

JUAN NICOLAS BÖHL DE FABER Y LA POLEMICA DIECIOCHESCA SOBRE EL TEATRO (*)

Por Guillermo CARNERO

Universidad de Alicante

La polémica literaria que, en la España del segundo decenio del siglo XIX, enfrentó a Juan Nicolás Böhl y sus acólitos con José Joaquín de Mora y Antonio Alcalá Galiano, sienta las bases de una de las vetas del pensamiento romántico en nuestro país, por la adhesión de los primeros al ideario schlegeliano y su reivindicación de determinada literatura tradicional hecha bandera de combate contra la preceptiva Neoclásica. Claro que el pensamiento de Böhl no es más que un componente del vasto fenómeno cultural que se llama Romanticismo; un fenómeno plural como lo es la respuesta de la intelectualidad europea ante la nueva era que inaugura la Revolución Francesa; un fenómeno que se va sucesivamente definiendo en solidaridad con la aceleración histórica que caracteriza a la primera mitad del XIX europeo. Ello obliga a hacer, entre otras pertinentes, una lectura política del origen, variantes y evolución del movimiento romántico, como he intentado en otro lugar⁽¹⁾ a propósito de Böhl.

El primer Romanticismo teórico, en el que éste se inserta, obedeciendo a su coyuntura histórica, se esfuerza por definir una voluntad y una conciencia nacionales, partiendo de una filosofía en cuyo centro está el equívoco concepto de «pueblo». Las supuestas manifestaciones culturales de ese «pueblo» son indagadas y manipuladas desde un folklorismo ingenuo y acrítico, que considera castizo todo lo que no lleve el sello de la sabiduría cosmopolita dieciochesca, y que no distingue el auténtico folklore del popularismo culto del pasado. Así Böhl y sus cofrades escogerán como cifra del espíritu nacional español el teatro del Barroco, y concreta-

mente la obra de Calderón. Tal elección es una opción política, y ya expondremos sus dimensiones. Obedece, en última instancia, al deseo de presentar una alternativa a la lectura censoria que de ese teatro habían hecho, pensando también políticamente, las minorías Ilustradas de la segunda mitad del XVIII.

Pero el debate sobre nuestro teatro tiene una larga prehistoria cuando lo asumen los participantes en la polémica Böhl-Mora; lo que hará Juan Nicolás es retrotraerlo y adaptarlo a cuestiones de candente y peligrosa actualidad en la España de su tiempo: la Guerra de la Independencia, el «afrancesamiento» y el liberalismo. Un terreno en el que sus adversarios, en la España del Sexenio, se ven privados del derecho de réplica, por una autocensura explicable desde el instinto de conservación. El ataque a Calderón, por Mora y Galiano, desde una óptica casi exclusivamente estilística—lo único que pueden hacer sin peligro—interesa poco. Lo que sí tiene interés histórico es la acuñación por Böhl, desde la coetaneidad política, de un fervor calderoniano tan tradicional como su opuesto.

De hecho, el debate sobre el teatro estalla en la Europa culta en el siglo XVII, y se recrudece en el XVIII al compás de los nuevos vientos ideológicos. Para historiarlo en términos generales no hay lugar aquí; para el caso español, sentó las bases Cotarelo⁽²⁾. Limitándonos a España, si las reservas a lo que los manuales llaman la fórmula de un «teatro nacional» parten inicialmente de consideraciones estéticas y de moral universal, en el XVIII van a concretarse, sin olvidar esos precedentes, sobre la base de los propósitos de las minorías Ilustradas, que ven en el teatro, medio privilegiado de comunicación de masas, un agente rector de la conciencia colectiva en los ámbitos del respeto a la universalidad de la Legislación del Estado, de la formación de las clases dominantes y del pueblo bajo, de la difusión de una religiosidad consciente y equilibrada y, en general, de todas las dimensiones del ser moral, ya individual e íntimo, ya colectivo y cívico.

En la segunda parte de este estudio veremos los argumentos de Böhl y sus adláteres, y los de Mora y Alcalá Galiano. Unos y otros se tiñen de significado tocante a las pugnas ideológicas de la España fernandina. Pero no surgen en ella *ab ovo*. Investigar su ascendencia puede ayudar a perfilar el problema.

«Quiero decir que las cuestiones sobre la utilidad o perjuicio del teatro, sobre su licitud o ilicitud, sobre su tolerancia o extinción, tienen a su favor y contra sí, igual número y peso de razones».

J. P. Forner, *Respuesta del Cura de Mairenillo La Taconera a la carta de Juan Perote...*⁽³⁾.

Empecemos por los antecedentes de la censura del teatro barroco en Mora y Galiano. Para encontrarlos no es preciso llegar a la Ilustración ni al Neoclasicismo. Muchos años antes de Boileau y de Pope, en 1641, un fino erudito, injustamente olvidado a pesar de los toques de atención de Mayans, Menéndez Pelayo y Erasmo Buceta (editor de sus *Paradojas racionales*), o sea Antonio López de Vega, se expresaba así en el segundo de los Diálogos dedicados a las Letras en su *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, al censurar a los poetas dramáticos de su tiempo:

«El Cómico (empecemos por él) se confunde con el Trágico, y no siendo uno, ni otro, no sólo alterna en una misma fábula el Coturno con el Zueco, mas aun al mismo tiempo dando su pie a cada uno, se los calza a entrambos juntos (...) Introduce lo jocoso muchas veces en el paso de suspensión, que moviendo a risa, disminuye, y aun desvanece el afecto que era del intento. Hace sentir, obrar y hablar los Reyes como los ínfimos del pueblo; y los ínfimos del pueblo tal vez como los Reyes. Riense de los rigores del Arte...».

«Guárdese, así en la invención del caso, como en el estilo, la propiedad conveniente a las personas introducidas».

«En cuanto a lo prudencial, disposición y verosimilitud de cada una (Tragedia y Comedia), ¿qué costumbre moderna puede disculpar los monstruos, inverosimilitudes y desatinos que cada día nos hacen tragar los más de nuestros Cómicos (...) Fingid con novedad y verosimilitud. Disponed con suspensión y claridad (...) Forman otros la maraña de casos y accidentes inverosímiles: pareciéndoles, si se lo notamos, que satisfacen con que al examen de la Naturaleza se hallen posibles; sin acabar de reconocer esta diferencia entre la posibilidad y verosimilitud, ni queriendo persuadirse a que no todo lo posible es verosímil (...) y no es su Comedia otra cosa que una junta de impropiedades, indecencias y pasos mal avenidos; pueril la invención; confusa o vulgarísima la disposición de la maraña; y su nudo, aun sin haberlo apretado, más cortado que suelto, como si fuera el Gordiano...»⁽⁴⁾.

Lo que reprende López de Vega es, pues, la mezcla de lo trágico y lo cómico, la falta de «decoro» (en el sentido neoclásico de adecuación a su arquetipo) en los personajes, el desconocimiento de la diferencia entre «verdad» y «verosimilitud» y la obligación de atender sólo a la segunda, la falta de transparencia de la trama por proliferación confusa de lances, el argumento múltiple, la arbitrariedad inmotivada del desenlace... En el fondo, que el teatro se encamine a divertir y sorprender, hecha la obra un haz de episodios inconexos, incapaces de asimilación unitaria, donde los personajes—tipo no actúan ni están trazados como corresponde, y donde no caben consecuencias catárticas. Si a esto unimos lo que más adelante se condena en los poetas líricos, el «brío loco» de los culteranos, que llenan sus versos de «vocablos de boato», confunden la palabra común adecuada «con las triviales y plebeyas», «echan mano de la carantofía de la colocación intrincada, ya con el hipérbaton viciosamente repetido, ya con diversas y siempre extrañas alteraciones», «violentan, duplican, frecuentan y arrastran las metáforas de cien leguas», resultando de todo ello «la confusa noche de sus escritos»⁽⁵⁾; si unimos a la censura del teatro la de la poesía, nos hallamos frente a un modelo de pensamiento que podría asumir cualquier neoclásico, dotado incluso de un apreciable margen de tolerancia, ya que López de Vega recomienda no andar esclavo de «las antiguas reglas» y «ancianas menudencias», pensando sin duda en las pueriles controversias de los preceptistas neoaristotélicos del siglo XVI sobre cuestiones tan debatidas como la famosa casuística acerca de la Unidad de Tiempo. Que López de Vega no haya recibido ni reciba la atención que merece, él que decía pertenecer al «Gremio de los Desengañados» por efecto de la «Tacañería» de su tiempo, es un síntoma de la del nuestro⁽⁶⁾.

La apretada síntesis de López de Vega contiene en esencia los argumentos de Luzán, y con ello saltamos al siglo XVIII, que nos ofrece una rica cantera de diatribas contra el teatro barroco, que llegaron, como es sabido, a tener consecuencias jurídicas.

En 1749 aparece la edición de teatro cervantino preparada por Nasarre⁽⁷⁾, cuyo primer volumen lleva un «Prólogo del que hace imprimir este libro», 52 páginas sin paginar ni firmar. Prescindiendo del desacierto de suponer que Cervantes, con «método socrático» e «ironía finísima»⁽⁸⁾, escribiera un teatro de intención paródica, Nasarre considera a Lope corruptor del teatro, y mucho más a Calderón:

«El artificio y afeite con que hermosea los vicios es capaz sin duda de corromper los corazones de la juventud. A más de que la ingeniosidad de la maraña es casi siempre inverosímil (...), los anacronismos, la falta de Geografía, de Mitología, de Historia, se dejan ver a cada paso (...) Sus personas vagan desde el Oriente al Occidente, y obliga a los oyentes a que vayan con ellas (...) La ufanía, el punto de honor, la pendencia y bravura, la

etiqueta, los ejércitos, los sitios de Plazas, los desafíos, los discursos de Estado, las Academias Filosóficas, y todo cuanto ni es verosímil ni pertenece a la Comedia, lo pone sobre el teatro (...) (los personajes femeninos actúan) representando al pueblo pasiones violentas y vergonzosas, y enseñando a las honestas e incautas doncellas los caminos de la perdición (...) Hace hablar a sus personas una lengua seduciente, con metáforas ensartadas unas en otras (...) El enredo hace toda la esencia de sus Comedias; el carácter está absolutamente despreciado; rara vez se contenta con una materia simple y única (...) mezcla, no liga, los asuntos, pero de modo tan infeliz que parece se ven representar de una vez dos comedias...».

Son los puntos de vista del *Heráclito* y *Demócrito de nuestro siglo*, más la insistencia del XVIII en la inmoralidad del teatro calderoniano, que hace, se dice, que las mujeres pierdan el recato, y los hombres, viendo ensalzado «el punto de honor» y «la pendencia», el respeto y subordinación a las leyes y sus magistrados. Por ellos lucha la Ilustración, frente a la mentalidad señorial apegada a privilegios y fueros jurídicos, y al hábito de ser médico de su honra. El ejemplo que a este respecto da la comedia barroca es funesto, según Nasarre, porque:

«No supo Calderón que los autores de las Comedias, conociendo la utilidad de ellas, se deben revestir de una autoridad pública, para instruir a sus conciudadanos, persuadiéndose que la Patria les confía tácitamente el oficio de filósofos y de censores de la multitud ignorante...»⁽⁹⁾.

A los cinco años se imprimen en Málaga los *Orígenes de la poesía castellana* de Luis Josef Velázquez⁽¹⁰⁾, libro mediocre que cita a López de Vega igualmente⁽¹¹⁾.

En Nicolás Moratín tenemos una de las voces más autorizadas en el asunto. En la «Dissertación» de 19 páginas que precede a *La petimetra*⁽¹²⁾, recomienda echar a un lado, con licencia de su autor, todas las obras de Lope; se levanta contra el error, dice, de suponer que el vulgo no queda estupefacto ante las excesivas libertades dramáticas, y que le resultan repugnantes las obras compuestas según las Reglas; defiende las Unidades; recuerda los precedentes que amparan su crítica, desde Cervantes; censura la «multiplicidad de lances» amontonados en una sola obra, para confusión del espectador, y lo que llama «desunión de lugar», o sea los atentados contra la Unidad de Lugar, «pues hay alguna (obra) cuyas tres jornadas se representan en las tres partes del mundo, y me admiro que no hayan puesto cuatro actos para que no quedé desconsolada la América (...) Yo he visto comedia del giro que hizo en el orbe la nave La Victoria, donde es gusto hallarse, ya en el estrecho de Magallanes, ya en las islas Marianas, ya en las Filipinas, ya en las Molucas y Maldibias, ya en el Cabo de Buena

Esperanza, ya en las Canarias, hasta llegar a Sanlúcar, donde se empezó la comedia...⁽¹³⁾. Los personajes actúan indecorosamente, el lenguaje es excesivamente alambicado, y por ello inverosímil, en boca de los vulgares... Pero acaso sea lo más grave el atentado contra la Unidad de Acción, el laberinto de enredos, del que es Calderón principal responsable; y lo es porque la incomprensibilidad argumental, por encima de toda otra consideración, impide el didactismo⁽¹⁴⁾. No puede haberlo sin asimilación de la catástrofe, y tampoco sin la identificación del espectador que es consecuencia de la ilusión escénica, constantemente suspendida, según don Nicolás, por la reiterada vulneración de las Unidades; y es que toda obra dramática correcta, «aunque sean lances muy antiguos, finge que están sucediendo, y cuanta más propiedad tenga la ficción será mejor la Comedia»⁽¹⁵⁾. Que Lope y Calderón ignoraran las Reglas voluntariamente, ya que en su tiempo eran conocidas—ahí está el ejemplo de Cascales—no los excusa, a pesar de la «prodigiosa afluencia, tan natural y abundante, del profundo Calderón» y de la «facilidad natural y la elegancia sonora del fecundísimo Lope»⁽¹⁶⁾.

En la misma línea argumentará Moratín padre en el primero de los *Desengaños al Teatro Español...*⁽¹⁷⁾, atacando el cambio de lugar escénico, la excesiva duración de la acción dramática, las intervenciones del gracioso, y el lenguaje inadecuado a personajes y situaciones, todo lo cual va en detrimento de «la ilusión, o engaño teatral: de manera que aquella comedia o tragedia tan bien escrita y representada que no deje resquicio al auditorio por donde pueda conocer que aquello es falso, sino que lo imagine sucediendo, aquella es buena»⁽¹⁸⁾. Desde cuyo punto de vista, Lope y Calderón son culpables ante el tribunal de las Reglas, la Naturaleza y la Razón; y también ante el de la Moral y el Orden Público:

«Después del púlpito, que es la cátedra del Espíritu Santo, no hay escuela para enseñarnos más a propósito que el teatro, pero está hoy día desatinadamente corrompido. El es la escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de desenvoltura, la academia del desuello, el ejemplar de la inobediencia, insultos, travesuras y picardías (...). ¿Quisiera Ud. que su hijo fuese un rompe esquinas, matasiete, perdonavidas, que galantease a una dama a cuchilladas, alborotando la calle y escandalizando al pueblo, forajido de la justicia, sin amistad, sin ley y sin Dios? Pues todo esto lo atribuye Calderón a D. Félix de Toledo como una heroicidad grande. ¿Quisiera nadie que su hija, aunque con fin de matrimonio, no contenta con entrar ocultamente en su casa a un hombre tan revoltoso, vaya a la posada de un mozo solo, como la más infame barbacanera? Pues doña Leonor da ejemplos de ello a las mocitas solteras»⁽¹⁹⁾.

En los *Desengaños* segundo y tercero arremete contra los personajes alegóricos, los errores históricos y la liviandad y vaguedad teológica de los Autos calderonianos, y ridiculiza *El colmenero divino* de Tirso.

En la Sátira Primera, la Musa Castellana se presenta en visión a don Nicolás, y tras excitarlo a cumplir sus deberes censorios en España, «del vicio infiel morada», ocupación propia del poeta responsable, cuyo verso «reduce la república a perfeta», amparado por «la noble protección del magistrado», le pinta el cuadro de depravación al que debe poner remedio:

«¿No adviertes cómo audaz se desenfrena
la juventud de España corrompida
de Calderón por la fecunda vena?

¿No ves a la virtud siempre oprimida
por su musa en el cómico teatro,
y la maldad premiada y aplaudida...?.

.....
.....

¿No ves el arte cómica ignorada,
y si la acción empieza en Filipinas,
en Lima o en Getafe es acabada?

¿No ves, no ves salir de las cortinas
cosas que ni en el mundo han sucedido
ni pueden, sin con juicio lo examinas?».

.....
.....

Y en la Segunda, síntoma de la decadencia de España es que allí «aplauden la comedia disoluta», donde se dan halagüeños ejemplos de conducta viciosa y «se ven premiadas insufribles/maldades...»; todo es consecuencia de que la escena española no tiene otro maestro que «la imaginación más descompuesta»; así en una comedia se muda el lugar de Nicomedia a Filipinas y Barcelona; la fábula es «fanfarrona»; el galán «espadachín, soberbio e inhumano» y amigo de resolverlo todo a cuchilladas, burlándose «del alcalde más severo» y persiguiendo a «doncellas y casadas»; las damas dan ejemplo de «infame y libre vida»; y, en cuanto a la técnica dramática, «infinitas verás impropiedades»: quebrantamiento de las Unidades, falsificación de historia y costumbres del pasado, incoherencia psicológica de los personajes⁽²⁰⁾.

La quinta parte de *El Pensador*, cuyo primer volumen aparece a nombre de Joseph Alvarez y Valladares, saliendo ya desde el segundo con el de Clavijo⁽²¹⁾, está ocupada por asuntos relativos al debate sobre el teatro. Aparecen en el *Pensamiento* tercero, parodia de discurso apologético en el que se afirma burlescamente que, si la función de las Reglas es crear en el espectador «ilusión», o sea engaño, los buenos españoles no quieren engañar a nadie; que el teatro español respeta la Unidad de Lugar, porque las

comedias se representan de cabo a rabo en un mismo edificio, y la de Tiempo, porque las representaciones no duran más de un día, ni tienen lugar de noche; que la inventiva de los comediógrafos españoles es más elogiada que la que ha producido inventos extranjeros como la imprenta o el telescopio; y mil chuscadas más.

En el *Pensamiento* noveno, un viajero americano se sorprende del estado del teatro español, en el que son defectos habituales mezclar tragedia y comedia, introducir absurdos personajes sobrenaturales y alegóricos, ver a actores de vida airada haciendo de Cristo, la Virgen o los Santos, usar un lenguaje disparatado, ridiculizar los impulsos nobles en las intervenciones del gracioso y disponer una trama prolija e incoherente. Sucesivas disquisiciones sobre la Tragedia, la Comedia y la Opera tienen en común el reconocimiento de la finalidad didáctica del teatro:

«Un corazón acostumbrado a esta especie de impulsos (los de la catarsis trágica), nacidos de la frecuente magia con que el Teatro lo conmueve, se hace más dulce, más benéfico, más piadoso. Allí desenvuelve todas las virtudes morales, cuya semilla tenía en el corazón (...) Allí se pinta el horror de los delitos y la hermosura de la virtud...»⁽²²⁾.

«La buena Comedia es tan capaz de reformar un pueblo y de mantenerlo reformado, como la que presenta malos ejemplos es capaz de pervertirlo o mantenerlo corrompido. Por esto todos los grandes hombres han dicho siempre que éste debía ser uno de los principales objetos del Gobierno...»⁽²³⁾.

Se nos asegura finalmente que no se puede culpar al gusto popular de la extravagancia del teatro español; el pueblo la sufre con agrado no excesivo, ya que no se puede aprobar plenamente lo ininteligible.

En el tomo II, el *Pensamiento* XX, tras discurrir sobre el tocador, costumbres, pereza y presunción de las damas, reitera los argumentos vistos en el IX, y lo mismo hacen los *Pensamientos* XXII, XXIII y XXVI, el último de los cuales cita a López de Vega.

En el tomo III, el *Pensamiento* XXX incluye un argumento burlesco de comedia disparatada, cuyos personajes son, entre otros no menos peregrinos, Aquiles, Catón, Cromwell, Tamerlán y Gengis Kan. Y el XLII la emprende con los autos Sacramentales, negando que su función sea instruir y edificar moral y religiosamente al pueblo, ya que ponen en escena misterios incomprensibles que es contrario a la fe el querer penetrar; y, aunque no lo fuera, no ayudaría a ello, dice Clavijo, la oscura alegoría calderoniana. La religiosidad del pueblo inculto corre peligro de quedar más lesionada que robustecida por los Autos, ya que suponen:

«elevar el Teatro hasta una esfera muy distante y muy ajena de su institución, o rebajar el Santuario, queriendo trasladar a un

lugar inmundo la Cátedra y el Sacerdocio. A la verdad, parece increíble que una nación tan cristiana pueda ver sin horror profanados los misterios de su Religión y los signos, representaciones o figuras de las cosas más sagradas»⁽²⁴⁾.

Calderón tuvo al componerlos «una devoción fervorosa aunque indiscreta»⁽²⁵⁾. Los *Pensamientos* XLIII y XLIV, ya en el tomo IV, continúan la crítica de los Autos. No hablaremos, para no incurrir en prolijidad, de los *Pensamientos* LXVIII a LXXI (tomo V), y LXXVI a LXXVIII (tomo VI).

La «Prefación» de 46 páginas a la *Jahel* de Sedano⁽²⁶⁾ considera intolerable el tratamiento español de los temas bíblicos:

«He admirado yo siempre la facilidad, o por mejor decir, la ligereza y falta de miramiento con que muchísimos, o los más de nuestros poetas cómicos, se han arrojado a escribir y a destinar a un teatro profano asuntos tan sacrosantos, y manejados éstos con tan poca exactitud y decoro, faltando por lo común a la verdad, al carácter de las personas, a la cronología, a la verosimilitud y a la decencia, con interpretaciones violentas, inteligencias falsas, alegorías insulsas, metáforas extravagantes, y lo que es más lastimoso, contagiados de las mismas máximas erradas, aplicaciones indignas, proposiciones delatables, graciosidades torpes, amoríos indecentes, y moral corrupta, que todas las demás piezas que nos presentan cada día»⁽²⁷⁾.

Oigamos a Tomás de Iriarte en *Los literatos en cuaresma*⁽²⁸⁾, cuando le toca a don Silverio ejecutar el plan del tercer domingo, en el que ha de predicar Cervantes. Nos explica que la Unidad de Tiempo diferencia al teatro de la novela; los absurdos que conlleva el no respetar la de Lugar; qué es la de Acción; cómo debe cuidarse la verosimilitud y adecuación del lenguaje y estilo de los actores. Pero, sobre todo, habría que educar al público y conseguir que no exigiera tal caballero de la luneta «tempestades, eclipses, batallas, caballos, leones, tigres y toda casta de monstruos, fieras, vestigios, alimañas y sabandijas descomunales; o algunas comparaciones poéticas que abundan en flores, troncos, plantas, cumbres, peñascos, prados, selvas, malezas, astros, signos del Zodiaco, constelaciones, pájaros, peces, arroyuelos, olas, escollos, arenas, nácar, perlas, coral, conchas, caracoles y todo género de marisco»; que tal mozo del patio no estuviera atento sólo a las apariciones del gracioso; que tal cateto no admirara exclusivamente los trucos de máquina y tramoya; que tal señora de la Cazuela no se fijara ante todo en el vestuario, o valorase únicamente lo estrambótico y sobrenatural «que acontezca por arte mágico, sea Nigromancia, Quiromancia, Hidromancia, Aeromancia, Píromancia, Geomancia, Cleromancia, Espatulomancia u otra brujería de nueva invención»⁽²⁹⁾.

Mucha atención dedicó a estas cuestiones Leandro Moratín. *La Comedia nueva* está destinada a satirizar el teatro de raigambre barroca; veamos, como botón de muestra, la definición de D. Pedro en la escena 5 del acto segundo: «un hacinamiento confuso de especies, una acción informe, lances inverosímiles, episodios inconexos, caracteres mal expresados o mal escogidos; en vez de artificio, embrollo: en vez de situaciones cómicas, mamarrachadas de linterna mágica... ¡Y el estilo! Cuando debe ser noble y afectuoso, es oscuro, campanudo y hueco; cuando debe ser sencillo y gracioso, es chabacano y frío. La moral, no la busque usted...»⁽³⁰⁾.

La *Lección Poética...* halla al teatro español «en errores sepultado»: el público presencia el encomio de las peores pasiones y dislates, «y de juicio y moral se queda a oscuras»; se ve frente al indecoroso comportamiento de las disfrazadas de varón, a la malicia de las comedias de enredo, a la impertinencia dramática del gracioso, a la bravuconería elevada al rango de suprema virtud varonil; al estrafalario desprecio de las Unidades, a la impropiedad de conceptos y lenguaje⁽³¹⁾. Pero quizás sea en la carta a Godoy de 20 de diciembre de 1792 donde con más claridad se expresa el pensamiento de Leandro Moratín. La reforma del Teatro, dice, es necesaria por la ignorancia de los cómicos del arte de la declamación, por la impropiedad y rudeza de vestuario, decorados y tramoya, por la incomodidad y suciedad de los coliseos, y, sobre todo, por la despreocupación de los poderes públicos, que no quieren percatarse del «poderoso influjo que tiene el Teatro en las ideas y costumbres del pueblo: éste no tiene otra escuela, ni ejemplos más inmediatos que seguir que los que allí ve, autorizados en cierto modo por la tolerancia de los que le gobiernan. 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 (...) En las comedias antiguas que se representan, parece que apuraron nuestros autores la fuerza de su ingenio en pintar del modo más halagüeño todos los vicios, todos los delitos imaginables, no sólo hermozeando su deformidad, sino presentándolos a los ojos del público con el nombre y apariencia de virtud». Estos vicios y delitos son: la deshonestidad de las mujeres; el equivocado concepto del honor, resumido en el donjuanismo y el machismo penderciero, y contrario al respeto a las Leyes del Rey, fundamentalmente. «En una palabra—resume Moratín—cuanto puede inspirar relajación de costumbres, ideas falsas de honor, quijotismo, osadía, desenvoltura, inobediencia a los magistrados, desprecio de las leyes y de la suprema autoridad». Por no hablar de las Comedias de Magia, «que mantienen al vulgo en una ignorancia estúpida o que, por mejor decir, le llenan de errores groseros, no menos opuestos a una sana razón que a las verdades augustas de nuestra Religión santísima». Siendo el teatro escuela de costumbres, concluye Moratín, nadie se extrañe de las inclinaciones y desafueros, tanto de la clase alta como del pueblo, contrarios a «la estabilidad del orden civil, que mantiene los Estados en la dependencia justa de la suprema autoridad»⁽³²⁾.

Es muy verosímil atribuir a la musa volteriana de Samaniego el discurso XCII de *El Censor*⁽³³⁾, donde la censura y reforma del teatro es considerada la más urgente de las tareas a emprender, ya que de la escena dependen «todas las virtudes naturales, morales y civiles», ya que «no hay condición, estado, edad ni sexo que no le frecuente, que no reciba en él lecciones, y que no pueda beber en esa fuente o la ponzoña del error o las aguas de la buena y saludable doctrina». Como sugería Moratín a Godoy, «la elección de los dramas que se ofrecen al público debiera ser uno de los primeros cuidados de nuestra policía». Al tipo de héroe que ofrece el teatro «español» hay que atribuir «aquel resabio de majismo que afectan hasta las personas más ilustres de la corte»—y no olvidemos que una de las ideas centrales de la Ilustración es la educación cívica de la nobleza, determinante, por su papel rector desde el poder, del estado de la sociedad. Coincide con el mencionado discurso el severo Jovellanos en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas...*⁽³⁴⁾, aprobando la supresión de los Autos, escuela, en su opinión, de superstición, necedad e indecencia, en grave detrimento de «la santidad de su objeto»; lamentando que se siga permitiendo representar «unos dramas en que el pudor, la caridad, la buena fe, la decencia, y todas las virtudes, y todos los principios de sana moral, y todas las máximas de noble y buena educación son abiertamente conculcados». Para Jovellanos, los poderes públicos deberían procurar:

«un teatro donde puedan verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser supremo y a la religión de nuestros padres, de amor a la Patria, al Soberano y a la constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial (...) En una palabra, hombres heroicos y esforzados, amantes del bien público, celosos de su libertad y sus derechos, y protectores de la inocencia y acérrimos perseguidores de la iniquidad (...) Un teatro tal, después de entretener honesta y agradablemente a los espectadores, iría también formando su corazón y cultivando su espíritu; es decir, que iría mejorando la educación de la nobleza y rica juventud, que de ordinario le frecuente...».

Está bien claro, en el anterior párrafo, el pensamiento conservador y antidemocrático de Jovellanos, que centra la ética teatral en la influencia de las representaciones sobre el espíritu cívico de la nobleza y alta burguesía; más adelante dice: «conviene dificultar indirectamente la entrada (en los coliseos) a la gente pobre, que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero, y el teatro más casto y depurado una distracción pernicioso. He dicho que el pueblo no necesita espectáculos; ahora digo que le son dañinos». Para Jovellanos, la misión del pueblo es obedecer y produ-

cir, y no perder horas de trabajo, o de reposo necesario para mejor trabajar luego, en ocios y distracciones, y mucho menos ante unas representaciones dramáticas que podrían hacerle desear formas de vida propias de las clases privilegiadas.

Desde un punto de vista algo más avanzado, Mariano Luis de Urquijo, en su discurso preliminar a la traducción de *La muerte de César* de Voltaire⁽³⁵⁾, considera el teatro escuela de costumbres populares; hace su historia desde Grecia y Roma y sitúa su degeneración en los siglos XVI y XVII, citando a Shakespeare, Ben Johnson, Lope y Calderón; enumera los defectos de la escena española, heredados del Siglo de Oro, en términos similares a los vistos más arriba en otros tratadistas, y pondera, como es habitual, sus perniciosos efectos sociales:

«Padres y demás a quienes está encargada la educación de la juventud, ¿vosotros podréis permitir que vayan a aprender a tan infame y seductora escuela el modo de ser útiles a la patria, y hombres de bien, unos jóvenes tiernos, y a que beban tanta ponzoña en lugar de virtud?»⁽³⁶⁾.

Termina, como Moratín y Jovellanos, proponiendo medidas concretas de intervención estatal: una Escuela de Arte Dramático, un Tribunal de censura y control de las representaciones, levantar los gravámenes de Obras Pías que afectan a los coliseos, y subvencionarlos si fuera preciso...⁽³⁷⁾.

A Nipho hemos de colocarlo en el gremio de los indecisos; si bien reconoce defectos en el teatro español, el ver lesionado el honor de la Patria suele conducirlo al bando opuesto, sea por íntimas y viscerales convicciones o por el deseo de repicar y a la vez ir en la procesión, y no perder lectores por tacha de partidismo. En el *Diario Extranjero* de 26 de Abril 1763⁽³⁸⁾ opina que la *Mari Pérez* de Cañizares «y otras muchas Comedias históricas son perjudiciales para el pueblo, y contra la educación de nuestros jóvenes», por lo que la Justicia debería tomar cartas en el asunto. En el de 10 de Mayo leemos de *El diablo predicador* de Luis de Belmonte:

«Esta Comedia es de aquellas muchas que mantienen el error de nuestro bajo pueblo, dando crédito a hechos no sólo dudosos, sino opuestos a las verdades puras de una sana creencia. El asunto, lejos de ser oportuno para Comedia, es contrario a las leyes que prescriben los preceptos de una enseñanza pública. Mientras duren estas perjudiciales representaciones, ni se civilizará nuestra Nación, ni se perfeccionarán nuestras costumbres»⁽³⁹⁾.

De *Afectos de odio y amor* de Calderón se dice, en el mismo número, que es obra llena de disparates, hechos inverosímiles y extravagancias⁽⁴⁰⁾; *Progne y Filomena*, de Rojas, es «representación absolutamente indigna

de ofrecerse a unos espectadores cristianos», y debería prohibirse y quemarse en público⁽⁴¹⁾.

En el número de 24 de Mayo le toca el turno a *El falso Nuncio de Portugal*, de Cañizares, conjunto, se dice, de falsedades, engaños y «cosas opuestas a la justa razón»⁽⁴²⁾. En el mismo encontramos una preciosa observación acerca de *La vida es sueño*, representada en el Teatro del Príncipe los días 17 y 18: «¿Quién creerá que una Comedia doctrinal como ésta, y tan bien desempeñada por parte de los representantes, ha tenido casi ninguna asistencia de los espectadores?...»⁽⁴³⁾. Relaciónese con la clase de espectadores—digo clase pensando en el precio de las localidades—que enumera Iriarte en *Los literatos en Cuaresma*, en abono de la negación por Andioc⁽⁴⁴⁾ del tópico, repetido por los historiadores tradicionalistas, según el cual era el pueblo bajo encarnizado enemigo de las innovaciones, en materia dramática, de Ilustrados y Neoclásicos.

Pues bien: en su *Entusiasmo o Sainete nuevo...*⁽⁴⁵⁾, impreso el mismo año 1763, Nipho nos presenta un tribunal presidido por La Poesía Dramática a la que asisten La Comedia y La Tragedia, Menandro y Eurípides; la presidenta abre la sesión con estas palabras:

«Me consta que hay de mí muchos quejosos
de que anima el teatro a los viciosos,
que la virtud en él no es atendida
y la malicia en todo preferida;
que la decencia sale avegonzada
y la desenvoltura bien pagada

.....
..... »⁽⁴⁶⁾.

Apelan acto seguido El Valor, un Padre y una Hija, una Madre y un Hijo, la Nobleza, una Casada, una Soltera, una Dama de Corte, un Albañil, un Zapatero y un Francés; en boca de este último se ponen, por burla, argumentos similares a los vistos en el *Diario Extranjero*, en una torpe parodia de lengua franca que pretende ridiculizar a la francesa:

«..... Les Comedie
de España non tien provecho;
pierque están de metáforas
llenis todos sus más viersos.
Nen tien primor, nen verdad,
todas sun cuentis de viecos,
ne enseñen una palabre
que valguia un chavo nen medio.
An Fransia son les Comedie
e le Tragedie un portento

.....
..... »⁽⁴⁷⁾.

La Poesía Dramática expulsa entonces al Francés, y comenta que sus compatriotas no ven cosa buena fuera de su propio país; encomia la excelencia y superioridad sobre Francia del ingenio español, y recomienda la composición de obras mesuradas y didácticas, lo cual prometen los personajes que al principio han apelado al Tribunal. Calderilla galófoba para fácil halago de oídos patriotereros.

En el *Diario Extranjero* de 7 de Junio 1763⁽⁴⁸⁾ se ataca a Romea y Tapia; en el de 14 del mismo mes, unas «Noticias de Moda, que aspiran a que se haga moda la Decencia»⁽⁴⁹⁾, llaman la atención sobre la glorificación de la pasión amorosa en el teatro: «¿Qué corrección se puede esperar de una pasión tratada de este modo, particularmente cuando finaliza triunfando...?»⁽⁵⁰⁾. En el de 12 de Julio, otras «Noticias de Moda, que van en busca de una belleza difícil de hallar en nuestros días»⁽⁵¹⁾ insisten en el pernicioso ejemplo que es el teatro para la juventud, y en su necesidad de reforma. Ello no impide que, después del *Entusiasmo...* ya citado, Nipho publique *La nación española defendida de los insultos del Pensador...*⁽⁵²⁾, donde afirma que el teatro español es el mejor del mundo, nos espeta, para probarlo, un «Ensayo de lo bello»⁽⁵³⁾ que contiene, sin venir a cuento, un largo elogio del matrimonio cristiano, y, en general, se arma un lío barloventando entre el deseo de agradar a los reformadores y el de no escocer a los tradicionalistas. Parecidas pretensiones de eclecticismo conciliador encontramos en el poco interesante *Ensayo sobre el teatro español* de Tomás Sebastián y Latre⁽⁵⁴⁾.

Frente a los detractores del teatro barroco, los argumentos de sus apologistas—con los que Böhl enlaza—son simples, reiterativos y sentimentales. En el *Discurso Crítico...* de Erauso⁽⁵⁵⁾ se dice que las obras de Lope y Calderón cifran el «genio» de España⁽⁵⁶⁾, y uno de los «sujetos doctos» elegidos por el autor en demanda de aprobación sostiene que defender a los dos comediógrafos es deber de patriotismo. Lo mismo opinan el calificador de la Inquisición y el Examinador Sinodal de Cuenca. En cuando al coriáceo Romea y Tapia⁽⁵⁷⁾ el *Discurso* primero de *El escritor sin título* pone en remojo al ya citado *Diario Extranjero*; en el segundo se atribuyen las opiniones opuestas a las del autor, al desprecio a la Patria y a la xenofilia: para ser hombre del día, se dice, basta con «no publicar escrito que no se le pegue cuatro tarascadas a la Madre que nos cría, nos alimenta, nos viste, nos calza, nos enseña una fe pura, sin mezcla de opiniones y sectas descarriadas...»⁽⁵⁸⁾. El *Discurso* tercero, deformando la verdad histórica, atribuye toda oposición al teatro «español» a la imitación y aclimatación de ideas francesas, y sostiene que, al tener cada nación su carácter y costumbres definitivas, tiene igualmente una peculiar norma estética, que no cabe subordinar a preceptiva universal alguna⁽⁵⁹⁾: ideas que habría de recoger y repetir Böhl. La suposición de que se tiene a España por país inculto y necesitado del ejemplo foráneo hace estallar de ira al buen Romea:

«¿Pues qué, Madrid es alguna hija de puta para que se le enajene del derecho que cada uno tiene a mandar en su casa?»⁽⁶⁰⁾. Los *Discursos* cuarto a séptimo, dirigidos contra Clavijo y Nicolás Moratín, defienden a Calderón como escritor y teólogo, y la función edificante de los Autos. De poca monta es la apología del ingenio teatral español, y concretamente del calderoniano, en las páginas CXLVII y CXLVIII del «Prólogo del Colector» en el tomo I del *Theatro Español* de García de la Huerta⁽⁶¹⁾.

Resumamos el legado del siglo XVIII en cuanto al debate sobre el teatro del Barroco. Los argumentos adversos son los más numerosos, y podrían acaso sistematizarse así:

1.º La finalidad del Teatro es instruir, no sólo divertir o distraer. Para ello es preciso poner en práctica ciertas Reglas que faciliten la «ilusión» (o sea, la identificación) del espectador, que le impidan, diciéndolo con un término actual, «distanciarse».

2.º La tradición dramática española es censurable por poseer los siguientes defectos:

- a) mezcla de tragedia y comedia
- b) argumento enrevesado y múltiple
- c) resortes dramáticos inverosímiles y confusión entre verdad (lo meramente posible) y verosimilitud (lo esperable y de antemano aceptable)
- d) inconsecuencia caprichosa del desenlace
- e) errores de Historia, Geografía, Indumentaria, etc.
- f) la figura del gracioso
- g) falta de «decoro» (propiedad arquetípica) de los personajes en psicología, conducta y lenguaje
- h) carácter masculino fundado en el punto de honor y la valentonería; carácter femenino fundado en el brujuleo e iniciativa amorosa

i) lenguaje conceptuosos y excesivamente culto

3.º Consecuencia de tales defectos es que el espectador:

j) no comprenda con inmediatez y fluidez el texto dramático, y al tener que reflexionar sobre él suspenda la «ilusión»

k) atienda más al ornato de las palabras que a su significado (como el caso de aquel espectador que lanzó un «¡Viva el Demonio!» tras oírle, en un auto sacramental, un parlamento floreado, con gran zaragata de alguaciles y soplonos de la Inquisición)

l) no capte la obra en su conjunto, ya que la reiterada violación de las Reglas evidencia constantemente el carácter ficticio de la representación; y al asimilarla de modo fragmentario, no pueda percibir la Justicia Poética que pueda haber en el desenlace.

m) asienta a la glorificación escénica de comportamientos reprobables (punto h) y caiga en la tentación de imitarlos.

Toda síntesis es por definición mejorable, y la anterior lo sería si estudiáramos uno a uno el caso de las comedias de enredo, capa y espada, mitológicas, hagiográficas, de Historia profana o sagrada, de magia, de «teatro»... Caso aparte es la crítica de los Autos, que a los defectos genéricos mencionados unen el uso de personajes irreales (sobrenaturales y alegóricos) y el tratamiento indecoroso de las materias de religión.

Los argumentos favorables, por su parte, son, en esencia:

- 1.º El teatro español es consustancial al carácter nacional
- 2.º Respetarlo es cuestión de patriotismo
- 3.º El gusto estético es una peculiaridad nacional distintiva
- 4.º Las Reglas son convenciones de la escena francesa, no universalizables.

Así están las cosas cuando entra en escena Böhl de Faber, a quien dediquemos la parte II de este trabajo.

II

En un principio, Calderón interesó a Juan Nicolás Böhl desde un punto de vista erudito animado por un evidente propósito reivindicativo similar al de los hermanos Schlegel: en el artículo «Ueber die Spanische Literatur» que publica en la *Nordische Miscellen* de Hamburgo de 13 de marzo 1808, exalta la excelencia de la literatura española del Siglo de Oro, especialmente el teatro, y las traducciones calderonianas de Augusto Guillermo Schlegel. Posteriormente, esa predisposición inicial se concretará en una peculiar composición de lugar adecuada a la circunstancia política española de principios del XIX, y en tal cambio hemos de suponer una influencia decisiva de su esposa Francisca Ruiz de Larrea.

En 1805 el matrimonio, y dos de sus hijos, se trasladan a Alemania, regresando doña Francisca sola a España al año siguiente. La reunión no tiene lugar hasta 1812. En ese lapso de tiempo no existe convergencia ideológica entre los esposos. Böhl conserva la religión protestante, mientras su mujer es católica acérrima, y no se siente vinculado a España, ya que ha adquirido la hacienda de Gørslow y conseguido patente de nobleza gracias al apellido Von Faber de su padrastró. De hecho, la voluntad de residir en Alemania y la diferencia religiosa fueron causa de la separación de marido y mujer. Y, curiosamente, Juan Nicolás es originariamente bonapartista, como demuestran las cartas a su suegra en diciembre 1805 y enero 1806⁽⁶²⁾.

La reconciliación del matrimonio, con la consiguiente conversión de Böhl al catolicismo en 1813, y el posterior regreso a España, lo llevan a hacer suyos los problemas de un país que padece desde 1808 una guerra contra Francia y que ha visto surgir la alternativa política liberal, problemas ante los cuales ya tiene doña Francisca una respuesta largamente incubada, en cuyo seno ha cristalizado, desde 1810, una adaptación ideológica muy precisa del significado de la obra calderoniana; en carta a su esposo, de 6 de diciembre de ese año, leemos:

«Me ocupo de Calderón y de nuestros antiguos poetas para procurarme algún consuelo. En los poetas es que se puede percibir el espíritu, los modales y el carácter de las naciones (...) ¡Cómo pinta Calderón esa nobleza, esa generosidad, ese excesivo pundonor que caracterizaba los españoles de su siglo! Pues todavía es lo mismo a pesar de la corteza viciosa que los vecinos desde tanto tiempo han echado sobre esta Nación...»⁽⁶³⁾

Para doña Francisca, Calderón es compendio de las cualidades distintivas del carácter español, como pensaba Erauso. Ese supuesto carácter consiste en el paradigma de hombría que los adversarios del teatro barroco, tal como se ha visto en la parte I de este estudio, creían modelo de vicios privados y cívicos, y, además, en el conservadurismo político y religioso. La esposa de Böhl lo considera aún vigente en el país, ya que la «corteza viciosa» (el pensamiento ilustrado y liberal) que por influjo de «los vecinos» (Francia) afecta a las minorías cultas, no ha podido desarraigar las tradiciones españolas. Y ese carácter ha sido el motor, en su opinión, del alzamiento antifrancés de 1808. Los escritos de doña Francisca, incluso anteriores a 1808⁽⁶⁴⁾ insisten en similares puntos de vista, asociados a un patriotismo exaltado, chauvinista y galófobo. En enero de 1813 escribe a Augusto Guillermo Schlegel⁽⁶⁵⁾, y en esa carta volvemos a topar con el nombre de Calderón asociado al despertar desde 1808, dice, de las virtudes españolas, adormecidas y latentes durante el siglo XVIII, que el país ha atravesado sin asentir a «sistemas y vanas teorías». En la sección de Raros y Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Viena se conserva un panfleto de 4 páginas, titulado *Fernando en Zaragoza*, que doña Francisca publica en Cádiz, 1814, con el seudónimo de «Cymodocea» (tomado de *Los mártires* de Chateaubriand), en el cual se exalta la Guerra de la Independencia y el patriotismo exclusivista, se insiste en el conservadurismo esencial del pueblo español y en el mantenimiento de la monarquía estilo Antiguo Régimen, y se condena la obra de «una turba que se llama liberal», cuya finalidad es «debilitar el antiguo carácter de la Nación», expresado por Calderón, como ya sabemos⁽⁶⁶⁾.

En el año 1814 comienza la polémica Böhl-Mora, con unas «Reflexiones de Schlegel sobre el teatro...» que Juan Nicolás Böhl inserta en el

Mercurio Gaditano. No es este el lugar de repetir el desarrollo y pormenores de la misma, de los que sólo entresacaré las referencias a Calderón intentando aclarar el espíritu que las preside.

En el citado artículo, Böhl desacredita las Reglas, como hiciera Rómea y Tapia, en nombre del relativismo estético propio de los distintos caracteres nacionales, que ha producido en España «un género propio que llamaremos romancesco». La «filosofía moderna» (política) y la «crítica bastarda del siglo filosófico» (neoclásica) no deben apartar a los españoles de sus sendas tradicionales. La respuesta de José Joaquín de Mora, en el mismo *Mercurio Gaditano*, reproduce las críticas dieciochescas al drama calderoniano, cuyos personajes masculinos están retratados «como asesinos, huyendo unas veces de la Justicia, robando otras las hermanas de sus amigos, y dando de puñaladas a los queridos de sus hermanas»⁽⁶⁷⁾.

Tras diversas peripecias, Böhl, en colaboración con José Vargas Ponce, publica en 1814 un folleto titulado *Donde las dan, las toman...*⁽⁶⁸⁾, reimpresso con modificaciones al comienzo de *Vindicaciones de Calderón...*⁽⁶⁹⁾. De dicho folleto no parece haberse conservado más ejemplar que el de la Public Library de Boston, procedente del legado de Ticknor. Consta de cuatro textos, uno de ellos de Vargas, que no nos interesa, y los demás de Juan Nicolás. Estos se titulan: «Contrastes que me ocurrieron al leer la crítica de Mirtilo...» (Mora usó el seudónimo de «Mirtilo Gaditano» al responder a «Reflexiones de Schlegel...»), «Contestación a la crítica de Mirtilo» y «Contestación al artículo comunicado...». En el primero de ellos, Böhl identifica el «espíritu caballeresco» que informa el teatro de Calderón con las motivaciones nacionales de la Guerra de la Independencia, de lo que resulta que quien desprecia lo uno desprecia las otras, y de ahí «el agravio que Mirtilo hace a sus paisanos, los que en la guerra pasada han dado las más grandiosasmuestras de este espíritu», que consiste «en un entusiasmo sin límite por su religión, y su rey, su honra y su dama...». Sólo «la escuela francesa» de Boileau, Luzán, etc. desprecia a Calderón, en contra del afecto que le tiene «el pueblo sano» y aquellos que son «muy religiosos, muy morales y muy amigos del orden social».

En el segundo, los dogmas literarios neoclásicos se definen como «frutos prohibidos» equivalentes a «los principios enciclopédicos», los cuales «tratando de una subversión total pretenden introducir el despotismo en la república literaria al mismo tiempo que quieren el republicanismo en el orden social».

En el tercero, se dice que existe contradicción «entre el patriotismo y las reglas eternas e infalibles del gusto».

Todo esto significa: 1.º, que, si como Böhl sostiene, el espíritu nacional español está codificado en la obra calderoniana, quien no la aprecie no puede considerarse patriota; 2.º, que, si ese espíritu es el responsable

de la Guerra de la Independencia, los anticalderonianos son afrancesados colaboracionistas; 3.º, que si ese espíritu se caracteriza por ser conservador en monarquía y religión, los anticalderonianos son heterodoxos y revolucionarios.

De modo que Juan Nicolás Böhl ya ha elaborado en 1814 un peculiar sistema de pensamiento desde el cual está haciendo, so pretexto de reivindicación calderoniana, un alegato político en apoyo del golpe de Estado fernandino de 1814, como al mismo tiempo su esposa con el folleto *Fernando en Zaragoza*. Con el Sexenio por delante, y en medio de la persecución contra afrancesados y liberales, lleva todas las de ganar. De hecho, sus adversarios enmudecieron prudentemente después de la aparición de *Donde las dan, las toman*,,,, y quizás la cosa no hubiera tenido continuación de no volver a la carga el mismo Böhl en 1817.

El 1 de abril de 1817 sale el primer número de un periódico fundado por José Joaquín de Mora, la *Crónica científica y literaria*, cuyo proyecto hablaba vagamente de una «ilustración» (en el sentido de mejoramiento de la sociedad) al servicio de la cual se enrolaba la publicación. La palabreja inquieta a Juan Nicolás, que envía un artículo, publicado en el número 3, en el que se cuestiona «el sentido que debe darse a esta palabra en España». Hay, dice el autor, una «ilustración universal», muy provechosa si se la define como difusión del progreso científico; pero no es en ese sentido, teme, como se la suele entender, sino como pretensión de aplicar en todo lugar los principios de la crítica neoclásica y el liberalismo político revolucionario. Contra esa peligrosa «ilustración» debe definirse la «ilustración nacional», así llamada «por referirse particularmente al carácter e índole de una nación». En el caso de España consiste en «satisfacer la razón con sana doctrina», no copiar del extranjero más que la «ilustración universal» o científica, y extraer de la tradición autóctona «aquellas heroicas virtudes de fortaleza, templanza, lealtad y fe que hicieron a sus antepasados el pasmo y la envidia del mundo, valiéndose para ello del manantial inagotable de su antigua literatura». Es decir, que la «ilustración española» equivale al conservadurismo político, arrullado por nostalgias imperiales, cuya biblia es esa antigua literatura que, como hemos visto, se cifra en la dramaturgia calderoniana⁽⁷⁰⁾. Dos meses más tarde, en junio de 1817, compone doña Francisca Ruiz de Larrea «Un Sueño», donde, tras desatarse contra la «idolatría de las hechuras transpirenaicas», concluye:

«Vuelvan los españoles a amar y admirar a su patria, nútranse de los recuerdos de sus glorias nacionales, considérense los unos a los otros como dignos descendientes de sus ilustres antepasados (...) y yo aseguro que prosperará de nuevo la España con sólo los sentimientos grandes que inspira el verdadero patriotismo»⁽⁷¹⁾.

En la Biblioteca del Estado y la Universidad de Hamburgo se conserva la correspondencia entre Juan Nicolás Böhl y su amigo Nicolás Enrique Julius, de 1810 a 1834. En una carta de 15 de julio 1817 escribe Böhl que tiene almacenados veinte ensayos contra la secta anticatólica y antimonárquica, que van «contra la Ilustración, la filosofía francesa, la economía enciclopédica, y demasiado a favor de la antigua religión, la Inquisición su auxiliar y la monarquía independiente»⁽⁷²⁾. Tales son, con su propio nombre, las ideas políticas del matrimonio en la polémica aparentemente calderoniana, en la que el dramaturgo se ha convertido, por su parte, en un símbolo cuya semántica ya conocemos: exaltación del absolutismo desde el miedo a la revolución. Lo mismo que Francia se ha vuelto cifra de ese miedo, un miedo tan irracional que identifica al Neoclasicismo con la ejecución de Luis XVI: así, en un «Fragmento» de agosto 1817⁽⁷³⁾, doña Francisca ve en visión al «Genio de la Francia» defendiendo las Reglas con un tomo de Voltaire en la mano, mientras el «Genio de la España» duerme recostado sobre volúmenes de Calderón y Lope.

Böhl colabora en el *Diario Mercantil* gaditano desde abril 1818 a julio del mismo año. En el número 619, de 12 de abril, inserta una «Carta de un viajero francés residente en España», reimpresa en *Vindicaciones de Calderón...*, en la que el supuesto viajero observa que, «al mismo tiempo que la soberanía legítima se consolida», es decir, que se afianza el orden de cosas surgido del golpe de Estado de 1814, «los hombres vuelven a las ideas serenas y poéticas». Para Böhl, las ideas poéticas o «caballerescas» incluían, ya lo sabemos, la veneración del Antiguo Régimen, como motivación del pasado esplendor político y literario de la España de los Austrias, proyecto de presente y de futuro para la regeneración de España, e incluso fórmula que exportar, en forma de cruzada contrarrevolucionaria, a la Europa trastornada por las consecuencias de la Revolución Francesa. Pues bien, «este saludable influjo de los sucesos ha trascendido a la literatura y modificado visiblemente el gusto en la poesía dramática», modificación que consiste en apartarse el público de las «regularidades» preconizadas por «una crítica bastarda», y volver a estimar a Lope y Calderón, cuyas obras, dice Böhl, «excitan los más vivos aplausos». Muy vivos, en efecto, debían de resonar tales aplausos en el oído de Juan Nicolás, para impedirle percibir el rumor subterráneo que iba al poco a conducir a los acontecimientos de 1820⁽⁷⁴⁾.

Vindicaciones... recoge un «Resumen de las noticias literarias publicadas en el Diario de Cádiz en abril, mayo, junio y julio de 1818»⁽⁷⁵⁾. En efecto, en el citado periódico había ido incluyendo, con el título de «Noticias literarias originales», sucesivos artículos donde alaba la moderación de Luzán, censura a Nasarre y Clavijo, y, claro está, alaba a Erauso, Nipho, Romea y Tapia (a quien llama «Romero»), Huerta, Estala, citando extensamente a los más significativos para sus propósitos.

Y en el verano de este año 1818, Böhl y su esposa publican un *Pasatiempo crítico en que se ventilan los méritos de Calderón...*⁽⁷⁶⁾ cuyo primer texto, «¿Por qué odian los Mirtilos a Calderón?», acusa a José Joaquín de Mora de introducir en España «el contrabando filisófico» (las ideas enciclopedistas francesas) cuando pone reparos estéticos a Calderón desde perspectivas neoclásicas; divide a la humanidad en dos clases opuestas, los espiritualistas y los materialistas; entre éstos forman los herejes y los enciclopedistas franceses. Aquéllos, en cambio, son sensibles al espíritu calderoniano, indisolublemente unido a la ortodoxia religiosa. De lo cual se concluye que Mora «trata de seducir a los inocentes con la manzana sobredorada de la ilustración» (a la que Böhl prohija tanto el Neoclasicismo como la revolución), y de ahí que el texto que comentamos termine con la amenaza de que acaso tenga la Justicia que cerrarle la boca⁽⁷⁷⁾. En resumen, y como antes vimos, que el Neoclasicismo es elevado al rango de delito político, y así se habla de «funesta inoculación transpirenaica» en el quinto de los textos de este *Pasatiempo...*, y en el séptimo se dice que censurar a Calderón equivale a «cosas menos fútiles que las opiniones literarias»⁽⁷⁸⁾. Otros párrafos de este mismo folleto podrían citarse, pero palidecen ante los seleccionados.

En otoño de 1818, un estafalario y oscuro semierudito, Juan-Bautista Cavaleri, colaborador de Böhl en estas lides, hace gemir las prensas gaditanas de Carreño al dar dolorosamente a luz un folleto de 12 páginas titulado *Discurso en razón de la tragedia «A secreto agravio secreta venganza»...*, que he reproducido en otro lugar⁽⁷⁹⁾, y que sirvió para aderezar la velada dramática ofrecida a dos ictiólogos alemanes deseoso de admirar las sublimidades del teatro calderoniano y las peculiaridades de la sepiá gaditana, en cuyo folleto, compendio de injurias y rodomontadas, se pondera la «dulzura vigorosa» del verso, y la no menos vigorosa moral del punto de honor calderoniano, que los «hombrecillos» no pueden comprender, como no comprenden que esa dimensión de la hombría hispánica es inseparable, dice Cavaleri, de la energía conquistadora de la España pretérita. Ni recordaba Cavaleri la historia de los últimos Austrias, ni el punto de vista de María de Zayas sobre dos cuestiones que él asocia desde el apriorismo de su furor castizo.

La *Segunda Parte del Pasatiempo Crítico...* apareció a comienzos del año siguiente, 1819⁽⁸⁰⁾; el primero de sus textos, tras prólogo e índice, no puede ser más taxativo:

«Dígolo denodadamente y sin vergüenza: para hacer juicio de cualquier comedia nueva española, sólo debiera examinarse: 1.º, si se acerca a la poesía de Calderón; 2.º, si se allega a la nobleza y elevados pensamientos de Calderón; 3.º, si tiene la invención de Calderón; 4.º, si su estilo y dicción se conforman con los de Calderón»⁽⁸¹⁾

Poco parece discutible, llegados a este punto; cualquier argumentación razonada no será más que retórica. La de Böhl consiste en traer una vez más a colación el antiguo y no original relativismo de las cuestiones estéticas, de modo que «la primera y tal vez única regla universal del arte es que un poema corresponda a la índole e idioma de su nación»⁽⁸²⁾; y ya sabemos qué caricatura de la españolidad tiene Böhl en mente, y con qué fines ha sido ingeniada. A esa reiterativa predicación del relativismo del gusto le vemos el rabo cuando, en la misma *Segunda parte...*, en el capítulo titulado «Al señor D. Juan Gil de Ballecas», leemos que «la verdadera ilustración del día», o sea lo que antes vimos llamar «ilustración nacional», «requiere una filosofía que, prescindiendo de la aplicación de generalidades abstractas a la sociedad y a la vida (el ecumenismo liberal), sabe apreciar lo peculiar de naciones e individuos: sabe combinar y medir las instituciones políticas y literarias con la índole de cada nación»⁽⁸³⁾.

Una *Tercera Parte del Pasatiempo Crítico...*⁽⁸⁴⁾, fines 1819, contiene un capítulo rotulado «De las Unidades de Tiempo y Lugar...» donde se discute el dogma angular de la preceptiva dramática neoclásica, es decir el concepto de «ilusión» o identificación, poniendo de manifiesto su puerilidad: el que es capaz de imaginar, observa Böhl, que se encuentra en el lugar y tiempo escénicos, puede seguir imaginando aunque éstos cambien de un acto a otro. La impresión que es capaz de mover el ánimo del espectador no resulta de creer estar en la piel y circunstancias del personaje, sino en advertir que sus peripecias, por ser humanas, podrían sucederle también a él. Las Unidades, concluye, no son necesarias ni suficientes para que una obra tenga calidad y efecto, pero tampoco los excluyen. Son, sencillamente, irrelevantes. Cuando no le cegaba la pasión política, Böhl era capaz de razonar, y suele hacerlo en este tercer *Pasatiempo*, porque tiene ya en mente aspirar a la Real Academia, lo que consigue en abril de 1820.

Sólo he citado una pequeña parte de los textos que salieron de la pluma de Juan Nicolás Böhl y sus colaboradores, pero parece que podemos dar la razón a Alcalá Galiano cuando escribe:

«Empezó violenta esta lid, y siguió tenaz y enconada. Mezclóse con ella un tanto de política. Böhl y su señora eran acérrimos parciales de la monarquía al uso antiguo. El primero había dejado la religión protestante, en que se había criado, por la católica; y siendo sincero en su conversión, era hasta devoto. La mujer afectaba la devoción como pasión (...) Ya más ardiente la disputa, entró por parte de nuestros contrarios el acusarnos de jansenismo y de amor a las reformas...»⁽⁸⁵⁾.

En realidad, desde 1814, con *Donde las dan, las toman...*, estaba cuajado el sistema de pensamiento de Böhl y señora, que en otro lugar he mostrado concordante con lo más granado de la corriente ultraconservadora propia de los reinados de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, y cuyos

paladines más significativos y conocidos son «El Filósofo Rancio», Diego José de Cádiz, Antonio de Capmany, Hervás y Panduro, Rafael Tomás Méndez de Luarca, Rafael de Vélez y Fernando de Zaballos⁽⁸⁶⁾.

En cuanto a la respuesta de Mora y Galiano, hemos visto ya un texto significativo y representativo: la «Crítica de las reflexiones de Schlegel...», en el número 127 del *Mercurio Gaditano*, donde su autor, José Joaquín de Mora, enjuicia negativamente la comedia barroca con palabras que recuerdan la condena dieciochesca del tipo de héroe masculino que aquéllas presentan. En el mismo periódico, en su número 143, insiste Mora, advirtiendo de los peligros a que puede conducir una excesiva confianza en la libre imaginación creadora al margen de toda regla y precepto: «no dar nunca ni por descuido con la verosimilitud y la imitación». Ambos artículos son de 1814 y revelan, en sus conceptos clave, fidelidad absoluta a la crítica del teatro español que se desarrolló en el siglo anterior, y expusimos en la primera parte de este trabajo. A la impropiedad dramática del estilo calderoniano se referirá una colaboración, que hemos de atribuir igualmente a Mora, en la *Crónica científica y literaria* de 19 de mayo 1818, donde se califica ese estilo de «non plus ultra del más churrigueresco culteranismo»⁽⁸⁷⁾. De la misma mano sale un «Artículo remitido» en la *Crónica...* de 12 de junio, que entre líneas denuncia la politización del problema en los escritos de Böhl⁽⁸⁸⁾, cuyos adversarios van a defenderse, mientras dure el enfrentamiento, en las dos direcciones señaladas: lamentándose de la violencia que se les hace al no ser posible el diálogo político en la España del Sexenio, y atacando a Calderón en la estela Neoclásico-Ilustrada. Así dirá Alcalá Galiano en la *Crónica...* de 4 de agosto 1818, señalando la maliciosa identificación böhliana entre neoclasicismo y afrancesamiento político:

«En verdad que mueve más a indignación que a risa la malicia del criticastro alemán al recalcar tanto sobre el gusto francés. ¿Querrá, acaso, despertar odios políticos, terminados ya con la causa que los motivó?...»⁽⁸⁹⁾

Y en el folleto *Los mismos contra los propios...*, aparecido en Barcelona a fines de 1818⁽⁹⁰⁾, una «Carta de A.(ntonio) A.(lcalá) G.(aliano) a su amigo el editor de la *Crónica...*» se pregunta:

«¿No fue él (Böhl) quien recalcó la voz francesismo en una época en que esta voz puede dañar a aquél a quien se la aplica?»⁽⁹¹⁾.

En la línea moratiniana está el artículo contra los duelos que inserta la *Crónica...* de 6 de abril 1819:

«Esperemos que la propagación de las luces verdaderas, que nacen de las ideas religiosas, acabará por desarraigar tan bárbara costumbre; que los escritores trabajarán para destruirla con las armas del raciocinio; que la voz del público se

alzará contra este abuso del valor; que los poetas dramáticos, en lugar de presentar al público, bajo un aspecto favorable, las fanfarronadas caballerescas y los homicidios en regla, se dedicarán a la pintura de costumbres más suaves...»⁽⁹²⁾.

La extensión con que desarrollamos los argumentos antic Calderonianos de los críticos del XVIII español excusa de citar más textos de Mora o Alcalá Galiano, ya que en el terreno de las ideas literarias no tienen, comparados con los primeros, ninguna originalidad. La de Juan Nicolás Böhl y sus colaboradores, en la adaptación que hacen a la coyuntura política fernandina de los puntos de vista de los apologistas del siglo anterior, la hemos visto en las páginas precedente. Queda con ello expuesto esquemáticamente lo que hay de tradición y de novedad en la famosa «polémica calderoniana».

NOTAS:

(*) Este estudio se preparó en 1980 pensando en el centenario calderoniano. Una versión abreviada a un tercio fue leída en el Congreso Calderoniano de 1981, y se publica en las Actas correspondientes.

No quiero dejar de recordar otras síntesis sobre la materia que se trata en la Parte I de este trabajo: Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas*, vol. III (Madrid, C. S. I. C.); G. C. Rossi, *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid, Gredos, caps. 1 y 2; R. Andioc, «El teatro en el siglo XVIII», en J. M. Díez Borque (ed.), *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Taurus, vol. III; M. Hernández, «La polémica de los Autos Sacramentales en el siglo XVIII», *Rev. Lit.* julio-diciembre 1980.

(1) *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*. Valencia, Universidad, 1978.

(2) *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (...) por D. Emilio Cotarelo y Mori (...) Mad., Tipografía de la Rev. Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

(3) En Cotarelo, op. cit. p. 272.

(4) HERACLITO I DEMOCRITO /de nuestro siglo. / Descrívese su legítimo Filósofo. / DIALOGOS MORALES, / Sobre tres materias, La Nobleza, La Riqueza, / i Las Letras. / Dirigidos / A Don Manuel Alvarez Pinto / i Ribera (...) / POR ANTONIO LOPEZ DE VEGA. / (...) (s.l., pero Madrid en el colofón) / Por Diego Díaz de la Carrera. / Año M.DC.XLI. / Acosta de Alfonso Perez Librero de Su Magestad.- Bibl. Nacional, sign. 3 / 72153. Ver pp. 174-177. Modernizo la ortografía aquí y en los demás textos.

(5) Op. cit. 180-181.

(6) Op. cit. p. 175, y prólogo «A los pocos. Cuerdos y desengañados varones, para vosotros sólo escribo...».

(7) *Comedias y Entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra* (...) con una *Dissertación o Prólogo sobre las Comedias de España*. Mad., Impta. Antonio Marín, 1749, 2 vols. Bibl. Nac. sign. Cerv. 82-83, ejemplar que fue de Gayangos.

(8) Op. cit. p. 7.

(9) Op. cit. pp. 25 y 38-42.

- (10) Málaga, Oficina de Fco. Martínez de Aguilar, 1754. Bibl. Nacional sign. 2/26309.
- (11) Op. cit. p. 110.
- (12) LA PETIMETRA. / COMEDIA NUEVA: / ESCRITA / con todo el rigor del arte, / por Don Nicolás Fernández / de Moratín, Criado de la Reyna Madre / nuestra Señora. / Entre los Arcades de Roma / Flumisbo Thermo donciaco. / Con licencia. / En Madrid, en la Oficina de la Viuda de Juan / Muñoz, calle de la Estrella. Año de 1762. Bibl. Nacional, en el vol. de sign. R - 16269.
- (13) Op. cit. p. 12.
- (14) Op. cit. pp. 12-13.
- (15) Op. cit. p. 7.
- (16) Op. cit. p. 19.
- (17) En el mismo vol. de nota 12. El primero, de 16 pp.; el segundo, de 23, el tercero de 40, los tres con paginación seguida. El primero en defensa de Clavijo, los otros dos contra los Autos.
- (18) *Primer Desengaño*, pp. 3-4.
- (19) Op. cit. pp. 12-13.
- (20) *Obras de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín*, B. A. E., pp. 31-33.
- (21) En 6 vols., impresos en Madrid por Ibarra, 1.º y 2.º en 1762, 3.º y 4.º en 1763, 5.º y 6.º en 1767. Bibl. Nacional, sign. R 17459-64.
- (22) Op. cit. pp. 10-11, vol. I cuyos *Pensamientos* llevan paginación independiente.
- (23) Op. cit. p. 15, vol. I.
- (24) Op. cit. tomo III p. 406. En este tomo, paginación seguida.
- (25) Op. cit. tomo III p. 408.
- (26) Madrid, Ibarra, 1763. Bibl. Nacional sign. T-10513.
- (27) Op. cit. p. XII.
- (28) *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte...*, tomo VII, Madrid, Imprenta Real, 1805. Bibl. Nacional, sign. 1/23241. *Los literatos...* en pp. 9-96.
- (29) Op. cit. pp. 81-83.
- (30) La / COMEDIA NUEVA. / Comedia / en dos actos, en prosa. / Su autor / Inarco Celenio / poeta árcade. / Parma / En la oficina de D. Juan Bautista Bodoni / Impresor de Cámara de S. M. C. / MDCCLXXXVI. Bibl. Nacional, sign. R-30786. Ejemplar de la biblioteca de José M.ª Asensio. Ver p. 92.
- (31) L. F. M.—*La derrota de los pedantes. Lección poética*. Ed. J. Dowling, Labor 1973. Recoge la *Lección...* según la ed. 1825; v. tercetos 141-160 y 185-186, pp. 117-120.
- (32) L. F. M., *Epistolario*, ed. R. Andloc, Castalia, pp. 141-145.
- (33) *El Censor (1781-1787). Antología*. Ed. E. G. Pandavenes, prólogo J. F. Montesinos, Barcelona, Labor, Ver pp. 168-170.
- (34) *Obras de Jovellanos*, B. A. E., tomo I. Ver pp. 488, 490, 496, 500.
- (35) La muerte de César: / tragedia francesa / de Mr. de Voltaire: / traducida en verso castellano, / y acompañada de un discurso / del traductor, / sobre / el estado actual de nuestros teatros, / y necesidad de su reforma. / Por / Don Mariano Luis / de Urquijo. / Madrid: / por Don Blas Román. / M.DCC. XCI. Bibl. Nacional, sign. T-3687.
- (36) Op. cit. p. 51.
- (37) Op. cit. pp. 71 y ss.
- (38) Números 1 a 22, 5 de abril a 30 de agosto 1763, en el vol. Bibl. Nacional sign. 7 / 11526. La cita del 26 de abril, en p. 61.
- (39) Op. cit. p. 87.
- (40) Op. cit. p. 87.
- (41) Op. cit. p. 90.

- (42) Op. cit. p. 121.
- (43) Op. cit. p. 123.
- (44) *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Impimerie St.-Joseph. Ver pp. 15-43.
- (45) *Entusiasmo, / o / Sainete nuevo: / El Tribunal de la Poesía / Dramática. / Para comenzar la temporada / de invierno de 1763, en la Comedia / Casa con dos puertas, / de Don Pedro Calderón (...)/ Dalo a luz / Don Francisco Mariano Nipho. / Con licencia: en Madrid, en la Imprenta de / D. Gabriel Ramírez, calle de Atocha, / año de 1763. Bibl. Nacional sign. T-10583.*
- (46) Op. cit. pp. 5-6.
- (47) Op. cit. pp. 21-22.
- (48) Op. cit. p. 148.
- (49) Op. cit. pp. 163-171.
- (50) Op. cit. p. 168.
- (51) Op. cit. pp. 231-234.
- (52) En Madrid, G. Ramírez, 1764. Bibl. Nacional, sign. T-12456.
- (53) Op. cit. pp. 17-70.
- (54) En Zaragoza, Imprenta Real, 1772. Bibl. Nacional, sign. T-13583. Ejemplar que fue de Barbieri.
- (55) *DISCURSO CRITICO / sobre el origen, / calidad, y estado presente / de las / COMEDIAS / DE ESPAÑA; / CONTRA EL DICTAMEN / que las supone corrompidas, y en favor de sus más / famosos Escritores el Doctor Frey Lope Félix de / Vega Carpio, y Don Pedro Calderón / de la Barca. / (...) / En Madrid: / En la Imprenta de Juan de Zuñiga. Año MDCCL. (...) Bibl. Nacional sign 3/71396.*
- (56) Op. cit., Dedicatoria de 12 pp. sin numerar, p. 9.
- (57) *Romea y Tapia, Juan Cristóbal. El Escritor sin título...* Madrid, Oficina Manuel Martín, 1763, Bibl. Nacional sign. 2/5951.
- (58) Op. cit. p. 36.
- (59) Op. cit. p. 77.
- (60) Op. cit. p. 78.
- (61) *Theatro Hespañol. Por Don Vicente García de la Huerta. Parte Primera. Comedias de figurón.* Tomo I, Madrid, Imprenta Real, 1785.
- (62) Estas cartas se conservan en el Archivo Osborne, en un cartapacio de correspondencia 1.805-1.813. Ver *Los orígenes...* cit. en nota 1, pp. 74-88. Modernizo igualmente los textos citados en esta parte II.
- (63) En un cuaderno de correspondencia 1806-1810, conservado en el mismo Archivo, y en el ms. 14173 de la Biblioteca Nacional de Viena. Ver *Los orígenes...* p. 157.
- (64) Ver *Los orígenes...* pp. 155-158.
- (65) Op. cit. pp. 159-161.
- (66) Op. cit. pp. 21-25.
- (67) Op. cit. pp. 166-169.
- (68) *DONDE LAS DAN / LAS TOMAN: / En contestación a lo que escribieron Mir - /tilo y El Imparcial en el Mercurio / Gaditano, contra Schlegel y su traductor / (...) / Cádiz 1814: Imprenta Tormentaria. Ver Los orígenes... pp. 170-173.*
- (69) *VINDICACIONES / de / CALDERON / y del / Teatro Antiguo Español / contra los / Afrancesados en Literatura. / Recogidas y coordinadas / por D. Juan Nicolás Böhl de Faber / de la Real Academia Española. / Cádiz 1820. / En la Imprenta de Carreño (...) Ver Los orígenes... pp. 227-235.*
- (70) Op. cit. pp. 177-179.

- (71) Op. cit. p. 182.
- (72) Op. cit. p. 183.
- (73) Op. cit. p. 184.
- (74) Cito por *Vindicaciones...*, pp. 26-29 de la primera paginación. Ver *Los orígenes...* p. 228.
- (75) *Vindicaciones...*, pp. 34-59 de la primera paginación. Op. cit. p. 228.
- (76) PASATIEMPO CRITICO / en que se ventilan / LOS MERITOS DE CALDERON / y el talento de su detractor / en la Crónica Científica y Literaria de / Madrid / POR EL AUTOR / DE LAS NOTICIAS LITERARIAS DEL / DIARIO DE CADIZ (...) Op. cit. p. 229.
- (77) *Pasatiempo...* pp. 7-14.
- (78) *Pasatiempo...* pp. 39 y 47.
- (79) *Los orígenes...* pp. 115-120. Ver también pp. 201-208.
- (80) SEGUNDA PARTE / del / PASATIEMPO CRITICO / que trata de lo mismo: / por el propio. / (...) Ver *Los orígenes...* p. 231.
- (81) *Segunda Parte...* p. 19.
- (82) *Segunda Parte...* p. 20.
- (83) *Segunda Parte...* pp. 37-38.
- (84) TERCERA PARTE / DEL / PASATIEMPO CRITICO / EN DEFENSA DE CALDERON / Y / DEL TEATRO ANTIGUO ESPAÑOL (...) Ver *Los orígenes...* p. 233.
- (85) En *Memorias (con Recuerdos de un anciano)*, ed. J. Campos en *Obras escogidas*, B. A. E. vol. I, pp. 454-455.
- (86) Ver *Los orígenes...* cap. IV.
- (87) Op. cit. pp. 168-170 y 192-193.
- (88) Op. cit. pp. 194-195.
- (89) Op. cit. pp. 198-199.
- (90) LOS MISMOS / CONTRA LOS PROPIOS / o / Respuesta al folleto intitulado / Pasatiempo Crítico (...) Barcelona / Por Don Agustín Roca (...) año de 1818. Ver *Los orígenes...* p. 315.
- (91) *Los mismos...* p. 25. Publico esa carta en : «Une contribution à l'histoire des idées esthétiques dans l'Espagne du début du XIXe. siècle: un texte inconnu d'Antonio Alcalá Galiano», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1.980.
- (92) *Los orígenes...* p. 219.