

**FRANCISCO MARIANO NIPHO
(Y OTROS ESCRITORES CASTIZOS)
EN LA POLÉMICA SOBRE CALDERÓN
(Y EL TEATRO ÁUREO)
EN EL SIGLO XVIII**

Por *Emilio Palacios Fernández*

La personalidad de Francisco Mariano Nipho (1719-1803), nacido en Alcañiz (Teruel), llena con su palabra exaltada y cálida páginas destacadas en las letras españolas del siglo XVIII en un momento en el que el país se encontraba en proceso de renovación de sus señas de identidad tradicionales¹. Historiador, ensayista, poeta, dramaturgo, encontró su principal acomodo profesional en el ámbito de la prensa como fundador y redactor de varios periódicos (es el primer gran periodista español) por medio de los cuales participó en las contiendas políticas, culturales y literarias. Promovió múltiples empresas profesionales como traductor y editor de libros comerciales, quedando la salud de su economía al albur de la marcha de los negocios. El pensamiento del escritor turolense estuvo al principio de su carrera intelectual próximo a los postulados reformistas, y evolucionó más tarde hacia posturas conservadoras y aún radicalmente nacionalistas, y a la postre fue mal quisto por los ilustrados.

Su afición al teatro queda patente en la escritura de al menos una docena de piezas dramáticas con las que, si bien no alcanzó una gran notoriedad en el Parnaso español de su tiempo, al menos confirma la riqueza y variedad de su peculiar temperamento artístico². Dos de ellas son traslación de sendos dramas heroicos del vate italiano Pietro Metastasio: *No hay en amor firmeza más constante que dejar por amor su mismo amante*, *la Nineti*, el cual fue puesto en escena en 1756, con música de Conforto, en el coliseo regio del Buen Retiro para la celebración cortesana del natalicio de Fernando VI, aunque fue repuesto más adelante en los teatros

¹ Todavía sigue siendo válido el estudio de Luis Enciso Recio, *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*, Valladolid, Universidad, 1956. Véanse igualmente las referencias bibliográficas de Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1991, VI, pp. 70-92.

² Recogidas por Jerónimo Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FUE, 1992, pp. 336-337. Su hijo Manuel publicó, póstuma, una *Colección de los mejores papeles poéticos y composiciones dramáticas*, Madrid, Cano, 1805, 2 vols.

públicos madrileños en varias ocasiones³; y *La mayor gloria de un padre es la virtud de sus hijos, la Hipsípila, princesa de Lemnos*, estrenada en el teatro de la Cruz en 1764⁴. Parecen originales del escritor de Alcañiz otras dos comedias: *Nunca el hacer bien se pierde y Dios da ciento por uno, la Matilde*, representada en 1781 en el coliseo del Príncipe⁵; y otra de asunto heroico, *Dios protege la inocencia, y la Elvira, reina de Navarra*, puesta en escena en el de la Cruz el 10 de mayo de 1788 por la que percibió 1500 reales por derechos de autoría. De su pluma fácil salió igualmente un racimo de piezas breves: introducciones o loas (*El tribunal de la poesía dramática*, 1763; *Introducción para la temporada de invierno de 1781*), sainetes (*El juicio de la mujer hace al marido discreto, La sátira castigada por los sainetes de moda*, ambos de 1765; *No hay rato mejor que el de la Plaza Mayor*, 1792), melólogos (*Pigmalión*, 1790, versión de la famosa escena unipersonal de Rousseau del mismo título; *La casta amante de Ternel, doña Isabel de Segura*, Madrid, 1791), muestras de un género musical que alcanzó gran predicamento en la última década de siglo.

Para conocer con garantía la participación de Nipho en la polémica teatral y dar cuenta de su ardorosa defensa de Calderón, es necesario que situemos, aunque sea de una manera sucinta, la problemática que vivía el teatro en la primera mitad del siglo XVIII, resumiendo aquí los datos básicos expuestos ya por diversos estudiosos de la dramaturgia dieciochesca⁶. La instauración de la monarquía borbónica, tras la Guerra de Sucesión, inició un nuevo camino hacia la modernidad que pretendía reformar la estructura política, económica, social y cultural de España. El teatro de comienzos de siglo, aunque buscaba algunas novedades para cautivar al auditorio del Setecientos, seguía enquistado en la retórica barroca, por más que los dramaturgos del XVII iban entrando en un paulatino descrédito. Parecía imposible cambiar una estética marcada por los usos literarios vigentes durante más de un siglo. El primer aldabonazo reformista vino con la publicación de la *Poética* de Ignacio de Luzán en 1737, prontuario actualizado de la estética clásica, puntualizada por las teorías de los comentaristas italianos, españoles y franceses, y mal recibida por los críticos tradicionales del *Diario de los Literatos de España*. El teórico aragonés simplifica la estética teatral en dos géneros, tragedia y comedia, que deben ser escritos con una garantía formal regida por criterios de verosimilitud, ajustados a las unidades dramáticas, y con un estilo sencillo y natural. Desde esta perspectiva fueron puestos en tela de

³ Durante los años siguientes: 1766, 1772, 1782, 1787, 1802 (René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, P. U. du Mirail, 1996, II, p. 790 y 792). Existen también diversas ediciones impresas: Madrid, 1756; Valencia, 1772; Barcelona, s. a.; Sevilla, s. a.

⁴ Repuesta en los años 1766, 1769, 1774, 1789 (R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera teatral madrileña...*, II, p. 742); y editada en Madrid, Vda. de Manuel Fernández, 1764.

⁵ Reposiciones: 1787, 1794, 1801.

⁶ Menciono al menos los trabajos de John A. Cook, *Neo-Classic Drama in Spain. Theory and Practice* (Dallas, 1959) y Paul Mérimée, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du dix-huitième siècle* (Toulouse, 1983). Y mis estudios "El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)", en *Historia del Teatro en España*. II, coord. por José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1988, pp. 93-127; "Teatro", en AA. VV., *Historia literaria del siglo XVIII*, ed. de F. Aguilar Piñal, Madrid, CSIC-Trotta, 1996, pp. 136-144; *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998, pp. 59-65.

juicio los géneros teatrales y los autores del Seiscientos, ya que incumplían gravemente las normas⁷. Estas opiniones, minuciosamente documentadas, orientarán la creación del teatro neoclásico y servirán de paradigma teórico para la revisión de la dramaturgia del Barroco, por más que los críticos reformistas posteriores, desde un credo clasicista plural y más transigente que el de la época temprana, vayan haciendo algunas matizaciones, tal como muestra el trabajo de la profesora Urzainqui.⁸

El asentamiento de la vieja estética barroca y el monopolio en los coliseos de los gustos de un público “vulgar” tornaron ineficaces los postulados de Luzán. Asentado el aragonés en Madrid, intentó extender sus criterios literarios en la Academia del Buen Gusto (1749-51), que reunía en sus tertulias de la casa de la marquesa de Sarria a literatos de distinta tendencia estética⁹. Cuando el grupo de los neoclásicos planteó sus exigencias con mayor rigor, se descompuso para acabar enfrentado en medio de duras batallas dialécticas. Aunque oculto en el anonimato, Blas Antonio de Nassarre, *el Amuso*, editó las *Comedias y entremeses* (Madrid, 1749) de Cervantes, como un antídoto contra los textos de inspiración barroca, dejando constancia en el agresivo “Prólogo” que le precede de sus principios estéticos y poniendo en entredicho la obra de nuestros dramaturgos del XVII: “Del primer corrompedor del teatro [Lope] no hay que hablar, y basta creer lo que él mismo dice de sí. Del segundo [Calderón], que merece tenerse por peor, sólo hay que prevenir lo perjudiciales que son sus comedias”¹⁰. A pesar de que reivindicaba al teatro español contra los improperios del francés Du Perron¹¹, parecía

⁷ Estas reservas sobre la literatura barroca, y en particular el teatro, están dispersas a lo largo del volumen, aunque le dedica dos capítulos específicos del Libro III, el 15 y el 16, titulados: “De los defectos más comunes de nuestras comedias” y “De la tragicomedia, églogas, dramas pastorales y autos sacramentales”. En la segunda edición de 1789, dirigida por el culto Eugenio de Llaguno y Amírola, amigo y albacea del aragonés, aparece otro capítulo donde se completa esta revisión de una manera menos rigurosa (c. 1, “De la poesía dramática española, su principio, progreso y estado actual”). Véase Ignacio de Luzán, *La Poética o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de R. P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977.

⁸ En todo caso supone la autora que los críticos del arte calderoniano, “al tiempo que censuran lo que desde su perspectiva juzgan graves, o menos graves, defectos del teatro de Calderón, celebran también sus virtudes literarias, sus bellezas y aciertos” (Inmaculada Urzainqui, *De nuevo sobre Calderón en la crítica española del siglo XVIII*, Oviedo, CES XVIII, 1984, p. 15). Sin embargo, no coincide con su visión tan positiva de la defensa de Calderón por parte de los neoclásicos, salvo los de la última década de siglo, época que comienza a quitar rigor a este movimiento en vísperas del Romanticismo. Recuerdo también las apreciaciones del viejo artículo de G. Carlo Rossi, “La crítica de Calderón en el siglo XVIII”, *Filología Romanza* (Torino), I (1955), pp. 20-66 y el moderno de Joaquín Álvarez Barrientos, “Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX”, en AA. VV., *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. de L. García Lorenzo, Kassel, Reichemberger, 2000, pp. 279-324.

⁹ Véase María Dolores Tortosa Linde, *La Academia del Buen Gusto de Madrid, 1749-1751*, Granada, Universidad, 1988.

¹⁰ Existe una edición moderna del “Prólogo” de Nassarre por Jesús Cañas Murillo, Cáceres, Universidad, 1992.

¹¹ Se refiere a las turbulencias provocadas por Du Perron en su antología *Extraits de plusieurs*

que en realidad no hacía sino echar más leña a la hoguera donde se purifican los dramaturgos barrocos.¹²

A los juicios vertidos en el “Prólogo” por Nassarre, bibliotecario real, contestaron diversas voces menores heridas en sus gustos, aficiones o ideas, como las de José Carrillo o Juan Maruján¹³. Pero quien levantó una protesta más airada fue un tal *Tomás de Erauso y Zabaleta* con un *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España [...] a favor de sus mas famosos escritores el Doctor Fray Lope de Vega Carpio y Don Pedro Calderón de la Barca* (1750). En realidad, se ocultaba bajo esta falsa identidad don Ignacio de Loyola Oyanguren, marqués de la Olmeda, tertuliano igualmente de la citada Academia del Buen Gusto. Con lenguaje ácido en exceso, hacía una crítica de la nueva estética teatral rechazando las ataduras de las reglas y, sobre todo, realizaba una defensa a ultranza de la estética dramática barroca, resucitando y comentando como si fuera “un clásico” de la misma el *Arte nuevo de hacer comedias* del maestro Lope de Vega. Este ensayo acabó siendo el esfuerzo más consistente en la definición de esta tendencia barroquista¹⁴. Ya en la Dedicatoria a la marquesa de la Torre de la Alameda deja constancia de su propósito laudatorio del teatro áureo: “Son las comedias de España, y en especial las de los venerados Lope de Vega, Calderón, y sus imitadores, el mas dulce agregado de la sabiduría, de la discreción, de la enseñanza, del exemplo, del chiste, y de la gracia. En ellas se retrata con propios apacibles coloridos, el genio grave, pundonoroso, ardiente, agudo, sutil, constante, fuerte y caballero de toda la Nacion”¹⁵. Entiende que, frente a las opiniones negativas de los extranjeros a quienes acompañan algunos ingratos españoles de la “secta terenciana”, los grandes dramaturgos del Barroco reflejan la imagen verdadera del país y son expresión de su estilo más genuino. Esta defensa a ultranza del estilo nacional, ligado a la ideología barroca (y tal vez contrarreformista) es manifestación

pièces du Théâtre Espagnol, Paris, 1738.

¹² No todo son opiniones negativas, y menos si hemos de enfrentar a nuestros autores con dramaturgos extranjeros: “Podemos asegurar [...] que tenemos mayor número de comedias perfectas, y según arte, que los franceses, italianos e ingleses juntos, como se puede probar contando las unas y las otras, siendo jueces los mismos franceses, italianos e ingleses de las que tienen ellos por buenas, y dándoles nosotros unidas en volúmenes, que se imprimirían por quien hace esta edición las que están elegidas de Rojas, de la Hoz, de Moreto, de Solís, y de otros poetas cómicos que, cuando quisieron, guardaron religiosamente preceptos del arte; siendo otros muchos admirables en la invención y la maraña. Y no porque estos autores alguna vez durmieron se les puede tener por menos hábiles” (B. A. de Nassarre, “Disertacion o Prólogo...”, I, s. p.).

¹³ Las referencias exactas son: José Carrillo, *La sinrazón impugnada y Beata de Lavapiés. Coloquio crítico, apuntado al disparatado Prologo, que sirve de delantal (según nos dice su autor) a las comedias de Miguel de Cervantes* (Madrid, s.i., 1750); Juan Maruján, “Romance”, recogido por L. A. de Cueto en *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1869, I, pp. XCVI-XCIX.

¹⁴ Comento esta teoría en “La estética del teatro popular”, en *El teatro popular español del siglo XVIII*, ed. cit., pp. 72-84. Sobre este autor castizo remito al trabajo de M. Nerlich, “On Genius, Innovation and Public: The *Discurso Crítico* de Erauso y Zabaleta”, *Hispanic Issues*, 1987, pp. 201-229.

¹⁵ *Tomás de Erauso y Zabaleta* [Ignacio de Loyola Oyanguren], *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España [...] a favor de sus mas famosos escritores el Doctor Fray Lope de Vega Carpio y Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Impr. de Juan de Zúñiga, 1750, s. p. Respeto la grafía original.

palmaria de su espíritu castizo y conservador que se enfrenta a la estética de los reformadores ilustrados. Ambos aspectos van ligados de manera indisoluble, al menos en las décadas centrales de siglo. No existe duda alguna para el apologista: “el doctor Frey Lope Felix de Vega Carpio y don Pedro Calderon de la Barca, varones legítimamente dignos de universal veneración y gloria, por lo que han ilustrado la Nación con sus maravillosas producciones, tan emuladas como inimitables”. La alabanza mayor se inclina por Calderón, a quien tiene por maestro y modelo del teatro nacional.¹⁶

Siguiendo idéntica línea innovadora, publicó don Agustín de Montiano y Luyando, académico y miembro de la misma Academia del Buen Gusto, un excelente trabajo llamado *Discurso sobre las tragedias españolas* (Madrid, 1750-53, 2 vols), que incluía las dos primeras tragedias escritas según las normas (*Virginia*, *Ataúlfo*)¹⁷. Los principios clasicistas se desgranaban con claridad en la definición del género trágico, del que encuentra modelos recomendables en la tradición dramática española. La crítica de los autores barrocos, inevitable, se hacía con cierto respeto. También tuvo su oportuna réplica en un folleto poco conocido de *Jaime Doms*, en realidad uno de los seudónimos del fiscal de Indias Juan de Chindurza, quien le dirigió una *Carta* (1750), aunque con una estructura interna de diálogo que mantienen tres personas¹⁸. Alude de nuevo con ironía a los famosos juicios del francés Du Perron y desconfía de las alabanzas que dirigen en París a las nuevas tragedias del escritor de Valladolid “por el poco miramiento con que el autor [Du Perron] trató a los ingenios Españoles”¹⁹. Según declara, esa exaltación le llevó a leer la obra de Montiano, que estima merecedora de los elogios recibidos y, por lo tanto, considera ya limpio el honor de nuestros ingenios. Celebra al autor y destaca que las virtudes de su obra literaria sirvan para contrarrestar “la desafecta emulacion de los Estrangeros”. Pero pronto podemos comprobar que todo esto tiene una segunda lectura. Después de constatar que en el mundo de las letras existen numerosos eruditos que en realidad no lo son, hace un estudio pormenorizado y sistemático del contenido del *Discurso*. De sus advertencias críticas deducimos no sólo el calado de su saber sobre poética e historia del teatro español, sino también que su estética se encontraba alejada de los postulados neoclásicos. Otro tertuliano de la Academia del Buen Gusto, Luis José Velázquez, marqués de Valdeflores, *el Marítimo*, tuvo mejor fortuna con la publicación de su libro *Orígenes de la poesía castellana*, que fue editado en Málaga en 1754, y donde también incluía censuras, mesuradas, hacia la poesía dramática barroca.

Con la subida al trono de Carlos III (1759), el ideario ilustrado fue defendido desde el gobierno de una manera decidida, como dan fe los diversos episodios políticos que jalonan

¹⁶ Ver las matizaciones de A. Guerrero Casado, “Un ardiente defensor de Calderón en el siglo XVIII: Tomás de Erauso y Zabaleta”, en AA. VV., *Ascua de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*, Granada, 1981, pp. 39-56.

¹⁷ Recuerdo el trabajo de Rosalía Fernández Cabeazón, *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764)*, Valladolid, Diputación, 1989.

¹⁸ La referencia completa: *Carta al señor don Agustín de Montiano y Luyando...*, escrita por don Jaime Doms, Barcelona, Casa de la Imprenta, MDCCLIII.

¹⁹ “El tuerto que hace a la nación española el follon malandrín autor del *Theatro Español*”, dice en otro lugar (*ídem*, p. 10) o “al follon francés que sandiamente denostó a nuestra nación” (p. 21).

su reinado. Los ministros adoptaron actitudes claramente innovadoras, desde el marqués de Esquilache (1759-63) al genovés Jerónimo de Grimaldi (1763-66). Tal actitud creció con el ascenso al poder de Pedro Pablo Abarca de Bolea, conde de Aranda, prestigioso militar aragonés que fue elevado a la presidencia del Consejo de Castilla en 1766, tras la nefasta experiencia del Motín de Esquilache, cuando las masas populares se rebelaron contra las reformas, debido acaso a la instigación, más o menos declarada, de clérigos (a los jesuitas se les expulsaría al año siguiente y, más tarde, sería disuelta la congregación) y de nobles conservadores. Se mantendría en su puesto hasta 1773, fecha en la que pasó a servir en la embajada de París, apoyado por políticos reformistas de gran competencia profesional, como Campomanes, Rodríguez Moñino o el culto Olavide. Frente a ellos se alzaba, provocador, un animoso bando tradicionalista que desafiaba las innovaciones ilustradas por razones diversas.

Los renovadores alentaron innumerables proyectos culturales que afectaban por igual al arte y a las letras, puestos ahora al amparo oficial de la estética neoclásica. En el ámbito del teatro, literatura y diversión ciudadana a la vez, en la década de los sesenta se reanudó la defensa de la nueva estética que no acaba de cuajar, a pesar de los esfuerzos de los años pasados²⁰. Las insuficiencias afectaban por igual a la creación dramática, sumida en las viejas fórmulas heredadas del Barroco y dominada tiránicamente por los gustos populares, y a la organización del espectáculo, con limitaciones manifiestas en los medios materiales y en la técnica de la representación, asunto de gran transcendencia en cuya descripción no podemos detenernos²¹. Los ilustrados agitaron de nuevo las aguas de las polémicas teatrales por medio de la prensa y de numerosos folletos, editados varios de ellos bajo la protección de la corona.

Otro de los grandes problemas radicaba en la creación dramática. Salvo las dos citadas tragedias de Montiano y Luyando, nunca representadas, hasta esta época no aparecieron las primeras obras de corte neoclásico escritas por dramaturgos de la denominada “Generación de Aranda”, tarea que inició Nicolás Fernández de Moratín con *La Petimetra* (1762)²². El repertorio resultaba insuficiente para hacer la competencia a los géneros del teatro popular que triunfaban en los coliseos. Era necesario interesar a los dramaturgos en su escritura o buscar para salir del paso otras obras neoclásicas por medio de traducciones de piezas extranjeras arregladas o de adaptaciones del teatro áureo. En esta empresa colaboró de manera activa un grupo de escritores neoclásicos, próximos al gobierno y al ministro Aranda, que tradujeron obras, en especial tragedias, de autores franceses (Racine, Voltaire,

²⁰ Sirvan de recuerdo las anotaciones de Antonio Domínguez Ortiz, “La batalla del teatro en el reinado de Carlos III”, *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), pp. 177-196; 3 (1984), pp. 207-284.

²¹ Sobre esta gestión teatral de Aranda existen ya diversos trabajos: Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate, *El conde de Aranda y la reforma de espectáculos en el siglo XVIII*, Madrid, RAE, 1986; Jesús Rubio Jiménez, *El conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998. En mi libro *El teatro popular español del siglo XVIII* incluyo un capítulo dedicado a este tema cuyos datos reutilizo sintéticamente aquí, y donde el lector puede hallar una orientación bibliográfica más completa (ed. cit., pp. 87-105).

²² Remito a la edición moderna de Nicolás Fernández de Moratín, *La petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, ed. de David T. Gies y Miguel Ángel Lama, Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid, 1996.

Corneille, Marivaux, Molière...) o italianos (Metastasio, Goldoni ...) de estética clasicista²³. Entre ellos ocupan un lugar destacado los hermanos Iriarte, Nicolás Fernández de Moratín, el militar y poeta José Cadalso, el alavés Eugenio de Llaguno y Amírola, José Clavijo y Fajardo y el peruano Pablo de Olavide, hasta que en junio de 1767 fuera destinado a la Intendencia de Sevilla, a donde trasladó las mismas inquietudes teatrales (con la colaboración de Jovellanos y Trigueros). El ministro encargó en 1767 a Bernardo de Iriarte que hiciera una lectura sistemática del teatro barroco para comprobar la posibilidad de utilizar las obras menos desarregladas o que necesitaran menor esfuerzo de adaptación, cosa que comunicó en un “Informe” muy detallado²⁴. Incluso prefiere la representación de obras nacionales arregladas, a la traducción de dramas extranjeros, que reflejan mal las costumbres de nuestra patria y exigen, por otro lado, expertos traductores que no siempre pueden hallarse. A pesar de su Neoclasicismo militante, defiende la opinión contraria a quienes se oponen radicalmente al teatro áureo y adopta en este punto una actitud comprensiva. Así, no tiene inconveniente en alabar la “naturalidad, propiedad, delicadeza, gracejo y elegancia de Lope, de de la Hoz, de Calderón, de Moreto, de Solís, de Mendoza, de Leiva, de Alarcón, y otros”²⁵. Calderón acabó siendo el autor mejor tratado en esa lista, ya que de él recogía 21 títulos de un total de 74 comedias. Desconocemos si las obras seleccionadas y corregidas por el funcionario canario subieron alguna vez a los escenarios.

Encontramos en este círculo cultural a varios escritores que tuvieron un comportamiento algo confuso ante la reforma. Ramón de la Cruz, el que más adelante sería famoso sainetero, comulgó al principio con los proyectos ilustrados. En el Prólogo de su zarzuela mitológica *Quien complace a la deidad* (1757) se queja del “lastimoso espectáculo de los sainetes, donde sólo se solicita la irrisión con notable ofensa del oyente discreto”²⁶, tal como predicaban los clasicistas coetáneos. Tradujo, manteniendo una cierta fidelidad formal que no guardaría en época posterior, obras extranjeras siguiendo la recomendación oficial: de Metastasio (*Aecio triunfante en Roma*, 1767), de Racine (*Bayaceto*, 1769), entre otras. Luego desertaría del espacio progresista y neoclásico para convertirse durante varias décadas, tras cruzarse rotundas descalificaciones con sus antiguos compañeros, en cabeza visible del teatro popular.

Desconocemos qué relación mantuvo el gran sainetero con el turolense Francisco Mariano Nipho²⁷, cuyo comportamiento intelectual en los comienzos de su carrera de

²³ Muchas de ellas aparecen registradas en los catálogos de Francisco Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. 1. *Bibliografía de impresos*; 2. *Bibliografía de manuscritos*, Barcelona, Universidad, 1983-88, 2 vols.; y en AA.VV., *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. Lafarga, Lleida, Universitat, 1997.

²⁴ Esta información está estudiada en mi artículo “El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 43-64. Ahora recogido en *El teatro popular español del siglo XVIII*, ed. cit., pp. 85-105.

²⁵ *Ídem*, p. 102.

²⁶ Ramón de la Cruz, *Sainetes*, ed. de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Ed. Bailly-Ballière, 1915-28, I, p. VII.

²⁷ Al parecer no fue del todo buena, según aclara Enciso Recio. La *Bibliografía* de Aguilar

escritor ha desorientado a algunos críticos: Unos le tienen por ferviente neoclásico e ilustrado, otros recuerdan sólo su imagen de pensador castizo, unos últimos, como la profesora Domergue, avalan su comportamiento ambiguo²⁸. La evolución de su pensamiento tiene lugar en un breve lapso de tiempo que nosotros vamos a recuperar mientras Nipho contempla la figura del maestro Calderón de la Barca.

La cercanía a los dictados clasicistas y al poder ilustrado guía los inicios de su carrera literaria. Tal senda recorre el dramaturgo traductor de Pietro Metastasio: la ópera *La Nineti* (1756) fue puesta en escena en una fiesta cortesana, o *La Hipsípila, princesa de Lemnos* (1764), que fue realizada en plena época de reforma. En el sainete *El tribunal de la poesía dramática*, que dio principio a la temporada de invierno en 1763, pieza alegórica y satírica, un Francés censura a la Comedia española, con la aquiescencia de la Poesía que le promete ayudarle para su reforma. Esta función fue representada por la actriz valenciana María Ladvenant y Quirante, que era decidida partidaria de la tendencia clasicista.²⁹

Inició Nipho su carrera periodística en 1758 con la publicación del *Diario noticioso, curioso-erudito y comercial, público y económico*, primer periódico diario de información general y de pensamiento ilustrado que pervivió largo tiempo, pero en cuya propiedad y escritura cesó en enero del año siguiente al vender los derechos del mismo³⁰. En el *Caxón de sastré* (1760-61) editó fragmentos literarios selectos de autores españoles y extranjeros (Fénelon, Boileau, Batteux), enmarcándolos en reflexiones personales sobre moral, sociedad, cultura o estética en defensa del “buen gusto”. Al acabar esta publicación, se embarcó en una nueva empresa periodística con la *Estafeta de Londres* (1762), informativo semanal sobre temas varios de costumbres, industria, arte y literatura de Inglaterra que extractaba de publicaciones inglesas. En la misma línea editó el *Correo general, histórico, literario y económico de la Europa* (1763), donde reseñaba información varia sobre países europeos.

En abril de 1763 alumbró, en la imprenta de Gabriel Ramírez, un nuevo semanario cultural, el *Diario Estrangero*, realizado formalmente sobre el modelo del *Journal Étranger* (1754) de Grimm, aunque el autor inspirara su contenido en fuentes francesas de distinta proceden-

Piñal recoge una composición manuscrita titulada “Respuesta a la Décima indiscreta de Cruz, por el expresado Nipho” (VI, p. 72).

²⁸ Afirma Lucienne Domergue: “El periodista no pertenecía claramente a ningún bando, ni al de los modernos ni al de los antiguos. Así criticaba los principios de la comedia, admirando a los grandes autores de comedias, Calderón, etc. Pero admiraba mucho más todavía a los clásicos franceses. Defendía el auto. Opiniones intermedias, medianas, pues, eran las suyas, aunque a veces resultaban apasionadas en la polémica. A pesar de su vehemencia eventual, Nipho podía pasar plaza de prudente, ya que por lo menos no carecía de contradicciones, de plasticidad en mudar de parecer, de oportunismo, dirían sus enemigos” (“Dos reformadores del teatro: Nipho y Moratín”, en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín. Bolonia, 27-29 oct.1978*, Abano Terme, Piovan Ed., 1980, p. 96).

²⁹ Era amiga de Nipho. A su muerte escribiría un romance heroico, que se le atribuye, intitulado *Súplicas y muerte de María Ladvenant y Quirante, primera dama del Theatro Español*. Expuestas a todos sus verdaderos apasionados por don Candido Bonifacio de Vera, Madrid, Gabriel Ramírez, 1767.

³⁰ Para conocer la labor periodística de Nipho, siguen siendo válidos los datos de Enciso Recio, *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII* citado, al que se puede añadir la información moderna de Paul Guinard, *La presse espagnole de 1737 à 1791* (Paris, CRH, 1973) y Francisco Aguilar Piñal, *La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revistas y pronósticos* (Madrid, CSIC, 1978).

cia, cuya edición mantuvo hasta finales de agosto. Pretendía una renovación cultural desde criterios autóctonos, y por lo tanto con ciertas limitaciones si lo comparamos con los teóricos más rigurosamente neoclásicos. El hebdomadario ofrecía dos partes claramente diferenciadas: una, que más adelante denominaría “Noticias literarias de Europa”, donde informaba sobre libros de distintas materias publicados en el continente, de gran interés para los inquietos reformistas; otra, “Noticias de moda”, ofrecía una excelente documentación sobre el teatro (“descripciones de espectáculos y fiestas”, según rezaba el prospecto)³¹. Los artículos, noticias y críticas teatrales (una novedad en la prensa española, aunque no en la gala), a veces polémicos, alcanzaron un gran predicamento en el mundillo del teatro. Incluye varios ensayos sobre asunto teatral, unos originales y otros adaptaciones libres, según advierte el periodista y confirma Domergue, de un libro muy conocido en los ambientes europeos *De la réformation du Théâtre* (1743), escrito por el italofrancés Louis Riccoboni.

Realizaba igualmente reseñas sobre los estrenos en los coliseos madrileños. Anota todas las comedias que se ponen en escena, aunque no de todas ellas hace la pertinente crítica. Sin embargo, al ser Calderón de la Barca uno de sus autores preferidos, se explaya en informarnos sobre varias reposiciones del gran dramaturgo del Barroco. Para el inicio de la temporada, Pascua de Resurrección de 1763, ambos coliseos pusieron en escena sendas comedias de Calderón: la compañía de María Hidalgo, *Cada uno para sí* (3-8 de abril), y la de la admirada María Ladvenant, en el de la Cruz, *También hay duelo en las damas* (3-7 de abril). El periodista describe con minucia la organización de las dos funciones con la presencia de las piezas breves y la recepción del público. Al ser las dos obras muy conocidas, no advierte nada sobre ellas, pero sí anota que la apertura del año cómico con las piezas de Calderón había sido un cálido homenaje al autor barroco del que dice con orgullo, no contenido, “nunca más glorioso, que cuando más impugnado, pero no vencido”. Y tras constatar que, a pesar de la aparición de nuevas obras no declinaba su maestría, matiza:

*“No hay duda que Calderón tuvo, porque era hombre, y -lo que recrece el riesgo- como Poeta, sus defectos; pero aún no hemos visto mano que los haya corregido. Bueno es dar a conocer un daño, pero entonces se hace inevitable ofrecer el remedio. Convendría mucho, y muchísimo, cercenar en Calderón algunos ardores poéticos y otros esfuerzos de imaginación mal sostenidos y perjudiciales en los efectos. En esto se haría no menos honor a la fama de este admirable Poeta que benefició a nuestra península, pues quitándole lo que le sobra, y acaso daña, lograríamos en las obras de Calderón menos asunto para la crítica, y más dulce y eficaz la pública enseñanza. Manos hay discretas, que podrán hacer este beneficio a la Patria, y a Calderón la mayor y mejor de las exequias. No será malo que, pues se piensa, llegue el día de que se haga.”*³²

³¹ Han sido agrupados recientemente, junto a otros documentos teatrales del aragonés, en un volumen: Francisco Mariano Nipho, *Escritos sobre teatro. Con el sainete El Tribunal de la poesía dramática*, ed. de María Dolores Royo Latorre, Teruel, Inst. de Estudios Turolenses, 1996. Se recogen varios textos de Nipho y sus coetáneos en *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, estudio y selección de M. José Rodríguez Sánchez de León, Salamanca, E. Almar, 2000.

³² F. M. Nipho, *Diario Estrangero*, II (12-IV-1763), p. 27.

Para salvar al maestro acepta que manos competentes corrijan su estilo demasiado florido, defecto que ya había advertido Luzán. Parece ser que esta cirugía literaria se hacía en los casos en los que las obras utilizaban un lenguaje que resultaba difícil de comprender al nuevo espectador, por anticuado, o por razones puramente estilísticas. Pero no siempre las innovaciones resultaban del agrado del crítico de Alcañiz, como señala en la reposición de *El conde Lucanor*, en la que “se cercenaron muchos versos, tan sin elección, que se quitaron algunos muy buenos y se dejaron otros que no se echarían menos aunque se hubieran mutilado”³³. Exige que los adaptadores sean buenos profesionales y no “barberos del Parnaso”.

Los reparos a Calderón nacen otras veces por el uso de fábulas demasiado imaginativas que rompen la ilusión teatral, contraria al buen gusto. Por este motivo le desagrada la pieza *Afectos de odio y amor*, representada por la compañía de María Ladvenant en el coliseo de la Cruz el 1 de mayo, de la que afirma: “Comedia propia del Ingenio; esto es, llena de discreciones y de disparates: el lenguaje admirable, los hechos del todo inverosímiles. Profeso un respeto casi idólatra a los talentos de don Pedro Calderón, pero cuando veo algunas de estas extravagancias me lleno de confusión, no adivinando en qué pudo consistir que un entendimiento tan claro se dexasse deslumbrar por sobra de fuego”³⁴. O repueba las “obstinaciones y desabrimientos de un corazón ocupado de una fantasía” en la protagonista de *Para vencer Amor, querer vencerle*, a la par que la impropiedad y falta de verosimilitud en la escena en la que César Colonna, casi muerto, se arroja a los pies del emperador, para quedar sano de repente como por arte de magia. Todos ellos son “desbarros que comete una imaginación llena de fuego para la inverosimilitud y fría como un hielo para los efectos de una exacta propiedad”³⁵. De *El pintor de su deshonra* asegura que tiene una fábula demasiado vieja (“tuvo su tiempo y parece que ya finalizaron sus días”). Estas impropiedades, nacidas del discurso “romancesco” de la estética barroca, chocan con el espíritu racionalista. Admira al maestro, pero sabe que a lo largo de su amplia producción existen zonas oscuras que no puede defender: episodios inverosímiles, caracteres inadecuados, lenguaje impropio. Los soporta si los defectos son menores, pero debe criticarlos si enturbian en exceso el buen gusto.

Cuando enfrenta el arte calderoniano a la creación extranjera moderna, reconoce sus limitaciones. En el artículo “Nueva comedia francesa” evalúa positivamente la comedia estrenada en París *Dupuis et Desronais*, obra del poeta festivo Carlos Collé (1709-1783), verosímil y de caracteres bien trazados, que propone como modelo a los dramaturgos españoles actuales. Cuando la contrapone a las obras del teatro español áureo, cree que éstas estarían más arregladas si fueran escritas en los tiempos modernos. Afirma: “Calderón fue ingenio e ingenio grande, hizo lo que valía en su tiempo, y aunque se le llama malo, bastaría que los que lo dicen hagan cosas mejores para acreditar su dictamen”³⁶. Por lo tanto, aconseja que no se moleste la memoria de nuestras glorias nacionales del pasado que, por otra

³³ F. M. Nípho, *Diario Estrangero*, II (12-IV-1763), p. 29.

³⁴ F. M. Nípho, *Diario Estrangero*, II (10-V-1763), p. 87.

³⁵ F. M. Nípho, *Diario Estrangero*, I (5-IV-1763), p. 12.

³⁶ F. M. Nípho, *Diario Estrangero*, I (5-IV-1763), p. 12.

parte, no pueden defenderse ni corregirse, y dedicar todos los esfuerzos críticos para que mejoren los creadores españoles del momento.

Nos sorprende, en otras ocasiones, el apasionado de Calderón cuando ha de rendir cuentas de alguna obra del maestro que le gusta de manera particular: las comedias morales y los autos sacramentales. Con motivo de la reposición del drama serio *La vida es sueño* por la compañía de María Hidalgo, anota emocionado: “Pocas veces se habrá visto tan bien ejecutada esta Comedia. Confieso que Segismundo expresó con indecible entereza y conocimiento el Héroe, y particularmente en el acto de suspensión, quando después de haverse visto rodeado de cortesanos y obsequios, vuelve a mirarse embuelto en rudas pieles y, aún más que con la cadena al pie, ligado su alvedrío con los vanos y cobardes recelos de una mal entendida aprehensión. ¿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?”³⁷. Se emociona, alentado por un sincero espíritu religioso, y lamenta la mala recepción de estas obras, a pesar de haber tenido el agregado de sainetes y tonadillas que tanto agradaban al público vulgar.

Pero la aportación más relevante que hace a la cultura del momento es su participación en la famosa contienda sobre el auto sacramental. Existe una bibliografía suficiente donde se describe este curioso episodio en el contexto de las polémicas teatrales del XVIII³⁸, tema sobre el que yo mismo he realizado algunas matizaciones³⁹. Recompongo de manera sucinta esta contienda literaria, destacando las particulares aportaciones de Nipho a la misma. Para ello debemos recuperar la figura del ilustrado canario José Clavijo y Fajardo, autor y editor de *El Pensador* (1762-67)⁴⁰, periódico cercano a la política oficial que se convirtió en portavoz de la reforma de la sociedad. En seguida se observó que el teatro iba a ser uno de los motivos fundamentales en esta obra periódica. En el pensamiento III, “Crítica de nuestras comedias”, hace una revisión sistemática sobre nuestra dramaturgia popular barroca y moderna, al amparo de las ideas de Luzán⁴¹. En entregas posteriores desgrana una teoría

³⁷ F. M. Nipho, *Diario Estrangero*, VIII (24-V-1763), pp. 122-123.

³⁸ Recuerdo los trabajos de Ramón Esquer Torres, “Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765”, *Segismundo*, I (1965), pp. 187-226; Giuseppe Carlo Rossi, “Calderón en la polémica setecentista sobre autos sacramentales”, en *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 9-40, Mario Hernández, “La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco”, *Revista de Literatura*, XLII (1980), pp. 185-220.

³⁹ Véanse mis estudios “Las comedias de santos en el siglo XVIII: críticas a un género tradicional”, en AA. VV., *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992, pp. 245-259; “Realidad escénica y recepción del teatro religioso en el siglo XVIII” (en AA. VV., *Actas del Congreso Nacional Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos*, Madrid, UCM, 1994, II, pp. 1169-1197), recogido en mi libro *El teatro popular español del siglo XVIII*, ed. cit., pp. 109-137.

⁴⁰ Joseph Clavijo y Fajardo, *El Pensador*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1762-67, 6 vols.; *Antología de El Pensador*, ed. de S. de la Nuez, Islas Canarias, 1989.

⁴¹ Contestaron en su defensa el dramaturgo popular Antonio Bazo en un *Romance liso y llano, respuesta al Pensador, sobre la impugnación que ha hecho del teatro español, con motivo de estarse representando en el coliseo del Príncipe la comedia intitulada “La jura de Artaxerxes”* (Madrid, 1762); y Luis Jayme [probable

dramática de corte neoclásico, reflexiona sobre el valor educativo del teatro, y revisa el comportamiento del público en los coliseos. En el tomo III, publicado en 1763, aparece el Pensamiento XLII, titulado “Varias reflexiones sobre la representación de los Autos Sacramentales”. El discurso se continúa en los dos Pensamientos siguientes, recogidos en el tomo IV, que editó el mismo año. El ensayo sobre el auto debió de ser escrito después de una larga reflexión y, por lo tanto, está bien matizado y muy documentado. Estudia este género sacro desde la perspectiva literaria (se manifiesta contrario a la alegoría dramática) y en sus implicaciones religiosas, impropias para una verdadera formación del cristiano. Afirma el periodista canario: “Los medios de que se vale en los Autos el gran genio de nuestro don Pedro Calderón, tampoco me parecen más a propósito para edificarnos, fortificarnos, ni instruirnos”⁴². Por lo tanto, “parece increíble que una Nación tan christiana pueda ver sin horror profanados los Mysterios de su Religion, y los signos, representaciones o figuras de las cosas mas sagradas”⁴³, cuyo espacio natural debe ser el templo. Repudia la mezcla bastarda de elementos religiosos y profanos. Las circunstancias materiales de la representación lo hacen todavía más despreciable. En resumidas cuentas, su opinión lisa y llana es “que los autos deberían prohibirse por el Soberano, como perniciosos y nocivos a la Religion Christiana”⁴⁴. Esta reflexión sobre el auto sacramental acaba en realidad personalizándose en la figura de Calderón, por más que el ensayista canario rechace que le menosprecia⁴⁵. Como en otras ocasiones, este discurso acabó siendo muy polémico, y dio pie a respuestas contundentes desde el bando conservador.⁴⁶

En defensa del auto sacramental surgieron voces muy críticas en algunos periódicos que eran partidarios de los valores tradicionales. Uno de los más significados fue el semanario la *Aduana crítica* (1763) de José Miguel de Flores y Barrera, alcalde de casa y corte, quien pretendía impedir con sus escritos “que la impureza de los ayres del Norte contamine con su venenoso contagio las sanas doctrinas que nos inspira nuestra Religión”⁴⁷. En el número segundo examina en profundidad los artículos teatrales publicados por *El Pensador*, adoptando una actitud bastante contraria a su discurso ilustrado en defensa de la flexibilidad en las unidades dramáticas, la libertad de genio, el estilo vistoso, la versificación. Rechaza con la máxima firmeza las críticas vertidas contra nuestros dramaturgos barrocos: “No puedo

seudónimo] *La comedia española defendida. Breve disertación* (Madrid, Imp. del Diario, 1762).

⁴² J. Clavijo y Fajardo, *El Pensador*, III, XLII, p. 401.

⁴³ *Ídem*, III, XLII, p. 406.

⁴⁴ *Ídem*, IV, XLIII, p.12.

⁴⁵ Asegura: “Mi ánimo tampoco es el de zaherir a Don Pedro Calderón, a quien no se puede negar, sin notoria injusticia, una grande invención, mucha pureza en el lenguaje, y una facilidad de versificar que pocos han igualado” (*ídem*, IV, p.1).

⁴⁶ Sobre las respuestas estéticas que despierta este periódico entre los castizos véase el artículo de José Checa Beltrán, “La crítica literaria periodística en los años de *El Pensador*”, en AA. VV., *Periodismo e Ilustración en España*, Madrid, 1990, pp. 121-130 (*Estudios de Historia Social*, 52-53).

⁴⁷ *Aduana crítica, donde se han de registrar todas las piezas literarias, cuyo despacho se solicita en esta corte*, Madrid, 1763, I, p. 6.

tolerar se cargase a los Lopes, Calderones y Solises la grave culpa de ser los corruptores del teatro”⁴⁸, a quienes exonera también de las antiguas censuras de Luzán y Nassarre. Supone que sus obras están realizadas con corrección, hechas para entretener al público de su época. Concluye la relación de reparos a las propuestas de Clavijo con la revisión de sus ideas sobre el auto sacramental, con un discurso claro y muy razonado. Defiende el auto como fórmula literaria, rechazando las estrecheces de la doctrina neoclásica sobre los géneros: la alegoría dramática está avalada por una tradición añeja (Biblia...), y, por otra parte, nos hallamos ante un género nuevo, ausente de las poéticas clásicas (“una especie distinta del Drama”⁴⁹). Aprecia igualmente en él el estilo agudo, equívoco, reflexivo: “Es injusta la sentencia que se pronuncia contra Calderón, llamando puerilidades las delicadezas, que han debido un gusto particular a hombres plausibles”⁵⁰. Acérrimo defensor de los autos (o de Calderón), no tiene inconveniente en admitir que se prohíba la representación de las comedias de santos, ya que observa en ellas multitud de defectos (milagros apócrifos, expresiones indecentes, falta de decoro religioso).

En lo que se refiere al auto sacramental y a la defensa de Calderón, el pensamiento de Flores y Barrera no se encuentra muy alejado del discurso de Nipho, cuando el periodista aragonés vuelva a la defensa a ultranza de los valores patrios y del espíritu religioso tradicional (incluidas sus manifestaciones externas). Esta sensibilidad madura rápidamente según observamos en la publicación *El Pensador Cristiano* (1763) donde, aunque los textos no sean originales, la elección de los mismos refleja su decidida voluntad de servir de triaca contra las ideas progresistas (de otros pensadores de pensamiento ilustrado más radical). La celebración de las fiestas del *Corpus Christi* de 1763, como de costumbre, llevó a los escenarios de la corte sendos autos de Calderón, de los que Nipho hace un relato puntual en el ya citado *Diario Estrangero*, cuyas páginas retomamos de nuevo. La compañía de María Hidalgo representó en el coliseo del Príncipe *Los alimentos del hombre*, que este año se mantuvo en cartel un tiempo sorprendente, del 10 de junio al 5 del mes siguiente. Los datos de archivo que aportan Andioc y Coulon en su *Cartelera* confirman que el coliseo tuvo una ocupación media, salvo la última semana, en que decayó por debajo del tercio⁵¹. La función estuvo amenizada con dos piezas breves, de nueva creación, del dramaturgo de estirpe calderoniana Antonio B. Vidaurre: el entremés *Los locos caseros* y el sainete *Del gracejo en la demanda, todo es una mojiganga*. La compañía de María Ladvenant representó en el teatro de la Cruz el auto *A tu prójimo como a ti mismo*, que se mantuvo durante las mismas fechas, con una ocupación media similar⁵². Completaron el espectáculo una loa de autor anónimo, *Los vicios*, el entremés

⁴⁸ *Ídem*, I, n. 2, p. 71.

⁴⁹ *Ídem*, I, n. 3, p. 120.

⁵⁰ *Ídem*, I, n. 3, p. 123.

⁵¹ Véase R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, ed. cit., I, p. 251. Sobre los 6200 reales de ingresos (para funciones de teatro) de este coliseo del Príncipe, el máximo llegó a 5524 y el mínimo estuvo en 2055. La última semana tuvo una media de 2500, es decir, menos de media entrada.

⁵² La capacidad de este coliseo, después de su reforma, había elevado a 6500 reales los ingresos máximos. La cifra más alta fue de 5529, el día del estreno, y la más reducida 2200. Ver R.

La víspera de San Pedro y el sainete *El refunfuñador*, obras ambas del reputado sainetero Ramón de la Cruz.

Aprovecha el periodista la ocasión para realizar una reflexión general sobre el auto sacramental, que irá completando en sucesivas entregas, pero que parece haberse pensado como una unidad desde el principio, dando con ella cumplida respuesta a las afirmaciones de Clavijo y Fajardo. Afirma con decisión:

“Exagere, justa o apasionada, la Crítica defectos de estas piezas Dramáticas alegóricas; pero no podrá negarnos que, si su Representación se hiciera con el candor y pureza que piden las materias sagradas, es muy cierto que, acompañados del regocijo, se le darían al Público unos muy sanos documentos. Por este solo fruto puede disimularse el sacar todo lo más serio de nuestra Religión al Teatro [...] Yo no soy idólatra ni adversario de Calderón, porque ni mi amor hará mayor su fama, ni mi enemiga sería suficiente para cercenarle la gloria que tan justamente le ha tributado y tributará siempre todo el coro de las Musas; pero yo hubiera estimado que estuviera en estos Autos mirada la Religión con un poquito más de respeto. En estos casos no daña lo escrupuloso y sirve muy mucho lo contenido, lo circunspecto y lo christiano.”⁵³

De nuevo observamos cómo el espíritu piadoso del periodista de Alcañiz le inclina a aceptar estas piezas sacras, exigiendo por otra parte una puesta en escena decente. El Calderón que escribe este tipo de teatro reflexivo y piadoso siempre será defendido sin reservas. Concluye: “A muchos he oído hablar de estas ingeniosas travesuras de Calderón con un juicio equívoco: ya le hallan primores inimitables, y ya le notan extravagancias reprehensibles. Pero, bien examinado uno y otro, siempre queda triunfante en favor de Calderón su prodigioso ingenio. Éste solo merece todos los aplausos; y es muy cierto que si la guarnición correspondiera al espíritu de los Autos, que es la enseñanza, estas diversiones serían de otra naturaleza. Mas como quiera que las mire la crítica, siempre serán plausibles por la exquisita travesura; bien que el vicio que les comunica el Teatro da bastante que sentir a los entendimientos piadosos”⁵⁴. Salvamos al Calderón de los autos, pero debemos esforzarnos en hacer una puesta en escena decorosa, en consonancia con el espíritu religioso que los anima.

Reconoce que estamos ante un género en decadencia: “Lo que no se puede omitir es una justa queja de tantos y tan ciegos apasionados de don Pedro Calderón, y es que ¿cómo, siendo los Autos tan buenos, la asistencia al Teatro es de tan corto fundamento?”⁵⁵. Los asistentes le parecen escasos, a pesar de que la presencia en alguno de los años anteriores todavía había sido menos nutrida. Dirige su mirada al pasado y observa otros tiempos, ya lejanos, en los que el público admiraba estas creaciones: siendo joven, un año se mantuvo 33

Andioc y M. Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, ed. cit., I, p. 254.

⁵³ F. M. Nipho, *Diario Estrangero*, XI (14-VI-1763), pp. 171-172.

⁵⁴ *Ídem*, p. 172.

⁵⁵ F. M. Nipho, *Diario Estrangero*, XII (21-VI-1763), pp.184-185.

días seguidos en cartel a pesar “del gran calor” y de que los sainetes no eran demasiado buenos. Crítica con dureza a los cómicos de la compañía de María Hidalgo que representaban *Los alimentos del hombre*, sobre cuyas espaldas carga esta desafección. Con todo, “si no hubieran concurrido los disparates del Entremés y Saynete, nos hubieramos quedado en el medio-día de esta funcion a buenas noches”⁵⁶. No oculta, pues, que las piezas breves han sido en realidad las principales animadoras del festejo, y describe con puntualidad cómo fueron recibidos por el auditorio los elementos cómicos de las mismas (géneros contra los que lanza sus habituales dicitos por ser poco educativos y morales).⁵⁷

Otras veces, el crítico encuentra las desviaciones en otros aspectos de la representación, como el lujo del vestuario que relega al texto religioso a un segundo término en las atenciones del público. De la puesta en escena de *A tu prójimo como a ti mismo* por la compañía de María Ladvenant asegura: “En esta representacion ha salido de madre la pompa y profusion. Qué vestidos! Qué guapeza! Qué oro y plata! Vaya, vaya, que el cerro del Potosí manifestó aquí todas sus travesuras”⁵⁸. Se había convertido casi en un desfile de modelos donde lucía la vanidad de las actrices, y concluye con tristeza: “mas de quatro docenas de personas, y de aquellas que hacen figura, havrán ido a ver esta funcion Teatral, mas por la decoracion de los trages, que por la agudeza y acumen de los conceptos de don Pedro Calderon”⁵⁹. En resumidas cuentas, el Nipho del *Diario Estrangero* resulta ser un gran admirador de Calderón y del auto sacramental, pero no oculta que se trata de un género ya en decadencia ni escamotea las graves deficiencias de la puesta en escena, impropias en un drama sacro, pero necesarias para seguir atrayendo al respetable cuando asiste a la ritual representación de los autos.

Frente a las recriminaciones de los castizos y en defensa de Clavijo y Fajardo, se levantó airada la voz de uno de los más eximios componentes del grupo reformista, Nicolás Fernández de Moratín, autor de dos obras teatrales neoclásicas, *La Petimetra* (1762) y la tragedia *Lucrecia* (1763). A la primera antecede una “Disertación” donde definía el teatro neoclásico y hacía una revisión crítica del teatro áureo. Ahondando en los mismos criterios publicó tres folletos titulados *Desengaño al Teatro Español*⁶⁰. En el que inicia la serie, fechado en 1762,

⁵⁶ *Ídem*, p. 186.

⁵⁷ Es del citado A. B. Vidaurre, *Del gracejo en la demanda, todo es una mojiganga*, del que Nipho describe esta escena: “Lo que se sigue es mejor y muy decente: a una muger la levantan los Guardias las basquiñas, y la quitan de entre las piernas unas vegigas de introducir aceyte. Fuego de Apolo! Estos sí que son ingenios y no los de antaño! Esto sí que es guardar la decencia del Teatro! Esto sí que es divertir y enseñar al Pueblo! Pues todo esto sufren los Autos” (*ídem*, p. 187). Cuando los entremeses ya estaban muy vistos, como ocurría en el caso de la representación de los autos que duraba casi un mes, se cambiaban. Así advierte Nipho sobre la representación de *A tu prójimo como a ti mismo* lo siguiente: “Fue la funcion enteramente renovada, pues el Entremés de la *Noche de San Juan* apareció como nuevo, y el Saynete de la *Residencia de los danzantes* fue de muy buen gusto, y de una sátira fina y nada amarga; de modo que se hizo bien vista la reprehension. Las Tonadillas han parecido muy buenas, y finalmente todo se ha mejorado[...]

⁵⁸ *Ídem*, p. 184.

⁵⁹ *Ídem*, p. 185.

⁶⁰ El título completo es Nicolás Fernández de Moratín, *Desengaño al Teatro Español, respuesta al Romance liso y llano, y defensa del Pensador*, s. I [Madrid], s. i., s. a [1762-63], 3 vols. Recuerdo que existe

daba respuesta a los ataques sufridos por su amigo Clavijo y Fajardo. Defiende la estética clásica, define el concepto de ilusión teatral como garantía de la verosimilitud, y entiende que el teatro debe ser un reflejo del progreso del país⁶¹. Por estos motivos censura a los autores barrocos, ya que ni cumplen con las reglas del arte escénico ni son sus obras ejemplo de buenas costumbres: a Lope de Vega, “el primer corrompedor del teatro” por creer que el pueblo era tan bárbaro, a Cristóbal de Virués, a Calderón, “que él mismo conoce sus desiertos, y que estos que le aplauden no le entienden, ni aun le saben leer, ni menos distinguir lo que es bueno y lo que es malo”⁶². Extrae numerosos ejemplos de las obras barrocas en las que los personajes muestran comportamientos sociales poco dignos.

En el segundo y tercer tomos, publicados en septiembre y octubre de 1763 después de que Nipho hubiera dado a luz sus reflexiones sobre el auto, participa abiertamente en la polémica en nombre de los reformistas⁶³. Empieza su larga exposición haciendo un balance de la situación actual del debate: “La disputa sobre los autos no se terminará jamás mientras que sus defensores no se desnuden de la manifiesta pasión que les domina”⁶⁴, aunque su discurso también resulta apasionado. Rechaza los autos por motivos estéticos, ya que no se ajustan a las leyes dramáticas, y es inverosímil el uso de los personajes fantásticos y alegóricos, que sólo podrían tener cabida en el ámbito de la lírica. Adolecen de errores históricos y geográficos. Abundan en un estilo poético en exceso (metáforas, equívocos, “juguetillos del vocablo”), lenguaje que no es dramático y además barroquista en demasía, sin olvidar la alabanza a ciertas expresiones acertadas: “No por esto negaré, que en los Autos se encuentran cosas muy tiernas, y delicadas”⁶⁵. Entiende que el contenido religioso resulta superficial y a veces incoherente. Como ya adelantara *El Pensador*, cree que no es el corral el lugar adecuado para la representación: “Y si las materias mas sacrosantas de nuestra Religion se deben disputar sophisticatedamente en un Corral de Comedias, hasta los zapateros de viejo seran Theologos Dogmaticos”⁶⁶, aventura con ironía.

En este punto intervino en la contienda Juan Cristóbal Romea y Tapia en las páginas de *El Escritor sin título* (1763)⁶⁷, revista quincenal editada por este sacerdote poco amigo de las

una edición moderna, ya citada anteriormente, de M. A. Lama y D. Gies.

⁶¹ Afirma: “La perfección del Theatro es negocio que no sólo importa al honor de la Nación, sino que se hace preciso en conciencia para la indemnidad de las costumbres” (*Desengaño al Theatro español...*, I, p. 2).

⁶² *Desengaño al Theatro español...*, I, p. 12.

⁶³ Se titulan expresamente *Desengaño al Teatro Español, sobre los Autos Sacramentales de don Pedro Calderón de la Barca* (II y III).

⁶⁴ *Desengaño al Teatro Español...*, II, p. 17.

⁶⁵ *Desengaño al Teatro Español...*, II, p. 28. Añade más adelante: “El estilo es bueno para la Lyrica, no es bueno para la Dramatica” (III, p. 54).

⁶⁶ *Desengaño al Teatro Español...*, II, p. 35.

⁶⁷ Juan Christoval Romea y Tapia, *El escritor sin título*, traducido del español al castellano por el licenciado Vicente Serraller y Aemor, Madrid, Of. de Manuel Martín, 1763. Son 11 Discursos. Existe una segunda edición de Madrid, 1790. Véase el artículo de Leonardo Romero Tobar, “Romea y Tapia, un casticista aragonés del siglo XVIII”, *Archivo de Filología Aragonesa*, XXXIV-XXXV (1984), pp. 135-149.

Luces y defensor a ultranza del teatro tradicional (la tragicomedia como género autóctono, el verso...). Primero realiza un examen crítico de varios periódicos reformistas, y ajusta cuentas, con su peculiar estilo zumbón, a las “Noticias de moda” de Nipho, a quien tiene por moderno y le recrimina sus censuras al teatro áureo y, en especial, sus correcciones a Calderón. Lanza después sus dardos envenenados contra el autor de *El Pensador* a quien dirige los Discursos IV-V, “Apología de los Autos de Don Pedro Calderón de la Barca contra la carga cerrada que les sacude el Pensador”. En ellos hace una apasionada defensa de Calderón y de los autos sacramentales. Le habían dolido sobremanera los reproches de inmoralidad que hizo al dramaturgo barroco. Calderón es, por este orden, cristiano viejo, capellán real, sacerdote, sabio, buen teólogo, excelente poeta. Añade: “Nadie, pues, ha dudado que los versos de Calderón han sido singulares, plurales los conceptos, la dicción dulce, la facilidad de explicarse sublime, y entre nosotros, hasta oy, inimitado”.⁶⁸

En lo referente a los autos sacramentales, da exacta respuesta a los reparos que habían hecho los progresistas y a los de Nipho en particular. Como obra literaria, el auto es género poético-dramático con entidad propia, ligado a la poesía sagrada, opuesto a toda profanidad. Defiende la alegoría como vehículo formal y “la personalización de entes metafísicos y substancias abstractas”, para los que encuentra justificaciones en los textos sacros (Biblia, Evangelios), pero también entre los eruditos. Por lo tanto, “son dramas y muy dramas”, y los relaciona con la tragedia o la tragicomedia aplicando los dictados de Juvencio. Contrariando el análisis de Nipho, estudia el auto *A tu prójimo como a ti mismo*, como si fuera una tragedia, que en todo caso no se parece en nada a los criterios que describe la normativa neoclásica. Respecto a la dimensión religiosa de los autos, su defensa resulta más entusiasta. Organizados por los ayuntamientos y con el aval de la presencia de los reyes, son auténticos textos sagrados que nos ayudan a descubrir a Dios a través de los símbolos y de las realidades religiosas. Si el teatro sirve para corregir las costumbres, no debemos tener al coliseo como un “lugar inmundo” e impropio para el auto, ya que colabora en la formación moral de los cristianos. A través de ellos Calderón nos aproxima a lo divino con arte y buen gusto. También rechaza los defectos detectados en los aspectos técnicos de la representación: decoración, música, vestuario, los cuales no deben entenderse como un fin en sí mismos sino un medio para transmitir el mensaje sacro. Naufraga su discurso cuando habla de la puesta en escena de los autos, que como sabemos se representaban con los aditamentos propios de una “función de teatro”, y mejora su razonamiento cuando habla como clérigo de los aspectos sagrados y teológicos de la obra.

En el Discurso Sexto, titulado “Desengaño al Desengaño II que intentó dar al Theatro Español Don Nicolás Fernández de Moratín”, el castizo caballero andante, delador animoso contra cualquier idea progresista que se mueva por el horizonte literario, pone ahora bajo su escarpelo crítico al autor de *La petimetra* y a su coro de modernos. “El Apoderado de la Literatura de nuestros abuelos” se enfrenta con lenguaje zumbón y castizo contra todos los “sectarios del mal gusto”, contra “los Galli-hispanos penosos y remilgados”. Rechaza los rigores de la verosimilitud que dejan al auto, en cuanto alegoría, fuera del espacio dramático. Busca en la literatura clásica modelos literarios poco verosímiles: en la

⁶⁸ J. C. Romea y Tapia, *El escritor sin título*, 1763, D. IV, p. 101.

Eneida de Virgilio, en las fábulas de Esopo y Fedro, en algunos relatos históricos de Luciano... ¿Cómo no disculpar la alegoría del auto? Romea y Tapia es un defensor acérrimo de Calderón, del auto y, sin duda, de la cultura española tradicional.

Cambia de manera espectacular el discurso de Francisco Mariano Nípho en un nuevo ensayo titulado *La Nación Española defendida* (1764)⁶⁹. No sabemos con precisión cuáles fueron las razones de esta apresurada radicalización de su pensamiento. Hasta el presente el periodista aragonés había demostrado un criterio moderno, pero independiente a la vez⁷⁰. Hacía compatible la renovación literaria, mirando incluso a los modelos actuales de Francia, y la revisión comprensiva de nuestros escritores barrocos. Proponía una nueva vía de modernización del teatro español, alejada por igual de los excesos barrocos (que censura hasta en Calderón) y de la rigidez neoclásica de los defensores a ultranza de esta nueva estética, permaneciendo en un Neoclasicismo templado y transigente. Esta propuesta era original y novedosa, una modernización sin fracturas graves con el pasado ni enconados ajustes de cuentas, a la que pretendía dar una mayor entidad teórica recurriendo a la autoridad de varios escritores del último Neoclasicismo francés (D'Aguesseau, Fontenelle, Bateux...), ya en vísperas del giro hacia el Romanticismo, y aceptando las comedias francesas con un clasicismo transigente. Su cultura reformista era de signo profundamente europeísta, con un espíritu ilustrado moderado. Su "afrancesamiento" cultural convivía con sus criterios tradicionales, reciamente religiosos, que le arrastraban a la consideración del drama sacro como una creación genuina de la cultura patria, y morales, que le obligaban a censurar los atrevimientos argumentales. El pensamiento de Nípho vivía, pues, en un espacio cultural inestable entre los neoclásicos e ilustrados radicales (Clavijo y Fajardo, Nicolás Fernández de Moratín...) y los autores castizos ultramontanos (Erauso y Zabaleta, Flores y Barrera, Romea y Tapia, López de Sedano...), sufriendo las agresiones y los dicerios de ambos. Mostraba, tempranamente, una actitud mental y estética similar a la que hallamos en algunos escritores de la última década de siglo, de uno y otro bando, pasada ya la etapa de los belicosos ardores reformistas.

Tal vez, la reorientación de su ideología y de su concepción estética tenga que ver con el hecho de que Romea y Tapia le situara en el campo de los reformistas, neoclásicos y "galihispanos". Aunque esto era incierto, como acabo de señalar, el periodista aragonés debió de sospechar que podía ser tenido por poco español, en un momento en el que los extranjeros afeaban nuestra cultura, y por poco religioso, en una época en la que los ilustrados comenzaban a presentar el auto como un género impropio de la sociedad moderna. Nípho era profundamente religioso, y tal vez no quería que se malinterpretasen como tibieza espiritual

⁶⁹ El título completo reza así: *La Nación española defendida de los insultos del Pensador y sus sequaces*. En este escrito se manifiesta con testimonios franceses que las comedias de España, además de originales, son las mejores de Europa, y que los famosos poetas españoles deben ser celebrados y no reprendidos, Madrid, Gabriel Ramírez, 1764, 2 vols., 214 pp. Recogido en *Escritos sobre teatro*, ed. cit., pp. 153-245.

⁷⁰ María Dolores Royo Latorre define su trayectoria primera en los siguientes términos: "Su actitud moderada, ecléctica, alejado por igual de los extremismos de los dos bandos en liza, le acarrearán enemistades por parte de ambos" (*Escritos sobre teatro*, ed. cit., p. 13). Hasta el presente "había sentado plaza de prudente en la polémica teatral", afirma en otro lugar (p. 48).

sus reservas sobre los autos. La solución era dar la vuelta a unas ideas estéticas y políticas, todavía no claramente definidas y maduras, y asentarse en el bando nacionalista, defendiendo esta causa sin rubor. Lo cierto es que en el nuevo ensayo el periodista aragonés ofrece unas interpretaciones diferentes, y aun contrarias, a las manejadas hasta el presente.

El opúsculo, que emplea el recurso formal del editor que publica un texto ajeno de “un caballero amante de España”, pero de cuya autoría no existe ninguna duda, está dividido en dos apartados. En el Discurso Primero “manifiesta con testimonios franceses que las comedias de España, además de originales, son las mejores de la Europa, y que los famosos poetas españoles, deben ser celebrados pero no reprendidos”. Rechaza con decisión los asertos de *El Pensador*, quien, con escasa erudición y poco discernimiento, según supone, ha soliviantado a la sociedad española en cuantos asuntos ha tratado, y en particular en los temas dramáticos, ya que “trataba con bastante menosprecio el teatro español [...] trataba también de bárbaros a los que van a verlas [las comedias]”⁷¹. Le reprueba al periodista canario que no sepa distinguir en el repertorio barroco entre comedias buenas y malas, y que las desprecie a todas sin distinción. El conocimiento que dice tener del teatro europeo le permite aseverar que no todas las obras extranjeras son dignas de alabanza y que “hallo mucho más perfectas, originales y dignas de estimación las piezas cómicas de España que las extranjeras”⁷². En todo caso se enerva su conciencia patria “al oír que se les llamaba bárbaros a los españoles porque gustaban de las comedias inimitables de Lope de Vega, Calderón, Rojas, Moreto, Molina, Diamante, Candamo y otros muchos”, y sostiene, con pasión, que “yo seré siempre del dictamen que las comedias del teatro español son exquisitas, y que acaso por no conocerlas las desacreditan los que las censuran”.⁷³

Toma en serio Nipho su papel de desengañador oficial de las Españas cuando, para que no sea tildado de superficial, desgrana una completa e interesante teoría dramática, cuyo contenido no puedo exponer en estas páginas aunque merece un estudio detallado. Combina en ella ideas de las *Réflexions sur la Poétique* (París, 1742) de Bernard le Bovier Fontenelle (1657-1757), poeta, dramaturgo, y divulgador científico ilustrado, con el concepto barroco de libertad cuyas referencias últimas remiten al *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. Lo racional (normas y reglas) debe estar enriquecido por lo subjetivo, por la imaginación, por el gusto personal. Desprecia la verosimilitud y las unidades dramáticas que, en todo caso, deben ser interpretadas por el dramaturgo. Desautoriza el rigor que observa en las propuestas estéticas de Aristóteles, de Horacio. Observa que estas normas teatrales no son seguidas ni por los autores dramáticos ingleses antiguos (Shakespeare) ni por los modernos, mientras que los franceses las cumplieron con mayor celo, por más que Nipho halle alguna deficiencia en dramaturgos neoclásicos (Corneille, Durval, Voltaire) u opiniones menos rigurosas en algunos críticos galos (Fontenelle, La Motte⁷⁴, Saint-Évremond). Sin embargo,

⁷¹ F. M. Nipho, *La Nación española defendida...*, ed. cit., I, p. 9.

⁷² *Ídem*, p. 13.

⁷³ *Ídem*, pp. 13-14.

⁷⁴ A Antoine Houdart de La Motte (1672-1731), humanista, autor de fábulas y de obras teatrales, le atribuye una obra titulada *De las tres unidades y de la unidad de interés*, que no consigo identificar. Póstumamente aparecieron sus *Oeuvres*, París, 1754, 11 vols.

cuando analiza con tales criterios la creación dramática europea, carece del necesario perspectivismo histórico y cultural: ingleses y franceses cumplen ahora las reglas con menos rigor o las incumplen en su totalidad, pero en obras dramáticas alejadas ya del período clasicista al que España nunca ha llegado, por esta pervivencia fuera de su tiempo de la tendencia barroca. Concluye esta parte invocando “a los númenes de Lope, Calderón, Moreto, Hoz, Vélez y Arellano, para que os dignéis comunicar algún rayo de vuestro genio sublime a algún poeta de nuestros días, que nos limpie de esta funesta polilla”⁷⁵, la de la imitación de las modas galas. En defensa de lo español, costumbres y tradiciones, muestra unos rasgos profundamente nacionalistas.

En el Discurso Segundo, “En que se pintan con toda propiedad y exactitud los teatros de la Grecia, de Roma, de Italia, Inglaterra y Francia, para manifestar por comparación los muchos primores y hermosuras en que excede a todos el teatro de España”, retoma la comparación entre los teatros europeos y el español, contrariando las ideas de *El Pensador* y sus seguidores. Apoyándose en fuentes de distinta procedencia, estudia la creación dramática de varios países de Europa, que contrasta con la producción española que siempre queda bien parada y exculpada, según reza este axioma general: “Las comedias y otras cualesquiera piezas de Teatro, las más hermosas y exquisitas de los Antiguos y Modernos, en nada superan a nuestras bellas Comedias. Por la regularidad y preciosa fineza del Teatro Español han formado el suyo y han sacado para hermosearle y decorarle abundantes riquezas los Franceses y otras naciones de Europa, tributando una estimación particular a nuestros célebres poetas”⁷⁶. Insiste en que la creación literaria ha recorrido en cada país un camino autóctono. Aunque asegura que quiere enjuiciar las obras dramáticas con un criterio “liberal” (independiente), saldrá mejor valorada la “razón del gusto” (la estética barroca) que el “juicio racional” (la estética clásica). Desprecia las obras de los neoclásicos españoles, de las que cita varias, y recuerda, con un deje de ironía, lo que habrían aprendido de ellos los Lope, Calderón, Moreto, Candamo, Hoz, Vélez y otros dramaturgos áureos. Revisa con celo el teatro francés, supuesto modelo de imitación de los clasicistas, para destacar sus incongruencias y los defectos que haya podido señalar ya la moderna crítica extranjera.

Antes de llevar a cabo el estudio de nuestro teatro áureo en relación con el europeo, vuelve a hacer unas nuevas consideraciones teóricas sobre la comedia (“Idea de la comedia”), donde con insistencia defiende la libertad creativa y, sobre todo, la creencia de que la creación dramática está mediatizada por “el genio de los pueblos y su forma de gobierno”: “Por esta razón, [...] nosotros, que afectamos en nuestras costumbres una gravedad entonada y en nuestros sentimientos una grandeza romanesca o de novela, y entre quienes las mujeres vivían en un cierto retiro, esto sirvió de modelo a otra especie de comedias, en las que reinan las tramas y los incidentes, equivocaciones de nombre, disfraces, cartas interceptadas, aventuras nocturnas, príncipes disfrazados y desconocidos de sí mismos, sobre cuyos asuntos han brillado tanto nuestros poetas”⁷⁷. Supone que la comedia de enredo, la más censurada por los extranjeros, refleja nuestra peculiar idiosincrasia, aunque no advierte los

⁷⁵ F. M. Nipho, *La Nación española defendida...*, ed. cit., I, p. 53.

⁷⁶ F. M. Nipho, *La Nación española defendida...*, ed. cit., II, p. 105.

⁷⁷ F. M. Nipho, *La Nación española defendida...*, ed. cit., II, p. 171.

consejos que suelen darles los renovadores de que se tratan de costumbres de otros tiempos que pretenden corregir. Señala que son obras escritas con independencia y libertad artística, no sujetas al arte, sino guiadas por un genio creativo. Aunque éste fuese desordenado, siempre tendrían mayor mérito que las piezas escritas sin nervio, a la sombra de las normas y de los modelos. Nuestros dramaturgos no tuvieron necesidad de seguir las reglas porque les sobraba ingenio, concepto que pertenece a la estética barroca y a su último sistematizador, el padre Feijoo. Rememora las alabanzas de los foráneos a nuestro teatro (Corneille, Zuylichen, D'Aguesseau, Fontenelle...) y repasa con delectación las veces en que sus argumentos han sido reutilizados por los dramaturgos extranjeros, especialmente los franceses.

Concluye el ensayo retomando la polémica sobre los autos sacramentales y las críticas de *El Pensador*. Menciona algunos ejemplos de piezas alegóricas aparecidas en Inglaterra y en Francia, y cree que es una fórmula literaria que agrada a los extranjeros, aunque exige un peculiar esfuerzo de comprensión. Y aconseja al periodista canario y a los de su cuerda: “El periodista Pensador concibió, sin duda, que ninguno se lamentaría de su crítica contra los Autos Sacramentales, al ver que interessaba a la Religión en su proscripción o reforma, diciendo que no conviene que Comediantes y Comediantas, cuya vida ordinariamente no es muy regular, representen Personas divinas ni sagradas. Preciso es aprobar la delicadeza de su celo por lo que mira a la Religión, pero debiera haver aquietado sus escrúpulos el ver que los Superiores Eclesiásticos y Seculares no han hallado qué decir, después de tanto tiempo, sobre este uso”⁷⁸. No ocultaba que la opinión de Clavijo y Fajardo, “demasiado inmadura y fuera de estación, pero adelantada con el ardor de su celo hizo una grande impresión” sobre los amantes de este género sacro.

Las previsiones de Nipho en el tema del auto sacramental estaban muy alejadas de la realidad. No es este el lugar adecuado para señalar los problemas que tenía este género que vivía en el siglo XVIII en plena decadencia. Apenas si los autores dieciochescos escribieron algunas piezas sacras para renovar el viejo repertorio. Se repetían obras archisabidas, en especial del maestro Calderón, cuyo texto era necesario actualizar, e incluso modificar vergonzantemente, para que fuera bien aceptado⁷⁹. La utilización de los sainetes y otras piezas breves jocosas fue fundamental para atraer al público, tal como hubo de reconocer el publicista de Teruel. La celebración teatral se integraba en un conjunto de celebraciones festivas, entre religiosas y profanas, que exigía una importante inversión de dinero, el cual era mal compartido entre las autoridades civiles y religiosas. Murió de muerte natural. La Real Cédula de 11 de junio de 1765 sólo extendió el acta de defunción: “[...1 teniendo presente S.M. que los autos sacramentales deben, con mayor rigor, prohibirse, por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los Sagrados Misterios de que tratan, se ha servido S. M. de mandar prohibir absolutamente

⁷⁸ F. M. Nipho, *La Nación española defendida...*, ed. cit., II, p. 210.

⁷⁹ No es de la misma opinión el profesor Víctor García Ruiz, “Los autos sacramentales en el siglo XVIII: un panorama documental y otras cuestiones”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX (1994), pp. 61-82.

la representación de los autos sacramentales y renovar la prohibición de comedias de santos y de asuntos sagrados bajo título alguno [...].⁸⁰

Esta polémica sobre el teatro barroco, y el auto en particular, nos ha permitido comprender cómo Calderón se había convertido en símbolo de una manera de entender España, que tenía sus partidarios entre los nacionalistas castizos y sus detractores entre los reformistas ilustrados. Recordando Leandro Fernández de Moratín estos episodios tempranos de la vida de su padre don Nicolás, señalaba: “Gozaba Calderón en aquella época de tal concepto, que parecía atrevimiento sacrilego notar defectos en sus Comedias, o en sus celebrados Autos Sacramentales; que repetidos anualmente en la escena con la pompa y aparato posibles, entretenían al vulgo de todas clases y perpetuaban los aplausos de su famoso autor”⁸¹. Los renovadores intentaron bajarlo del pedestal de las esencias patrias en el proceso de reforma del país, cosa que consiguieron de manera incompleta y en medio de grandes dificultades. René Andioc ha escrito palabras muy acertadas sobre la recepción del teatro áureo y la significación de Calderón en este contexto: “Calderón es tenido por el ‘maestro de pensar’ de varias generaciones sucesivas. Don Pedro representaba para la mayoría el símbolo de cierta España considerada como eterna y que algunos consideraban ya caduca, es decir, concretamente, el símbolo de cierta *nobleza* cuyos valores siguen aún vigentes debido al prestigio que llevan consigo y también al atractivo que ejercen en los sectores no privilegiados de la sociedad para los que el comportamiento ‘aristocrático’ -popularizado y perpetuado por el teatro- constituye el signo externo de una envidiable superioridad”⁸². Canon estético y canon ideológico iban ligados: la libertad creativa del Barroco de la Contrarreforma se enfrenta a la regularidad clásica impregnada de ideas progresistas de la Ilustración. Cuando el reformismo entra en decadencia en el inicio del Romanticismo conservador, crecido al amparo de la política del rey Fernando VII, en la famosa “polémica calderoniana” el castizo Nicolás Böhl de Faber recupera al dramaturgo barroco, retomando las palabras de *Erauso y Zabaleta* y devolviendo de nuevo a Calderón a su pedestal eterno.⁸³

Paralela a esta tarea de creador dramático y de polemista, existe en Nipho una preocupación constante por el mundo del teatro, actividad social y cultural que tenía por necesaria en una sociedad moderna. Colaboró en la reforma de las circunstancias materiales de la representación y de la organización del mundo del espectáculo dramático, sobre las que aportó numerosas reflexiones en sus periódicos, en especial en el *Diario Estrangero*, donde hallamos juiciosas apreciaciones sobre aspectos técnicos (decoración, actores, vestuario...).

⁸⁰ Recogido en E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, p. 657.

⁸¹ L. Fernández de Moratín, “Vida del autor”, en Nicolás Fernández de Moratín, *Obras póstumas*, Barcelona, 1821, p. VI.

⁸² René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1988, 2ª ed., p. 126. La misma polémica se trasladó a Europa como estudio en mi trabajo “Juicios sobre Calderón desde Europa (siglo XVIII), Congreso Calderón en Europa (Facultad de Filología, UCM, 2001, en prensa).

⁸³ Guillermo Carnero, “Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro”, *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Moderna*, 2 (1982), pp. 291-317.

Ya en la época arandina, redactó una interesante propuesta general de reforma del teatro bajo el título de *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, enviada en 1769 al corregidor de Madrid don Ángel Pérez Delgado, y cuya publicación, metido ya nuestro autor en posiciones alejadas de la doctrina oficial, fue desestimada⁸⁴. Un lacónico “No ha lugar” dejó el proyecto en el olvido hasta su reciente edición. A pesar de la competencia del periodista en el tema sobre el que diserta, a pesar de la existencia de algunas afirmaciones pertinentes, no interesaban sus propuestas porque ya era una persona alejada del ambiente oficial e ilustrado, e incluso marcada dentro del bando de los casticistas. Curiosamente, cuando reflexiona sobre el repertorio que se debe representar, todavía elogia las grandes novedades experimentadas por el teatro en los últimos tiempos en manos de los nuevos dramaturgos renovadores (Racine, Corneille, Molière, Goldoni, Metastasio) y la necesidad de promover obras arregladas. Este criterio convive con la plena aceptación de los poetas áureos, de los que destaca “la sabia fecundidad de Lope de Vega, la discreta elocuencia de Calderón, la picante agudeza de Moreto, la propiedad y el natural carácter de Hoz y las sales y discrecionnes de otros muchos talentos singulares que ilustraron con sus travesuras ingeniosas al Parnaso español y sirvieron de guía al extranjero”⁸⁵.

Además de tener desacuerdos con los propios casticistas, como aquí se ha indicado y señala en su biografía intelectual Enciso Recio, fue mal visto por neoclásicos y reformistas. Sempere y Guarinos anota en su repertorio bibliográfico luces y sombras. Los abundantes defectos conviven con su empresa de “ser el principal autor de papeles periódicos”⁸⁶. Alaba su dedicación a los temas económicos y sus traducciones. Menos generoso se mostró Leandro Fernández de Moratín, quien le despreció cordialmente en los versos satíricos del romance “A una dama que le pidió versos”, en los que le llama “pestilente Nipho”, “escritor de callejuela” y otras lindezas poco amables⁸⁷. Nipho paga con estos graves anatemas el precio de su reconversión a los valores tradicionales.

⁸⁴ Existe una edición moderna de este documento: *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España...*, ed. de Ch. España, prólogo de L. Domergue, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1994. Sobre este proyecto escribió Lucienne Domergue su artículo “Dos reformadores del teatro: Nifo y Moratín”, ya citado. Deja constancia del mismo Jerónimo Herrera Navarro en “Los Planes de reforma del Teatro en el siglo XVIII”, en AA. VV., *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, Madrid, Ed. Complutense, 1996, II, p. 790.

⁸⁵ F. M. Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, ed. cit., p. 99.

⁸⁶ Juan Sempere y Guarinos, *Ensayo de una Biblioteca Española de los mejores Escritores del Reynado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real, 1787, IV, p. 145.

⁸⁷ Leandro Fernández de Moratín, *Poesías completas (Poesías sueltas y otros poemas)*, ed. de J. Pérez Magallón, Barcelona, Sirmio, 1995, pp. 553-557.

