

ALGUNAS REFLEXIONES DE JOSÉ CLAVIJO Y FAJARDO ACERCA DEL TEATRO EN *EL PENSADOR*

Ernesto J. Gil López

EL MARCO

En agosto de 1762, el Oficial Mayor de la Escribanía de Cámara y de Gobierno del Consejo del Reino había dado autorización a un tal D. José de Álvarez y Valladares para que imprimiera unos papeles que, bajo el sugerente título de *El Pensador*, aspiraban a convertirse en una publicación periódica de carácter semanal. Sería preciso que el propio rey Carlos III, a través de D. Agustín de Montano y Luyando, y por una Cédula que llevaba fecha del primero de febrero de 1763, concediera el privilegio privativo de la impresión, reimpresión y venta de sus obras, “estando bien informado de la utilidad y provecho que hasta aquí ha resultado al público la obra periódica, que con el título de *El Pensador* va dando a luz D. Joseph Clavijo y Faxardo”, para que el auténtico artífice de estos escritos decidiera manifestarse como el genuino creador de los mismos.¹

Tanto las autorizaciones,² como el verdadero nombre, tan celosamente ocultado al principio, tenían una justificación muy comprensible, que no era otra que el largo brazo de la Inquisición que, como bien ha señalado el historiador F. García de Cortázar, hacía que nadie pudiese sentirse seguro, pues controlaba con implacable atención todo lo que se publicaba en nuestro país y cuyos asfixiantes rejos alcanzaron no solo al propio Clavijo y Fajardo, sino también a otros intelectuales y políticos de su época como Samaniego, Tomás y Bernardo de Iriarte, Cristóbal del Hoyo y Sotomayor, Meléndez Valdés, el ministro Urquijo, el matemático Bails, los catedráticos Normante y Salas y hasta la condesa de Montijo.³ Por tanto, ninguno de esos trámites ni la ocultación del nombre eran, en absoluto, gratuitos ni caprichosos.⁴

Por entonces, José Clavijo y Fajardo, que contaba con treinta y siete años de edad (había nacido en 1726 en la villa de Teguiise, en la isla canaria de Lanzarote) y que llevaba ya catorce años en la Corte, había ido ascendiendo progresivamente desde un puesto de secretario personal del comandante D. José Vázquez Priego, pasando luego a ser secretario en el Despacho Universal de la Guerra, hasta acabar siendo nombrado, en ese mismo año de 1763, Oficial del Archivo de Estado. Protagonizaba, pues, una brillante carrera, muy semejante en algunos aspectos a la de algunos compatriotas suyos, como los hermanos Iriarte.⁵

Sabido es que este grupo de canarios, al que se unirían otras figuras tan destacadas como D. José de Viera y Clavijo o el Vizconde de Buen Paso, cada uno en su campo y en momentos diversos, tuvo una repercusión digna de ser tenida en cuenta en el amplio conjunto de innovaciones que se produjeron en España durante el reinado de Carlos III (1759-1788), y que contribuirían a situar a nuestra patria al nivel de otros países europeos que seguían las mismas pautas de los principios de la Ilustración.

El promotor de todas estas mejoras, Carlos III, había ascendido al trono de España no hacía mucho, concretamente el 10 de agosto de 1759 -es decir, tres años antes de la aparición de los primeros textos de *El Pensador*-, tenía entonces cincuenta y tres años y contaba con la

experiencia de haber gobernado como duque de Parma y rey de Nápoles. En realidad no era un genio político, pero como apunta el historiador Joseph Pérez, si lo comparamos con su padre y su hermanastro que le precedieron en el trono, y con su hijo, que le sucedió, impresiona por su sentido de la medida y de la responsabilidad.⁶ Viudo desde 1760 de María Amalia de Sajonia, había decidido no volverse a casar. Leía muy poco y sus intereses culturales eran escasos. Su único y principal interés era la caza, que practicaba dos veces al día. Aunque, a decir verdad, más que cazar, lo que le resultaba fascinante era dar muerte a los animales de caza que dirigían hacia él sus ayudantes en el arte cinegético, de manera que, como comenta John Lynch, su fisonomía fue evolucionando con su obsesión y acabó teniendo el aspecto de un guardabosques, pudiéndosele ver habitualmente vestido de manera muy sencilla, cargando con un fusil y seguido de un cortejo de vasallos que cargaban provisiones y animales muertos, como lobos, liebres, grajos y gaviotas, tal como lo han representado magistralmente Goya o Mengs.⁷ Esto, sin embargo, no le impedía en modo alguno seguir muy de cerca los asuntos políticos, a los que dedicaba tanta atención como a su deporte favorito. Carlos III era el tipo de monarca absoluto que no toleraba ningún ataque a su autoridad ni a la majestad de sus funciones y, según Joseph Pérez, se le atribuye una frase que es lo suficientemente explícita sobre su punto de vista respecto al poder como para que la recojamos, al parecer decía que “criticar los actos de gobierno, aun cuando sean discutibles, es un delito”.⁸

Sin embargo, desde mediados del siglo XVIII las ideas de la Ilustración van penetrando en España y van superando poco a poco las barreras oficiales que se interponen a su paso, de manera que, como apunta Jean Sarrailh, la Enciclopedia francesa, a pesar de haber sido prohibida por la Inquisición, estaba perfectamente al alcance de quienes estaban interesados en leerla.⁹ Por otro lado, la prensa, los libros y las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País contribuyeron decisivamente a la difusión de los conocimientos científicos y técnicos, de manera que, como apunta John Lynch,¹⁰ entre 1765 y 1820 fueron creadas unas setenta Sociedades Económicas en España que, bajo la protección de Campomanes y del Consejo de Castilla, se mantenían gracias al interés de sus miembros por las ideas europeas y a su afán de mejora de la situación de nuestro país. Junto a ellas, la prensa ejerció un papel trascendental, tanto en la difusión de las nuevas ideas como en su lucha por la renovación y por su crítica de los muchos aspectos mejorables en nuestra sociedad. Y en este sentido hay que destacar el carácter pionero que tuvo *El Pensador* (1762-1767), publicación a la que siguieron otras como *El Censor* (1781-1787), *El Correo de Madrid*, fundado en 1786 o *El Semanario Erudito*, creado en 1787.

EL TEATRO Y SU IMPORTANCIA SOCIAL

El carácter social del teatro viene marcado desde sus orígenes, pues a nadie se le oculta que el teatro occidental nació en el marco de unas celebraciones religiosas en la antigua Grecia. Sabido es que esa cultura vio en el teatro una actividad que no se circunscribía a los límites del entretenimiento, sino que su concepción del mismo iba más allá al considerar la catarsis que emanaba de sus grandes tragedias como una vía de depuración espiritual. Pero, de modo paralelo, no tardó en desarrollarse un teatro lúdico y jocoso, que conseguía por medio de sus comedias la evasión y la sonrisa de un público que aspiraba a olvidarse de sus preocupaciones gracias a las burlas y críticas de sus dramaturgos.

En el siglo XVIII, el teatro pasa a convertirse en un útil instrumento al servicio de los proyectos de renovación de los ilustrados, quienes captaron agudamente su carácter ejemplificador y sus posibilidades didácticas, tan favorables para la elevación del nivel

cultural del país. El decisivo papel social del teatro fue destacado, entre otros, por Campomanes en 1766, y por Jovellanos en 1790, y aunque sus opiniones fueron algo posteriores a la publicación de *El Pensador* (1762-1767), creemos que vale la pena recoger en esencia algunas de sus notas por la importancia documental que poseen respecto al marco en el que se circunscribía el teatro de la época. Así, en su Memoria sobre los espectáculos y las diversiones públicas (1790), Jovellanos hacía hincapié, en primer lugar, en la función pedagógica del teatro, según la cual el teatro debía inspirar el respeto hacia Dios y hacia la religión, así como el amor a la Patria y al rey y fomentar el respeto hacia las jerarquías sociales, y hacia la familia y el matrimonio. Sin embargo, y de manera contradictoria, Jovellanos sostenía que el teatro debía reservarse únicamente a la clase rica y acomodada de la población, tratando de alejar de estos espectáculos a las clases populares, a las que se intentaba disuadir por medio del elevado coste de las entradas pues, a su modo de ver, el pueblo no precisaba de estos entretenimientos que podían, incluso, llegar a ser peligrosos para ellos.¹¹ Subyace aquí esa gran diferencia social del espectáculo teatral establecida ya en la etapa culminante de nuestro teatro, cuando se separó claramente el teatro popular, de corral de comedias, del teatro cortesano o palaciego, que se representaba en los Reales Sitios o en otros escenarios específicos de la Corte. De estas diferencias y de sus espacios se han ocupado Ruano de la Haza y René Andioc.¹²

Por otra parte, no puede obviarse la visión normativa que adoptaron algunos de los reformistas con respecto a la lengua, la literatura en general, la poesía y, en particular, con respecto al teatro. Quizá, entre todas las opiniones, la más influyente fue la de Luzán, quien en su Poética, con una actitud muy sensata, consideraba que los defectos de la dramaturgia barroca se debían al desconocimiento que tenían los autores de este período de los preceptos artísticos; por otra parte, criticaba las infracciones a las reglas de las tres unidades, de acción, tiempo y lugar, así como la mezcla de comedia y tragedia, junto a la inverosimilitud de algunas “fábulas” o de algunos acontecimientos de las mismas, además de no pocas inexactitudes históricas, cronológicas o geográficas; tampoco veía con buenos ojos la presencia inadecuada del gracioso en algunas obras concretas y el uso de la música en el teatro, pues consideraba la zarzuela “insensata”; y de manera especial criticaba la inmoralidad del teatro barroco ya que, a su modo de ver, las comedias, más que incitar a la mejora de las actitudes y costumbres, lo que hacían era proponer ejemplos de auténtica inmoralidad.¹³ Esta perspectiva ortodoxa adoptada por algunos reformistas les hizo ver como errores imperdonables las múltiples libertades que se tomaron nuestros dramaturgos de los Siglos de Oro con respecto a las tres unidades de acción, tiempo y lugar, a menudo transgredidas, junto a otras licencias como anteponer la intriga (o intrigas, que a veces eran más de una) a la caracterización psicológica de los personajes, así como el uso de la tramoya y la espectacularidad para impresionar a los espectadores, aspectos todos ellos muy del gusto de Lope de Vega y de sus seguidores y sobre todo de Calderón, con sus fascinantes puestas en escena de obras teatrales y zarzuelas, en las que intervenía un colectivo de artistas e ingenieros que diseñaban los golpes de efecto más oportunos y sorprendentes que imaginarse pueda.

Junto a esto, otro aspecto que suscitó encendidas polémicas en este período fue, según John Dowling,¹⁴ la diferencia entre comedia y tragedia, y la mezcla que hacían de ambas los autores de los Siglos de Oro, en particular Lope de Vega y Calderón. En estas discusiones se vieron inmersos Luzán, Moratín y el propio Clavijo y Fajardo.

Y en esta panorámica sobre el teatro y cómo debía ser o no, nos parece muy oportuno recoger las opiniones de D. Bernardo de Iriarte sobre este género. Entre otras cosas,

aconsejaba suprimir en los sainetes los aspectos personales, así como las “indecencias y obscenidades” (...) como el “cabronismo, putanismo” y “demás sectas de esta naturaleza”. También critica la presencia en ellos “de tanto gentío”. Insiste en que “se debe procurar acercar todo lo posible las unidades”, es decir, no transgredirlas y suprimir los apartes, las comparaciones poéticas “... y todo lo que huelga a flor, río, peña, monte, prado, astro, etc., etc.”. Propone suprimir las glosas (dice “Estoy en pecado mortal con las glosas”) y las comedias de magia, frailes y diablos... que, en palabras suyas, “deben sepultarse para siempre en el archivo de los idiotas, aunque clamen estos y los cómicos”. Recomienda, en cambio, resucitar entremeses antiguos y “remendar” todas las comedias que se pueda de Calderón “por el concepto que merecen, como por lo ingenioso, aunque uniforme, de los enredos, así como la representación de comedias heroicas “de las menos irregulares”. Concluía recomendando, en primer lugar, que las comedias se representasen con la misma naturalidad con que se escenificaban los sainetes; que cuando se representaran comedias o tragedias heroicas, los actores alzasen el tono y hablaran pausadamente, desdeñando toda afectación; y que se olvidaran del público, centrándose en el actor al que debían responder.¹⁵

Y, aunque los reformistas trataron de servirse del teatro para denunciar graves lacras sociales como los matrimonios concertados por interés, como acreditan *El viejo y la niña* o *El sí de las niñas*, de Moratín, o los duelos, en *El delincuente honrado*, del propio Jovellanos, o los problemas educativos en *El señorito mimado* y *La señorita malcriada*, de Iriarte, lo cierto es que el público prefería el teatro de costumbres, salpimentado con el humor y a veces la sal gorda, que tan bien reflejaba la vida cotidiana, lo que explica el éxito de los sainetes de D. Ramón de la Cruz. Tal como bien observó René Andioc, en la controversia que se suscitó acerca del teatro de esta época, y en los argumentos que se opusieron a los partidarios del teatro “antiguo”, en realidad la estética propiamente dicha tenía un lugar mucho menor que la moral social, lo que confirma que la misma era uno más entre los muchos aspectos de un conflicto ideológico de carácter más general. En realidad, lo que se reprochaba de aquel teatro era que reflejaba y reafirmaba una ética que parecía estar en contradicción con los valores que la elite ilustrada predicaba.¹⁶

CLAVIJO Y FAJARDO Y SUS OPINIONES SOBRE EL TEATRO

A la hora de valorar las opiniones de Clavijo sobre el teatro, no estará de más recordar que en su actitud se percibe la huella de su formación en Francia, país en el que vivió algún tiempo, lo que le permitió conocer de cerca a personajes tan destacados de la época como Voltaire y Buffon (del que tradujo al castellano su *Historia Natural*) aparte de adquirir los conocimientos lingüísticos suficientes para poder llevar a cabo varias traducciones, entre ellas la *Andrómaca* de Racine. Al mismo tiempo, recibió de manera directa la influencia y las opiniones de los enciclopedistas, lo cual sin duda tuvo repercusiones decisivas en su postura con respecto al teatro. Si a ello se añade un perfecto conocimiento del medio, gracias al cargo de director de los teatros de Madrid, y sus habilidades para el periodismo, que acreditaría más tarde, en 1773, como redactor del Mercurio histórico y político de Madrid, que antes había dirigido otro canario, Tomás de Iriarte, no es difícil comprender que en un momento determinado decidiera publicar por su cuenta y riesgo los papeles de *El Pensador*.

Tal como apunta Juan Luis Alborg,¹⁷ no parece que entrara en los pensamientos de Clavijo la intención de escribir una teórica sobre el teatro, a la manera de la Poética de Luzán; ni tampoco se había propuesto, como Montiano o Nasarre, estudiar el teatro desde sus orígenes, para luego concluir que este género había sido corrompido en su esencia por Lope y Calderón. La actitud de este lanzaroteño consiste en adoptar una postura digamos que objetiva y, desde

la perspectiva de un periodista que da cuenta de lo que sucede en la vida cotidiana, se permite opinar sobre los temas más diversos, desde la mujer y su instrucción, pasando por la charlatanería y maledicencia, o la superstición y los abusos en Semana Santa, hasta llegar a materias tan heterogéneas como los refrescos, la danza, las oposiciones, la historia del comercio o la ocultación de la edad.

Cabe recordar que *El Pensador* tuvo dos etapas: una que se inicia en 1762 y alcanza hasta diciembre de 1763, en la que se publicaron hasta 52 Pensamientos; y una segunda fase con publicaciones más frecuentes, dos por semana, los lunes y jueves, en 1767, hasta completar el número de los 86 de que consta el total publicado de la obra. Distribuidos en 6 volúmenes,¹⁸ se confeccionaron en la imprenta de Joaquín Ibarra, de Madrid, y puede afirmarse que la nota sobresaliente de este conjunto es, sin duda, la variedad. Ahora bien, dentro de esa variedad, resulta muy llamativo el importante conjunto de pensamientos que versan sobre distintos aspectos del teatro, y una detallada comprobación de los mismos nos permite establecer el siguiente esquema de los pensamientos y sus contenidos correspondientes:

PENSAMIENTO	CONTENIDO
III	Crítica de las comedias
IX	La Tragedia, la Comedia y la Ópera
XXII	Acerca de la utilidad del teatro
XXIII	Reflexiones sobre el teatro
XXVI	Sobre los poemas dramáticos
XXVII	Sobre la Tragedia
XLII y XLIII	Reflexiones sobre los Autos Sacramentales
XLV	Sobre la representación de los Autos Sacramentales
LXVIII	Asuntos del Teatro, que faltan por tocar
LXIX	Efectos de la pasión de amor en el teatro
LXX y LXXI	Análisis de una Comedia

Como puede apreciarse, se trata de un conjunto nada desdeñable y que, a efectos de facilitar su análisis dadas las limitaciones con que contamos, centraremos en una serie de núcleos concretos: el teatro y su utilidad, la comedia, la tragedia y los autos sacramentales.

El teatro

Inmerso en la polémica sobre la utilidad del teatro y de si los gobiernos debían o no autorizar las representaciones teatrales, Clavijo defiende el teatro como la mejor vía para la formación de las costumbres y escuela indispensable para hacer amable la virtud.¹⁹ En cuanto a si las representaciones teatrales producen daño o provecho, señala la utilidad de “cualquier representación teatral, hecha de acuerdo con las leyes del arte, que están de acuerdo con la naturaleza de las cosas, y realizada por un autor de talento, aunque admite que puede ser “insulsa” o “nociva” la compuesta por un autor poco preparado, “cuyos estudios se reduzcan a haber leído el Rengifo”.²⁰

Añade que el teatro no solo es útil sino necesario, pues las grandes ciudades precisan de diversiones públicas que hagan menos perjudiciales a los ociosos y proporcionen el

entretenimiento adecuado a quienes necesitan descansar, después de haber cumplido con las obligaciones de su profesión.

Recomienda a los autores escoger argumentos que quepan en la esfera de lo verosímil, porque “sin esto, sus dramas serán cuerpos sin alma y del mismo carácter que los cuentos con que suelen las viejas entretener su ociosidad alrededor de un brasero”. Una vez elegido el argumento, aconseja levantar el edificio del drama tejiéndolo con ciertos lances o episodios que pueden encadenarse con él. De la destreza en su elección y del modo de pegarlos a la acción depende el buen éxito de la obra dramática. Por otro lado, para concentrar la atención de los espectadores, recomienda una acción única y que los episodios de la obra tengan analogía con el argumento. Advierte que los acontecimientos acaecidos en la obra deben ceñirse a ciertos límites temporales, “y que será inverosímil toda Fábula que en el espacio de tres horas, que suele durar su representación, nos pusiese delante de los ojos sucesos acaecidos en muchos días”. Respecto a los personajes, señala la importancia de su diferencia, como contraste frente a la unidad de la Fábula. Indica que esa variedad se logra por medio de su forma de expresarse, y así puntualiza que un soberano no puede hablar como un simple ciudadano, ni este, por baja que sea su alma, debe utilizar las expresiones que se usan entre la plebe; ni un viejo puede hablar con la imprudencia de un mozo, o poner en boca de este las pesadas fórmulas de los ancianos, que continuamente citan los tiempos pasados. Por otro lado, señala que el interés de los personajes depende de su influencia en la acción, que es el objeto del drama. Esto ha de ser tenido en cuenta por el autor para la composición de sus papeles, sin perder nunca de vista al personaje principal, que será siempre el más importante. Además, advierte que el interés en una composición dramática tiene que ir en aumento, pues de otro modo la obra puede considerarse defectuosa, y si afloja corre el riesgo de que la atención del auditorio se pierda y se diluya la enseñanza (o doctrina) que ha de sacarse de la representación. Recomienda que el enredo o maraña quede expuesto claramente desde el inicio de la obra, para que el auditorio escuche atentamente lo que se dice y hace en el cuerpo de la composición y siga su trayectoria. Y, si bien este conflicto debe ir en aumento, siempre hay que dejar abierta la puerta a una posible solución o salida y no apurarla tanto que precise un medio extraño para soltarla, porque entonces se perdería la ilusión del espectador, “por ser demasiado sensible el artificio, o la pobreza del poeta” (Pensamiento XXVI).

La comedia

Remontándose a los orígenes, recuerda Clavijo que el antiguo teatro griego diferenció la comedia antigua donde se hacía burla directa de personas conocidas por medio de la sátira, de la media, en la que las órdenes gubernamentales impedían el escarnio directo, pero no que la malicia de los autores transparentara la identidad de los aludidos; mientras que la comedia nueva se centró ya en el reflejo directo de las costumbres (Pensamiento XXII). Para él la Comedia tiene como fin hacer una guerra implacable a los vicios y ridiculeces que pudieran turbar el orden y que, aun admitiendo que a veces se propasó en sus críticas, admite que no hubo nadie como Aristófanes para dar cuenta de los negocios públicos y privados de Atenas (Pensamiento XXIII). Al considerar las comedias españolas, observa que en ellas no se respetan las tres unidades de lugar, tiempo y acción establecidas por los maestros de este arte (Aristófanes, Menandro, Plauto y Terencio) y prescritas por el buen gusto y la razón. Y así señala que hay obras que comienzan en Viena, siguen en Babilonia y terminan en el Mogol; y que no siempre se respeta la norma de que la historia debe transcurrir en un plazo máximo de veinticuatro horas. En cuanto a la acción, piensa que exponer una sola historia puede ser considerado pobreza de ingenio o de invención, y aquí cita varias obras de Lope de Vega, como *La pobreza de Reinaldo* o *El triunfo de la virtud* (en las que intervienen unos diablos) o

El Pitágoras moderno, que toma como ejemplo para criticar el exagerado número de personajes que solían intervenir en las comedias, como aquí sucede, pues “excluyendo las guardias del Rey de Marruecos, una tropa de marineros moros, un mono que habla, una estatua, dos pares de angelones y una voz sobrenatural, hay por lo menos veinte y cinco personajes” (Pensamiento III). Al comparar la Comedia con la Tragedia, señala la impropiedad de denominar comedia a auténticas tragedias (como, por ejemplo, *La piedad del hijo vence la crueldad del padre y real jura de Artajerjes*, protagonizada por reyes y personajes ilustres). Cree que los personajes de la Comedia deben ser “personas del pueblo y de mediana esfera”, con tono sencillo y lenguaje corriente, en cuanto que la comedia es espejo de la vida civil. Piensa que la Comedia es simple y jocosa, y su objeto es corregir las ridiculeces de los hombres. La considera necesaria en cuanto que está destinada al público que no lee libros, ni tiene otra educación. Clavijo estaba convencido de que la Comedia posee un poderoso influjo sobre los hombres, y creía que la buena comedia es capaz de reformar a un pueblo y mantenerlo reformado, del mismo modo que la que presenta malos ejemplos es capaz de pervertirlo y mantenerlo corrompido (Pensamiento IX).

La tragedia

Para diferenciar la Comedia de la Tragedia, y de acuerdo con los grandes maestros del Arte y en lo que ha visto en las naciones cultas, Clavijo puntualiza que el objeto de la Tragedia es inspirar horror a los grandes delitos y amor a las virtudes sublimes. Para ello, su acción (la historia o anécdota representada) debe ser sublime y heroica y puesta en escena por personajes de la más alta esfera, es decir, reyes y héroes. Advierte que tal acción debe caracterizarse por su verosimilitud, decencia y propiedad, para conseguir la ilusión, alma del teatro, “sin la cual, o es un cadáver frío, o una farsa ridícula”. Añade que la Tragedia contrasta la virtud con el vicio y hace perseguir la inocencia por la tiranía y hace sufrir constantemente a la virtud, situándola en difíciles situaciones y violentas luchas. Ante esto, el corazón humano, que es sensible, conducido hábilmente por el escritor, se identifica con ella y la acompaña en su deambular, sintiendo delicia y placer por los distintos acontecimientos a los que se enfrenta. Esto hace que se desarrollen en el espectador todas las virtudes morales, cuya semilla albergaba en su corazón pero que brota ahora con los buenos ejemplos que le presenta el teatro, de modo que le expone el horror de los delitos y la hermosura de la virtud con la fuerza que pueden proporcionarles la poesía y la elocuencia unidas. De este modo aprende a detestar a uno y amar a la otra, y las impresiones que le producen los buenos ejemplos que se le presentan son tan vivas que no hay hombre, por malvado que sea, que ante la capacidad de elegir la situación de cualquiera de los personajes, no prefiera la del inocente oprimido a la del delincuente dichoso. Esto explica, según Clavijo, que todos los grandes talentos hayan llamado a la Tragedia la escuela de la virtud y el arte de hacer a los hombres humanos y buenos. Y añade que para conseguir estos propósitos, son de gran utilidad en la representación el tono grave y patético, de acuerdo con los personajes (considera que los más adecuados para la Tragedia son reyes, príncipes y héroes) y el interés de la situación en que se encuentran. A modo de síntesis final, concluye: la Tragedia es una acción grande, ejecutada por personas ilustres, con tono majestuoso y en estilo sublime (Pensamiento IX).

Frente a la Comedia, en la que ve un sano y merecido medio de entretenimiento, Clavijo no duda de la capacidad de la Tragedia de mejora de la sociedad, con sus muchas posibilidades de fomentar el cultivo de la virtud y rechazo del vicio, de ahí su especial interés en que en este género se guarden las reglas con mayor atención.

Los autos sacramentales

No desconocía el autor canario la importancia de este tema y la necesidad de tratarlo con suma delicadeza, dadas las numerosas implicaciones religiosas que comportaba al representarse en ellos “algunos sagrados misterios de nuestra religión y respetables verdades del Evangelio”. Esto no impidió que, con gran valentía, los rechazara y denunciase sus graves defectos, atacando a figuras tan intocables entonces como Calderón de la Barca.²¹ Clavijo tenía sus dudas acerca de que estas obras pudiesen moderar las pasiones e incitar el amor a Dios, como su objetivo, dadas las dificultades que tenían los espectadores para comprender sus oscuras alegorías y abstracciones. Denunciaba la mezcla de elementos sagrados y profanos, así como las burlas a notables figuras de la Iglesia, y lo inadecuado de los lugares en que estas piezas eran representadas. En cuanto a los actores, de conductas no siempre edificantes y a veces encasillados en papeles poco ejemplares, no veía bien que luego acabaran representando el papel de la Virgen María o al mismísimo Padre Eterno. Expone la dificultad de decidir con claridad el género de estas piezas, y duda de que en realidad sean obras dramáticas, de ahí que las considere “diálogos alegóricos puestos en metro”. A la vista de que eran más los perjuicios que comportaban que los beneficios, Clavijo no tuvo empacho alguno en sugerir que “los Autos deberían prohibirse por el Soberano como perniciosos y nocivos a la religión cristiana” (Pensamientos XLII y XLIII).

La contestación oficial a su propuesta no tardaría mucho en producirse: en 1765, y por orden gubernamental, los Autos Sacramentales eran prohibidos.

NOTAS

- ¹ Véase Introducción a *El Pensador*, de Yolanda Arencibia, en la edición facsímil de *El Pensador (1762-1767)*, de José Clavijo y Fajardo, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Cabildo de Lanzarote, 1999.
- ² Véase Marcelin Defourneaux, *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII* (traducción de I. Tellechea Idígoras), Taurus, Madrid, 1973.
- ³ Vid. F. García de Cortázar y J.M. González Vesga, “El siglo de las luces” en *Breve historia de España*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, p. 349.
- ⁴ Acerca del papel de la Inquisición y su importancia en este período, véase los estudios de Henry Kamen, *La Inquisición española*, Crítica, Barcelona, 1992; Bartolomé Benassar y otros, *Inquisición española: poder, política y control social*, Crítica, Barcelona, 1981; Gérard Dufour, *La Inquisición en España*, Cambio 16, Madrid, 1999; Joseph Pérez, *Crónica de la inquisición española*, Martínez Roca, Barcelona, 2002; y Francisco Fajardo Spinola, *Las víctimas del Santo Oficio: tres siglos de actividad de la Inquisición de Canarias*, Dirección General de Universidades e Investigación, Fundación de Enseñanza Superior a Distancia de Las Palmas de G.C., UNED, Las Palmas, 2003.
- ⁵ Véase a este respecto los trabajos de Emilio Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Real Academia Española, Imprenta de Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1897; y el de Rafael Fernández Hernández, *Los Iriarte. Antología*, Edirca, Las Palmas, 1992.
- ⁶ Véase Joseph Pérez, “El siglo de las luces”, en *Historie de l’Espagne*, Librairie Arthème Fayard, París, 1996. Traducción al español: *Historia de España*, realizada por Juan Vivanco, Magda Mirabet y M^a del Carmen Diñate, Editorial Crítica, Barcelona, 2001 (2^a ed.), pp. 330-331.
- ⁷ Véase John Lynch, *Bourbon Spain 1700-1808*, traducción española: *La España del siglo XVIII*, realizada por Juan Faci, Editorial Crítica, Barcelona, 1991; reedición RBA editores, Barcelona, 2005, pp. 317-318.
- ⁸ Joseph Pérez, obra citada, pp. 330-331.
- ⁹ Jean Sarrailh, *L’Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIIIe siècle*, C. Klincksieck, París, 1954. Traducción española: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México y Madrid, 1985.
- ¹⁰ J. Lynch, obra citada, pp. 329-330.
- ¹¹ Véase Joseph Pérez, obra citada, pp. 366-367.
- ¹² José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000. René Andioc, “Corrales y coliseos”. Organización y características de la actividad teatral, en El teatro en el siglo XVIII, en *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, coordinado por Guillermo Carnero, Espasa Calpe, Madrid, 1995, pp. 295-298.
- ¹³ José Checa Beltrán, “La teoría teatral neoclásica”, en *Historia del teatro español* (Dr. Javier Huerta Calvo), Gredos, Madrid, 2003, vol. II (*Del siglo XVIII a la época actual*), p. 1522.
- ¹⁴ John Dowling, “El teatro en el siglo XVIII” (2), en El siglo XVIII (Dr. G. Carnero), en *Historia de la literatura española* (Dr. Víctor García de la Concha), Espasa Calpe, Madrid, 1995, pp. 415-425.

- ¹⁵ Papel que D. Bernardo Iriarte extendió a instancias de D. José Manuel de Ayala, comisario-corrector de dramas para el teatro de la Corte, Biblioteca Nacional, Ms. Original (en cuarto) J-214, recogido por E. Cotarelo y Mori en los apéndices de *Iriarte y su época*, edición citada, y reproducido por R. Fernández en *Los Iriarte. Antología*, edición citada, pp. 147-150.
- ¹⁶ Véase René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Feret, Burdeos, 1970, p. 143. Hay una edición posterior, traducida al castellano, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Castalia, Madrid, 1988 (2ª ed.).
- ¹⁷ Juan Luis Alborg, *El siglo XVIII*, vol. III de la *Historia de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1975, pp. 577-581.
- ¹⁸ Que han sido primorosamente recogidos en una edición facsímil por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y el Cabildo de Lanzarote, en 1999.
- ¹⁹ Véase los Pensamientos XXII y XXIII (vol. 2), ed. cit., pp. 253-270 y 287-305.
- ²⁰ Se refiere a Juan Díaz Rengifo (Diego García Rengifo), autor del *Arte poética española*, editada en 1592 en Salamanca por M. Serrano de Vargas.
- ²¹ Véase Mario Hernández, “La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco”, en *Revista de Literatura*, XLII (1980), pp. 188-191, 199-203 y 211-220, recogido en *Ilustración y Neoclasicismo*, dirigido por José Miguel Caso González, vol. 4 de *Historia y crítica de la literatura española* (Dr. Francisco Rico), Editorial Crítica, Barcelona, 1983, pp. 225-233.