

LA PRENSA LITERARIA Y LA «PASIÓN DE AMOR» EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII

Maud LE GUELLEC
(Paris III – Sorbonne Nouvelle)

Aceptado: 12-VI-2008

maudlg@yahoo.fr

RESUMEN: *El objeto de este artículo es presentar cómo la prensa literaria española del siglo XVIII se hace eco de las ideas neoclásicas sobre la presencia del amor en el teatro y sus efectos perniciosos. El estudio de El Pensador y del Diario extranjero así como de otras publicaciones nos muestra que los críticos de aquella época consideran que el tema amoroso es omnipresente en la escena y que esta omnipresencia representa una amenaza para la buena moralidad de los españoles. Afirman en efecto que en vez de corregir a los espectadores purgándoles de sus pasiones, las obras de teatro exaltan éstas dando a ver ejemplos de amores deshonestos que triunfan de todos los obstáculos que se les oponen. Se examinan por lo tanto en el artículo estas virulentas críticas así como las distintas propuestas de reforma formuladas en la prensa literaria. Además, se intenta entender cuáles son los motivos que hacen que la atención de los neoclásicos se focalice esencialmente sobre las obras dramáticas, analizando para ello la accesibilidad del teatro en la España del siglo XVIII y su fuerza de representación. Palabras clave: teatro, prensa, siglo XVIII, neoclasicismo.*

ABSTRACT: *The object of this article is to show how eighteenth century Spanish literary press conveys the Neo-classical ideas about the presence of love in theatre and its pernicious consequences. The study of El Pensador and Diario extranjero, as well as other journals, shows that the critics of that time consider the omnipresence of the theme of love on stage to be a threat to Spaniards' moral rectitude. Indeed, they claim that instead of improving the spectators' morality by purging them of their passions, plays glorify these emotions by showing obscene examples of love overcoming all obstacles standing on its way. This article thus examines these fierce criticisms along with the various suggestions of amendment put forward in the literary press. Furthermore, we try to understand the reasons why Neo-classical authors chiefly focus on dramatic works by assessing how accessible eighteenth century Spanish theatre is and by analyzing how powerfully its representations affect the audience. Key words: theatre, press, eighteenth century, neo-classicism.*

Esta pieza es una de aquellas Comedias que pretenden pasar por tales en nuestro Teatro, a costa de la irregularidad, y ninguna verosimilitud que hay en tantos lances de tapadas, ficciones de voz, escondrijos, trabacamientos, cuchilladas &c. todo lo cual más se dirige a mover la risa de los espectadores, que a enseñar con deleite la razón y buen juicio; siendo la moral de semejantes dramas muy perjudicial a las costumbres, y principalmente a la honestidad y recato de las doncellas; virtudes que indiscretamente se sacrifican en ellos a los artificios y ardidés del amor.¹

Éste es el juicio que se puede leer en el *Memorial literario* de noviembre de 1788 acerca de la comedia *Mentir y mudarse a un tiempo, el mentiroso en la Corte*, representada en el coliseo del Príncipe en Madrid. Y son muchas las reseñas teatrales de este jaez que, basándose explícitamente o no en las enseñanzas de Ignacio de Luzán y su *Poética*, se alzan en contra de la inverosimilitud, de la falta de respeto de las unidades de tiempo, lugar y acción, de la falta de moralidad o del uso excesivo del gracioso y de sus «bufonadas». El *Memorial literario*, el *Correo de Madrid*, *La Espigadera*, el *Diario de las musas*, el *Semanario de Salamanca*, el *Semanario de Zaragoza* o *Minerva*² se hacen así eco del pensamiento neoclásico, deseoso de devolverle al teatro su honestidad, su respeto de las costumbres. A este nivel, uno de los elementos que más se critican es la manera con la cual se representa el amor en la escena, como lo vemos al final de esta cita. Dar a ver ejemplos de enamoramientos y de cortejos sería una de las mayores plagas del teatro dieciochesco. Por lo tanto, vamos a examinar la argumentación sobre la nocividad del tema amoroso que se desarrolla en la prensa literaria de la época mediante reseñas y discursos teóricos sobre el teatro. Detrás de esta argumentación están Luzán y otros teóricos neoclásicos como Leandro Fernández de Moratín, pero sobre todo está Luis Riccoboni quien, tras haber sido actor y director de tropa en Francia, escribió *De la réformation du théâtre*³ en 1747. El número 69 de *El Pensador* y el número 11 del *Diario extranjero*⁴ corresponden así al capítulo segundo de la primera parte de este libro, titulado «De la pasión de amor en el Teatro».⁵ El editor y los contribuyentes de este último periódico se muestran particularmente interesados en

¹ *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, Imprenta Real, noviembre de 1788, parte segunda, número LXXIV, p. 507.

² *Correo de Madrid o de los ciegos*, Imprenta de Josef Herrera, Madrid, 1786-1791. *La Espigadera*, Imprenta de Blas Román, Madrid, 1790-1791. *Diario de las musas*, Imprenta de Hilario Santos Alonso, Madrid, 1790-1791. *Semanario de Salamanca*, Imprenta de Doña María Rico Villoria, por los Impresores Manuel Rodríguez y Manuel de Vega, Salamanca, 1793. *Semanario de Zaragoza*, Oficina de Medardo Heras, Zaragoza, 1798-1801. *Minerva o el Revisor general*, Imprenta de Vega y compañía, Madrid, 1805-1808.

³ Louis Riccoboni, *De la réformation du théâtre*, Slatkine Reprints, Genève, 1971.

⁴ *El Pensador*, Imprenta de Joaquín Ibarra, Madrid, 1762-1767. *Diario extranjero*, Imprenta de Gabriel Ramírez, Madrid, 1763.

⁵ Salvo los últimos párrafos que proceden del principio de la sexta parte del libro, esencialmente de las páginas 269 a 271.

el tema ya que el número 10, titulado «Comparación de los teatros antiguos con los modernos», es la traducción del primer capítulo de la primera parte de *De la réformation du théâtre*; el número 15, titulado «Principal motivo de la reformatión del Teatro» corresponde al capítulo cinco; y el número 16, titulado «Obstáculos que se pueden hallar para la reforma del Teatro» es la traducción del capítulo seis.⁶ Estas dos publicaciones serán por lo tanto la base principal de nuestra reflexión, así como unos cuantos números de las revistas ya citadas.

La «pasión de amor»: una constante temática en el teatro español del siglo XVIII.

Todo parte de una constatación firme y rotunda por parte de los críticos: el tema del amor invade las obras dramáticas modernas. Leemos así bajo la pluma del redactor del Pensamiento 69 que esta pasión «en el día es el único móvil del Teatro» (p. 285), que los dramaturgos «no saben hablar sino de amor sobre la escena» (p. 291). Y esto sería característico de una diferencia fundamental entre los antiguos y los modernos, como lo leemos en el mismo número del *Pensador*: «aquellos se sirvieron rara vez de esta pasión en el Teatro; y éstos han hecho de ella el principal motivo, y el fundamento de todas sus fábulas» (p. 291). Es cierto que esta afirmación tendría que ser matizada y que la diferencia reside probablemente más en la manera de representar el amor que en el hecho de ponerlo o no en escena, pero la voluntad neoclásica de insistir en lo anormal —y por lo tanto intolerable— de la situación es en sí significativo.

Concretamente, esta omnipresencia se declina primero a nivel de los personajes. Podemos destacar en efecto dos categorías de personajes que dependen estrechamente del amor: los enamorados y los que los ayudan. Acerca de los primeros, podemos leer en el Pensamiento 78: «Queda dicho, que todos nuestros galanes de Comedias son enamorados, y valientes; pero no están reservadas a ellos solos estas gracias. [...] Lo ordinario es hacer a todas las damas de un carácter blando, y propenso al amor. De esto es rara la dama de Comedia que escapa» (pp. 95-96). Así, galán o dama, los protagonistas de las comedias suelen ser ganados por el amor, lo cual se refleja en sus palabras y en sus actos. En cuanto a los ayudantes, se pone de realce cómo todos los criados se ponen al servicio de sus amos para organizar una cita, entregar una carta o un retrato, hacer pasar un mensaje... Así, se explica con mucha ironía en el Pensamiento 78 cómo las criadas de las comedias tienen que hacer todo lo que mandan sus amas, según la máxima que se halla en cierta comedia: «A ti te toca el mandarme, / y el obedecerte a mí» (p. 102).

⁶ Salvo la parte llamada «REFLEXIONES», de redacción propia.

Y en la comedia *No puede ser el guardar una muger* de Agustín Moreto —cuya reseña ocupa los números 70 y 71 de *El Pensador*— el criado de Don Félix, Tarugo, es quien hace posible todo el enredo pues por sus múltiples astucias consigue el intercambio de retratos entre Don Félix y Doña Inés, introducir al primero en la casa de ésta y hacerlos escapar a los dos sucesivamente. Lo manifiesta el redactor de estos dos Pensamientos cuando escribe: «solo faltaba el Lazarillo de Tormes, o el Ginés de Pasamonte, que hilase el enredo, y proveyese de trazas, y marañas, ejecutándolas al mismo tiempo con desenfado, viveza, y presencia de espíritu, de modo que en los lances más difíciles tuviese siempre a la mano algún ardid, o sutileza con que salir bien del empeño» (Pensamiento 70, pp. 309-310).

Juan Pablo Forner, en *Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual del teatro español* que publica anónimamente en *La Espigadera*,⁷ evoca también a los «criados y criadas haciendo gala y ganancia de sus tercerías infames» (p. 7). Además en esta misma obra, Forner subraya que esto no ocurre solo en las comedias: reyes y príncipes de las tragedias se ven contaminados por la misma epidemia, lo cual es sumamente inconveniente según él. Escribe a este respecto que «las princesas es una compasión verlas siempre enamoradas sin esperanza», que los reyes «si son viejos, andan echando siempre sentencias y ajustando duelos y, si son mozos, han de querer precisamente a una dama de la reina» (pp. 8-9). Incluso cuando el tema principal no es el amor, éste hace su aparición mediante los personajes secundarios. De esto da un ejemplo el *Diario extranjero* hablando del *Avaro* de Molière y afirmando que el carácter del protagonista es excelente pero que, desgraciadamente para la lección moral de la obra, «el Avaro tiene dos hijos, hombre, y mujer: el hijo ama excesivamente a la Dama de su Padre; y la hija por su parte ama a un Cavallero joven, que se introduce en la casa con el disfraz de criado» (n° 10, p. 155).

Por otra parte, la omnipresencia de la pasión amorosa y de sus excesos se declina también a nivel de los lances. En la reseña que hace el periódico *Minerva* de la obra *Dexar lo cierto por lo dudoso, o la muger firme*, podemos leer: «hay sus correspondientes celos, amores dobles y encontrados, y traicioncillas, engaños y tercerías, como es de regla» (tomo 5, n° 12, p. 89). Esta idea es expresada de manera particularmente fuerte y clara en el número 1 de *La Espigadera* que acabamos de citar cuando Forner afirma que «se ven en nuestros dramas [...] las solicitudes más deshonestas, los engaños, los artificios, las perfidias, fugas de doncellas, escalamientos de casas nobles» (p. 7). Fuera de la prensa, también lo expresa Luzán en su *Poética* cuando, enumerando los lances típicos de Calderón habla de «las galanterías, los enamoramientos repentinos, las

⁷ *La Espigadera*, 1790, n° 1, pp. 1-26. Se debe la identificación de Forner como autor de este *Discurso* a John A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain*, Southern Methodist University Press, Dallas, 1959, pp. 326 y 386.

rondas, las entradas clandestinas y los escalamientos de casas», de las damas que esconden a sus galanes «aún en sus mismos retretes», de «las citas nocturnas a rejas de jardines».⁸

Por fin, la pasión amorosa y sus excesos determinan también el lenguaje utilizado. Así, en el *Semanario de Salamanca*, se condenan las «expresiones obscenas» empleadas por los comediantes (nº 368, p. 180). Ahora bien según los neoclásicos, la fuerza de las palabras, la indecencia de los giros, la osadía de las metáforas que emplean los amantes o sus cómplices representan una gran amenaza para la moralidad de los espectadores. A este respecto podemos leer la crítica que se hace en el Pensamiento 69: «nadie ignora, que las expresiones de los amantes, siempre pintadas con exceso, y entusiasmo sobre la escena, confirman al licencioso en su desorden, despiertan los espíritus más adormecidos, y dan entrada a una pasión viciosa en el corazón de la juventud más inocente» (p. 285).

A la hora de determinar hasta qué punto esta queja de los críticos es justificada, tenemos que contentarnos con aproximaciones e hipótesis. Si nos basamos en el repertorio de las comedias representadas en Madrid entre 1708 y 1808 que establecieron René Andioc y Mireille Coulon,⁹ comprobamos que son numerosos los títulos de comedias que incluyen un término del vocabulario del amor o del matrimonio. Podemos mencionar por ejemplo *Amar por señas* de Tirso de Molina, *El amante honrado* de Zavala y Zamora, *El filósofo enamorado* de Forner o el *Examen de maridos* de Ruiz de Alarcón. También forman parte de este grupo tres grandes éxitos teatrales de la época: *Afectos de odio y amor*, *Para vencer amor, querer vencerle*, las dos de Calderón, y *Donde hay agravios no hay celos, el amo criado* de Rojas Zorrilla. A éstos podríamos probablemente añadir bastantes de las obras cuyos títulos incluyen los términos «engaño» o «hechizo». Convendría evidentemente leer las obras para afirmarlo con más certeza, pero el número de comedias cuyo título evoca de manera evidente el tema amoroso es ya en sí bastante convincente. Y tenemos que subrayar además que uno de los reproches hechos por los neoclásicos es que el amor está presente aun en las obras cuyo argumento no tiene nada que ver, como es el caso del *Avaro*. Por lo tanto, parece probable que el amor esté efectivamente muy presente en el teatro español del siglo XVIII. Lo que nos va a interesar ahora es ¿en qué esta omnipresencia constituye un problema? Se ha visto mediante las precedentes citas que la observación de la importancia del tema amoroso en el teatro del siglo XVIII se suele hacer en términos negativos. El hecho de que se hable de «tercerías infames», de «perfidias» es ya la muestra de que, lejos de simplemente constatarla, los periódicos condenan esta omnipresencia. Es más, el redactor del

⁸ Ignacio de Luzán, *La Poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, Editorial Labor, Barcelona, 1977, p. 404.

⁹ René Andioc, Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1996, t. 2.

número 11 del *Diario extranjero*, titulado «Efectos que causa la pasión de amor demasiado exagerada, y por lo común aplaudida en el Teatro», la considera como una amenaza: «En cuanto al Amor nadie puede negar que es muy peligroso hacerle el objeto principal de nuestras comedias» (p. 164). Conviene entonces examinar cuáles son los motivos de tal rechazo.

La denuncia de esta omnipresencia: motivos y consecuencias.

La principal justificación del recelo neoclásico frente al amor como tema teatral es de orden moral. En efecto, la mayoría de las obras de teatro escogen formas de amor «condenables»: amores de jóvenes antes del matrimonio y sin el consentimiento de sus padres, adulterios. Por lo tanto, los amores que se dan a ver en la escena son ejemplos de disolución que la buena moral no puede tolerar, según los críticos. Así, las damas reciben a sus galanes en su cuarto, o van ellas mismas al suyo. En la ya citada comedia *No puede ser el guardar una muger*, Doña Inés esconde en el oratorio de su cuarto a Don Félix durante ocho días, después de haber tomado la simple precaución de hacerle prometer lo siguiente: «Que la palabra te pido, / de que pasar no te atrevas / el límite en tus cariños, / que permite mi decoro» (Jornada segunda). Y en la comedia *Trampa adelante*, como se observa en el Pensamiento 78, «Doña Leonor, y Doña Ana están en casa de Don Juan de Lara, a quien ambas quieren para esposo» (p. 102). En este mismo número leemos una afirmación de mordaz ironía a este respecto (pp. 100-101):

No puede negarse, que parece muy indecoroso en una mujer de obligaciones entrarse por las puertas de su amante, que aunque se le quieran creer las mejores calidades, se supone joven, y enamorado; ni tampoco dejaría yo de confesar, que éste era un pernicioso ejemplo en el Teatro, si las tales damas saliesen a estas aventuras con mantilla; pero con manto ¿qué inconveniente puede haber? ¿Quién se ha de atrever a una mujer con manto?

Incluso hay muchos ejemplos de damas de comedia que pierden su honor. Así, se evoca en este Pensamiento 78 la comedia *El mejor Alcalde el Rey* donde Doña Elvira espera a su amante el Conde Don García después de haberle escrito el siguiente billete: «Esta noche a las doce estará abierta la puerta del jardín, para que por ella entres a tomar posesión de mi libertad». Pero por un *quid pro quo* permitido por la oscuridad, entra en el cuarto Don Fernando, «mozalbeta rondador, y atrevido» que andaba por aquellos barrios, y Doña Elvira no puede más que lamentarse del suceso (pp. 106-107). Ahora bien, la legislación del siglo XVIII se opone claramente a semejantes amores y establece que dos jóvenes no se pueden amar y prever casarse sin el consentimiento de sus padres. Lo dice el Pensamiento 69, mediante las palabras de una madre a su hija: «no es lícito tener comercio particular, por inocente que sea, con un joven; porque lo

que al principio es inocente, suele ser delincuente con el tiempo» (p. 287). Pero en las comedias se hace poco caso de estas reglas y los críticos consideran que «los procedimientos más arriesgados, y las extravagancias menos permitidas son los caminos ordinarios de los amantes del Teatro, siempre que encuentran en sus padres alguna resistencia», resistencia a veces inventada por el poeta «para dar motivo a las estratagemas más atrevidas, e indecentes, y gloriarse, en vez de tener rubor, de la fertilidad de su genio» (Pensamiento 69, pp. 288-289). A este nivel, el teatro es tal vez el reflejo de la realidad, pues sobre los 4962 nacimientos que se contabilizaron en Madrid en 1803, 1318 —o sea más del cuarto— fueron ilegítimos.¹⁰ Y en la pragmática del 23 de marzo de 1776, si se recomienda a los padres que no se opongan a un matrimonio justo y racional, se afirma la necesidad del consentimiento del jefe de familia para el matrimonio de menores de 25 años, justificándose la medida en los términos siguientes: «Habiendo llegado a ser tan frecuente el abuso de contraer matrimonios desiguales los hijos de familia sin esperar el consentimiento paterno o de aquellos deudos o personas que se hallen en lugar de padres».¹¹ Reflejo o no de la realidad, la inmoralidad que desencadena la pasión de amor va muy lejos, pues según los críticos, condiciona todas las obligaciones de la vida civil. Es lo que se expresa en el Pensamiento 69 en las líneas siguientes (pp. 294-295):

Los asesinatos, las usurpaciones, las infidelidades, las traiciones, el desprecio de las Leyes, las conspiraciones, &c. son comunmente el fruto, que el amor produce sobre la escena en las Tragedias; y en las Comedias, [...] el mismo amor es el que causa las divisiones en las familias, el desprecio de la autoridad paterna, la violación de la fe conyugal, la disipación de los bienes, y en fin, todos los vicios a que se entrega un joven, que todo lo profana, y nada respeta, quando se trata de satisfacer su pasión.

Pero, ¿por qué no considerar estos amores ilegítimos, clandestinos, inmorales como otros tantos ejemplos de lo que no se tiene que hacer, ya que lo propio de la comedia es ridiculizar y castigar los vicios? Es que la lección que uno puede sacar de una comedia depende por completo del final de ésta: de ser castigados los atrevimientos inmorales de los enamorados, la obra puede dar un buen ejemplo a los espectadores. Pero si la obra acaba con un matrimonio, es como aprobar todo lo que precede. Se desarrolla esta idea en el mismo número del *Pensador* (pp. 289-290):

Pudiera decirse con alguna verosimilitud, que un amor, que causa tantos tormentos, e inquietudes, será más a propósito para corregir esta pasión, que para excitarla, si en la conclusión de los Dramas se

¹⁰ René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Imprimerie Saint-Joseph, Tarbes, 1970, p. 465.

¹¹ Novísima recopilación, libro X, título III, ley IX.

viere que eran infelices los amantes; en cuyo caso los oyentes podrían mirar con aversión una pasión, que solo producía penas, y afanes en su progreso, y en su fin; pero por desgracia los amores de las Comedias tienen siempre un suceso feliz, y el auditorio infiere con razón, que los males padecidos por los amantes hasta llegar a este éxito favorable, lejos de ser un justo castigo de aquella pasión, son una persecución injusta, de que al fin triunfa la virtud.

Aparte de este principal motivo de rechazo de la pasión de amor en la escena vienen otros, de menos importancia, pero que vienen a reforzar la argumentación neoclásica. Dentro de estos motivos está la falta de interés pues, como lo dice la moralidad de la fábula *La abeja y el cuclillo* de Tomás de Iriarte, «La variedad es requisito indispensable en las obras de gusto», por lo tanto la repetición del mismo tema amoroso sería un motivo de sumo cansancio. Es sobre este argumento que se basa el final de Pensamiento 69 (pp. 295-296):

¿cómo es posible divertirse en el día con una cosa, tantas veces, y tan frecuentemente repetida, como lo es el amor teatral? ¿No debe parecer muy extraordinario, que un número tan crecido de gentes instruidas, y de juicio, pierdan el tiempo tratando, u oyendo tratar de una materia, que por el frecuente uso, que de ella se ha hecho, está casi agotada, y en que los poetas, para poder agradar, se ven reducidos a usar del ilícito socorro de palabras, y acciones licenciosas, como se pueden ver en más de una Comedia, que el lector conocerá, sin que yo las nombre?

Por otra parte, el reproche de falta de verosimilitud que caracteriza el discurso neoclásico se aplica a menudo al tema amoroso. En efecto, si tomamos de nuevo el ejemplo de *No puede ser el guardar una muger* de Agustín Moreto, vemos a Don Félix que, sin conocer apenas a Doña Inés, acepta la propuesta que le hace Doña Ana de seducirla para demostrar a Don Pedro, hermano de Doña Inés y futuro esposo de Doña Ana, que «el guardar una mujer, / no puede ser» (Jornada primera). Ahora bien en la tercera jornada, o sea una semana más tarde, Don Félix se dice sinceramente enamorado de Doña Inés y se casa con ella. Esta inverosimilitud, *El Pensador* la condena diciendo que los galanes se enamoran tan fácilmente de una dama, «que un retrato, una palabra, el ver una mujer tapada, el oír su voz, y aún otras mas leves casualidades, sobran para encenderlos en aquella ciega pasión, empeñarlos a los mayores peligros, y a todas las aventuras de un caballero andante profeso de muchos años» (Pensamiento 77, pp. 87-88). Ya expresaba esta idea Luzán en su *Poética*, diciendo que para enamorarse los galanes, basta «un retrato con quien inmediatamente hacen extremos de apasionados y de ciegos» (p. 500). De todos estos motivos de rechazo tenemos el resumen en el número 108 del *Correo de Madrid*, donde un lector define la obra de teatro en estos términos: «historia puesta en acción sin verosimilitud, sin sal, llena de amores romancescos, de galanteos escandalosos, y expresiones truanescas» (p. 520).

Frente a semejante indignidad de la pasión amorosa en el teatro, los críticos proponen varias reformas. Así, *El Pensador* prescribe variar las formas de amor que se tratan en vez de limitarse a la pasión amorosa. Propone tratar de «asuntos de amor conyugal, paterno, filial, y de la patria», pues «no se hallará ni una sola persona, que no sea padre, hijo, marido, o ciudadano» (nº 69, p. 292). En cuanto a Luzán, se basa en ejemplos concretos para intentar convencer a los dramaturgos de que diversifiquen los temas: «Píntese, por ejemplo, un soldado fanfarrón, como el Pírgopolinices de Plauto, o como el Trasón de Terencio, un avaro como el de Molière o como el de Plauto, un clerizonte ridículo como el de don Claudio de Zamora» (p. 505).

Pero para atacar de frente el problema, los reformadores se interesaron en ver cómo se podía seguir tratando de la pasión de amor sin caer en las licencias habituales. Para tomar un ejemplo de reforma puesta en práctica, podemos citar a Leandro Fernández de Moratín que, en su obra *El viejo y la niña*, presenta a una Isabel enamorada de otro hombre que su marido, pero que, en vez de ceder a su amor, resiste para preservar su honor. Es así como el censor Juan de Dios Gil de Lara emitió este juicio acerca del autor: «presentó la fe conyugal triunfante de los atractivos del primer amor que tanto imperio tiene en el corazón humano». ¹² Y si la obra recibió críticas por haber mostrado esta lucha entre fidelidad y tentación, Moratín se defendió diciendo que es mejor ser consciente de los peligros para poder combatirlos. En su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas*, Jovellanos incita a los autores a ir en esta dirección cuando afirma: «Consérvese en hora buena el amor en la escena, pero sustitúyase el casto y legítimo al impuro y festivo, y a buen seguro que se sacará mejor partido de esta pasión universal». ¹³ El desarrollo del teatro sentimental español corresponde a esta voluntad, ya que presenta a unos personajes llenos de buenos sentimientos, cuyas crisis domésticas se desarrollan en un marco familiar y de estricta moralidad. Es que en vez del terror y de la compasión, en vez de la risa, este nuevo género pretende suscitar el enternecimiento de los espectadores, lo cual explica unas de las denominaciones que se le atribuyen: «comedia lacrimosa», «género patético».

Pero la idea más corriente es que para no caer en las licencias habituales, la mejor forma es cambiar el final de las obras. Lo expresa en estos términos el *Diario extranjero*: «se ha de tratar la pasión de amor, del propio modo que se ofrecen las demás pasiones sobre el Teatro: castigadas, y así las veremos corregidas: manifestarlas despreciables, y así se mejorarán avergonzadas las corrompidas costumbres» (nº 11, p. 171). De todo esto nos ofrece un resumen Luis Riccoboni en *De la réformation du*

¹² Juicios acerca de D. Leandro Fernández de Moratín, BNM, ms. 19267. Citado por René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, op. cit., p. 460.

¹³ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 204.

théâtre. En efecto, después de una primera parte más general —la que se ve traducida en *El Pensador* y el *Diario extranjero*—, presenta su proposición de reforma y hace un catálogo de las obras francesas dignas de ser conservadas en el nuevo teatro, las que se tendrían que corregir, y las que es necesario rechazar. La idea es que se conservarán las obras donde no hay amor o solo amor inocente, o bien donde el amor ilegítimo se ve castigado al final de la obra. Se corregirán las obras donde los elementos inmorales —un personaje, unas escenas, un sentimiento entre dos personajes— se pueden quitar sin trastornar el enredo. Por fin, se rechazarán las obras en las cuales esta supresión aparece imposible, porque el enredo es totalmente dependiente del amor deshonesto.

Nos podemos preguntar por qué estos críticos, si consideraban que era tan dañado y dañoso el teatro, no proponían su supresión. Es que la mayoría de los pensadores del siglo XVIII estaban de acuerdo para decir que todo pueblo necesita diversión. Así leemos en el Pensamiento 23 (p. 295):

las grandes ciudades no son ni deben ser claustros monacales; [...] en todas ellas debe haber, según máximas de una sana política, diversiones públicas que hagan menos perjudiciales a los ociosos, y que alimenten con un inocente recreo las fuerzas de los hombres ocupados que necesitan descansar después de haber cumplido con las obligaciones de la profesión que ejercen en la sociedad.

Igualmente leemos en el número 11 del *Diario extranjero*: «proponer su destierro, o extinción, lejos de ser atendido, sería acarrear la burla, y el desprecio, no solo de los insensatos, sino también de los juiciosos» (p. 163). Por lo tanto, no se trata de suprimir el teatro sino de reformarlo, según los ejes evocados. Pues «el abuso, el exceso es lo que se reprehende, y no la cosa que da ocasión al abuso y al exceso», como lo dice «el Amante de la verdad» en el número 368 del *Semanario de Salamanca* (p. 185).

Nos queda ahora por entender por qué los neoclásicos, a la hora de condenar la omnipresencia del amor en la literatura de su siglo, se interesan esencialmente en el teatro. Así, la escena no es el único lugar donde los amores deshonestos se ven pintados. Podemos leer por ejemplo en el Pensamiento 18 la descripción de una madre de familia que tiene miedo a que sus hijas aprendan el francés por existir novelas perniciosas escritas en esta lengua, pero «permite y se complace en que sus hijas lean las Novelas de Doña María de Zayas y otras semejantes obras, escritas sin gusto, ni delicadeza, y en que las pasiones se ven pintadas con colores tan groseros que apenas pueden leerse sin que se ofenda el pudor» (pp. 138-139). Si las novelas son también vehículos de la pasión de amor, ¿por qué motivos los críticos se enfocan particularmente en el caso del teatro?

El teatro, blanco privilegiado de las críticas neoclásicas.

Para entender por qué el teatro atrae más que las demás artes las críticas y los intentos de reforma, tenemos que volver al concepto del enseñar deleitando según el cual toda obra literaria tiene que contener una enseñanza, y no tiene otra legitimidad que la que le confiere esta enseñanza. Ahora bien, si cualquier tipo de escrito se ve sometido a esta exigencia, esta función aparece aún más primordial cuando de teatro se trata, por la simple razón que el teatro forma parte de los escasos géneros literarios accesibles a las clases humildes. En efecto, las novelas —aparte de ser la mayoría del tiempo traducidas y por lo tanto examinadas con mucha severidad por los censores— no podían ejercer su influencia más que sobre la porción muy limitada de españoles que sabían leer y podían asumir el coste que representaba un libro. El teatro, en cambio, se dirigía a un público amplio y variado. Así, René Andioc calculó que al principio de los años 1780, un madrileño de cada seis iba al teatro, cuando en París en la primera mitad del siglo era el caso de un habitante de cada ocho. Y estableció que sobre la capacidad de aproximativamente dos mil personas del coliseo del Príncipe y del coliseo de la Cruz, en Madrid, la mitad era constituida por las gradas y el patio, sin contar la cazuela que contaba con unas cuatrocientas plazas. Ahora bien estas tres categorías son ocupadas en su gran mayoría por un público de procedencia popular como lo afirma el corregidor Armona en sus *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España*¹⁴ cuando explica que las lunetas y aposentos son las «partes que siempre se ocupan por la Nobleza y el Pueblo Rico» mientras que «la mayor parte de la cabida y la más barata está dada al Pueblo bajo», evocando esta vez el patio, las gradas (que cuestan unos cuartos más) y la cazuela (también algo más cara, y reservada a las mujeres). Guillermo Carnero analiza esta realidad en sus *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*:

En una sociedad como la del XVIII existen dos medios tradicionales de comunicación de masas: el púlpito y el teatro (y empieza a imponerse un tercero: la prensa periódica). El mensaje neoclásico va a utilizar el teatro como cauce de recepción mayoritaria, porque el teatro es el género literario más accesible; se recibe pasivamente, sin necesidad de abrir un libro; se recibe por la vista y el oído, de modo que alcanza incluso a los analfabetos; y lo recibe un mayor número de personas y con mayor frecuencia, porque el teatro es una de las distracciones básicas del pueblo y un acto social habitual para las demás clases sociales.¹⁵

¹⁴ Antonio de Armona, *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1785, ms. 9-26-8-5042 y 5043, pliego 85. Citado por René Andioc, *Sur la querelle du théâtre...*, op. cit., p. 38.

¹⁵ Guillermo Carnero, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997, p. 10.

Y de esto tenían conciencia los pensadores de la época. En *El Pensador* leemos que la comedia es «tanto más necesaria cuanto está destinada para el público que no lee otros libros ni tiene otra educación» (Pensamiento 9, p. 12). Jovellanos afirma que «siendo el teatro un espectáculo abierto y general, no habrá clase ni persona, por pobre y desvalida que sea, que no lo disfrute alguna vez». ¹⁶ Nicolás de Moratín, en su primer *Desengaño al teatro español*, opina que «después del púlpito, que es la cátedra del Espíritu Santo, no hay escuela para enseñarnos más a propósito que el teatro». ¹⁷ En esta comparación entre púlpito y escena, unos van incluso a otorgarle a la segunda más poder de persuasión, como por ejemplo el *Correo de Madrid* cuando lanza las interrogaciones siguientes (nº 157, p. 876):

a la verdad, ¿cuánto mayor será el número de los que concurren al teatro, que carecen de más nociones que las que en él aprenden? ¿cuánto el de aquellos en quienes la sátira, o mofa de la escena hará mas impresión para su escarnimiento, que las vehementes exhortaciones de los pulpitos de las que acaso huyen temerosos?

Por esta accesibilidad, el teatro es considerado como una «escuela pública», ¹⁸ y por lo menos una de las más poderosas. Porque el placer esconde la lección, como lo expresa de manera metafórica Jean-François Marmontel en *Elementos de literatura*:

Aunque el propósito inmediato del espectáculo teatral sea divertir, agradar o emocionar, no es éste su fin último, sino el de dejar al espectador más instruido, más sabio y más formado [...] El placer que obtiene el espectador al emocionarse o regocijarse es la miel con que se unta el borde del vaso en el que se administra una medicina. ¹⁹

Y porque enseñar mediante ejemplos sería más fácil que enseñar mediante razones, como lo leemos en el número 12 de la *Aduana crítica*, en una reseña sobre la tragedia *Lucrecia* de Nicolás Fernández de Moratín: «los ejemplos, aunque son pruebas difíciles, son las más convincentes, porque a todos alcanza su eficacia» (p. 102). Afirmación que ilustra Luis Riccoboni cuando evoca la anécdota del Duque de Parma que, lamentando ver a un servidor suyo víctima de una pasión vergonzosa, experimenta todos los métodos para curarle. Al final, decide hacer representar una comedia donde se da a ver la historia de este servidor el cual, viéndose pintado de esta manera, vuelve en sí y renuncia a su pasión. ²⁰

¹⁶ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas*, op. cit., p. 202.

¹⁷ Nicolás de Moratín, *Desengaño al teatro español*, en: *La petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, Editorial Castalia, Madrid, 1996, p. 156.

¹⁸ *Semanario de Zaragoza*, nº 154, p. 401. Carta de E. C. D. C.

¹⁹ Jean-François Marmontel, *Elementos de Literatura*, 1867, I, p. 90. Traducido y citado por Guillermo Carnero, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, op. cit., pp.10-11.

²⁰ Louis Riccoboni, *De la réformation du théâtre*, op. cit., pp. 82-83.

Pero si el teatro es una escuela para el pueblo, la cuestión es saber cuál es el contenido de su enseñanza. Como subraya Leandro Fernández de Moratín, tiene dos potencialidades tan potentes la una como la otra, la de perfeccionar el corazón de los espectadores como la de corromperlo:

Un mal teatro es capaz de perder las costumbres públicas, y cuando éstas llegan a corromperse es muy difícil mantener el imperio legítimo de las leyes, obligándolas a luchar continuamente con una multitud pervertida e ignorante [...] Arreglado y dirigido como corresponde, producirá felices efectos no sólo a la ilustración y cultura nacional, sino también a la corrección de las costumbres y, por consecuencia, a la estabilidad del orden civil, que mantiene los Estados en la dependencia justa de la suprema autoridad.²¹

Se trata por lo tanto de saber cómo se utiliza. En la actualidad, así como lo define Nicolás de Moratín, «el teatro español es la escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de la desenvoltura, la academia del desuello, el ejemplar de la inobediencia, insultos, travesuras y picardías».²² Esto nace de la necesidad de agradar, de atraer al público, que hace que si la comedia tiene como objetivo criticar los vicios dominantes para corregirlos, se suelen criticar en toda época «de un modo demasiado favorable a la licencia y a la libertad».²³ Pero su función inicial es otra, como lo indica el *Correo de Madrid* (nº 277, p. 2228):

Nadie ignora que el teatro debe ser siempre la escuela de la virtud, y que las piezas que se presenten en él deben ser unas lecciones en que retratadas al vivo las pasiones, vicios, virtudes y demás cualidades del hombre, y así de las demás vicisitudes de la vida, salga el espectador a un mismo tiempo divertido y enseñado.

Esta vacilación entre escuela de virtud y escuela de vicio explica también por qué los pensadores prefieren la reforma a la supresión. Suprimir el teatro sería privarse del mejor instrumento para la corrección de las costumbres, como lo dice un lector del *Semanario de Salamanca*, «El Amante de la verdad»: «si por una parte se dirigen a quitar al vicio un incentivo, también por otra se encaminan a privar a la virtud de un aliciente poderoso».²⁴ La reforma tiene entonces el objetivo de hacer evolucionar el teatro de la corrupción a la moralidad, y determinar así el tipo de influencia que ejercerá el teatro sobre la sociedad. Así, podemos leer en el *Correo de Madrid*:

²¹ Leandro Fernández de Moratín, carta a Manuel Godoy del 20 de diciembre de 1792. Citado por Guillermo Carnero, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, op. cit., p.12.

²² Nicolás Fernández de Moratín, *Desengaño al teatro español*, op. cit., p. 156.

²³ *Diario extranjero*, nº 10, p. 152.

²⁴ *Semanario de Salamanca*, nº 358, p. 185. Carta de «El Amante de la verdad».

Un teatro arreglado en todas sus partes se presenta como un manantial fecundo, del que sale un caudaloso río, cuyas aguas van fertilizando todos los parajes por donde pasan; siendo por el contrario un teatro desarreglado por falta de civilidad, o por exceso de disolución, un charco cenagoso y profundo donde peligran unos, y se ahogan otros: así pues como sería una de las mayores ventajas para la vida el limpiar todos los pantanos que inficionasen los pueblos, del mismo modo lo será para la vida civil, y aún para las buenas costumbres, el limpiar los teatros de cuanto tengan de nocivo hasta dejarlos con el arreglo que corresponde.²⁵

El problema que viene a añadirse es que dentro del público numeroso que asiste a las representaciones teatrales se encuentran poblaciones más susceptibles de ser corrompidas. Se evoca a veces a las mujeres como más sensibles a las osadías de las comedias. Pero es sobre todo en los jóvenes en los que piensan los reformadores en *El Pensador*, en el *Diario extranjero* o en los Semanarios de Salamanca y de Zaragoza. Primero porque los malos comportamientos conciernen muchas veces a jóvenes que se ven antes del matrimonio, antes incluso de la aprobación de esta alianza por sus padres. Luego porque consideran que la capacidad de reflexión y de control de los jóvenes no está lo suficiente desarrollada. Dicen así a su respecto que «el fuego de las pasiones [les] da por lo común poco lugar de reflexionar», que «no perciben todavía los primeros del arte».²⁶ Por lo tanto, los ejemplos de amores deshonestos, de mentiras, de desobediencia filial pueden hacer muchos estragos en ellos. El teatro tal y como existe en el siglo XVIII sería, según los censores de los padres de la Iglesia, «una escuela en que la juventud de un sexo se adiestra en todas las artes propias para seducir a la del otro [...]; y una y otro adquiere la miserable habilidad de burlar la vigilancia de un padre o de un hermano celoso de su honra».²⁷ Dentro de esta perspectiva, vemos el alcance que pueden tener los finales felices, que acaban de convencer a las señoritas «que nada importa ir a ver a su casa a un caballero, y andar en otras semejantes aventuras, con tal que haya *pensado* casarse con él».²⁸

Además, los críticos teatrales insisten en el hecho de que la impresión que recibe el espíritu de los niños asistiendo a una obra dramática es tan viva que no se borra fácilmente, así como lo hace el *Diario extranjero* diciendo acerca de las expresiones e imágenes licenciosas de las comedias amorosas, «los jóvenes de uno, y otro sexo, con dificultad, o nunca las borran de la memoria, y obran, a correspondencia de esta doctrina, cuando se hallan en edad, y con libertad para ponerla por obra».²⁹ Por fin, si el teatro tiene tanta influencia sobre los jóvenes, es porque el contexto da una impresión de

²⁵ *Correo de Madrid*, n° 157, p. 875.

²⁶ *Semanario de Zaragoza*, n° 150, pp. 373-374. Carta de E. C. D. C.

²⁷ *Semanario de Salamanca*, n° 368, p. 180.

²⁸ *El Pensador*, n° 78, p. 104.

²⁹ *Diario extranjero*, n° 15, p. 232.

decencia e incluso de prestigio: las decoraciones, la música, el aparato y, sobre todo, los concurrentes otorgan cierta legitimidad a las representaciones e infunden confianza en los más inocentes. Es lo que se expresa por ejemplo en el número 15 del *Diario extranjero* (pp. 233-234):

cuando son los Padres y las Madres los que conducen a sus hijos al espectáculo, estos niños se persuaden, que no solo no hay mal, sino que hay algún bien en las Comedias, supuesto que sus Padres, Maestros, y Tutores las frecuentan, y aplauden. [...] Añádese a esto, que los Grandes, las Personas elevadas por Dignidad, los Ancianos, y hasta los más respetables sujetos, por virtud, y sabiduría, tienen un grande ascendiente, o poder sobre el espíritu de los niños, por el respeto que se les inspira en favor de los mayores, y que su debilidad, y flaqueza les hace naturalmente concebir. Esto supuesto, cuando ellos ven asistir al teatro a todas estas personas respetables no pueden dejar de formar, en favor de los espectáculos, un gusto, y una afición, proporcionados a la idea ventajosa que formaron de los asistentes a ellos.

Por lo tanto, hasta que el teatro sea reformado, el consejo que dan los neoclásicos es el siguiente: «Padres, Madres, no enviéis vuestros hijos a la Comedia».³⁰

Así, el teatro focaliza las inquietudes morales de los teóricos porque, siendo abierto a la gran mayoría de la sociedad, incluyendo a los jóvenes, su amplitud de influencia es grande y tiene que ser controlada por el Estado. A esto se añade otra razón para temer de su influencia: su fuerza de representación. En efecto, lo propio del arte es imitar a la naturaleza, conforme con el concepto de verosimilitud. Como dice Guillermo Carnero, la verosimilitud «es requisito del asentimiento del receptor y, por lo tanto, del efecto didáctico del arte».³¹ Sin verosimilitud, sin adhesión del espectador a lo que está viendo, no puede haber ninguna enseñanza, y el teatro sería por lo tanto inútil, en la concepción neoclásica. Para educar, es necesario impresionar, mover al público. Todo se hace por lo tanto en esta perspectiva: «Las unidades, el ornato teatral, las calidades que los caracteres deben tener, la verdad que se exige en los hechos, y en el modo de exponerlos, no llevan todos ellos otra mira, que hacer verosímiles las pasiones, dándoles todo el carácter propio de las pasiones reales y verdaderas».³² El problema, según los pensadores dieciochescos, es que mediante esta verosimilitud, la representación introduce el placer «en lo más íntimo del alma»,³³ hace sentir al auditorio «una conmoción interior»,³⁴ hace que «el espectador, sin proponérselo, interiorice y haga suyo psíquicamente el mensaje».³⁵ Es decir que la ilusión teatral nace de la identificación entre el

³⁰ *El Pensador*, n° 20, p. 220.

³¹ Guillermo Carnero, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, op. cit., pp. 19-20.

³² *Semanario de Zaragoza*, n° 28, p. 219.

³³ Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas*, op. cit., p. 198.

³⁴ *Diario de las Musas*, n° 26, p. 110. Acerca del examen de la comedia titulada *La Virtud premiada*.

³⁵ Guillermo Carnero, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, op. cit., p. 10.

espectador y el personaje, de la anulación de todo tipo de distanciamiento entre el auditorio y lo que ve representado. Pues la ilusión «no es ilusión hecha a los ojos, sino al corazón».³⁶ Este funcionamiento, lo explica Carnero en las líneas que siguen:

En el hecho teatral nos encontramos con tres ámbitos: dos físicos, el del espectador y el de la representación (actores y escenario), y uno imaginario, el del relato. El Neoclasicismo pretende que el espectador se sitúe psíquicamente en el espacio imaginario sin encontrar obstáculo alguno ni en sí mismo ni en el espacio de la representación. O sea: 1.º) que se despoje de su propia identidad y asuma la de los personajes del relato atravesando la de los actores; 2.º) que abandone el espacio del coliseo para situarse en el del relato atravesando el espacio escénico; 3.º) que se traslade de su tiempo vital al tiempo del relato atravesando el tiempo escénico. [...] La Ilusión teatral es la clave de la teoría neoclásica, y en última instancia todos los pecados contra ésta se definen como quebrantamientos de aquélla.³⁷

Por esta identificación, el espectador va a interiorizar aún más el mensaje dramático, que éste sea honesto o corrompido. Además, la mayoría de los teóricos están de acuerdo para decir que la verosimilitud de los poetas tiene más fuerza, más peso que el mismo espectáculo de la naturaleza, pues «con la elección, y colocación de las palabras, con el encanto de los versos, y de la armonía, con la belleza de los pensamientos; y demás calidades con que adornan sus Obras, las dan todo el atractivo necesario para dominar, y manejar a su antojo el corazón de los Lectores».³⁸ Esto se refuerza cuando lo aplicamos al teatro donde la identificación no se hace solo con un ser de papel sino con un ser de carne y hueso, donde, como lo dice Saint-Marc Girardin, «no solo vemos la forma y la figura del hombre sino que vemos los movimientos de su corazón».³⁹ Y aplicado a la pasión de amor, conlleva todavía más el miedo de los moralizadores pues se representan las escenas amorosas «con toda la viveza, que el arte puede inspirar, en un diálogo, en que las expresiones estudiadas del Poeta son siempre excesivas»,⁴⁰ apareciendo el vicio «adornado con todos los atractivos que el arte puede prestarle»⁴¹. Riccoboni incluso considera que la impresión que hace la pasión de amor en los espectadores no es solo «una impresión viva, pronta e indeliberada, sino también una impresión duradera y permanente, mientras que las otras pasiones no hace más que una impresión pasajera», explicando este fenómeno a continuación: «Para entregarse a la envidia, a la venganza, a la cólera, al sospecho, &c. es necesario ser mal nacido, tener

³⁶ *Semanario de Zaragoza*, n° 27, p. 214.

³⁷ Guillermo Carnero, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, op. cit., p.15.

³⁸ *Semanario de Zaragoza*, n° 27, pp. 220-221.

³⁹ Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique ou de l'usage des passions dans le drame*, Charpentier Libraire-Editeur, Paris, 1863, t. 1, p. 3.

⁴⁰ *El Pensador*, n° 69, p. 286.

⁴¹ *Semanario de Salamanca*, n° 368, p. 182.

un mal carácter y muchas veces el corazón corrompido: para amar bastar ser hombre». ⁴² Además, no se puede saber si un texto inocente, una vez representado, no perderá su honestidad, «pues tal vez los sentimientos, que en el papel son virtuosos, mudan de naturaleza en la boca de los actores, y se hacen criminales cuando la ejecución teatral los anima». ⁴³ Por esta razón, Riccoboni, en el momento de presentar su reforma, indica que el cuarto examen de las obras del repertorio se hará por un comediante del Consejo para que controle las bromas y los equívocos que pueden impresionar en la representación, porque muchas veces dependen más del ademán que de las palabras. ⁴⁴ La presencia del amor en la escena es entonces peligrosa también por la fuerza de la representación teatral, por su poder de ilusión que hace que el espectador se identifique con los amantes e interiorice el mensaje, por su poder expresivo que marca los espíritus más sensibles. Esta idea la desarrolla e ilustra detenidamente un tratado escrito por Juan Baamonde y titulado *Relación física de las Comedias, y el Corazón del hombre, en que se declaran todos los movimientos, e impresiones que causan a fin de deleitar y divertir a los concurrentes*, ⁴⁵ al que alude Emilio Palacios en *El teatro popular español del siglo XVIII*. ⁴⁶ Este bachiller y profesor de Salamanca explica la fuerza de penetración en el corazón que caracteriza el teatro, aportando razones que vienen a añadirse a las evocadas. Afirma así que el fenómeno de repetición es fundamental —y pernicioso— en el impacto de las representaciones sobre el alma de los que asisten a ellas (pp. 31-32):

entendiendo por fantasía lo que nos dicen los más de los Autores, que es como una masa blanda en la que se imprimen las imágenes de los objetos exteriores al modo que en la cera queda grabada la figura del sello, se deja ver esto con mayor claridad; pues así como el sello que no dejó bien estampada a la primera vez su figura, aplicado nuevamente deja impresos algunos rasgos, o líneas que habían faltado en la primera, los que contribuyen a la mayor hermosura, y elegancia de la misma figura formada por la primera impresión del sello: de esta misma suerte un objeto que se presente a nuestra vista con alguna frecuencia, causará en la fantasía una imagen más perfecta y por consiguiente más sensible, por lo que excitará en el alma una sensación, o percepción mucho más viva, y más fuerte que las antecedentes.

También considera que el hecho de saber que lo que es representado, aunque verosímil, es falso desinhibe a los espectadores, que consideran que pueden amar o odiar desarregladamente a un personaje sin ninguna consecuencia. Lo cual es un error,

⁴² Louis Riccoboni, *De la réformation du théâtre*, op. cit., pp.326-327.

⁴³ *El Pensador*, n° 69, p. 287.

⁴⁴ Louis Riccoboni, *De la réformation du théâtre*, op. cit., pp.104-105.

⁴⁵ Juan Baamonde, *Relación física de las Comedias, y el Corazón del hombre, en que se declaran todos los movimientos, e impresiones que causan a fin de deleitar y divertir a los concurrentes*, Imprenta de María Luisa Villarg, Salamanca, 1796.

⁴⁶ Emilio Palacios, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Editorial Milenio, Lleida, 1998, pp.194-195.

según él, pues una vez que el corazón aprende a sentir pasiones extremadas, pierde para siempre el sentimiento de vergüenza que retiene naturalmente el corazón del hombre. Por todas estas razones, Juan Baamonde estima que la representación de las pasiones es sumamente eficaz, y por lo tanto peligrosa, lo cual expresa otra vez mediante una comparación (pp. 64-65):

A semejanza del que está necesitado de sueño, que por más diligencias que haga para no dormirse, se apodera sin embargo de él, y parece que va poco a poco penetrando como aceite por todos los miembros del cuerpo hasta que reduce a su dominio todos los sentidos, y potencias del alma: del mismo modo hay objetos que representados con habilidad, esparcen un veneno tan activo que no hay fuerzas en la naturaleza para resistirle, y la voluntad obligada de su atractivo se le rinde necesariamente.

Así, si los críticos teatrales del siglo XVIII no pueden negar que las pasiones forman parte integrante de la esencia del teatro, lo que afirman continuamente es que en vez de despertar las pasiones «con el fin de debilitarlas y de ahorrarnos los tristes lances en que suele ponernos el despotismo de su imperio»⁴⁷ como debería hacerlo, en vez de funcionar como una vacuna contra los excesos, contra los arrebatos del amor, el teatro estimula la «pasión de amor» en todos los espectadores, sobre todo los más vulnerables. Según las palabras de Juan Baamonde, «las pasiones en el teatro son como un ladrón disimulado, que tocando a la puerta de la casa con capa de caballero, entra inmediatamente sin hallar resistencia de parte del dueño; el que cuando llega a conocerle, no tiene ya fuerzas, ni valor para echarle fuera de casa» (pp. 101-102). El hecho de que, frente a esta constatación, los ilustrados reaccionen con la virulencia que acabamos de ver muestra con evidencia el carácter moralizador de su pensamiento: en cada texto transparente su preocupación por las buenas costumbres, por el decoro y esta preocupación se hace más aguda cuando se trata de las clases bajas de la población. Este pueblo al que suelen llamar «plebe», «vulgo», «populacho» o «chusma» necesitaría aún más que el resto de la nación una educación sana, cuidadosamente dirigida. De ahí que se interesen de tan cerca al teatro que, por su accesibilidad y su impacto en los espíritus, se presenta como un instrumento de primer orden para educar a las masas. Y la prensa literaria ofrece a los ilustrados una verdadera tribuna a través de la cual autores, contribuyentes regulares o puntuales intercambian puntos de vista y propuestas para intentar de hacer del teatro una imagen de buena moralidad, una escuela de virtud donde los amores sean o puros y honestos, o severamente castigados.

⁴⁷ *El Pensador*, n° 23, p. 298.