido «descubrir» esas leyes emanadas de la propia Naturaleza, y en haber acertado a formularlas con rigor y claridad. En un conocido texto de *Los literatos en cuaresma*, precisaba Iriarte, desde inequívocos presupuestos científicos, que las reglas «no fueron inventadas, sino descubiertas, pues la Naturaleza las da de sí; y ni Aristóteles, ni Horacio, ni Lope de Vega, ni Boileau, ni otro maestro alguno hicieron más que exponer con método lo mismo que aprobará cualquier entendimiento sano».⁴ Esta noción no estaba, sin embargo, tan clara en muchos españoles con prejuicios chauvinistas para quienes invocar la autoridad de Boileau o de Batteux representaba una intolerable imposición foránea, cuando no una suerte de entreguismo de nuestra cultura y de nuestro teatro. El mismo Tomás de Iriarte se hacía eco de ello en su conocida epístola II a Cadalso (del 8 de julio de 1777) -dedicatoria de su traducción del *Arte poética* de Horacio-, expresando su nula confianza de que la estudiaran quienes nada leen «y menos en la tierra donde creen/que *el arte y sus preceptos verdaderos/son invención moderna de extranjeros*».⁵ Y no era así. Ni lo

2. *La razón contra la moda. Comedia traducida del francés*. Madrid, Joseph de Orga, 1751 (sin pagar). Algo similar había expresado Racine en su famoso prólogo a *Iphigénie* (1675): «El buen sentido y la razón son los mismos en todas las edades».

3. «Apología del vulgo con relación a la poesía dramática» que precede a su comedia *La escuela de la amistad o el filósofo enamorado*, Madrid, Fermín Villalpando, 1796, p. XV.

4. Iriarte s. a.: 69; llamó la atención sobre este texto R. P. Sebold, uno de los críticos que más se ha distinguido en la percepción del carácter de descripción empírica que las reglas suponen con respecto al proceso creativo.

5. Iriarte 1787: II, 21. La ha comentado sagazmente Sebold 1985: 55. Viene a ser algo parecido a lo que el mismo Iriarte expresa en *Los literatos en cuaresma* quejándose, por improcedentes y desenfocadas, de expresiones vulgares como las de *sermón a la francesa* o *comedia o tragedia a la francesa*: «¡Válgame Dios, y lo que había que predicar sobre estas dos expresiones! Los franceses han procurado imitar la naturaleza y los buenos modelos antiguos, y observar las reglas que los maestros de las artes nos dejaron escritas (no guiados de capricho particular suyo, como algunos se lo han figurado, sino de experiencia y observación que habían hecho de lo que gustaba o desagradaba). Pues de la misma naturaleza, de los mismos modelos y de las mismas reglas podemos sacar nosotros el más acertado método de predicar y componer comedias y tragedias; de suerte que hacemos poquísimo favor a los antiguos y a nosotros propios en suponer que los franceses son autores de lo que sólo imitan o mejoran. La buena oratoria y la poesía dramática ajustada al arte florecieron en Atenas y en Roma antes que en París; y no se por qué un discurso escrito con método retórico se ha de llamar *sermón a la francesa* y no a la *griega* o a la *latina*» (Iriarte s. a.: 64-65; la cursiva aparece en el original).

sentían así quienes proclamaban el valor de las reglas desde posiciones conscientes y reflexivas; cosa bien distinta de las actitudes frívolas de ciertos eruditos *a la violeta* incapaces de penetrar en lo que proclamaban desde su vanguardismo ignorante y superficial.

Otra puntualización importante relacionada con la anterior y que ya ha quedado apuntada. Ni aun los más decididos partidarios de la reforma, a la hora de proponer magisterios doctrinales, dejaron de invocar, junto a los extranjeros, a los tratadistas españoles, porque estaban convencidos de que también entre nosotros se había hecho un importante esfuerzo de teorización y exégesis aris-totélico-horaciana. Tanto Luzán, como Nasarre, Clavijo y Fajardo, Moratín padre e hijo, Sebastián y Latre, Forner, Ezquerro (crítico teatral en el *Memorial literario*), Jovellanos, Díez González, el P. Mínguez (traductor del *Diccionario de Gramática y Literatura* de la *Encyclopédie méthodique*), el duque de Almodóvar, Fernández de Navarrete, Madramany y Carbonell, Goya y Muniain y otros, consideran igualmente provechosa e instructiva la aportación de los críticos españoles; fundamentalmente el Pinciano (*Filosofía antigua poética*, 1596), Cascales (*Tablas poéticas*, 1617), González de Salas (*Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita*, 1633) y el portugués Antonio López de Vega (*Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, 1641). Nasarre, tenido por el portaestandarte más radical de la renovación, no duda en declarar, incluso, que lo expresado por los tres primeros respecto de la comedia «sobrepaja a cuanto después han dicho los extranjeros y los naturales que han hablado de ella» (Nasarre 1992: 96). Y otro tanto hace Clavijo y Fajardo cuando en *El Pensador*, en una carta fingida sobre el teatro español, escribe: «Si mis reflexiones necesitaren ser afianzadas con la autoridad de algunos escritores, no piense Vm. que me sea preciso el ir a buscar este apoyo fuera de casa; nos sobran críticos juiciosos, en cuyas obras hallamos depositadas las reglas del buen gusto»: idea que repetirá páginas después antes de mencionar los nombres de esos «críticos juiciosos» cuya lectura tan vivamente recomienda a los dramaturgos españoles: el Pinciano, González de Salas, Luzán y Antonio López de Vega.⁶ El traductor de Aristóteles, Goya y Muniain, llega a decir que, «sin salir de España, se encuentra cuanto es necesario, no sólo para la inteligencia entera de Aristóteles y Horacio, sino para formar también, si fuese menester, una cumplida, sabia y segura Poética, que en nada conociese ventaja ni a la aplaudida del insigne obispo Jerónimo Vida, ni a la tan celebrada de Nicolás Boileau Despréaux».⁷

6. Tomo II, pensamiento XXIII. Cito por la reed. de Pedro Ángel de Tarazona, *El Pensador Matritense. Discursos críticos sobre los asuntos que comprende la Sociedad civil*, Barcelona, Francisco Generas, s. a., pp. 217, 224-225.

7. *El Arte Poética de Aristóteles en castellano. Por D. José Goya y Muniain*, Madrid, Benito Cano, 1798, p. VI.

Ciertamente, en esta actitud de aducir y resellar la tradición doctrinal española, anteponiéndola incluso a la extranjera, se reconoce la impronta del sentimiento apologético de signo españolista que se desarrolló, aun entre los mismos partidarios de la reforma, como consecuencia de las críticas a nuestra literatura y a nuestros teatros vertidas por Boileau, Linguet, Du Perron de Castera, Voltaire, Montesquieu, Tiraboschi y otros; un sentimiento que impidió que la receptividad española fuera mayor,⁸ y que tal vez pueda explicar que no se prodi-gasen más las citas de críticos extranjeros como luego tendré oportunidad de señalar. Pero, en cualquier caso, por encima o más allá de este sentimiento nacio-nalista, late la convicción de que la poética teatral no es una cuestión de fronteras. Que los críticos, sean españoles o extranjeros, valen en la medida en que sus aportaciones puedan servir para penetrar mejor en el verdadero sentido de la Natu-raleza y para interpretar con mayor corrección a los más prestigiosos teóricos antiguos (Aristóteles y Horacio). Dicho de otra manera, que la teoría literaria -esencialmente unitaria- es un saber, en su procedencia, múltiple, polifónico, a cuya conformación han concurrido voces de diferentes épocas y países: antiguas (Aristó-teles, Horacio), renacentistas italianas (Castelvetro, Maggi, Benio), españolas del XVI y XVII (el Pinciano, Cervantes, Cascales, González de Salas, López de Vega, etc.), francesas del XVII (Boileau, Corneille, Porée, etc.) y, en fin, italianas, francesas, inglesas y españolas de la época actual. Por eso el camino para alcanzar la ciencia literaria o para adquirir criterios poéticos sólidos fue, desde Luzán, un camino orientado en diversas direcciones: hacia fuera y hacia adentro, hacia el pasado y hacia el presente. Un camino que algunos describieron en sus trazos esenciales, como, por ejemplo, Tomás Sebastián y Latre al explicar el proceso que le llevó a optar por las refundiciones como cauce para la renovación teatral. Insatisfecho y perplejo ante la vieja dramaturgia española -le gustaba, pero no le convenía plenamente-, comenzó «a estudiar a Aristóteles y a Horacio; y para entenderlos mejor, consulté a los extranjeros escritores modernos que han tratado con mayor claridad esta materia; y vi que todos iban muy distantes de dar reglas que conformasen en nada con las de nuestro teatro». Acudió también a los precep-tistas españoles para instruirse «de lo mejor que en España se había escrito sobre el asunto; y leí una y muchas veces el discurso de Cervantes contra nuestras comedias en su *Don Quijote*, las *Tablas* de Cascales, el *Arte poética* de mi eruditísimo paisano D. Ignacio de Luzán [...] los *Orígenes de la poesía castellana*», de modo que «convencido con la crítica de tantos hombres doctos, y alumbrado con la práctica de los más famosos poetas franceses, cuyas obras he leído, me determiné con mucha más razón que ellos a seguir su pensamiento en cuanto a tomar los argumentos de nuestros poetas» (Sebastián

8. Sobre este punto, aunque referido a la influencia francesa en general, han llamado la atención Floeck 1981 y Baasner 1991.

1773: 8-9). En él, como en los demás, el equilibrio entre nacionalismo y extranje-rismo resulta evidente.

Precisamente porque se buscaba más la solidez de las ideas, las verdades incontestables de una poética unitaria, antes que el floreo erudito de opiniones, se produjo un fenómeno muy extendido que interesa mucho al tema que nos ocupa: el de aludir a los críticos más solventes mediante el sintagma genérico de «los maestros del Arte» prescindiendo de concreciones individualizadoras. A ello contribuía también el hecho de que una parte importante de las doctrinas literarias de signo clasicista que circulaban en España eran moneda corriente en toda la Europa culta; que estaban ya -o se creía que estaban- en Aristóteles o en Horacio, verbigracia la propiedad o decoro de los caracteres, la utilidad, las cualidades de la fábula, las unidades. En realidad, toda la poética setecentista lleva el sello de ambos preceptistas. Sus ideas básicas forman un sustrato en el que se enraizan la mayor parte de las formulaciones doctrinales, un denominador común que es el que les otorga un carácter de parentesco inconfundible, aun cuando nunca lleguen a alcanzar la condición de bloque absolutamente unitario y cerrado, pues en muchos puntos cabían matices e interpretaciones diferentes. En cualquier caso, esa práctica tan generalizada, que impide o dificulta el reconocimiento e individualización de todas las deudas contraídas con el extranjero, es una de las notas que caracterizan a la crítica setecentista y que conviene resaltar para no equivocar su verdadera realidad. Si alguien no introducido en los textos de la época esperara encontrar a cada paso la palmeta de Boileau, como consecuencia de la caricaturesca imagen del XVIII que nos legaron los románticos, se llevaría una soberana decepción. Proporcionalmente, son mucho más frecuentes este tipo de alusiones genéricas que las citas a autores concretos. En todo el *Epistolario* de Moratín (y aludo a este autor-crítico por su condición emblemática de espíritu reformista), cuidadosamente editado por René Andioc, sólo se encuentra una mención a Boileau, y ninguna a Batteux, La Harpe, Sulzer, Marmontel o Algarotti. En el resto de sus obras, como veremos después, las alusiones son también escasísimas. Un caso significativo que ilustra tempranamente esta manera de proceder es el del *Diario de los Literatos* (1737-1742). Aunque la crítica de sus tres reseñas teatrales descansa en principios de neta raíz clásica, no citan ninguna fuente doctrinal, limitándose a apelar a «las reglas cómicas y poéticas» y al «Arte», que lo mismo podrían proceder de Aristóteles, que de Cascales, que de los teóricos franceses.⁹ Y otro tanto hace José Miguel de Flores y la Barrera, su más directo sucesor en la crítica periodística, cuando en su *Aduana crítica* (1763) reseña la *Lucrecia* de Moratín, única pieza dramática revisada. Es el *espíritu* del clasicismo lo que impregna y rige el análisis crítico de éstas como de tantas otras reseñas críticas que

9. Débese consignar, con todo, que el teatro fue sólo un objeto parcial de su atención, limitándose su revista teatral a tres reseñas.

en los años sucesivos verán la luz a través de las páginas de la prensa, en las que de ordinario no suele hallarse declarado ningún magisterio doctrinal, fuera de los inevitables Aristóteles y Horacio. Piénsese, por ejemplo, que el periódico que de manera más amplia y sistemática realizó la revista teatral de lo representado en los coliseos madrileños, el *Memorial literario*, durante las dos primeras etapas de su vida (1784-1791; 1793-1797) únicamente citó (y en muy contadas ocasiones, incluyéndose en ello la breve poética teatral que fue desgranando a lo largo de muchos números de su primera época al frente de la sección de «Teatros»), aparte de Aristóteles y Horacio, a Luzán, Cascales, André (*Essai sur le beau*) y Batteux (notas a *Les quatre poétiques*), siendo así que en sus presupuestos ideológicos pueden ser reconocidas otras voces críticas, tanto españolas -las más¹⁰- como extranjeras. El mismo Luzán, cuando no tiene que contrastar ningún criterio y se limita a formular ideas ya sólidamente arraigadas, utiliza expresiones como «es común opinión», «los autores de poética entienden» u otras por el estilo.

Es más. En un crecido número de textos que tratan de teatro se llega incluso a omitir toda referencia a magisterios doctrinales. En unos casos ello se puede explicar por tratarse de escritos en las que prima ante todo un propósito divulgativo, como el prólogo de Mayans a su edición de *Las seis comedias de Terencio* (1762), dirigido a enunciar de forma sintética los principios fundamentales de «la Comedia reducida a Arte», el poema de Quintana *Las reglas del drama* en su primera versión de 1791 (no así en las posteriores notas con que lo adicionó en que sí cita explícitamente a Boileau), o las poéticas escolares de Burriel (*Compendio del arte poética*, 1757), Masdeu (*Arte poética fácil*, 1801) y Jovellanos (*Curso de humanidades castellanas*); en otros, por tener un carácter eminentemente funcional y pragmático, reformista, como las consideraciones críticas de Samaniego estampadas en *El Censor* (nº 92, 1786) bajo el seudónimo de Cosme Damián sobre la situación del teatro español y la necesidad de su reforma, las de Manuel Rubín de Celis en los números 44 y 46 de su *Corresponsal del Censor*, escritas poco después en la misma dirección, el «Juicio sobre el estado de nuestros teatros» de *El Regañón General* (números 5, 6 y 7, 1803), las cinco cartas «Sobre el estado de nuestro teatro» aparecidas anónimamente en las *Efemérides de la Ilustración de España* en enero de 1804, las *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* (1785) del corregidor Armona, de carácter histórico, el *Memorial* de Santos Díez González sobre la reforma de los teatros madrileños (1789), la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España* de Jovellanos, el extenso «Discurso imparcial y verdadero sobre el estado

10. Así lo constata la voz autorizada de Santos Díez González hablando de la crítica española: «Cada día salen papeles con este objeto [señalar los defectos de nuestras comedias]; y si salen a luz algunas piezas desarregladas, tienen sobre sí la censura del papel periódico *Memorial literario* cuya crítica, ajustada a las máximas de Aristóteles, Horacio y de los españoles sus intérpretes, los tacha y los reforma» (Díez 1786: 59).

actual del teatro español» (¿de Forner²) que va al frente del nº 1 de *La Espigadera* (1790), si bien esta revista, contra lo que es habitual en otros periódicos, echará mano alguna que otra vez al hilo de sus reseñas de diversas «autoridades» como las de «el eruditísimo» Robortello, Cascales, Luzán, Batteux o las *Observaciones sobre el Cid* de Corneille de la Academia francesa. Sea como fuere, en todos estos textos, y en otros más: la *Lección poética* de Moratín, las *Exequias de la lengua castellana* de Forner (en lo relativo a teatro), la *Oración* de Torrepalma introduciendo la Academia del Buen Gusto (1750), el prólogo a la *Colección de pensamientos filosóficos, sentencias y dichos grandes de los más célebres poetas dramáticos españoles formada por el Corresponsal del Censor* (1786), la *Continuación de las memorias críticas por Cosme Damián* de Samaniego, buena parte de los prólogos a obras dramáticas, etc., se evidencia que en sus autores no alentaba ningún prurito de alegar autoridades para respaldar sus opiniones. Les bastaba, en fin, con declararlas desde la convicción de que las mismas ideas tenían la fuerza suficiente para autorizarse ante los lectores.

Si, en cambio, otras veces se practicaba el criterio contrario, es decir, se introducían voces de otros críticos de fuera, solía ser, justamente y como se ha hecho siempre, para rearmar y añadir más fuerza a los argumentos (fuera de los casos en que esas voces se alegasen para contrastar criterios y puntos de vista). Así, por ejemplo, cuando Miñano ataca el teatro sentimental escribe: «Para que el público vea que la crítica que se hace no procede de mera voluntad o espíritu de partido, sino que va muy conforme con el dictamen de hombres inteligentes y juiciosos de otras naciones, insertaré aquí lo que sobre el asunto expone uno de los mayores dramáticos franceses» (Miñano 1802: XIII). Ese dramaturgo, al que no se nombra, es Voltaire. Y aunque en ese caso la omisión pueda responder al hecho de ser un autor prohibido, debe consignarse que es práctica muy generalizada la de citar de forma despreocupada, sin especificar demasiado ni el autor ni el lugar del texto, con lo que a veces se hace muy difícil determinar la procedencia exacta de las citas.

Importa tener en cuenta también que, aunque algunos críticos de fuera pudieron gozar de un prestigio bastante continuado (Boileau, por ejemplo), no hubo un canon único y cerrado de magisterios doctrinales a los que invocar siempre y en cada caso. Aparte del margen de libertad que razonablemente cabría esperar en cualquier elección de «autoridades», en una parte importante de la mentalidad crítica de la época operaba la convicción de que esa labor de descubrimiento de las leyes fundamentales del teatro a que antes me refería no era una tarea ya acabada y cerrada; antes bien, de acuerdo con los principios científicos vigentes en la época, de carácter empirista, se entendía que la ciencia poética, al igual que todas las demás ciencias, era un proceso todavía en fase de perfectibilidad; que no todo estaba dicho; que había que seguir indagando y reconociendo nuevas leyes, y ajustando otras; que incluso lo que se había formulado con mayor auto-ridad -verbigracia la *Poética* de Aristóteles- podía ser mejor interpretado; que había que discernir con cuidado para no confundir las reglas de

validez universal -esta-blecidas por razón y naturaleza- con las reglas arbitrarias introducidas abusiva-mente por ciertos autores o por los gustos de una época o de un país.¹¹ En suma, que la poética seguía en curso de reelaboración y perfeccionamiento, que no había un único elenco de voces autorizadas a las que invocar siempre y en cada caso, y que había que estar abierto a propuestas y perspectivas nuevas. Santos Díez González lo exponía con lucidez en sus *Instituciones poéticas* (1793: 233) al escribir: «Convengo en que no todas [las reglas] son invariables, siempre que la razón y el juicio las puedan mejorar». Más resueltamente lo proclamaba algún tiempo después García de Arrieta, en su traducción-versión de Batteux: «Nuevos géneros, nuevos progresos, exigen nuevas reglas» (Batteux 1797-1805: IV, 227). Por eso la presencia y prestigio de los críticos extranjeros está lejos de conformar un patrón uniforme y sistemáticamente continuado.

Añadamos, por último, una consideración sobre el carácter de la deuda contraída por los españoles con la crítica extranjera. Aunque hasta aquí me he referido fundamentalmente a la poética como preceptiva, hay que señalar también que una parte importante de las ideas teatrales que vinieron del extranjero fueron observaciones históricas o juicios particulares sobre obras y autores concretos, españoles o extranjeros. A ello contribuían dos factores determinantes: el interés sentido por la historiografía literaria -recuérdese que es en el siglo XVIII cuando por primera vez de forma sistemática la literatura entra en la historia y pasa a formar parte de ella- y el propósito apologético de nuestra cultura y literatura que preside buena parte de la crítica española de la época. Mirar hacia el exterior era necesario -aparte de para conocer mejor la poética- para saber qué se había dicho sobre nuestra literatura y sobre nuestro teatro, y también para adquirir nociones no conocidas aquí sobre otros teatros europeos o sobre el teatro antiguo. Boileau, Saint-Évremond, Fontenelle, o Voltaire podían interesar, no sólo como teóricos, sino también como historiadores y como jueces de la literatura española. Lo que no se sabía aquí del teatro griego podía suministrarlo el *Théâtre des Grecs* (1763) del P. Brumoy; Sabatier de Castres podía proporcionar nociones fiables sobre lo que se estaba escribiendo en Francia; la *Storia dei teatri antichi e moderni* de Napoli Signorelli, la *Storia letteraria d'Italia* de Tiraboschi o la obra de Bettinelli

11. Así lo puntualiza, entre otros, Juan de Iriarte en la reseña de la *Poética* de Luzán que redactó para el *Diario de los literatos* al defender la legitimidad de la tragicomedia: «Muchas de las máximas que los críticos establecen por leyes generales de la razón en punto de dramática, no son más que fueros particulares del genio y gusto de cada siglo y de cada nación, como lo acredita la historia del teatro antiguo y moderno» (Iriarte 1774: II, 504-505). Ideas parecidas se hallan en críticos tan poco sospechosos de anticlassicismo como Nasarre, Estala, quien en su prólogo al *Edipo* de Sófocles declama contra las «rigideces que modernamente se han inventado» y, en particular, con los «ridículos cánones del lugar y del tiempo» (Sófocles 1793: 41), desconocidas en realidad entre los antiguos, Díez González, Forner (tanto en las *Exequias de la lengua castellana* como en la «Apología del vulgo con relación a la poesía dramática» que precede a su comedia *El filósofo enamorado*), Trigueros, Meléndez Valdés, etc.

Del risorgimento d'Italia permitían contrastar sus juicios, aparte de otras noticias, sobre la cultura y el teatro españoles, etc., etc. Y, en otro orden de cosas, si los escritos que hablan sobre teatro lo hacen desde una perspectiva exclusivamente moral -dentro de la dilatada controversia sobre su licitud- las fuentes extranjeras a las que se apela, cuando así se hace, no proceden, como es lógico, del campo de la estética o de la preceptiva, sino del moral y teológico. Por ejemplo el *Examen teológico-moral sobre los teatros actuales de España* de Nicolás Blanco (1766): todos los apoyos en que descansan sus virulentos ataques son de la Biblia, los Santos Padres o de escritores sagrados más recientes como «el grande y célebre Bossuet», S. Carlos Borromeo o Lambertini.

Presencias y ausencias de la crítica extranjera

A falta de testimonios -muy escasos- sobre lo que se hablaba en reuniones, tertulias o academias, o sobre lo que se enseñaba en las aulas, las manifestaciones más evidentes de la presencia y prestigio de la crítica foránea en España hay que buscarlas en las referencias, citas y alusiones contenidas en los escritos de la época (poéticas, prólogos, periódicos, diarios, cartas, etc.) y, por supuesto, en las traducciones, ya que en el hecho mismo de hacerse se reconoce la existencia de una cierta demanda general o, cuando menos, de un interés no estrictamente personal por los textos originales. También ayudan a conocer el grado de circulación de las obras -originales o traducidas- los inventarios de bibliotecas particulares; especialmente cuando se trata de las de personas, no sólo muy representativas de la vida intelectual de la época, sino que además participaron activamente en reuniones y tertulias en las que con frecuencia se hablaba de temas literarios y teatrales, como Olavide, Meléndez Valdés o Jovellanos.

Ahora bien, estos testimonios, con ser indicativos -y muy numerosos- sólo pueden dar una visión parcial, incompleta, de la presencia de la poética extranjera en España, pues únicamente registran la que fue declarada y se hizo explícita. Para tener una idea cabal de lo que fue su presencia total habría que atender también a la que, sin ser expresamente mencionada, puede reconocerse en el pensamiento de los críticos de la época y, de modo especial, la que está en la base de la creación dramática española: esa poética implícita, compleja, en la que la teoría va conjugada y amalgamada con el ejemplo de los dramaturgos extranjeros considerados como modelos y que, sin salir a la luz, porque los autores no se cuidan de declararla en prólogos o en declaraciones explícitas, rige y va conformando las diferentes fórmulas teatrales. Una poética activa, real -coincidente o no con la declarada por otros autores-, que se puede reconstruir a partir de las *formas*, y que es, lógicamente, la que más interesa a la historia literaria. ¿De qué sirve decir que Ramón de la Cruz cita a Boileau, si luego una gran parte de su teatro está al margen de sus propuestas teóricas? ¿Qué importa que no fueran traducidos los discursos teóricos

de Diderot con los que acompañó la edición del *Fils naturel* y del *Père de famille*,¹² o que apenas fuera citado, cuando es innegable que sus ideas y su praxis teatral están en la base de gran parte de nuestro teatro sentimental?

Obviamente, la anchura y complejidad de esa poética totalizadora exigiría una atención mucho más amplia que la que puede dársele en la razonable brevedad que deben tener estas páginas. Y no sólo ella en su conjunto. La misma poética explícita requeriría, por su volumen y por la complejidad de cuestiones a la que se refiere, un tratamiento también muy largo y pormenorizado. Si además se tiene en cuenta que es una línea de investigación muy poco explorada, que faltan monografías básicas sobre las que asentar la reconstrucción de ese vasto tejido transmisor (apenas nada fuera de Luzán), se comprenderá la necesidad de reducir a límites menos ambiciosos el campo de trabajo. Aquí me centraré, sobre todo, en reconocer y dar fe de los pronunciamientos más evidentes -por declarados-, atendiendo, por una parte, a los textos de los autores que más tuvieron que ver con la vida teatral de la época y, por otra, a las traducciones, tanto las exentas como las difundidas a través de la prensa periódica, incorporando también algunas informaciones procedentes de otras fuentes (bibliotecas, academias, etc.). Con ello espero ofrecer, si no una reconstrucción exhaustiva de la presencia y prestigio que la crítica extranjera llegó a tener en nuestro país, sí al menos algunos de sus trazos más representativos.

Alusiones y citas de críticos extranjeros en escritos españoles

Comencemos por la *Poética* (1737) de Luzán, núcleo fundamental del clasicismo español setecentista, tanto por su valor intrínseco como por la gran influencia que ejerció en los años sucesivos. Como repetidamente se ha puesto de manifiesto, revela unos conocimientos teóricos y una capacidad de asimilación y discernimiento verdaderamente excepcionales. Sin particular afán de originalidad, resulta evidente (como él mismo declara en el prólogo) que con ella pretendió fundamentalmente reunir y condensar todo el depósito de la tradición teórica occidental (véase Alborg 1980: 240), filtrándola y sistematizándola en un cuerpo unitario de doctrina. Tanto Cueto como Menéndez Pelayo destacaron su importante y profunda formación italiana y su deuda con la escuela crítica italoespañola. «Luzán -escribe D. Marcelino- más bien que como el primero de los críticos de la escuela francesa, debe ser tenido y estimado como el último de los críticos de la antigua escuela italoespañola, a la cual permanece fiel en todo lo esencial y característico, teniendo sobre el Pinciano o sobre Cascales la ventaja de haber

12. Aunque ambas obras sí fueron traducidas y publicadas: *El hijo natural* por Calzada (1787) y *El padre de familias* en tres ocasiones: por Lorenzo María Villarreal (1785), Manuel Gómez Bustos (1801) y Juan de Estrada (1801); véase Lafarga 1985.

alcanzado una cultura más varia y más extenso conocimiento de extrañas literaturas como la francesa y la inglesa» (Menéndez Pelayo 1974: I, 1194). Su aristotelismo esencial fue ya subrayado por Di Filippo (1956) y Juan Cano (1928). Este último puso igualmente de manifiesto cómo, de los exégetas italianos, los que más le influyeron fueron Beni seguido de Robortello, y de los franceses, Mme Dacier y Corneille, siendo Boileau fuente de muy pocas ideas. Mario Puppo (1962) analizó su gran deuda con la crítica italiana, especialmente con Muratori. Más recientemente R. P. Sebold, tras un minucioso estudio estadístico de las alusiones contenidas en las dos ediciones de la *Poética*, ha vuelto a evidenciar su aristotelismo a ultranza y su dependencia de las autoridades clásicas e italianas, siendo la francesa una influencia completamente secundaria (véase Sebold 1989: 98-128).

Si de una consideración global de la *Poética*, como hacen todos estos autores y otros más que han trabajado en parecida dirección, se pasa a otra más restrictiva, atendida exclusivamente a los críticos que menciona en los capítulos dedicados a teoría teatral, los resultados no difieren sustancialmente de los ya apuntados. Su respaldo teórico fundamental radica en la poética de base aristotélico-horaciana, tanto la italiana antigua (Beni, Maggi, Robortello, Piccolomini, Vettori, Riccoboni, Minturno) como la francesa (M. y Mme Dacier, Le Bossu, Rapin, Corneille, la Academia francesa en su censura al *Cid* de Corneille, Boileau, Conti, Voisin¹³) y la española (Cascales y González de Salas), a las que une las voces críticas del holandés Heinsius y de algunos otros italianos más modernos: Muratori, Baruffaldi y el autor del prefacio al *Teatro italiano*. Fuera de ellas, y como ya he apuntado, prodiga expresiones del tipo «es común opinión», «los autores de poética entienden», «al común parecer de todos los intérpretes y autores de poética», etc. Por lo demás, es bastante parco en comentarios elogiosos. Los autores a quienes otorga mayor confianza son «el docto Benio», cuya doctrina sobre la magnitud de la fábula considera «muy clara y muy fundada», «el célebre Corneille», «poeta de mucha autoridad en esta materia» (sobre la tragedia), M. Dacier «insigne traductor y comentador de la *Poética* de Aristóteles», Girolamo Baruffaldi «un moderno erudito italiano», Riccoboni «el mejor intérprete de Aristóteles», «el sabio príncipe de Conti» con cuyo apoyo y el de su comentador, Voisin, denuncia los abusos de inmoralidad introducidos en el teatro bajo apariencia de honestidad (si bien reprochándoles una severidad excesiva). Boileau no aparece con ningún relieve especial. Sólo se refiere a él en dos ocasiones: en la primera, corroborando sus censuras a las faltas contra la unidad de acción de nuestro teatro, lo menciona como «un crítico francés» sin más, desplazando a nota la identificación de su persona y el texto en el que se halla contenida la idea, y la otra, a propósito del tema del amor como asunto apto para el teatro, pero justa-

13. *Défense du traité de M. le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles* de J. de Voisin (París, 1671).

mente rebajando el entusiasmo que él mostraba. Con respecto a estas autoridades no hay diferencia apreciable entre los dos textos de la *Poética*, el de 1737 y el de 1789. Las presencias vienen ser las mismas.

En sus textos posteriores, las referencias teóricas son mucho menores. En las *Memorias literarias de París* (1751: 71), se refiere a Boileau como un gran escritor «que a las luces de la teórica juntó un maravilloso talento para la práctica». La otra autoridad a la que remite es Antoine-François Riccoboni, de cuyo *Art du théâtre* (1750) cita un extenso fragmento a propósito de la declamación y el movimiento de los brazos: lo que, teniendo en cuenta lo escaso de sus citas, debemos interpretar, con Guillermo Carnero (1990: 73), que le otorga un valor especialmente significativo. Y, efectivamente, de él dice que le pareció ser «lo mejor que se podía escribir en este género» y que «encierra en sí todo lo que se puede desear en este asunto» (p. 118). Por lo demás, evidencia un profundo y bien asimilado conocimiento de la literatura y de los literatos del país vecino que le mueven a caracterizarlos con notable precisión. En cuanto a la dedicatoria a la marquesa de Sarria que sirve de prólogo a su traducción de *La razón contra la moda* (1755), aun cuando trata de las reglas encareciendo su necesidad como dictadas «por la razón y la experiencia», sólo menciona como formuladores a Aristóteles y a Horacio, limitándose a constatar que los «han comentado tantos» y seguido muchos poetas. Pero de los teóricos más modernos (fuera de la alusión al conde de Roscomon, como teórico de la traducción literaria), sólo se hace eco de la crítica de Menzini a los dramaturgos italianos contemporáneos de abusar de recursos fáciles (cartas, retratos, etc.) para desatar el nudo de la fábula por pereza o por pobreza de ingenio.

A esta traducción de *La razón contra la moda* alude Saturio Iguen (Juan Trigueros) en el prólogo a la suya del *Británico* de Racine (1752) justificándose de haberla hecho en prosa y no en verso como recomendaba Luzán. Y a vueltas de la cuestión, confirma «con la autoridad de un célebre jesuita» (el P. Brumoy, «Discours sur l'origine de la tragédie» en *Théâtre des Grecs*) que, en efecto, tiene más gracia expresar los pensamientos en verso que en prosa, aunque también puedan escribirse magníficas obras en ella, confirmándolo con la preferencia de Fénelon por la de Molière; luego, en las breves notas comparativas entre Corneille y Racine se sirve de algunas ideas de Fléchier y de La Bruyère.¹⁴

En la reseña de la *Poética* de Luzán que redactó Juan de Iriarte para el *Diario de los literatos*, al contradecirle en algunas de sus afirmaciones relativas a las unidades tiene en cuenta las opiniones de «algunos comentadores de Aristóteles», «los más célebres intérpretes y comentadores» -aludidos así, genéricamente-, junto

14. Citados así: *Lettre à l'Académie Française sur l'Eloq. la Poes. l'Hist.; Esprit Flechier. Reflex. sur les difer. caract. des homm. ch. 7 des Ouvrag. d'Esprit*; La Bruyère, *Caract. de ce siècle, tit. des Ouvg. d'Esprit*. (véase Racine 1752: III, IX, XV-XVI).

con las de Riccoboni y M. Dacier, aunque sin entrar en más consideraciones sobre ninguno de ellos.

Nasarre es igualmente parco en citas de autores extranjeros. En el emblemático prólogo que puso a su edición de las *Comedias y entremeses* de Cervantes (1749) sus principales deudas las contrae con la tradición exegética española: el Pinciano, Cascales -de cuyas ideas sobre la comedia se hace eco explícita e implícitamente-, Villegas, González de Salas y Antonio López de Vega. De los extranjeros, manifiesta su admiración por los «eruditos» franceses, expresa su coincidencia con el examen que la Academia francesa hizo del *Cid* de Corneille, con la idea de Boileau de la belleza del desorden y con la de «sabio y elocuente jesuita Porée» de que la comedia enseña mejor que la historia. Se sirve de la definición de comedia del P. Rapin «jesuita doctísimo», con la que complementa la aducida de Cascales. El autor de la *Semíramis* (Voltaire) le ayuda a proponer la idea, aplicable a la literatura española, de que hasta los mejores dramaturgos han tenido fallos, incluso pretendiendo, como los ingleses, imitar a Molière, pues al hacerlo «padecen aún más desigualdades que el original, si creemos a Mr. Voltaire» (Nasarre 1992: 80),¹⁵ afirmación con la que cierra el pasaje sin entrar en más consideraciones.

Este prólogo facilita a Luis José Velázquez, su amigo y contertulio en la Academia del Buen Gusto, buena parte de los materiales históricos y de los criterios acerca de la curva evolutiva del teatro español que incluye en sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754). No obstante, la teoría teatral más solvente es aludida de forma global como «las reglas del teatro», «las reglas que nos dejaron los antiguos», «las reglas de los antiguos», «el arte», etc. La renovación teatral española vendrá para él «cuando la nación logre un genio tan superior como el de este gran cómico [Molière]» (Velázquez 1797: 90 y 99). En cuanto a la tragedia, todo lo que escribe, por confesión propia, procede de los dos discursos de Montiano y Luyando absteniéndose de mencionar más autoridades.

Este último, Montiano, que efectivamente se constituyó en una de las voces más autorizadas sobre el tema, jugó un papel muy importante en la consolidación del prestigio de los principales críticos españoles y de algunos extranjeros. En el Discurso I sobre las tragedias españolas, que antepuso a su edición de la *Virginia* (1750), se sirve fundamentalmente de autoridades españolas -el Pinciano, Cascales y Luzán- limitando las citas foráneas a una de Voltaire sacada de la disertación sobre la tragedia antigua y moderna (impresa con su *Semíramis* en 1749), a propósito de *Atila furioso* de Virués, para apoyar su rechazo al amor y la galantería en la tragedia. Su aprecio y admiración por él se materializan en el calificativo de «célebre ingenio» (Montiano 1750-1753: I, 41). Por lo demás, el resto de la crítica autorizada aparece enunciada de forma genérica como «los mejores autores de

15. Cañas Murillo sugiere que la fuente pueda ser *La vida de Molière* (1739).

la facultad» (Montiano 1750-1753: I, 118). En el II, que precede a *Ataúlfo* (1753), se ratifica en la validez de los críticos españoles, aunque para todo lo referente a la declamación y al aparato escénico se sirve de *L'art du théâtre* de F. Riccoboni, al que cita ampliamente, al igual que al Pinciano: a su juicio, «dos instructivas autoridades» (Montiano 1750-1753: II, 82). Recoge también el sentir del otro Riccoboni, Louis, padre del anterior, sobre el estado de la representación en España, calificándolo como «un profesor extranjero, aun más conocido por su literatura que por su destreza en las tablas, no obstante ser también notoria» (Montiano 1750-1753: II, 68-69). También incorpora algunas noticias históricas procedentes del prólogo al *Teatro italiano* (Verona, 1723) y del *Templum tragediae* (París, 1734) de F. M. Marsy («un autor extranjero de bastante nota») así como algunas ideas del P. Porée -acerca de las utilidades del teatro- y de Richard Heele (sic, por Steele, redactor de *The Spectator*) sobre la importancia y dignidad de la tragedia.¹⁶ Esta última referencia es de gran interés por tratarse de la primera mención que en el ámbito de la crítica española se hace de un autor inglés. (Luego la tomará Nicolás F. de Moratín en su prólogo a la *Lucrecia*). Que no era una mención casual sino que respondía a un interés nuevo por la crítica inglesa lo confirma el propio Montiano en la carta que el 16 de mayo de 1759 dirigió a Margarita Hickey y Pellizoni comentándole su traducción de la *Andrómaca* de Racine, y que va al frente de la edición de sus *Poesías*. A propósito de las ideas sobre la tragedia que comparte con la traductora escribe: «Yo seguí algún tiempo la opinión de los franceses; pero *abracé después la inglesa*, aunque con varias modificaciones que he juzgado convenir a la verosimilitud y a no perder la ilusión teatral» (Hickey 1789: I, XVI). Desgraciadamente, sin embargo, no añade ninguna explicación que permita identificar los autores ingleses a los que se refiere.

El citado Louis Riccoboni (1674-1753), el mejor actor del teatro italiano en París, autor de las *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (1738) y del *Discours sur la réformation du théâtre* (1743) fue muy apreciado en España tanto por sus vastos conocimientos en todo lo referente al arte de la representación como por su comprensiva actitud hacia el teatro español, del que salva muchos aspectos positivos. Después de Montiano, Nifo se sirve ampliamente de él en los artículos que sobre la reforma del teatro publica en su

16. «Una Tragedia perfecta es una de las más nobles producciones de la Naturaleza humana y es también la más a propósito para dar al alma el gusto más delicioso y el más instructivo». Mencionado en nota como «Ricardo Heele, *Continuador de Monsieur Addison*, t. 7, disc. 37» (Montiano 1750-1753: II, 117). La referencia es imprecisa. Se trata en realidad de un texto que va al principio del discurso nº 39 de la célebre revista *The Spectator* de Addison y Steele, correspondiente al 14 de abril de 1711. El discurso, en efecto, es de Steele.

Diario extranjero (1763)¹⁷ y lo aduce también ampliamente Bernardo de Iriarte en su conocido informe al conde de Aranda dándole cuenta de su gestión encaminada a rescatar lo mejor del teatro español para poder ponerlo en disposición de representarse en los teatros de la corte.¹⁸

Es una lástima que la escasa documentación que nos ha llegado de las reuniones de la Academia del Buen Gusto, celebradas en casa de la marquesa de Sarria, en donde concurrían poetas de ideales tan opuestos como Luzán, Montiano, Nasarre o Velázquez por un lado, y Villarroel, Torrepalma y Porcel por otro no nos permita determinar con precisión de qué asuntos trataban en las «eruditas conferencias» que habitualmente tenían sobre literatura y qué autores les interesaban (véase Tortosa 1988: 15). Aunque se conservan las actas de las reuniones, varias composiciones sueltas y diversas referencias sobre el funcionamiento y actividades que desarrollaron, de lo tratado en materia de crítica literaria no ha llegado nada fuera del *Juicio lunático* de Porcel (en el que combate a Boileau) y de dos textos de Luis José Velázquez: una *Disertación en prosa sobre la poesía* y un *Examen de la «Virginia, tragedia española»*, que no he podido tener a la vista para redactar estas páginas. Conociendo la personalidad e intereses intelectuales de Luzán, Montiano, Nasarre y Velázquez, es razonable suponer que harían del teatro asunto frecuentísimo de conversación, que debatirían con calor sobre lo leído en materia de poética, y que incluso -como sugiere M^a Dolores Tortosa Linde- habrían llegado a escenificar alguna obra. Al menos se sabe que en el seno de la Academia leyó Luzán su traducción de *Le préjugé à la mode* y se representó una comedia de Zamora, que luego comentó críticamente José de Villarroel.

Tampoco sabemos demasiado de lo que se hablaba en la tertulia de la Fonda de San Sebastián, fuera de que, por estatutos, estaban excluidos todos los asuntos que no fueran el teatro, los amores, los toros y la poesía. Por Moratín hijo nos ha llegado, con todo, una información preciosa: que en ella se leyeron, además de las mejores tragedias del teatro francés y muchos sonetos y canciones de poetas italianos, «las sátiras y la *Poética* de Boileau» (Fernández de Moratín 1944: XIII).

Clavijo y Fajardo, que tan decisivo papel tuvo en la trayectoria dramática española, tanto por sus artículos sobre el tema publicados en su revista crítica *El Pensador* (1762-1767) como por su propia gestión al frente de los teatros de la

17. En los números 10 a 16 hace suyas muchas ideas de la obra citándolo expresamente (y con su peculiar estilo) como voz autorizada en la materia: «No sé que hallen los más ciegos apasionados del teatro oposición válida contra este autor; porque es mucho contrario el enemigo dentro de casa; oigamos cómo se explica, pues en el asunto, él más bien que otro, nos sacará del laberinto. Puede ser que, si se presta atención juiciosa a sus razones, nos intereseamos todos en una reforma que ha de hacer más inocente y más varonil nuestra alegría, efecto dichoso de las buenas comedias» (nº de junio, p. 150). Sobre la dimensión reformista de Nifo, materializada especialmente en la redacción de un informe (1767) hecho a instancias del corregidor de Madrid, y todavía inédito, véase Domergue 1980.

18. Véase en la ed. de Palacios 1990: 50; es el único crítico citado, fuera de Aristóteles y Horacio.

corte, se hizo eco también de las ideas de Louis Riccoboni («juez competente en esta materia, por hombre instruído y muy versado en ella», de cuya *Réformation du théâtre* cita un extenso fragmento referido al peligro que supone «hacer consistir en el amor el asunto de las comedias» (nº LXI). Con respecto a otros autores extranjeros, hay que señalar sus referencias, muy escasas, a Boileau, al que cita, un tanto humorísticamente, acorde con el tono irónico que suele presidir sus ensayos,¹⁹ a propósito de las unidades expresando su identidad de pensamiento, al P. Porée «sabio jesuita y elocuente profesor de bellas letras» (nº IX), a Le Bossu, al «docto Benio» (por el conducto de Luzán) y a Fontenelle, «célebre autor» de cuya *Historia del teatro francés* se sirve para unas breves consideraciones históricas (nº XLII); y al igual que sus predecesores, se sirve también con amplitud de ideas y amplios párrafos de las obras del Pinciano, González de Salas, López de Vega y Luzán, cuya *Poética*, a su juicio, no deja nada que decir sobre cuestiones teatrales (nº XXVII).

Su amigo y compañero en la aventura reformista, Nicolás Fernández de Moratín, en el prólogo que puso a su *Petimetra* (1762), «comedia nueva, escrita con todo el rigor del arte», se manifiesta profundamente aristotélico y luzanista. La crítica extranjera que menciona se reduce a muy pocos nombres: Heinsius,²⁰ del que hace suya la censura a Plauto por tardar la acción de *Anfitrión* nueve meses, Minturno,²¹ del que discrepa por admitir dos días en la unidad de tiempo y Pierre Corneille, del que discrepa igualmente por el generoso criterio con el que formula la unidad de lugar (una ciudad y sus contornos).²² En el prólogo a la *Lucrecia* por el contrario, se abstiene de toda cita, fuera de la indirecta de Ricardo Heele (sic, por Steele) sobre la dignidad de la tragedia que procede del II Discurso de Montiano.²³ Pero es obvio que también aquí se halla plenamente imbuído del espíritu del clasicismo francés. En los *Desengaños al teatro español* se sirve de la disertación latina de Leopoldo Metastasio, que precede a las obras de su hermano Pietro, para defender la noción clásica de tragedia, pero en todos los demás puntos tratados sobre el teatro en general y sobre el de Calderón en particular (sobre todo sus autos sacramentales, centro de sus críticas) elude mencionar autoridades, advirtiendo al principio que no cansará al lector «con la afectación pedantesca de

19. «Veamos qué reglas da para para las piezas, tanto trágicas como cómicas, Boileau, aquel hombre que no dejó hueso sano en toda la Francia» (nº III, p. 58).

20. Tenido en gran estima por Luzán, Moratín lo citará también con elogio por boca de D. Hermógenes en *La comedia nueva*.

21. El texto al que se refiere es *L'Arte poetica* (1563).

22. Como en los casos anteriores, Moratín no menciona el lugar de la cita. Puede proceder indirectamente de Luzán, que se hace eco varias veces de las opiniones de Corneille, o directamente del primero de sus *Discursos sobre la tragedia*, que es en donde trata de la unidad de lugar (véase Nasarre 1992: nota 77).

23. Aunque no lo cite expresamente. Dice: «según Ricardo Heele (como advierte un docto español en un discurso), una tragedia perfecta es...» (Fernández de Moratín 1763: 5-6).

innumerables citas de muchísimos y gravísimos autores que pudiera alegar para mi apoyo, y sólo me valdré de la razón natural», que es, en definitiva, la que sostiene y justifica todas las reglas (Fernández de Moratín [1762]: 2).

Por entonces salió la traducción en verso del *Británico* de Racine de Tomás Sebastián y Latre (1764), que reunió tres interesantes textos teóricos: el prólogo del propio Sebastián y Latre y las dos «aprobaciones» de Manuel Vicente Aramburu de la Cruz y de Martínez Salafranca. Con respecto a preceptistas, el traductor, aunque manifiesta su admiración y sintonía con los dramaturgos franceses, omite cualquier especificación personal, limitándose a la mención de las «reglas del Arte». Los aprobantes, en cambio, son más elocuentes. Aramburu, amigo íntimo -según confiesa- de Luzán, y con el que tuvo sabrosas conversaciones acerca del teatro, se hace eco de la recomendación de Corneille, enunciada en sus discursos sobre la tragedia, de no aludir al tiempo para evitar conculcar esta unidad y de las propuestas de Baruffaldi de escenografía múltiple simultánea para facilitar la unidad de lugar, aunque en ningún caso comenta nada acerca de ambos como teóricos teatrales. En cuanto a Martínez Salafranca, personalidad bien conocida como fundador y principal redactor del *Diario de los literatos*, aunque manifiesta respeto por los críticos franceses (sin mencionar a ninguno), replica con vehemencia a Saint-Évremond -por la injusticia y desinterés con que, según él, trata al teatro español en su *Discurso sobre las tragedias*- y al «autor de los *Caprices d'imaginacion*» (sic) por su crítica de Racine.

El mismo Sebastián y Latre dio a la estampa poco después su *Ensayo sobre el teatro español* (1773), primera experiencia de refundiciones de piezas del antiguo teatro español, ensayada y realizada con *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla, que remodela en tragedia, y con *El parecido en la corte* de Moreto. Aparte de las menciones y citas de críticos españoles a las que anteriormente me referí -Cascales, Cervantes, Luzán, Velázquez, Nasarre- de los extranjeros toma ideas de Saint-Évremond y de Fontenelle para confirmar el influjo que en el siglo pasado había tenido el teatro español sobre el francés, y del *Teatro griego* del P. Brumoy para subrayar la noción de que el gusto no es arbitrario. El texto fue acompañado de dos cartas laudatorias, una especialmente importante por su longitud y perspicacia crítica de Antonio Fortea, abogado y archivero del conde de Fuentes, amigo y mentor suyo, de fecha 12 de diciembre de 1772. A vueltas de los elogios que dedica a la labor de Sebastián y Latre, expresa ideas que manifiestan un gran conocimiento de la teoría literaria extranjera, obtenida, según se desprende de sus afirmaciones, de un contacto directo con los teatros europeos conocidos a través de una notable actividad viajera. No obstante, rehusa las menciones expresas, aunque es evidente su deuda con la crítica foránea, especialmente con Diderot, cuyo artículo «intérêt» de la *Encyclopédie* vierte casi por completo a propósito del elogio que en este sentido hace de las refundiciones de su amigo. Ambas fuentes, el texto de Fortea y el de Diderot, y en este último caso con mención expresa a

su persona, pasarán casi íntegras a la parte que al tema dedica el autor (Salanoba y Guilarte) de unos «Rudimentos del Buen Gusto en la Literatura» aparecidos en el *Correo de Madrid* entre el 17 de abril y el 2 de octubre de 1790.²⁴

En cuanto a Mayans, aunque no tomase parte especialmente activa en la polémica teatral, su conocimiento de Muratori y Gravina está más que acreditado, a pesar de que los preceptistas más modernos que cita en su *Retórica* sean, como ya observó Menéndez Pelayo, Scaligero y Vossio (véase Pérez Magallón 1991: 13). Por lo demás, su pensamiento teatral es de raíz netamente aristotélica y horaciana.

Las dos columnas de la preceptiva clásica, Aristóteles y Horacio, merecieron importantes traducciones comentadas que sirvieron, no sólo para difundir aún más sus ideas, sino también para dar cabida a otras voces críticas antiguas y modernas. La traducción de la *Poética* que publicó Casimiro Flórez Canseco en 1788, sirviéndose en parte de la antigua versión de Alonso Ordóñez das Seijas, incorporó muchas notas de Heinsius y de Batteux. Goya y Muniain, en la suya, que salió en 1798, además de servirse de las traducciones precedentes de Flórez Canseco y Mariner, tuvo también muy en cuenta *Les quatre poétiques* (1771) de Batteux, cuyo «discreto prólogo» recomienda para saber todo lo necesario en punto a qué sea la poética y a las disposiciones con las que escribió la suya el Estagirita, y utilizó informaciones y referencias críticas de muchos autores, tanto españoles como extranjeros: Scaligero, Vossio, Boisard, Blanchini, Bartolini, Jouvancy, Metastasio (autor de «grande ingenio»), Hume (cuyos ensayos sobre las pasiones y la tragedia considera «a la verdad, muy filosóficos»), Cesarotti y Corneille («el gran Cornelio»).

Tomás de Iriarte hizo lo propio con el *Arte poética* de Horacio. En su traducción (1777) se muestra como un excelente conocedor de toda la exégesis antigua y moderna del texto, prestando especial crédito a las traducciones anotadas del «docto Mr. Dacier» y de Batteux «que es, a mi entender, si no la más puntual, la más inteligible, concisa y elegante».²⁵ Poseedor de la selecta biblioteca de su tío Juan -como él mismo comenta en su epístola VII describiendo su «vida semifilosófica»- pudo tener acceso a un «tesoro de ciencia» para cualquier buen humanista: ediciones de clásicos, obras selectas de poetas e historiadores, textos de autores franceses, ingleses e italianos y, con ellos, «lo mejor de la crítica y buen gusto» (Iriarte 1787: II, 73). Pero no manifiesta aquí quiénes fueran esos críticos. Algunos pueden inferirse por alusiones contenidas en otros lugares. Que conocía y apreciaba a Dubos lo confirman el prólogo a su poema *La música* -en el que declara haber hecho venir de París sus «cuerdas» *Reflexiones sobre la poesía y la*

24. Se trata de una serie de artículos que forman una especie de poética general en la que el teatro sólo se toca tangencialmente: véase Urzainqui 1987-1988.

25. Iriarte 1787: IV, XLIII; confiesa, sin embargo, no haberla tenido a la vista hasta después de realizada su traducción.

pintura (1719)- y *Para casos tales* (1782), donde se adhiere a su concepto de crítica literaria. En las notas a su traducción de Horacio alude también elogiosamente, aparte de los comentadores antiguos y modernos, al *Nuevo sistema de interpretar los trágicos griegos* (1774) del «ilustre sabio italiano Maffei», a Jouvancy y al prefacio de Mme Dacier a su traducción de Plauto. De los seis «varones eruditos» de diferentes naciones que elige para que se vistan y actúen como ellos los seis intervinientes de la tertulia propuesta en *Los literatos en cuaresma* (1773), junto a Teofrasto, Cicerón, Cervantes y Tasso, coloca a Boileau, para que sirva de referente al encargado de tratar de las obligaciones y dificultades del oficio de poeta (don Facundo), y a Pope para el que lo hará sobre las parcialidades de los críticos (don Justo): una elección suficientemente elocuente por sí sola, aun cuando no vaya acompañada de ningún otro comentario sobre ambos autores.

Las traducciones del *Arte poética* de Horacio que hicieron el P. Fernando Lozano (Sevilla, Nicolás Vázquez, 1777), en verso, y Luis Mínguez de San Fernando, en prosa (como apéndice al *Horacio español* del P. Urbano Campos, Madrid, Sancha, 1783) tiene menos interés en este sentido. La primera se limitó a traducir el texto sin acompañarlo de ninguna nota, y la segunda, aunque sí lo hace, no aspira sino a sistematizar y aclarar el sentido de los preceptos prescindiendo de los comentadores.

El jesuita Francisco Javier Lampillas, desde su exilio italiano, pudo tener un amplio conocimiento de todo lo que en Italia se estaba escribiendo sobre la historia de la literatura y del teatro europeos. Su *Ensayo histórico-apologético de la literatura española* (1778-1781) no sólo evidencia la lectura profunda de los textos que impugna -fundamentalmente los de Tiraboschi y Bettinelli-, sino también de muchos otros más que suele comentar con gran perspicacia crítica: la *Historia escandalosa de los literatos* del abate Francesco Antonio Zaccaria, las *Reflexiones sobre el buen gusto* de Muratori, el *Teatro de los griegos* de Brumoy («hombre de discernimiento y gusto»), Voltaire en su crítica contra la *Merope* de Maffei, *De la poesía teatral* de Angelo Ingegneri, el prefacio puesto a la *Sofonisba* de Trissino por Maffei, el *Tratado de la tragedia* del marqués Gorini, el *Arte poética* del «erudito y juicioso» Francesco Zanotti, la carta de Algarotti al abate Franchini, etc., etc. Esta importantísima obra, pronto traducida al español por Josefa de Amar y Borbón (1782-1784), tuvo una amplísima circulación en España permitiendo que todas estas voces, aun indirectamente, fueran también oídas aquí. Y no sólo por el conducto de Lampillas. En realidad, y como ha puesto de relieve el P. Batllori en sus fundamentales trabajos sobre los jesuitas expulsos, la misión de una gran parte de ellos fue el abrir a España nuevas perspectivas de la cultura general europea. En el terreno que nos ocupa merecen recordarse, junto a Lampillas, a Esteban de Arteaga y a Juan Andrés.

El primero se muestra especialmente versado en la estética contemporánea y, en menor medida, en la preceptiva. Como ya observó Menéndez Pelayo (1974: I, 1149), el conocimiento que poseía de todas las lenguas cultas de Europa,

le permitió citar oportunamente y aprovechar en sus originales lo mismo las obras de Batteux, Voltaire, Marmontel, Diderot y Falconet, que las de Gravina y Milizia, Hutcheson, A. Smith, Wet y Richardson. En el terreno específicamente literario y teatral, sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (1789) no ofrecen, sin embargo, demasiadas apreciaciones sobre críticos contemporáneos. Aparte de reprobar, «no sólo como insuficiente, sino falsísimo», el principio fundamental que rige *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746) de Batteux, expresa una gran estima por las *Reflexiones sobre la poesía* (1747) de Louis Racine, por la *Memoria sobre la manera con que las ciencias influyen en la poesía* del «doctísimo académico de Berlín» Merian, por Voltaire y, con algunas reservas, por la *Ragion poetica* (1708) de Gian Vincenzo Gravina. La misma amplitud de conocimientos, sólo que en el terreno dramático-musical, los manifiesta en su otra gran obra, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* (1783-1785), en la cual aprovecha y contrasta multitud de informaciones y de observaciones críticas de D'Alembert, Marmontel, Dubos, Martini, Planelli, Sulzer, Grimm, Bouhours, Muratori, Algarotti, etc.

El nombre de Juan Andrés es justamente recordado por todos los historiadores de la comedia sentimental en España, por su importante papel como valedor -el primero de forma oficial- del género. En efecto, en las páginas de su enciclopédica historia de la cultura universal, los lectores españoles, que tanto las frecuentaron,²⁶ se asomaron por primera vez a la historia del drama serio y encontraron juiciosamente propuestas las razones de su legitimidad como modalidad literaria. Sus bases para ello, como era lógico esperar, las encontró en quien fue su más notable promotor y, a su juicio, crítico que «escribió doctamente sobre el arte dramática»: Diderot (Andrés 1784-1806: IV, 219). El pensamiento y las palabras de Diderot tienen, en efecto, un importante papel en la obra, aunque a su lado hay que reconocer, por las citas expresas que hace, una deuda que va muchísimo más lejos, comprendiendo lo mejor de la crítica europea contemporánea, y que debió de adquirir en buena parte de forma directa gracias a su buen conocimiento del francés y del inglés, amén, lógicamente, del italiano y del latín. Recorriendo sus reflexiones y noticias acerca del teatro, el lector se encuentra con una nómina verdaderamente notable de teóricos, críticos e historiadores del teatro; la más amplia que se pueda encontrar en ningún escrito español de la época: Aristóteles y Horacio, por supuesto; luego exégetas y críticos del Renacimiento y del Barroco (Scaligero, Vossio, Vettori, etc.); franceses del siglo anterior (Boileau, Fénelon, Huet) y otros más recientes como Brumoy, Rousseau, Vatry, Boivin,

26. Aparte de las innumerables menciones que se hallan en escritos posteriores, merece recordarse que fue el texto oficial de la primera cátedra de Historia Literaria (en realidad historia de la cultura) que hubo en España, en los Reales Estudios de S. Isidro (véase Urzainqui 1987: 574). Citaré por la traducción española; la versión original, en italiano, se publicó entre 1782 y 1799.

Voltaire -del que toma muchos juicios e ideas de sus prefacios y estudios sobre el teatro de Corneille, para él modélicos (Andrés 1784-1806: VI, 682), sobre el suyo propio, el antiguo y el inglés- aunque lamenta que no «haya dado en libros proporcionados y completos sus reflexiones sobre varias clases de literatura, que son por lo regular justas y verdaderas, sino que las haya esparcido acá y allá y repetí-dolas con frecuencia, y alguna vez contradiciéndolas en cartas, en prefaciones, en ensayos y en opúsculos» (Andrés 1784-1806: V, 255-256), D'Alembert (por cuya capacidad intelectual y expresiva manifiesta una admiración extraordinaria), L. Riccoboni, Bret, Hardiom, Marmontel («que en su *Poética*, en la *Enciclopedia* y en el *Suplemento* de ésta ha esparcido tantas y tan sutiles reflexiones sobre el arte dramática»²⁷), Arnaud; italianos (los inevitables Muratori, Tiraboschi, Quadrio, Bettinelli y Napoli Signorelli, pero también Algarotti, Conti y Maffei), ingleses (Warton, Addison, Pope -del que admira especialmente sus comentarios sobre Shakespeare- Jones, Sherlock, Johnson) y alemanes (Gottsched, Sulzer, Bielfeld, Friedel, Federico II). En suma, lo más importante que hasta entonces se había escrito sobre teatro.

Por el tiempo en que empezaban los trabajos previos para la publicación en Italia de la obra del P. Andrés, veía la luz en España otra de parecido horizonte, aunque de alcance y logros mucho más limitados: la *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia* del duque de Almodóvar (1781), amparado bajo el seudónimo de Francisco María de Silva. Con un diseño que recuerda mucho las *Memorias literarias de París* de Luzán, aunque tomando como fuente de información básica *Les trois siècles de la littérature française* (1772) de Sabatier de Castres, se propuso ofrecer, y de hecho ofreció, una panorámica actualizada de la vida cultural francesa. Como era de esperar, la literatura, y los teatros en concreto, ocupan un lugar relativamente importante, si bien las cuestiones referentes a la teoría dramática sólo aparecen tocadas tangencialmente. Los escritores y dramaturgos le interesan sobre todo en su dimensión creativa, no crítica. Se hace cargo de la evolución y novedades aparecidas en el desarrollo teatral, como verbigracia la representada por las «comedias lastimeras» (así propone llamarlas) pero no entra en el análisis serio ni en la discusión de los problemas, por lo que el valor o prestigio que para él tuvieran los críticos franceses quedan en la penumbra. El único juicio amplio que se sale de esta actitud es el que hace de Voltaire (siguiendo a Sabatier), el autor al que por su importancia presta mayor atención. Como crítico lo admira, aunque lo conceptúa oscuro y contradictorio: «En la literatura ha llevado el mismo espíritu o idea y las mismas variaciones. Después de haber dado buenos preceptos y aun buenos ejemplos, muchas veces el

27. Andrés 1784-1806: IV, 207. Jean-François Marmontel fue autor de buena parte de los artículos de teoría literaria de la *Encyclopédie*, que luego reunió y publicó aparte como *Éléments de littérature* (1787). Alcanzó una gran difusión a través de sucesivas reimpresiones. Previamente había publicado una *Poétique française* (1763).

amor al *pro y contra*, una continua inquietud, ideas pasajeras sujetas a las disposiciones del genio, del humor y de la vanidad descaminan y embrollan sus opiniones; le hacen olvidar que desacredita sus juicios con las más palpables contrariedades, que condena lo que había prescripto, y que desecha los principios que había seguido antes. Semejante a los tiranos que trastornan las leyes a medida de sus caprichos y establecen sin cesar otras nuevas para apoyar su imperio». ²⁸ En cuanto a sus juicios literarios, lo considera interesado y partidista. Otro crítico del que se ocupa, mucho más brevemente, es Batteux, cuyos dos tratados, *Les beaux-arts réduits à un même principe* y sus *Principes de la littérature* gradúa como «obras muy útiles en su clase» (p. 175), sin entrar en más explicaciones.

De la misma época es la traducción que muy libremente hizo Sempere y Guarinos de las *Reflexiones sobre el buen gusto* de Muratori (Madrid, Antonio de Sancha, 1782). Aunque importante por la materia tratada, no resulta de ningún interés para nuestro asunto, pues el teatro queda completamente al margen. Sí lo tiene en cambio, el notable *Discurso sobre el gusto actual de los españoles* con que Sempere lo acompañó aunque sus consideraciones sean muy escuetas. A propósito del talento creativo de los dramaturgos españoles del siglo anterior, da cabida a las apreciaciones positivas que en este sentido hicieron Saint-Évremond, Linguet y el autor de la *Biblioteca de un hombre de gusto*, poniendo de relieve la importante deuda contraída por los franceses al utilizarlos como fuente de muchas obras.

Olavide, que tan importante papel tuvo en la renovación teatral española, no dejó escrita ninguna poética o tratado doctrinal (fuera de algunas cartas y documentos de gobierno relativos al funcionamiento de la vida teatral en Sevilla) que permita reconocer sus filias o sus fobias en materia doctrinal. Pero es razonable suponer que el decisivo magisterio que ejerció en las reuniones de su palacio sevillano estuviera nutrido, tanto por el conocimiento directo de la realidad teatral extranjera, como por un amplísimo caudal de lecturas, formado principalmente en su propia biblioteca, una de las más ricas y completas de la época, como ha puesto de relieve Defourneaux (1959: 63; la lista de libros en 476-491). Desgraciadamente, sin embargo, de ella sólo se conserva un catálogo muy incompleto y, en gran parte, indescifrable: lo que puede explicar que no figure otro texto doctrinal que *La pratique du théâtre* (1657) de D'Aubignac, amén de varias e importantes antologías e historias del teatro francés, italiano e inglés. En cualquier caso, es innegable su decisiva influencia en el temprano conocimiento que se tuvo en España del drama sentimental -y del teatro francés contemporáneo-, como se pone de manifiesto en los capítulos correspondientes de este volumen.

Tampoco dejó nada escrito en este sentido Meléndez Valdés. Pero una carta dirigida a Jovellanos el 14 de septiembre de 1778 testimonia sus profundos

28. Almodóvar 1781: 32; en cursiva en el original. Sobre la obra véase Lafarga 1990b.

conocimientos sobre el tema y, en especial, su familiaridad con Boileau y Pope. «Yo había pensado -dice- hacer una comparación de las cuatro poéticas principales, de Aristóteles, Horacio, Vida y Despreaux, metiéndome también con el *Ensayo sobre la crítica* de Pope y nuestro *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, comparando las reglas de todos con las del filósofo [Aristóteles] y entre sí, y haciendo un examen crítico de ellas, distinguiendo las fundamentales e invariables de las arbitrarias o de convención»,²⁹ aunque no consta que culminara el proyecto. Que fue hombre de amplias lecturas, también de poética, lo testimonian su correspondencia, las sucesivas compras de libros que fue haciendo y, particularmente, el inventario de su biblioteca (1782) publicado por Demerson (1971: I, 106-111). En ella estaban, junto a muchas otras, las obras completas de Diderot, Boileau, Fontenelle y Pope, los *Mélanges de littérature* de D'Alembert, los *Principes de la littérature* y *Les quatre poétiques* de Batteux, el *Essai sur le beau* de André, las *Œuvres philosophiques* de Fénelon y *Mon bonnet de nuit* de Sébastien Mercier. Aunque no figuran las *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de Dubos, en otra carta a Jovellanos del 6 de febrero de 1779 le dice que las está leyendo y «que me gustan muchísimo y juzgo escritas con gran juicio». ³⁰ También conoció *Les trois siècles de la littérature française* de Sabatier de Castres (Jovellanos 1985: 95) y compró, en el mismo año 1782, como informa Demerson, la *Encyclopédie méthodique* completa.

El gran periódico *de ideas* de los años 80, *El Censor*, propone a Boileau como una de las voces más autorizadas en materia de poética, asegurando, ya en uno de sus primeros números, que «tiene muchos secuaces aquí». ³¹ Análoga perspectiva mantiene *El Corresponsal del Censor* (1786-1788), en el que Boileau y Horacio aparecen como las dos autoridades fundamentales.

Un recorrido por las publicaciones periódicas de esos años ofrecería muchos elementos de interés para el tema que nos ocupa. Como no es posible traer aquí todas las citas y alusiones contenidos en ellos, señalaré algunos artículos que puedan resultar representativos. El «Discurso sobre hacer útiles y buenos los teatros y los cómicos en lo moral y en lo político» del duque de Híjar, publicado

29. Jovellanos 1985: 139. En una carta posterior, del 16 de enero del año siguiente, le confiesa también: «yo quisiera hablar largamente con V.S. sobre el acto que tengo pensado defender de humanidades, que es nada menos que las cuatro poéticas de M. Batteux [editor de Aristóteles, Horacio, Vida y Boileau] y algunas obras cosas; pero ando tan alcanzado de tiempo, que no sé cuándo podrá ser» (Jovellanos 1985: 152).

30. Y comenta, lamentando la penuria de escritos de esta índole en España: «A nosotros nos hace, a mi ver, mucha falta esta clase de escritos que dan a un mismo tiempo las reglas del buen gusto y forman el juicio con lo ajustado de sus reflexiones. Los franceses abundan en ello al paso que nosotros carecemos de todo» (Jovellanos 1985: 154).

31. Nº 18, 1781, p. 270.

anónimamente en el *Correo de Madrid*,³² se limitó a citar, amén del abate Andrés y Lampillas, una sola obra extranjera: el prólogo al *Arte del teatro* (de Riccoboni). No hizo lo mismo Martín Fernández de Navarrete en sus tres *Cartas escritas a los autores del «Semanario literario de Cartagena» sobre los poemas dramáticos y sus representaciones teatrales*,³³ de carácter histórico, en las que aduce las voces de los más importantes críticos españoles junto a las de otros extranjeros como Boileau, Corneille, D'Alembert, Hume, Dubos, Fontenelle, Menard y Tomás Demptero. En los ya mencionados «Rudimentos del Buen Gusto en la Literatura», aparecidos en el *Correo de Madrid* (1790), se citan, además de Luzán y el P. Andrés, a Diderot, Muratori, Boileau y Sabatier de Castres, «sujeto de finísimo gusto» de cuyo libro *Les trois siècles de la littérature* se toma un elogioso comentario sobre el *Artajerjes* de Metastasio. En la «Carta apologética en defensa de Fr. D. Félix Lope de Vega Carpio y otros poetas cómicos españoles» de J. M. C. B. [José María Calderón de la Barca], publicada en el *Memorial literario* de diciembre de 1796, hay menciones elogiosas para las críticas del teatro inglés hechas por Pope, Young y *The Spectator*. En sus posteriores «Reflexiones sobre el teatro inglés», aparecidas en la misma revista en marzo de 1797, no incluye, sin embargo, ninguna cita o referencia a críticos ingleses.

Aunque no se tenga certeza de quién sea el autor de las *Reflexiones sobre la poesía* (1787) que se esconde tras el seudónimo de N. Philoaltheias -acaso un francés, o más probablemente un francés que vivía en Madrid, como sugiere José Luis Cano 1961- el texto merece tenerse en cuenta por su enciclopedismo y por ser uno de los ataques más frontales al sistema aristotélico que se publicó en España en el siglo XVIII. A pesar de su brevedad y aunque no se muestre plenamente de acuerdo con todos ellos, tiene juicios muy elogiosos sobre Batteux, Condillac, Rousseau, D'Alembert y, especialmente, sobre Voltaire, cuyas ideas, por confesión propia, le suministran la materia para una gran parte de sus reflexiones.

Urquijo, en el «Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros, y necesidad de su reforma» que precede a su traducción de *La muerte de César* de Voltaire (1791), se sirve de Saint-Évremond y de Fontenelle para recordar los abundantes materiales que el teatro español suministró al francés, particularmente a Corneille, pero todas sus referencias a la poética teatral se reducen a alusiones genéricas a los «maestros del Arte», sin especificar nacionalidad ni época.

Moratin hijo, que sin duda fue hombre de amplísimas lecturas, no es, como apunté antes, muy pródigo en alusiones y comentarios sobre los críticos que eran más de su gusto. Que otorgaba un gran crédito a los españoles lo prueba el hecho de que en *La derrota de los pedantes* (1789) circunscriba el tribunal del buen

32. Números 157-160, del 22 de abril al 3 de mayo de 1788; y en tirada aparte de 40 ejemplares (véase Cotarelo 1904: 361-362).

33. Conservadas en manuscrito, sólo se publicó un extracto de la primera: véase Cañedo 1982.

gusto literario a Cervantes, Cascales y Luzán. De los extranjeros prefiere, en 1792, según lo que pone en boca de D. Hermógenes en *La comedia nueva* a Scaligero, Vossio, Dacier, Marmontel, Castelvetro y Daniel Heinsius, citados como críticos prestigiosos y de reconocida solvencia (Fernández de Moratín 1970: 11). Aunque no aluda aquí a Boileau, es evidente que también lo apreciaba mucho. En una carta a Jovellanos desde Aviñón, de fecha 13 de abril de 1787, lo conceptúa como «gran crítico» (Fernández de Moratín 1973a: 67). Luego, en la nota que sobre la *Lección poética* pone en la edición de sus obras líricas de 1825, se refiere a *L'art poétique* calificándola de «excelente»,³⁴ el mismo calificativo que le otorgará en el prólogo de sus comedias originales (*Obras*, II, 1830), al citar sus dos versos sobre las unidades, no sin añadir que eso mismo recomendaba mucho antes el autor del *Quijote*. En este mismo prólogo cita el juicio de F. Riccoboni sobre Farinelli en sus *Reflexiones históricas* y se hace eco de las acusaciones de irregularidad hechas a nuestro teatro por Quadrio, Caymo, Bettinelli y La Harpe para reprocharles que hayan negado a los españoles hasta la posibilidad de enmienda. En los prólogos a sus comedias originales y traducidas, fuera del de *Hamlet* de Shakespeare, no menciona a ningún crítico ni preceptista. En este último da cuenta de la polémica suscitada en Francia por el trágico inglés y de la posición contraria de Voltaire, procurando situarse en un templado terreno de conciliación. En las notas recoge algunas ideas de los comentaristas ingleses (Hanmer, Warburton, Johnson) y del propio Voltaire en contra de los excesos del dramaturgo, aunque sin citarle explícitamente. Donde cita mayor número de críticos de fuera es en las eruditas notas a los *Orígenes del teatro español*, en las que incorpora diversas noticias y juicios sobre la literatura extranjera y española: Muratori, Pluche (*Espectáculo de la naturaleza*), la *Biografía dramática* (Londres 1782), Juan Bodino (epístola latina dirigida a León Allacci, 1636) y Marino (panegírico de Lope). Sin embargo, sólo en una ocasión (en la nota 8) acompaña la referencia con un comentario estimativo: «El docto Muratori en sus disertaciones sobre las antigüedades de Italia nos da una idea espléndida de la pompa de tales fiestas. En cuanto a los espectáculos teatrales que empezaron a usarse en aquella nación, merecen consultarse, entre muchas obras que tratan de esto, la *Historia literaria de Italia* de Tiraboschi y la *de los teatros* de Signorelli».

El escolapio Pedro Estala, gran helenista y profundo conocedor de la historia del teatro y de la tradición doctrinal clásica, declara haber «tomado muchas de las ideas» del importante y renovador «Discurso sobre la tragedia antigua y moderna» que antepuso a su traducción del *Edipo* de Sófocles (1793) para mostrar que las reglas de la tragedia antigua no pueden ser aplicadas a la moderna

34. Explicando los propósitos de su *Lección poética* escribe: «Los franceses tienen en su lengua la excelente poética de Boileau; nos falta en España un poema semejante y, mientras no aparece, sólo la *Lección poética* puede suplirle» (Fernández de Moratín 1973b: 103).

por ser muy distintas una de la otra, del *Extracto de la Poética de Aristóteles* del «célebre Metastasio» (1780-1782).³⁵ Y, efectivamente, hay una gran coincidencia de pensamiento. Incluso alguna de las citas (como la sofística de D'Aubignac a propósito de las unidades), procede de él aunque no lo mencione explícitamente. Se hace eco también de las opiniones del P. Brumoy y de Batteux («juicioso erudito») sobre el trágico griego, de las del «docto» y «erudito» Mathei sobre la tragedia antigua como objeto de religión (*Filosofía de la música*) y como un tipo de piezas enteramente cantadas («Tratado sobre el modo de traducir las tragedias antiguas», así mencionado) y de algunas ideas de Voltaire sobre Corneille y sobre la influencia del teatro español en el europeo, manifestando implícitamente su sintonía con él. Al año siguiente, hizo algo similar respecto de la comedia en el prólogo que puso a su versión del *Pluto* de Aristófanes. En él las autoridades que invoca son Fréron (*Année littéraire*, n° 31, 1769) a propósito de la exigencia de la sátira en Aristófanes y en la comedia antigua como garantía de libertad y de buen orden público, y el abate Andrés (*Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*) para la comparación entre la comedia griega y la latina, con alguna cita ocasional de Voltaire en la misma línea del discurso anterior sobre la presencia española en el teatro francés. Una alusión al *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva evidencia su aprecio por Boileau: «tenemos de él un arte poética, que aunque no es comparable con la de Boileau, prueba que conocía las reglas» (Aristófanes 1794: 36). Conoce también a Quadrio, Tiraboschi, Fontenelle y Napoli Signorelli, a los que remite para un mejor conocimiento de la historia del teatro.

El censor oficial de los teatros madrileños (desde 1789 hasta su muerte), autor de la importante *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid* (1797)³⁶ y profesor de Poética en los Reales Estudios de San Isidro, Santos Díez González, redactó para sus alumnos unas *Instituciones poéticas* tomando como base fundamental las *Institutiones poeticae* (1718) del jesuita francés Joseph Jouvancy (véase Menéndez Pelayo 1974: I, 1456-1457; Checa 1989), remodelándola y actualizándola con la incorporación de fuentes más recientes (las más notables para dar cabida, por primera vez en España en un tratado de estas características, a «la tragedia urbana», Checa 1989: 421). Siguiendo la práctica usual en sus antecesores, las citas de estas fuentes, sean de teatro o de otros géneros poéticos, son escasas: las «eruditísimas notas» de Batteux a la *Poética* de Aristóteles, del que se sirve ampliamente para la noción de purgación trágica, Massieu, cuya «Defensa de la poesía» (1706) traduce para ponerla al frente de la obra, Heinsius, de cuya disertación sobre Plauto y Terencio toma diversas nociones de historia de la comedia, y para la tragedia urbana al abate Andrés, cuyas favorables impresiones utiliza por extenso para dar carta de ciudadanía literaria al nuevo género. A

35. Sófocles 1793: 44. Se trata del *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile e considerazioni sulla medesima*.

36. El manuscrito lo publicó Kany 1929.

Diderot no lo menciona, aunque es razonable suponer, con Checa Beltrán (1989: 423), que conoció sus escritos sobre el particular dada la coincidencia de sus ideas con él. De Voltaire hace un juicio muy negativo al señalar su repulsa por el teatro sentimental: «Para que Voltaire hablase mal de cualquier descubrimiento literario, no era menester más que el que no fuera suyo. Tal era el grado de soberbia a que le habían llevado los desmedidos elogios de los innumerables hombres ligeros que se dejaron deslumbrar de su elocuencia impostora. Era Voltaire entonces el que dominaba en los teatros, y no sufría compañero» (Díez 1793: 110). Para el capítulo del melodrama, al que concede considerable importancia, se sirve de *Le rivolu-zioni del teatro musicale italiano* de Esteban de Arteaga. Tiempo después redactó, según la atribución más verosímil, el prólogo a la colección del *Teatro Nuevo Español* (1800-1801, 6 vols.)³⁷ en el que se lleva a la práctica las ideas reformistas expresadas en su *Idea*. También aquí es parco en referencias a preceptiva teatral. Todas las que hace se reducen a una de Luzán sobre el drama pastoral, dos a Voltaire sobre los méritos del teatro español, sacadas de los prefacios que puso al *Cid* y al *Menteur* de Corneille, una extensa de Juan Andrés dirigida, como en las *Instituciones*, a la defensa de la comedia sentimental, más un par de genéricos «maestros del Arte» sin especificación alguna.

Forner, en la pseudo-autobiografía que de sí mismo hace en la persona de «Paulo Ignoquista» en las *Exequias de la lengua castellana*, aunque se presenta como un empedernido lector («hidrópico de libros») no menciona entre sus lecturas ninguna específica de poética. Luego, sin embargo, en el cuerpo de la obra, manifiesta conocer bien a los principales críticos españoles, pues al colocarlos entre los que forman el cortejo de las exequias -los «escritores del arte»: el Pinciano, Cascales, González de Salas y Luzán-, asegura ser «todos ellos mejores en sus poéticas que en sus poemas» (Forner 1967: 171). En cambio, no menciona ninguna poética extranjera (alude a Boileau sólo como satírico). El 21 de marzo de 1795 encargó a Ramón María Zuazo la compra del *Théâtre des Grecs* de Brumoy.³⁸

Casiano Pellicer, en su *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* (1804), para algunas referencias históricas sobre el teatro francés, se sirve de la *Poética* de Boileau con notas de Monteil, del *Teatro francés* (Lyon, 1674), del *Préface sur «Le Cid» et sur «Le menteur»* de Voltaire -mencionándolo como «un autor dramático, bien conocido y bien seguido de lospreciados de filósofos modernos» (Pellicer 1975: 43)-, de Gil Menagio, Bourdelot, Huet y Relando para sus consideraciones sobre la historia de la zarabanda, y del P. Porée («uno de los jesuitas más elocuentes de la Francia») para subrayar la licitud de la representación de comedias.

37. *Teatro Nuevo Español*, Madrid, Benito García y Compañía, 1800-1801. La paternidad de Díez González la defiende con razones convincentes Checa 1989: 427.

38. Véase el texto de la carta en Lopez 1976: 654.

La última poética notable del período que estamos considerando son los *Principios de retórica y poética* (1805) de Francisco Sánchez Barbero, «compilador inteligente y de buen juicio», como certeramente lo calificó Menéndez Pelayo (1974: I, 1138), que entre las doctrinas de los tratadistas franceses supo escoger las más adelantadas, inclinándose con especial predilección por las de Marmontel, a quien sigue literalmente en muchos puntos. Efectivamente, de Marmontel, colaborador de la *Encyclopédie*, para la que redactó artículos tan importantes de poética como los de «tragédie», «unités», «déclamation», «décoration» «confidants», etc. luego reunidos en sus *Éléments de la littérature* (1787), proceden, según declaraciones explícitas, su concepción liberal de la unidad de lugar, la doctrina acerca del carácter y propiedades del monólogo, la aceptación de la catástrofe feliz en la tragedia y su visión del fin moral de la misma. También se sirve de la comparación entre Corneille y Racine que puso Marsy en su *Templo de la tragedia*. Al manifestar su aceptación de la tragedia urbana no remite a ninguna fuente concreta, como tampoco en lo relativo a la comedia, de que trata a continuación. A Boileau sólo lo cita una vez y, justamente, para discrepar sobre su criterio acerca de no dejar vacía la escena. Sus explicaciones sobre la ópera proceden, por propia declaración, del artículo «poème lyrique» de la *Encyclopédie* (de Grimm) al que añade además *Algunas consideraciones del Marmontel sobre lo mismo* (véase Sánchez Barbero 1805: 252-255). Fuera de la parte teatral se sirve asimismo de ideas de Lessing, Filangieri (del que toma las nociones fundamentales sobre el gusto, que une a las del artículo del mismo título de la *Encyclopédie*), Arteaga, Condillac, Du Broca y alguno más.

Esta fuerte impronta de Marmontel se había dejado sentir ya con anterioridad en las importantes adiciones que puso García de Arrieta a su versión española de los *Principios de literatura* de Batteux, también por la vía de la *Encyclopédie*, o mejor, de la *Encyclopédie méthodique*, que aprovecha generosamente, sirviéndose de él (al que califica de «sabio literato») para diversas cuestiones relativas al apólogo, la égloga, la sátira, la declamación, las condiciones de un buen poeta, la cultura y la historia del teatro. Luego volveré sobre ella al tratar de las traducciones.

Marmontel (*Poétique française*, 1763) estaba ya en 1778 en la nutrida biblioteca de Jovellanos, junto a Minturno, Fénelon (*Réflexions sur la rhétorique et sur la poétique*, 1717), Voltaire (*Monsieur de Voltaire peint par lui-même*, 1766), los más importantes críticos españoles -el Pinciano, Cascales, Luzán, Mayans, Velázquez- y una multitud de ediciones del teatro clásico -algunas comentadas-francés, italiano y español (véase Aguilar Piñal 1984: 89-126). Desde muy temprano, aquel gran hombre que encarnó como nadie el conocido *Homo sum* terenciano se interesó profundamente por todo lo relativo al teatro (teoría, práctica, proyección social, etc.); sin embargo, fuera de los prólogos de sus dos obras teatrales, muy breves y sin otra referencia doctrinal que la de Horacio, cuya

Arte poética sabía de memoria, de la *Memoria sobre los espectáculos* y de las escuetas «Lecciones de Retórica y Poética» incluidas en el *Curso de humanidades* (1794) que redactó para los alumnos del Instituto Asturiano, no teorizó de manera amplia sobre el tema. Con todo, tanto su correspondencia como su *Diario* revelan la amplitud de sus lecturas y la mirada atenta con que siguió el desenvolvimiento de la poética y estética de su tiempo. En la primera carta que escribe a su gran amigo González Posada (el 11 de agosto de 1773) deja ver ya sus preferencias cuando le recomienda: «Seguramente usted podría hacer grandes cosas en poesía, si se aplicase particularmente a este ramo, estudiándolas por principios en Aristóteles, Horacio, Scaligero, Cascales, el Pinciano, el Brocense, Marmontel, Boileau, Castelvetro y otros maestros, entre cuyas obras creo que no desconocerá usted las hermosas *Instituciones poéticas* del P. Juvenio, que andan al fin de la *Retórica* del Padre Colonia en algunas ediciones, y son la cosa mejor que yo he leído». ³⁹ Años más tarde, el 12 de enero de 1794, registrando en su *Diario* su labor preparatoria del *Curso de humanidades*, anota: «El Blair y el Condillac serán mis guías», ⁴⁰ autores cuyas obras, todavía sin traducir al español, apenas llevaban diez años en el mercado. A Boileau lo conoce bien en el original, pues lo cita repetidas veces en sus obras. Precisamente a través de las citas y alusiones contenidas en ellas ha podido mostrar Clément la cuantía y carácter de sus muchísimas lecturas, representadas, en lo referente a poética y estética extranjeras, por Aristóteles, Horacio, todos los citados, la *Enciclopedia metódica*, Winckelmann, Pernety, Burke, Sulzer y algunos más (véase Clément 1980).

A la relación de dramaturgos que desempeñaron un papel activo en la tarea reformista -Montiano, Sebastián y Latre, los Moratines, Iriarte- deben añadirse otros más que también expresaron sus ideas en prólogos, dedicatorias, etc., manifestando mejor o peor su sintonía con el proyecto renovador y con el espíritu de las *reglas* (Trigueros, M^a Rosa Gálvez, Miñano, etc.). Habitualmente, sin embargo, estos prólogos, que suelen destinarse a manifestar los móviles y propósitos de sus autores y a hacer de algún modo la autocrítica de la obra para poner de relieve su adecuación a los principios clásicos, suelen rehuir menciones explícitas a preceptistas, fuera de las obligadas a Aristóteles y a Horacio. De los que hicieron lo contrario podríamos recordar algunos. Ramón de la Cruz es particularmente significativo. Por más que su teatro se presente hoy como uno de los exponentes más representativos de teatro popular, que lo fue, sus presupuestos doctrinales (al menos en lo que declara) se acompañaban con los del clasicismo más

39. Jovellanos 1985: II, 30. La nómina, como es habitual en los críticos españoles, reúne lo mejor de la tradición aristotélica tanto española como italiana, añadiéndole los nombres de Boileau, Marmontel (*Poétique française*) y Jouvancy (*Institutiones poeticae*).

40. Jovellanos 1992: 157. Las *Lectures on Retic and Belles Lettres* de Blair se habían publicado en Londres en 1783, lugar a donde las pidió en 1790; el *Cours d'études pour l'instruction du prince de Parme* de Condillac (obra a la que sin duda alude, como anota Caso) en París, 1782.

autorizado. En el prólogo que puso a la colección de sus obras se presenta como persona culta y versada en preceptiva teatral, que ha «escudriñado los rincones de Aristóteles, Horacio, Boileau, el Pinciano, Cascales, Mayans, Pellicer, Luzán, Montiano, etc.» (Cruz 1786-1791: I, XXXI), y leído a Diderot («célebre filósofo y poeta francés»), del que hace una cita explícita sobre la escasa atención concedida a la formación de las compañías teatrales.⁴¹ Tal despliegue de citas y alusiones, sin embargo, no es lo más corriente; habitualmente las autoridades que se alegan en los prólogos son escasas. Sebastián Miñano y las Casas acompañó su celebrada comedia *El gusto del día* (1802), escrita para satirizar el género sentimental, de un «Discurso preliminar» justificando sus puntos de vista, de matriz netamente clasicista. Para resellar la división de esferas entre la tragedia y la comedia se apoyó en la traducción de Blair por Munárriz y para proponer que el género sentimental no fue, en último término, otra cosa que un medio cómodo de remediar la crisis de la comedia francesa en «uno de los mayores dramáticos franceses» -Voltaire sin duda, aunque se guarde muy mucho de decirlo- del que toma un pasaje del artículo «art dramatique» del *Dictionnaire philosophique*.⁴² Mor de Fuentes se apoya en el *Liceo* de La Harpe al tratar sobre si las comedias deben escribirse en prosa o en verso (prólogo a *La mujer varonil*, 1800). Ignacio de Merás Queipo de Llano aduce las consideraciones del autor de *El arte del teatro* (Riccoboni) sobre las comedias de figurón al prologar la suya titulada *La pupila madrileña* (1797) y en la advertencia que precede a sus *Obras poéticas* (1797) justifica el final no sangriento de su tragedia *Teonéa* poniendo «por garante al erudito abate Batteux» de cuyos *Principios de literatura* cita un párrafo referido al asunto. José María de Carnerero, en el prólogo a su tragedia *Elvina y Percy* (1803), a propósito de los saludables efectos que según él las tragedias tienen en cualquier sociedad, incorpora la idea propuesta por «un inglés» (?) en su obra *La utilidad del teatro* según la cual vienen a ser casi indispensables para sostener el esplendor de las armas en cualquier nación, amén de las reflexiones aparecidas en «los Diarios Enciclopédicos de Francia» [el *Journal Encyclopédique*] sobre el texto que le sirve de fuente para su propia obra.

En el extremo opuesto, el de los detractores de la renovación teatral, o, cuando menos, con reservas hacia ella, jugaron también un importante papel ciertos teóricos extranjeros. Aun cuando el rechazo pudo venir muchas veces de

41. «Y no puedo menos de acordarme de haber leído en uno de los *Discursos sobre la poesía dramática* del célebre filósofo y poeta francés Mr. Diderot, t. 2, p. 159. “J’étais chagrin, quand j’allais aux spectacles, et que je comparais l’utilité des théâtres avec le peu de soin qu’on prend à former les troupes”» (Cruz 1786-1791: I, XXII). Más adelante, defendiendo su teatro de las imputaciones de Napoli Signorelli, hace, entre otras, dos citas de las *Réflexions* de Boileau sobre el tratado *De lo Sublime* de Longino, a propósito de su declarada voluntad de instruirse para mejorar la calidad de sus obra y del mérito que para cualquier producción representa la aceptación unánime de lectores de la más variada condición (véase Cruz 1786-1791: I, XXXV y XLIX).

42. Identifica el texto Claude Morange 1991.

actitudes meramente reaccionarias, que nada querían saber de reglas ni de poéticas (verbigracia Íñigo de Oyanguren, seudónimo de Tomás de Erauso y Zabaleta, con su *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias en España*, 1750), en otras los argumentos en que se apoyaron procedían también de autoridades extranjeras. ¿Qué hace si no Nifo -o quien esté detrás de *La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces*, que él editó en 1764- al rearmarse con las voces de Fontenelle, Corneille, Durval, del innovador La Motte, e incluso del mismo Voltaire?⁴³ ¿O Romea y Tapia cuando, polemizando con Moratín y Clavijo acerca de los autos sacramentales en su periódico *El Escritor sin título* (1763), invoca la definición de tragedia del «eruditísimo» Jouvancy para demostrar la condición trágica de los mismos? El mismo García de la Huerta, cuando para defender también el teatro español impugna a Tiraboschi, Bettinelli, Linguet, Napoli Signorelli o Voltaire, no oculta que por encima o más allá de la mala fe, mordacidad, envidia o ignorancia de las cosas de España que les imputa, los considera -con la excepción, quizás, de Voltaire, a quien fulmina con extrema dureza («corifeo de los filósofos flamantes», «siempre quedó indeciso entre su ignorancia y su malicia, etc.»)- críticos de talento y grandes conocimientos, y que comparte con ellos sus presupuestos doctrinales básicos. El que los descaminados criterios de su apología y la caprichosa selección de su *Theatro Hespagnol* le colocaran en una posición desairada entre los reformadores no obsta para sus convicciones doctrinales se enraizaran en el clasicismo más esencial.

Las traducciones

Recordemos, por último, los textos que, por haberse traducido, representaron la más directa penetración ideológica del extranjero y se aseguraron una presencia y un prestigio superiores a los obtenidos por los demás autores que sólo fueron citados o mencionados. En términos generales, fueron tardíos y no muy abundantes.

43. Lo dice explícitamente al declarar los criterios que seguirá para su apología: «No me serviré, aunque podría, de ningún autor español, que acaso se reputaría como sospechoso; serviréme contra los sectarios de la nueva crítica de la autoridad de los extranjeros, y particularmente de los franceses, a quienes tanto veneran y siguen ciegos los desertores del teatro español» (Nifo 1764: 16). Por lo demás, el que se oponga al *Pensador* no quita para que, aun dentro de sus contradicciones y del rechazo que muestra por las unidades, pensara y sintiera como un verdadero clasicista. En este punto coincido plenamente con la apreciación de L. Domergue (1980: 105) en este sentido. Nifo acepta las reglas; y si, con La Motte, rechaza las unidades de lugar y tiempo es porque las considera arbitrarias, admitiendo en contrapartida la de *interés*, que también defendió Montiano. Anotemos una observación importante sobre la difusión de las ideas de La Motte en España: al referirse Nifo a la obra en que trataba de las tres unidades y de la de interés (seguramente su *Discours de la tragédie*), manifiesta con honradez que en ese momento no la tiene a mano, aunque -apostilla- «sé que muchos la tienen en Madrid» (Nifo 1764: 87).

El *Art poétique* de Boileau (1674) no apareció en español hasta la versión de Madramany y Carbonell en 1787. Realizada desde explícitos planteamientos reformistas («es tan recomendada y tan conocida su utilidad de los eruditos -dice el traductor- que nadie dudará que la traducción de esta obra puede ayudar mucho al restablecimiento de las bellas letras»⁴⁴), tiene también el interés de haber incorporado el traductor un largo prólogo sobre la vida y obra de Boileau así como un nutrido conjunto de notas y de ilustraciones referidas, en buena parte, a la literatura española. A través de todo ello, Madramany evidencia su admiración por otros críticos como Rapin, Jouvancy, Dacier, Le Bossu, Minello y Muratori. A propósito de la comedia, incluye una larga nota sobre la española que le permite citar el conocido pasaje de Voltaire reconociendo su deuda con ella. La traducción fue reseñada, aunque sin juicio ni comentario alguno, en el *Memorial literario* de abril de 1787. Veinte años después, en 1807, se publicó la de Arriaza, quien, según lo que declara en la dedicatoria a los alumnos de poética del Seminario de Nobles, la realizó por tratarse de una de aquellas obras que por su mérito y celebridad «recomendarán más encarecidamente a su estudio los dignos maestros». Mereció una elogiosa reseña de la revista *Minerva* de Olivé al poco de su publicación. Una versión libre salió de la pluma del jesuita Francisco Javier Alegre (véase Cueto 1952: I, CXXVIII). Es evidente, sin embargo, que no hizo falta su traducción para que fuera ampliamente conocida a lo largo de todo siglo, y que a la hora de invocar autoridades fuera texto fácilmente disponible para cualquiera. A la altura de 1772, Cadalso, en *Los eruditos a la violeta*, testimonia entre bromas y veras su condición de autoridad trivializada entre los seudoeruditos cuando les recomienda: «Entre los franceses celebrad a Boileau sus *Sátiras* y *Arte poética*, y aprended, sin perder sílaba, aquel hermoso pasaje en que se sirve llamarnos salvajes porque no gustamos de comedias con unidades. Decid que él sembró la buena semilla de la verdadera poesía» (Cadalso 1967: 647).

Las *Institutiones poeticae* (1718) de Jouvancy, prototipo de la poética clásica de colegio, se difundieron primero, y ampliamente, en España en edición conjunta con la *Retórica* del P. Colonia (desde 1726), y luego, como ha quedado apuntado anteriormente, en la versión que, con abundantes modificaciones, hizo Santos Díez González para sus alumnos de los Reales Estudios (*Institutiones poéticas*, 1793), recientemente estudiada por José Checa Beltrán. Fue obra muy apreciada, como demuestra el citado juicio de Jovellanos, para quien era «la cosa mejor del mundo que yo he leído».

El mismo Díez González fue autor, en colaboración con Valbuena, de la versión española de la erudita, aunque un tanto farragosa, obra de Giovanni A. Bianchi (1686-1758), *Conversaciones sobre los vicios y defectos del teatro*, surgida en

44. Boileau 1787: 14.

el círculo de la Academia de los Arcades de Roma, que vio la luz en 1798.⁴⁵ Partiendo de las coordenadas básicas de la exégesis italiana de Aristóteles, las fuentes modernas que incorpora la obra original son fundamentalmente italianas (Muratori, Crescimbeni, Maffei, Fiorentini, Quadrio, Martelli, Bianchini, Ficorini, Riccoboni, etc.) y francesas: Voisin, Porée, Racine, Voltaire. Los traductores, en las suyas, se limitan a críticos españoles: el Pinciano, Cervantes, Rey de Artieda, Cristóbal de Mesa, López de Vega, Villegas, González de Salas, Cascales, Luzán, Montiano, Nasarre y las propias *Instituciones poéticas* de Díez González. La única excepción corresponde a la mención, negativa, de «Boileau, Quadrio y otros críticos extranjeros» por sus acres e injustas censuras al teatro español. De su alto contenido moralizante se hizo eco el *Memorial literario* al reseñarla dos años después: «Esta obra, además de ser apreciable por su principal objeto, es también útil a los confesores y padres de familia para graduar lo lícito e ilícito de los espectáculos escénicos respecto de las personas que están bajo su jurisdicción».⁴⁶

Por entonces empezaron también a ser conocidos en traducción, o, mejor, versión, Blair y Batteux, los dos críticos extranjeros más influyentes al filo de 1800, bien avalados ambos por el prestigio y reconocimiento cosechado tanto en sus respectivos países como en el nuestro, donde los dos eran ya conocidos en los círculos intelectuales interesados por estas cuestiones.⁴⁷ Ni que decir tiene que de esta admiración participaban también en grado sumo ambos traductores, como lo manifiestan en sus prólogos, y con ellos, respectivamente, los miembros de los dos grupos o bandos literarios en que se bifurcaba la vida literaria del Madrid del momento: Quintana, Cienfuegos, Sánchez Barbero, etc. por un lado, y Moratín, Melón, Tineo, etc. por el otro.

A Blair (*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1783) lo tradujo José Luis Munárriz, secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, contando

45. El nombre del autor original no aparece en la portada: *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 Don Santos Díez González y Don Manuel de Valbuena, Catedráticos de Poética y Retórica de los Reales Estudios de esta Corte*, Madrid, Imprenta Real, 1798. Según confiesan en la advertencia, la traducción fue un tanto fortuita. Pensando escribir una obra sobre el mismo asunto, llegó a sus manos, por el conducto de un amigo, la de Lauriso Tragiense; viéndola tan oportuna y tan completa en todas sus partes, decidieron que era mejor traducirla que intentar otra mejor. La acompañan de algunas notas históricas sobre el teatro español, apenas tratado en el original.

46. Nº XXI, 1º de septiembre de 1802, p. 196.

47. De Batteux eran conocidos tanto sus dos tratados, fusionados en uno en la traducción, como su edición anotada de las cuatro poéticas de Aristóteles, Horacio, Vida y Boileau (1771). Fue muy apreciado por los del grupo de Salamanca -particularmente Meléndez, como hemos visto- y por los académicos de la Sevillana de Buenas Letras. En el *Correo literario de la Europa* de Escartín salió una reseña (traducida de algún periódico francés) bastante elogiosa de sus *Réflexions sur les quatre poétiques*, reconociendo ser autor «generalmente aplaudido por los literatos», aunque, respecto de sus notas dice que «pasan por superficiales, excepto las tocantes a la comedia, que merecen la impresión» (nº 3, 14 de junio de 1781, p. 26).

con la colaboración de Quintana y de su grupo, y a Batteux (*Les beaux-arts réduits à un même principe*, 1746, y los *Principes de la littérature*, 1746-1748), Agustín García de Arrieta, oficial de la biblioteca de los Reales Estudios de San Isidro, sostenido también, según parece, por Moratín y sus amigos.⁴⁸ La primera obra se publicó con el título de *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* entre 1798 y 1799, y las de Batteux, reunidas en una sola -*Principios filosóficos de la Literatura o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*- entre 1797 y 1805. Las dos (no muy bien traducidas por cierto) tienen en común el mismo designio de *nacionalización* o adaptación del texto para un público español, sustituyendo los ejemplos de los textos originales por otros sacados de nuestra literatura y añadiendo consideraciones histórico-críticas sobre ésta, según criterios no infrecuentes en la época (véase Urzainqui 1991). La de Batteux, además, quiso completar el original y ponerlo al día incorporando el tratamiento de muchas cuestiones omitidas o no tenidas en cuenta por el autor francés con el fin de ofrecer una visión de la literatura según el actual estado de los estudios y remodelando su estructura para dar cabida también a las diferentes modalidades de la prosa literaria, apenas contemplada en el texto base, con arreglo al criterio del *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* de La Harpe, que por entonces iniciaba su publicación en Francia y para el que tiene palabras muy elogiosas.⁴⁹ De ese modo la versión casi llegó a duplicar el formato del original -salió en nueve voluminosos tomos- adquiriendo con ello un cierto carácter de centón enciclopédico: lo que no debió de gustar demasiado a algunos contemporáneos -como revelan las críticas que se le hicieron- ni tampoco a Menéndez Pelayo según se desprende de lo que dice cuando se ocupa de ella en su *Historia de las ideas estéticas en España* (véase Menéndez Pelayo 1974: I, 1159-1161, 1410). Sea como fuere, con esta labor de acumulación de materiales críticos se constituyó en un magnífico cauce para que en España pudieran conocerse muchas ideas de autores nunca traducidos hasta entonces. Ya me he referido al caso de Marmontel. A él hay que añadir otros muchos más, en su mayoría colaboradores también de la *Encyclopédie*, como Jaucourt, Sulzer, Faiguet, Beauzée, Bellin, Du Marsais, Mallet, Grimm, La Motte, Saint-Lambert, etc., Blair, el propio La Harpe y alguno más. Con respecto a la dramática, son particularmente reseñables: las «Reflexiones sobre el verdadero objeto de la comedia en general y sus varias formas» (véase Batteux 1797-1805: III, 311-340), que proceden del artículo «comédie» de Sulzer (autor, según el traductor,

48. Véase Urzainqui 1989 y Rodríguez Sánchez de León 1993. Sobre la traducción de Blair: Montiel 1974 y Soria 1979.

49. Al incorporar su análisis de la *Poética* de Aristóteles, bastante liberal respecto a la concepción de la comedia y de la tragedia, escribe: «Estoy persuadido de que las sabias lecciones de un maestro tan respetable de la Antigüedad, no podrán menos de ser muy fructuosas a toda clase de lectores, a cuya inteligencia ha sabido acomodarlas el citado autor francés, presentándoselas con la mayor claridad y laconismo en el análisis que voy a extractar» (Batteux 1797-1805: V, 389).

de gran juicio, solidez, delicadeza y filosofía), en el que da cabida y legitima el género serio, no tratado por Batteux, el análisis de la *Poética* de Aristóteles puesto por La Harpe al frente de su *Lycée*, las consideraciones de Jaucourt sobre la tragedia inglesa moderna, las de Blair sobre ésta y sobre la francesa, las de la actriz Mlle Clairon sobre la declamación, las de Grimm sobre la ópera, género tampoco tratado por Batteux, las nociones históricas sobre el teatro que saca de Fontenelle y de Voltaire (sobre la deuda del teatro francés con el español que estampó en sus comentarios al *Cid* de Corneille), las del propio Corneille procedentes de su dedicatoria del *Don Sancho de Aragón* y de sus *Discours sur la tragédie*, el suplemento sobre las tragedias de Corneille, Racine, Voltaire y Crébillon -tratados muy sucintamente por Batteux-, el paralelo entre Corneille y Racine, que toma de La Bruyère y Vauvenargues, más algunas otras deudas esporádicas entre las que están el *Ensayo sobre la poesía dramática* de Dryden (sobre Shakespeare), una nota de Milton sobre las tragedias de Corneille y Racine en relación con las de Voltaire prefiriendo las de éste y *De la razón poética* de Gravina (sobre Guarino) quizás conocidos indirectamente. La mala factura de la traducción cosechó críticas bastante negativas; entre otras, en una larguísima reseña-resumen que a lo largo de varios números del *Memorial literario* estampó su redactor, Pedro María Olivé, entre 1802 y 1804, para quien, sin embargo, la obra original era acreedora a toda suerte de elogios y reconocimientos.⁵⁰ De los *Principes de la littérature* de Batteux conocemos, por Lista, que era uno de los textos más leídos en la sevillana Academia de Letras Humanas y que, aunque casi desconocida anteriormente en Sevilla, consumieron entre los individuos de la misma «todos los ejemplares que había en las librerías de esta ciudad, y algunos que se han traído de Cádiz y otras partes» (prólogo a las *Poesías*).

La traducción de Blair fue en este sentido mucho más estricta, no permitiéndose Munárriz ninguna adición fuera de la sustituciones e ilustraciones mencionadas. En el plano docente-institucional tuvo, sin embargo, mayor fortuna, pues una Real Orden de 12 de julio de 1804 determinó su utilización como texto de retórica en todas las universidades del reino. De ella salieron reseñas en la *Gaceta*, en las *Varietades de ciencias, literatura y artes* de Quintana y en la *Minerva*, las dos últimas muy elogiosas. Jovellanos, como ha quedado apuntado, se sirvió ampliamente de Blair para su *Curso de humanidades castellanas*.

50. «Su mérito es universalmente conocido; la más sana parte de los literatos la miran como clásica, pues reúne los mejores preceptos y los ejemplos más escogidos en todos los ramos de la literatura. Sus reglas son tomadas de la naturaleza misma, pero de la naturaleza bien observada y estudiada, como lo hicieron aquellos felices ingenios que elevaron las artes al mayor grado de perfección. En un periódico como el nuestro, dedicado a extender el buen gusto literario, debe ocupar el primer lugar el análisis de la obra del célebre Batteux» (n.º XVI, marzo de 1802, p. 223). El resumen sigue fundamentalmente el texto original, no el de la versión.

El notable tratado sobre la declamación de Antoine-François Riccoboni, *L'art du théâtre* (1750), fue conocido, como hemos visto, tempranamente, especialmente a través de las tres páginas que tradujo Luzán e incluyó en sus *Memorias literarias de París* a propósito de los preceptos de la representación. La traducción al español vino casi cuarenta años más tarde, en 1788, aunque sin que el nombre del autor ni el verdadero del traductor figuraran en la portada. Fue éste el asturiano José María de Merás, escondido tras el anagrama de «José de Resma», que prologó la traducción con un encomiástico juicio del original.⁵¹ El *Memorial literario* lo reseñó ampliamente en noviembre de 1788 (pp. 483-484), resumiendo el contenido del prólogo y de la obra.

La gran atención que los reformadores prestaron a esta cuestión y a todo lo relacionado con el aparato escénico motivó la traducción de algunas otras obras importantes en esta misma línea. La de *El teatro* del italiano Francesco Milizia (Roma, 1772), que hizo J[osé] F[rancisco] O[rtiz], se publicó en 1789 y mereció una elogiosa reseña del *Memorial literario*: «La lectura de este libro -dicen sus redactores- puede ser útil a casi toda clase de personas, especialmente a los poetas dramáticos, músicos, actores, críticos, literatos, etc. para la reforma y corrección de los abusos teatrales y para desengaño de algunos que tienen por imposible esta reforma».⁵² Por entonces daba a conocer parcialmente el *Espíritu de los mejores diarios* los trabajos de los alemanes Lessing y Engel, a los que me referiré al tratar de la prensa. Las *Reflexiones de Madama Clairon, actriz de la comedia francesa, sobre el arte de la declamación*, que tradujo al español D. J. D. M., salió en 1800, sólo un año después de que viera la luz en París, y obtuvo igualmente el respaldo de la misma revista -ahora en manos de Pedro María Olivé- como obra «excelente por las buenas lecciones y preceptos que contiene sobre la declamación teatral» y muy útil «para que los cómicos se pongan en el verdadero camino de perfección en su arte, siguiendo el espíritu de las reflexiones, observaciones y juicios de la autora, y sobre todo, imitando su ejemplo en tan difícil e importante carrera».⁵³

La obra del otro Riccoboni, Louis, *De la réformation du théâtre* (1743) fue conocida a través de la mencionada versión parcial que de ella hizo Nifo en el *Diario extranjero* (números 10 a 16, 1763). El mismo Nifo dio a conocer también tempranamente a Batteux a través de un extenso artículo sobre el *buen gusto*

51. «Me ha parecido haría un buen obsequio al público, y en particular a todos los que ignoran la lengua francesa, en traducir a nuestro vulgar idioma un tratado que, aunque conciso, describe con todo primor y exactitud las verdaderas reglas del arte del teatro y demás género de declamación, en que el autor se hallaba perfectamente instruido, así por la práctica de muchos años, como por las sólidas y continuadas reflexiones que había hecho sobre un estudio tan útil y necesario, habiendo logrado en todas las naciones ilustradas el debido y general aprecio» (Riccoboni 1788: XVII-XVIII). Fuera del prólogo, la traducción no lleva notas ni comentario alguno.

52. N.º CXXIII, diciembre de 1790, p. 538.

53. N.º II, 1801, pp. 54-52. El título original es *Mémoires d'H. Clairon et réflexions sur l'art du théâtre, publiés par elle-même*, 1799.

aparecido en su *Cajón de sastre* (IV, 1761, pp. 255-281), iniciando así un camino, relativamente fecundo a partir de 1780, de enveredar por la vía de la prensa textos y resúmenes de importantes tratados doctrinales, como luego tendré oportunidad de constatar.

El celebrado *Ensayo sobre la ópera en música* (1755) de Algarotti se tradujo en 1787 para conocimiento de los asistentes al nuevo Teatro Italiano establecido en la Corte. *El Diario de Madrid* dio de él una amplia reseña-extracto como complemento a sus informaciones sobre este tipo de representaciones, por considerarlo «tan filosófico como erudito para que los aficionados a este espectáculo, valiéndose de las luces que en él hallarán, sepan discernir lo bueno de lo malo y contribuyan por su parte a la reforma del teatro nacional, a quien pueden aplicarse muchas de sus reglas». ⁵⁴ El *Memorial literario* lo anunció también en febrero de 1787 -justo en el mismo mes en que publica un artículo sobre la ópera-, pero limitándose a una breve sinopsis argumental.

Uno de los textos franceses más influyentes en la polémica sobre la licitud de la poesía en general y del teatro en particular, la «Defensa de la poesía» (1706) de Massieu, fue traducida junto con varias disertaciones de la Real Academia de Inscripciones por Esteban Aldebert Dupont, Rejón de Silva y José Moreno en cinco tomos entre 1782 y 1786, y luego, como ha quedado indicado, la antepuso Díez González a sus *Instituciones poéticas*. ⁵⁵

La versión española de *Mon bonnet de nuit* (1784) del iconoclasta Sébastien Mercier -colección de breves ensayos en los que, a vuelta de los asuntos más heterogéneos, defiende lo que llama «género melancólico» en el teatro, incorpora juicios muy negativos de la obra literaria de Racine, Boileau, Crébillon, Rousseau o Voltaire y propone una crítica subjetiva y personal antes que fundada en las reglas-, apareció anónimamente en Madrid en 1795, en la imprenta de la viuda e hijos de Marín. Pero no lleva ningún prólogo o presentación del traductor que permita conocer el grado de circulación o el prestigio de sus ideas. En todo caso, el original (en una versión no datada, pero anterior a la primera conocida), debió de circular en España en algunos medios literarios, pues aparece entre los libros que Meléndez Valdés poseía en 1782. No conozco, sin embargo, ninguna otra opinión acerca de sus ideas que la muy negativa que expresa Olivé al reseñar la traducción española del *Otelo* de Shakespeare en el *Memorial literario*: «Mercier, a quien un célebre crítico llama, y con sobrada razón, hereje en materias de gusto, tuvo la loca arrogancia de dar la preferencia a Shakespeare sobre Corneille y Racine; y aunque esta extravagante opinión arrastró a algunos incautos, cayó luego

54. Nº 211, 27 de enero de 1787, p. 116. En la traducción (Madrid, Miguel Escribano) no figura el nombre del traductor.

55. *Disertaciones de la Academia Real de las Inscripciones y Buenas Letras de París*, Madrid, Sancha, 1782, tomo I; véase Checa 1989: 413.

en el desprecio que merecía en una nación en donde tan universal es el buen gusto, principalmente en materias dramáticas» (nº XIX, 1802, p. 85).

Una traducción parcial del *Diccionario de Gramática y Literatura* de la *Encyclopédie méthodique* fue publicada en 1788 por el escolapio P. Luis Mínguez de San Fernando. Sólo salió el tomo I (correspondiente a la letra A), con ilustraciones referidas a la literatura española, importantes adiciones -por ejemplo, noticias críticas sobre escritores griegos y franceses, procedentes en muchos casos del *Théâtre des Grecs* (1763) del P. Brumoy y en otros del *Dictionnaire de Littérature* (1770) de Sabatier de Castres- y diversas reelaboraciones con textos propios y ajenos, tanto de autores franceses más recientes como de la tradición crítica española (Herrera, el Pinciano, Cascales, Luzán, Montiano, Andrés, Lampillas, etc.). Al mantener lo fundamental del original, permitió que fueran conocidos aquí varios artículos de poética de Marmontel⁵⁶ -«acción», «afectación» (con D'Alembert), «Arlequín», «acto» (con Sulzer), «arte», etc.- y de Beauzée («actor»). Fue una lástima que empeño de tal envergadura se quedara reducido a este único tomo, pues, a tenor de la declaración del traductor y de los resultados de su labor, la obra completa podría haber comprendido «las reglas de cuanto hay que saber en el vastísimo campo de la literatura, comenzando desde los primeros elementos de las letras y de las palabras hasta llegar a las perfectas y acabadas composiciones en todos los géneros».⁵⁷

La prensa

Los casos de Riccoboni y de Batteux a que antes me referí fueron el comienzo de un provechoso maridaje de la crítica extranjera con la prensa, sobre todo la de signo más europeo y culturalista, pues contribuyó decisivamente a la difusión de obras y autores extranjeros en nuestro país, tanto a través de la publicación de traducciones totales o parciales de textos, como de citas, referencias y noticias de todo tipo. Obviamente, con las limitaciones derivadas de su precaria, o cuando menos, dificultosa, existencia.

El *Correo literario de la Europa* (1781-1782; 1786) de Escartín, yerno de Nifo, que recogía sus informaciones principalmente de la prensa francesa, publicó varias noticias y críticas de obras de estética y de teoría literaria así como de ediciones de textos dramáticos importantes que, aunque indirectamente,

56. Cuya *Poétique française*, por cierto, y sirviéndose del juicio negativo de Palissot, para quien estaba llena de herejías en materia de gusto, la considera «prolija, extraña e inútil» (s. v. «Aristófanes»). Sin embargo, al traducir el prólogo de la «Advertencia» del original francés, reproduce exactamente los elogios de la actividad crítica de Marmontel al igual que la de los demás colaboradores.

57. *Encyclopédia metódica. Diccionario de Gramática y Literatura, traducido del francés al castellano, ilustrado y aumetado por el R. P. Luis Mínguez de San Fernando, del Orden de Escuelas Pías*, Madrid, Antonio de Sancha, 1788, p. 1.

permitieron que fueran conocidas en España: un amplio extracto de los *Elements of Beauty* de Donaldson (Londres, 1780; nº 23, 1º de noviembre de 1781), la ya mencionada reseña de Batteux, las de *Les dangers des spectacles* de Mohuy (nº 7, 12 de julio de 1781, p. 92), la *Histoire littéraire de Voltaire* del marqués de Luchet, muy extensa y negativa para el filósofo («era un eterno chismoso, vengativo, envidioso, mal sufrido»; nº 26, 22 de noviembre de 1781), los varios tomos de la *Histoire universelle des théâtres*, por entonces en curso de edición, la traducción al francés de las comedias de Shakespeare hecha por Le Tourneur, la *Poética* de Aristóteles de Goulstoni, así como la *Lettre sur les spectacles* de J.-J. Rousseau (Bruselas, 1781; nº 43, 4 de abril de 1782). Esta última reseña tiene particular interés; no sólo por tratarse de un autor prohibido desde 1756, sino por la visión positiva que ofrece del texto, aun cuando le reproche haber cargado demasiado las tintas en sus diatribas antiteatrales.

El *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa* (1787-1791) de Cristóbal Cladera, que se distinguió especialmente por su voluntad de traer a España lo mejor de la prensa extranjera, publicó importantes artículos de críticos alemanes: tres de Lessing en 1790: «¿Es o no liberal el arte de los cómicos?», «¿Deben o no cargarse los caracteres cómicos en la comedia?» y «Discurso sobre la comedia sentimental o lacrimosa»;⁵⁸ del académico de Berlín, Engel, una «Carta sobre la pintura musical» y otras veinticuatro sobre «El gesto, la pantomima y la acción teatral», acompañadas de unos preciosos grabados explicativos;⁵⁹ de Herder una «Disertación sobre la influencia de las bellas letras en las ciencias»,⁶⁰ y algunos más de Klopstock, Sulzer, Kuhls, Formey y Winckelmann sobre temas ya más alejados del teatro, los cuales, aparte de la relevancia de sus autores, tienen el interés de ser una de las pocas cosas de la crítica alemana que llegaron a España a lo largo del siglo, pues la mayor parte de los grandes pensadores de Alemania sólo serían traducidos al español en el siglo XIX.⁶¹ La misma revista publicó unas «Reflexiones sobre lo sublime» de Beattie,⁶² el «Discurso sobre esta pregunta: ¿el

58. Números 235, 237 y 249, correspondientes al 31 de mayo, 14 de junio y 5 de julio de 1790 respectivamente. Ninguno lleva comentario alguno sobre el autor ni indicación de su procedencia. En el primero reivindica la importancia del papel del actor y la condición *liberal* del ejercicio de su arte; en el segundo defiende, frente a los partidarios de la verosimilitud estricta, un cierto abultamiento de los caracteres para lograr mejor los fines del teatro, y tanto en éste como en el tercero, manifiesta su aceptación del drama serio por su utilidad y posibilidades, aunque considerándolo un género inferior al de la verdadera comedia.

59. Números 191 (27 de julio de 1789) a 248 (30 de agosto de 1790).

60. Números 198-199, de 14 y 21 de septiembre de 1789.

61. Véase Aguilar Piñal 1991a: hace notar, con toda razón, cómo fue en este periódico donde mayor número de noticias sobre Alemania, tanto políticas, como científicas y literarias, quedaron registradas.

62. Números 204 a 212, 26 de octubre a 21 de diciembre de 1789. Sucesor de Hutcheson, fue autor de un *Ensayo sobre la poesía y la música, sobre lo cómico y sobre la utilidad de los estudios clásicos* (1776). Véase Menéndez Pelayo 1974: I, 1050.

ingenio es o no superior a las reglas?» de Ancilon,⁶³ el «Discurso sobre la naturaleza de las óperas bufas italianas y sobre la unión de la comedia y de la música en estos poemas. Por Quatremere de Quincy» sacado del *Journal encyclopédique*,⁶⁴ las «Reflexiones sobre el teatro» de Charnois,⁶⁵ el «Discurso sobre la tragedia y principalmente sobre este verso de Horacio: *Nec quarta loqui persona*» del abate Visconti,⁶⁶ los anónimos «Discurso sobre las composiciones dramáticas y sobre el teatro de los griegos»,⁶⁷ «Cualidades que deben tener los actores del teatro»⁶⁸ y «De que modo el terror y la piedad teatrales moderan las pasiones en la tragedia»,⁶⁹ y se hizo eco de muchas ideas de Dubos en el artículo «¿Debe preferirse la crítica fundada en el sentimiento interior al examen analítico de las obras de arte?»,⁷⁰ crítico al que algunos años después extractará de manera más completa y circunstanciada el *Memorial literario* (1805) en unas «Reflexiones acerca de los siglos ilustrados y de la influencia que tienen las causas morales en los progresos de las artes y de las ciencias y esencialmente en la pintura y poesía. Extractadas del abate Dubos».⁷¹

De Chénier salió un «Fracmento (sic) sobre las unidades de tiempo y lugar en los poemas dramáticos» expresando sus reservas hacia ellas en la *Miscelánea instructiva*,⁷² aunque sin ningún comentario del editor. Esta misma revista dio también a conocer varios discursos de Marmontel (sobre la belleza, sobre la poesía y las cualidades de un buen poeta, sobre la historia, el estado de la literatura en Francia, la elocuencia sagrada, y la declamación oratoria y teatral).

Este crítico, Marmontel, aunque nunca traducido en España (excepción hecha de su obra literaria), fue sin duda conocido en versión original (recuérdense las citadas alusiones de Jovellanos, Moratín, etc.) y traducido parcialmente, como

63. N° 231, 3 de mayo de 1790.

64. N° 201, 5 de octubre de 1789, pp. 118-126.

65. N° 184, 8 de junio de 1789, pp. 138-141.

66. Números 224, 225 y 226 (22 de marzo de 1790, pp. 288-290; 29 de marzo de 1790, pp. 291-296; 5 de abril de 1790, pp. 324-328).

67. N° 171, 9 de marzo de 1789, pp. 981-985. Sostiene que la verdad y la belleza producen siempre las mismas impresiones, y celebra la sencillez del teatro griego. No hay indicación alguna sobre la procedencia del artículo.

68. N° 172, 16 de marzo de 1789, pp. 1007-1008. Sacado del *Journal de Trévoux*.

69. N° 175, 6 de abril de 1789, pp. 1076-1081. Idea de neta raigambre aristotélica. Procede del *Journal de Trévoux*.

70. Aparecido en los números 224 y 225 (15 y 22 de marzo de 1790). El anónimo autor del resumen suscribe plenamente sus ideas acerca de la importancia del «sentimiento interior» en la percepción crítica de las obras y desarrolla algunos aspectos sólo apuntados por Dubos.

71. Números VI y VII, 28 de febrero y 20 de marzo de 1805. Se trata de las influyentes *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) de carácter abiertamente sensualista. Muy apreciada en Francia (Voltaire la admiraba mucho), lo fue también en España, especialmente en el círculo de los poetas salmantinos.

72. N° XIII, 1797, pp. 15-22. Constata que los antiguos no las guardaron y pone de relieve los inconvenientes e inverosimilitudes a que conduce su seguimiento.

ha quedado apuntado, a través de las versiones de Batteux y del *Diccionario de Gramática y Literatura* de la *Encyclopédie méthodique*, y de las múltiples citas y referencias de Sánchez Barbero. Uno de los juicios más tempranos y encomiásticos que conozco, aparte del mencionado del abate Andrés, fue precisamente el del joven Marchena cuando en su efímera y vehemente revista *El Observador* (1787) no tuvo inconveniente en afirmar preferir su *Poética* a la de Luzán.⁷³ Esta obra, «excelente» a juicio de Lista, fue también una de las más leídas y utilizadas por el grupo sevillano (véase Juretschke 1951: 473). Cuando se produjo su fallecimiento, el *Memorial literario* publicó una encomiástica «Necrología». Aunque no menciona su *Poética*, asegura que «los artículos de literatura que escribí para la *Enciclopedia*, serán acaso algún día el primer título de su fama», y que «también son estimados otros opúsculos de poesía que compuso, como la *Epístola a los poetas* y la *Musicomanía*, poema del que sólo se han impreso algunos fragmentos» (nº VII, 1801, p. 262).

El *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* (1799-1805) del poeta, dramaturgo y crítico Jean-François de La Harpe tampoco fue traducido al español; sin embargo, pudo ser conocido en parte gracias a la prensa. El *Memorial literario*, tanto en la etapa de Olivé (1801-1804) como en la de los hermanos Carnerero (1805-1806), lo mencionó elogiosamente muchas veces y se aprovechó de varios de sus juicios de obras y dramaturgos franceses al reseñar las traducciones o versiones de éstas al español, verbigracia *El avaro* de Molière, *El vano humillado* de Destouches, *La esposa delincuente* de Beaumarchais, *El padre de familias* de Diderot y el *Beverley* de Saurin. A propósito de estas últimas, que examina conjuntamente, toma sus reflexiones sobre la tragedia urbana. Esta preferencia por La Harpe la justifica Olivé con estas significativas consideraciones, escritas en la mencionada reseña de Beaumarchais: «Habiendo nuestra escena dramática aumentado su caudal con muchedumbre de modernas composiciones francesas también podremos y aun deberemos enriquecer nosotros este periódico, principalmente dedicado a la aplicación de las reglas del gusto a las composiciones literarias, con las juiciosas críticas de La Harpe, a quien no sin razón llaman algunos de sus contemporáneos *el Quintiliano francés*».⁷⁴ Los elogios al autor y a la obra llegaron a su culminación al dar noticia de su muerte en septiembre de 1803, uniéndolos a los que le dedicó Palissot. Aparece así el célebre discípulo de Voltaire como crítico de gusto delicado y sólida instrucción, «tal vez el mejor que su nación ha tenido en estos tiempos», con profundos conocimientos del arte, que «aplica con acierto en los análisis que de las composiciones literarias forma», y con ideas que, aunque por

73. En el nº VI, dedicado al comentario de diversas obras españolas que relaciona con otras tantas francesas escribe: «¿Qué es *La Araucana* respecto de *La Enriade*? Y, ¿quién comparará a Calderón con Molière? ¿Qué hombre prefiere la *Poética* de Luzán a la de Marmontel?» (p. 91).

74. *Memorial literario*, febrero de 1803, p. 21. En cursiva en el original.

lo común no son nuevas ni elevadas, sí son «sanas y juiciosas cuando no le domina el espíritu de partido»; y en cuanto al *Liceo*, aunque el periodista la considera obra demasiado voluminosa y pesada, la estima como la mejor de cuantas sobre la materia se han publicado en Francia.⁷⁵ Que la obra en su versión original era conocida y apreciada en España lo atestigua el hecho de haber sido la elegida por la Real Academia Sevillana de Buenas Letras para premiar, en un concurso establecido en 1804, a quien presentase el mejor *Plan filosófico de unas instituciones de Bellas Letras* (véase Aguilar Piñal 1966: 181).

En julio y agosto de 1795 el *Memorial literario* publicó un amplio extracto (el más extenso que salió en sus páginas) del *Essai sur le beau* (1741) del abate André, obra que ya había circulado antes con cierta amplitud en la versión original;⁷⁶ después, en la etapa de Olivé, uno muy breve del de Alfieri «Sobre el impulso natural», que había aparecido en la *Décade philosophique*, a raíz de su fallecimiento⁷⁷ y otro, mucho más extenso del importante «Ensayo sobre la belleza» de Wredale Price, publicado en Londres en 1801,⁷⁸ aunque ni uno ni otro tengan demasiado que ver con la literatura dramática.

En la etapa de los hermanos Carnerero, el mismo periódico dio a la estampa un largo artículo acerca «De la impresión de realidad que causan las representaciones dramáticas», sacado en buena parte de lo que a este respecto había escrito Aikin respondiendo a la defensa que Johnson había hecho de Shakespeare por haber conculcado las unidades dramáticas,⁷⁹ y algún tiempo después, el ya mencionado de la obra de Dubos.

Ya aludí también a la reseña del *Ensayo sobre la ópera* de Algarotti aparecida en el *Diario de Madrid* del 27 de enero de 1787.

Munárriz tradujo para las *Varietades de ciencias, literatura y artes* de Quintana el discurso de Addison «Sobre los placeres de la imaginación», y en el mismo periódico se publicaron unas breves «Reflexiones sobre la poesía», extractadas «de Schiller y otros discípulos del célebre Kant», que remitió desde

75. N° XXVI, septiembre de 1803, pp. 22-27.

76. Particularmente en el círculo poético salmantino (véase Demerson 1971: I, 119), como lo será también en el de la Academia de Letras Humanas de Sevilla (véase Menéndez Pelayo 1974: I, 1415). El *Memorial literario*, que ya en 1786 había aludido a la obra como texto fundamental sobre el asunto (n° de noviembre, p. 405), acompañó el extracto de un encomiástico juicio, congratulándose de la reedición francesa, preparada y prologada por Formey (1767). En 1791, Francisco Machado solicitó licencia para imprimir una traducción, titulada *Ensayo sobre lo bello* (A.H.N., leg. 5557/n° 32), pero no se publicó.

77. N° LXV, 20 de enero de 1804, pp. 300-302.

78. N° L, 1803, pp. 145-161. La obra de Edmund Burke, *A philosophical inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Londres, 1756), a la que tanto debe Wredale Price, fue traducida por Juan de la Dehesa y publicada en la imprenta de la Universidad de Alcalá en 1807.

79. N° 1, 10 de enero de 1805, pp. 75-94.

Chiclana A. P. P., por desgracia, sin comentario alguno por parte de los periodistas que pusiera de relieve la personalidad de tales críticos.⁸⁰

Y esto no fue todo, como es obvio, pues un recorrido más detenido y minucioso por la prensa, contando con un mayor número de índices y monografías que con los que hoy contamos, podrá ofrecer un censo mucho más completo de sus aportaciones en este sentido.

Un último testimonio. La progresiva receptividad de la prensa hacia la poética extranjera se dejó ver significativamente en el proyecto de la que hubiera podido ser, si la censura lo hubiera autorizado, la primera revista dedicada exclusivamente al teatro: el *Diario de espectáculos* que en 1804 quisieron promover Andrés Miñano y Alfonso Portillo. En el plan con el que acompañaron la solicitud (A.H.N., Estado 3242) figura una extensa relación de las obras que iban a utilizar como material de trabajo. Entre ellas estaban, junto a las de los españoles Cascales, Luzán, Nasarre y García de la Huerta, las clásicas de Aristóteles, Horacio y Longino, más algunas otras de tema no específicamente teatral, varias colecciones, historias y poéticas extranjeras (citadas, como era habitual, a la española): «la obra del P. Brumoy sobre *el teatro de los griegos*, la *Biblioteca dramática francesa*, la *Biblioteca dramática inglesa*, la *Historia general de los teatros y espectáculos de todas las naciones desde Thespis hasta nuestros días*, la *Historia del teatro* por Napoli Signorelli, otra por D. Francisco Milizia, el *Compendio cronológico del teatro francés* [...], Boileau, el Engel sobre *el gesto, declamación y acción* [...], el *Liceo* de La Harpe, la obra de Blair [...], las *Conversaciones de Lauriso Tragiense*, las obras teatrales de Luis Riccoboni y su hijo [...], los *Elementos de crítica dramática* de William Cooke y otras obras fundamentales y juiciosas que procuraremos ir adquiriendo o consultaremos en las bibliotecas».

Es hora de poner punto final a este apretado resumen. Aunque falten todavía muchos eslabones para completar la cadena, creo que con los consignados se hace patente la importante presencia en España de la crítica extranjera, sobre todo de la francesa; una presencia progresivamente más vigorosa aunque, ciertamente también, parcial y limitada, pues hubo muchos nombres y muchas obras que quedaron al margen del conocimiento de los españoles, o de cuyo conocimiento, al menos, no queda constancia.

A través de los datos expuestos, se evidencia que la crítica extranjera estuvo representada, fundamentalmente, por los más conocidos exégetas aristotélicos antiguos como Scaligero, Minturno, Robortello, Maggi, Benio, Castelvetro y Heinsius, por franceses del XVII, como Corneille, Mme Dacier, Boileau, Le Bossu, Saint-Évremond, Fontenelle y Rapin, y por otros más modernos como Jouvancy, Massieu, Brumoy, La Motte, Voltaire, Batteux, los

80. Nº XXII, 12 de julio de 1805; Aguilar Piñal 1991a afirma estar escritas por Juan Nicolás Böhl de Faber.

Riccoboni, Diderot, Marmontel, Sabatier de Castres, Chénier, La Harpe, etc., por los italianos Muratori, Gravina, Baruffaldi, Maffei, Metastasio, Bianchi y Algarotti, por el escocés Blair, por los ingleses Pope, Steele y Johnson, y por los alemanes Engel, Lessing y Sulzer. Naturalmente, en proporciones y medidas muy diferentes.

Con todo, y como se ha visto también, esta presencia no barrió, antes al contrario, la tradición crítica española. Ambas, poética extranjera y poética española, se entrelazaron para concurrir a idéntico objetivo: el de la reforma, dignificación y mejora de nuestros escenarios. Por eso, decir -como se ha venido diciendo por inveterada fuerza de la costumbre- que la renovación teatral vino de la mano de la poética francesa, propiciada por una decidida voluntad de asimilación mimética, aunque tenga una parte importante de verdad (como no podía ser de otro modo en un siglo de incontestable hegemonía cultural gala), no deja de ser una verdad a medias. La renovación se produjo como fruto, ante todo, del esfuerzo regeneracionista de la Ilustración por dignificar la vida teatral española desde imperativos de racionalidad y buen sentido; imperativos que no podían enveredarse entonces sino por los principios, racionales y sensatos, del clasicismo, los formulase quien los formulase. Cosa distinta es que por razones históricas, culturales y aun geográficas, la comunicación con Francia fuera la más hacedera y, en consecuencia, su crítica estuviera más presente que la de otros países. Pero ése, y no otro, es el *neoclasicismo* del siglo XVIII. Y lo que, peyorativamente, se ha calificado como *galoclasicismo* en aras de sus supuestas filiaciones ideológicas, habría que sustituirlo más bien por otra voz, todavía por encontrar, que englobara las dos matrices básicas de su formulación: cosmopolitismo/clasicismo. Porque eso fue, ante todo, la crítica española del siglo XVIII: un equilibrado entrecruce de voces nacionales e internacionales emitidas desde el respeto y la adhesión comunes al magisterio de Aristóteles y Horacio.

