APUNTES SOBRE LA HISTORIA DEL TEATRO OCCIDENTAL
TOMO III

Roberto Perinelli

HISTORIA TEATRAL

EDITORIAL INTeatro

APUNTES SOBRE LA HISTORIA DEL TEATRO OCCIDENTAL

Tomo III

Roberto Perinelli

HISTORIA TEATRAL

EDITORIAL

Perinelli, Roberto
Apuntes sobre la historia del teatro occidental / Roberto Perinelli. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2017.
v. 3, 450 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-3811-34-0

1. Teatro . 2. Historia. I. Título.
CDD 792.09 CDD A862

Ejemplar de distribución gratuita
Prohibida su venta

Foto de tapa: Escena de *Arlequín, servidor de dos patrones* de Carlo Goldoni.
Piccolo Teatro di Milano. Dirección: Giorgio Strehler.
Presentada en el Teatro San Martín de Buenos Aires en diciembre de 2012. (Foto de difusión).

Consejo Editorial
Federico Irazábal
Claudio Pansera
Nerina Dip
Carlos Pacheco

Equipo Editorial
Carlos Pacheco
Graciela Holfeltz
Germán Frers
Daniel Caamaño (Corrección)
Mariana Rovito (Diagramación)
Teresa Calero (Distribución)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional
del Teatro

ISBN 978-987-3811-34-0

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
Reservados todos los derechos.

Edición a cargo de EUDEBA
Impreso en Buenos Aires, enero de 2018
Primera edición: 2.500 ejemplares

Dedico este libro a mi esposa Elba, por todo su amor,
y a mi hija Verónica, por lo mismo, aun a la distancia.

PRÓLOGO

PRÓLOGO

"El pasado dice cosas
que interesan al futuro"
EDUARDO GALEANO (1940-2015)

Con estos cuatro tomos, que cubren la historia del teatro occidental desde los griegos hasta comienzos del siglo XX, se intenta, aun con su declarado carácter de apuntes, suplir la carencia en la Argentina de textos que traten el tema. Los títulos prestigiosos, que se refieren a la materia y que cargan con firmas de incuestionable envergadura –Silvio D'Amico, Gastón Baty y René Chavance, Margot Berthold, G. N. Boiadzhiev y A. Dzhivelégov, Hernán Oliva y Francisco Torres Monreal–, hace ya tiempo que dejaron de circular, si alguna vez lo hicieron, en el mercado editorial de nuestro país. Si la fortuna les juega a favor, algunos interesados pueden encontrar algún ejemplar en nuestras fantásticas librerías de viejo. La otra alternativa es, por supuesto, la consulta en bibliotecas.

Resulta extraño que en un país tan desarrollado en el campo de la educación teatral, con innumerables centros de formación que suman una enorme cantidad de alumnos y profesores, se sufra esta falta de instrumentos de indagación para una cuestión que juzgamos de importancia, toda vez que, nosotros entendemos, todo estudiante que se propone dedicarse al arte escénico debe asumir la elemental obligación de estar muy bien enterado de la herencia que lo precede. Esta es una premisa de sencilla constatación: son muchos los artistas, destacados en cualquier quehacer, que no ocultan la información precisa que tienen sobre la obra de sus antecesores, que con frecuencia es tomada como fuente de inspiración y como reflejo de aspiraciones artísticas propias. Salvador Dalí admiraba a Velázquez, el uruguayo Juan Carlos Onetti al norteamericano William Faulkner; y Astor Piazzola a los contemporáneos Osvaldo Pugliese y Alfredo Gobbi, a quienes juzgaba grandes músicos, adelantados a su época. Hemingway fue más rotundo, dijo algo como esto: «Todos tenemos un padre, y el que diga que no es así es un hijo de puta».

Al concebir este libro, insistimos que dividido en cuatro tomos, nos hemos arrogado, también, el atrevido derecho de sostener que algunos de los prestigiosos tratados mencionados más arriba han perdido actualidad y, además,

mantienen, como no podía ser de otra manera, sus defectos de origen, tal como la demasiada atención puesta en el desarrollo del teatro del país de donde es oriundo el autor, disminuyendo la importancia de la actividad de sus vecinos. En este sentido, el Siglo de Oro español fue el más perjudicado, quizás por la razón de que la decadencia de su teatro luego del esplendor barroco tomó características de imparable. Esta declinación hispánica mereció una reflexión de José Ortega y Gasset (1883-1955), que, en un artículo publicado en 1908 en el periódico El Imparcial, escribió que «el nivel ha bajado tanto y tan deprisa en estos confines de la decadencia, que dentro de poco no habrá academias ni teatros, sino que sentados los españoles en torno a enormes mesas de café nos contaremos cuentos verdes».

Para el plan de redacción de este trabajo hemos prestado muchísima atención al contexto histórico que rodeó la actividad teatral de estos veinticinco siglos de teatro occidental, de tal modo que hemos dedicado extensos pasajes a sintetizar la situación geográfica, política y social de cada país para, recién luego, referirnos a su historia escénica. Esto ha sido un patrón común, visibilizado en los cuatro tomos. Fuimos tan minuciosos en los detalles y las fechas (cuando las fuentes no coinciden en las fechas hemos usado las más habituales), porque preferimos pecar por exceso en cambio de descartar hechos y circunstancias que, con su supresión, hubieran operado en contra de la comprensión de efectos sin cita de sus causas.

Nuestro tránsito por la enseñanza teatral durante casi un cuarto de siglo, nos ha proporcionado un indicador desalentador: el alumno trae al aula de la escuela o del taller de arte dramático una insuficiente, a veces nula, formación histórica. Con las excepciones del caso, suele desconocer siquiera los grandes acontecimientos que han producido enormes cambios en el transcurso de la civilización occidental, desde los ocurridos en las más lejanas épocas hasta la presente, que por cercana no es mejor conocida. La cuestión se torna todavía más dificultosa para el docente cuando el estudiante cuenta con conocimientos parciales y erráticos, donde conviven, en una mezcla borrosa, fechas, nombres y épocas incompatibles. Estos casos presentan grandes inconvenientes, porque cuesta más alinear esa información desordenada, corrigiendo datos mal asimilados y situando cada suceso en los puntos justos, que comenzar desde cero.

Para concluir con la mención de los aportes de ciencia histórica volcados en estos apuntes, debemos señalar que hemos dividido el transcurso de la

civilización occidental en los ciclos que son de habitual uso: edad antigua o clásica (Grecia y Roma); ciclo medieval iniciado en 476 con la caída del Imperio Romano en manos de los bárbaros; época renacentista y moderna, que se inicia, según criterios distintos, en 1453 (caída del Imperio Romano de Oriente), en 1492 (descubrimiento de América), o 1517 (año en que Lutero rompe con la jerarquía romana); y termina en 1789 con la Revolución Francesa. El período llamado contemporáneo se extiende hasta hoy. La aceptación de la fórmula responde a razones de comodidad, pues este fraccionamiento es una gran ayuda para la exposición didáctica, porque se trata de conceptos muy arraigados en el imaginario de todos y absuelven de mayores explicaciones. Somos conscientes que la división puede ser discutible, ya que la Historia no juega con puntos iniciales y finales sino con procesos, pero ponerla en disputa o aplicar otra significaría la apertura de un frente de reflexión completamente ajeno a los fines de este trabajo.

Asimismo, hemos tratado que cada de los veintisiete capítulos que integran este libro gocen de autonomía, que puedan ser leídos y comprendidos aun cuando no se tenga conocimiento de los anteriores y posteriores. Esa fue la intención, aunque con inevitable frecuencia el intento resultó imposible, las cuestiones que se trataban estaban tan vinculadas con otras que se hizo necesario añadir la invitación para que el lector haga la necesaria consulta a algún o algunos de los otros capítulos de estos Apuntes. No obstante estas excepciones, con el afán de mantener la autonomía buscada hemos recurrido voluntariamente a la repetición en algunos capítulos de datos ya mencionados en otros, de modo que no sea necesario retroceder páginas atrás para hacerse de la información o el concepto.

Hicimos hincapié, explícito e implícito, que en el gran teatro de Occidente se encuentran las bases que dieron origen a nuestra escena local. Con esta certeza tuvimos ánimo para vincular nuestro teatro con esas fuentes, recalcando, en algunos puntos del relato, los signos evidentes de lo que hemos recogido como herencia, indicando qué aspectos del fenómeno teatral de tal o cual país se han repetido, a veces con matices y en otras como réplica, en el nuestro.

Tómese nota del uso del término "teatrista". Fue utilizado por considerar que es el que mejor identifica a los profesionales del teatro de todos los tiempos, que si bien destacaron y progresaron en un rubro preciso, por lo

general se involucraron en todo el proceso de llevar los textos dramáticos al escenario. Teatristas fueron los griegos, lo fue Lope de Vega y lo son los tantos que, contemporáneamente, animan el teatro de Buenos Aires. Esta histórica multifunción del hombre de teatro se explica acaso con un solo ejemplo, el de Molière, que no obstante fantástico poeta, creador de la comedia moderna, fue asimismo eficiente director de compañía, empresario perspicaz y gran actor cómico.

La extensa bibliografía aportada, a la cual le cedemos la misión de aumentar el grado de conocimientos del lector que, voluntarioso, se atreva a indagar en ella, responde a las siguientes particularidades.

a. Consultamos libros y documentos que, aunque escritos en otro idioma, conocen su traducción al español. No apelamos a la consulta de textos escritos en algún idioma extranjero, sino que trabajamos siempre dentro del campo de la lengua castellana.

b. Todas las obras citadas en la bibliografía se encuentran al alcance del interesado. Quizás, por cuestiones de costo o dificultades de mercado no se ofrecen a la compra, pero con posibilidad de ser consultados en una biblioteca. Como raras excepciones citamos algún libro totalmente agotado o inexistente en esos reservorios, pero estas fueron muy pocas, inducidas solo por el atractivo de un pensamiento bien desarrollado, superando con eso el deseo de mantenernos dentro de un más accesible campo bibliográfico.

c. Unimos a la bibliografía los sitios de consulta en la world wide web. El salto cualitativo que ha tomado el acceso a la información mediante el uso de este instrumento nos es tan difícil de medir como sencillo de aprovechar. Aunque aún es magro el lugar que la web le destina a los materiales escritos en castellano (que fueron los que exclusivamente consultamos nosotros), lo que se encuentra durante la búsqueda suministra contenidos preciosos.

Respecto a la utilidad de estas fuentes bibliográficas debemos hacer una recomendación (que para mayor seguridad reiteramos en el cuerpo del texto): no todas guardan el mismo grado de confiabilidad y, es claro, que cada una responde a la posición que el autor ha tomado sobre determinado asunto, de modo que es posible que el lector que se interese por la consulta encuentre

datos divergentes, opiniones contrarias a la que nosotros hemos transcripto en nuestros Apuntes, lo que no invalida a ninguno de los criterios, porque es sabido que la historia no es una ciencia exacta y la interpretación de los sucesos está sujeta a cuestiones de época, de ideología política y de aceptación de los dogmas del momento. ¿Qué autor del Barroco iba a poner en cuestión el origen divino de los reyes, qué autor actual lo puede reconocer?

Con este prólogo nos propusimos enterar al lector de los objetivos del proyecto, de las causas que dieron origen a estos Apuntes y de cuáles fueron sus premeditados alcances y limitaciones. Insistimos en manifestar que pusimos en primer término la necesidad de cubrir, con este aporte, una llamativa falta de materiales de estudio de la historia del teatro occidental. Nos conformamos con haber cumplido, siquiera en parte, dejando para otros lo que resta, lo que a nosotros nos ha quedado en el tintero en esta época en que ya no hay tinteros.

El siglo XVIII, tema de este tercer tomo, acapara el ciclo de la Ilustración que, adelantamos, sale al encuentro de supersticiones y fanatismos religiosos para reivindicar el uso del pensamiento racional y científico. Lamentablemente el teatro no acompañó, o acompañó raramente, este clima de efervescencia intelectual, ya que la creación artística fue reemplazada por la especulación teórica. Como bien retrata nuestro Raúl Castagnino, «se ha dicho, con razón, que nunca se discutió más sobre el método de producir obras maestras que en el momento en que esas obras faltaban». Curioso fenómeno, si se tiene en cuenta que detrás, por herencia, quedaba el gran teatro del Renacimiento y del Barroco, y por delante una situación de ajetreo cultural que bien hubiera servido al teatro. No obstante esta parálisis escénica, se puede rescatar que a fin de siglo, precisamente por causa de un excesivo uso de la Razón, se produjo el comienzo de la reacción contraria, anticipada por Jean-Jacques Rousseau, que tomó el nombre de Romanticismo.

Mayo de 2017

CAPÍTULO XI

EL SIGLO DE LA ILUSTRACIÓN, DE LAS LUCES, DEL ILUMINISMO O DE LA RAZÓN

(TAMBIÉN DE LA FILOSOFÍA Y DE LA CIENCIA)

CAPÍTULO XI
EL SIGLO DE LA ILUSTRACIÓN, DE LAS LUCES, DEL ILUMINISMO O DE LA RAZÓN (TAMBIÉN DE LA FILOSOFÍA Y DE LA CIENCIA)

«La ilustración es la salida del hombre de su minoría de edad. El mismo es culpable de ella. La minoría de edad estriba en la incapacidad de servirse del propio entendimiento, sin la dirección de otro. Uno mismo es culpable de esta minoría de edad cuando la causa de ella no yace en un defecto del entendimiento, sino en la falta de decisión y ánimo para servirse con independencia de él, sin la conducción de otro. ¡Sapere aude! ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento! He aquí la divisa de la ilustración.»

IMMANUEL KANT (1724-1804) - *¿Qué es la ilustración?*

Introducción

Como señalamos en el título de este capítulo, al siglo XVIII se lo denomina de diversas maneras[1], dependiendo su nombre del interés y la opinión del estudioso que lo analiza. Los términos más difundidos son el de Siglo de la Ilustración o del Iluminismo (*Lumières*, en francés; *Enlightenment*, en inglés; *Illuminismo*, en italiano; *Aufklärung*, en alemán); también se lo reconoce, con acierto metafórico, como el Siglo de las Luces y de la inteligencia que debía iluminarlo todo, o, también, como el Siglo de la Razón, ya que se considera que la Razón carga con el señorío de la centuria. También se lo designa como el Siglo de Voltaire, de Rousseau, de Diderot, por ser estas personalidades (a veces afines, a veces enfrentadas), las que ejercieron mayor influencia en el pensamiento europeo de

1 Esta condición de Siglo de la Filosofía y de la Ciencia, que nosotros quisimos recalcar en el título con el paréntesis final es absolutamente fiel a la situación, de modo que el acezrcamiento a los acontecimientos de la centuria requieren, necesariamente, del conocimiento previo de algunos aspectos de la historia filosófica y científica de Occidente. En este capítulo trataremos de acercar al lector a las teorías filosóficas y científicas que circularon desde antes y durante el siglo XVIII. En el caso de probable insatisfacción, el lector debería recurrir a fuentes más especializadas que den una información que aquí, por una cuestión de tema y de espacio, no podemos ofrecer.

la época. Al menos los tres se apropiaron del podio de la posteridad: sus tumbas se encuentran en el Panteón[2] parisino, la de los dos primeros frente a frente, en la cripta subterránea, el de Diderot en un lugar más favorecido, ya que su monumento (que sin embargo no guarda sus restos, esparcidos y perdidos en el osario común de la saqueada y profanada iglesia de Saint-Roch, de París, por los partidarios de la Revolución)[3] se encuentra a la entrada del edificio, en una posición de significativo privilegio.

Le cabe por último, como si la centuria tuviera pocas menciones, dos identificaciones absolutamente contradictorias, la de "siglo corto", que se extiende desde 1715 (muerte de Luis XIV) hasta 1789 (Revolución Francesa), y la de "siglo largo", entendido como tal el período comprendido por el año 1688 (Revolución Gloriosa Inglesa) hasta 1815 (caída de Napoleón).

---

2 La palabra Panteón deviene del griego y significa el lugar de reunión de los dioses de la religión politeísta. El de París, situado en pleno barrio latino, es uno de los primeros monumentos neoclásicos de Francia. Inicialmente Luis XV previó que fuera una iglesia dedicada a la patrona de la ciudad, Santa Genoveva (*Sainte Geneviève*). El arquitecto Soufflot (1713-1780) comenzó su construcción en 1764, pero las dificultades financieras de la corona y la muerte prematura de Soufflot retrasaron las obras. El edificio fue terminado recién en 1790 por los socios de Soufflot, Jean-Baptiste Rondelet y Maximilien Brébion. En 1791, la Asamblea Nacional Francesa, producto emergente de la Revolución de 1789, votó para que el edificio, que aún no había sido consagrado como iglesia católica, sirviera de templo para albergar los cuerpos de los hombres ilustres de la patria. Con ese fin en el frontispicio se grabó la inscripción *"Aux grands hommes la patrie reconnaissante"* (A los grandes hombres, la patria agradecida). La historia de esta inscripción, que hoy subsiste, es singular: a la caída de Napoleón, con la inmediata restitución de la monarquía de Luis XVIII, se la hizo borrar; Luis Felipe I, rey entre 1830 y 1848, retrocedió en la decisión de consagrar el edificio al originario destino iglesia, designándolo Templo de la Gloria y haciendo grabar de nuevo la leyenda en su frente; el Segundo Imperio, el de Napoleón III, le impuso su uso exclusivamente religioso e hizo desaparecer la inscripción por segunda vez. Con el advenimiento de la Tercera República se le devolvió definitivamente su carácter laico. Fue el lugar donde se produjo el funeral de Víctor Hugo, en 1885, y, por supuesto, el lema republicano volvió a ser inscripto otra vez. El Panteón adquirió desde entonces su condición definitiva como lugar de descanso de los restos de los grandes hombres honrados por la República Francesa. Entre ellos, como dijimos, reposan, en un plano de igualdad, los restos de Voltaire y de Rousseau, pero de ninguna mujer hasta 1995, año en que se llevaron ahí los restos de Marie Curie, la primera *grande madame*, entre tantos *grands hommes*, quien había muerto en 1934.

3 Construida en el siglo XVII, la iglesia de Saint-Roch fue erigida en el lugar que ocupaba una capilla del siglo XVI dedicada a Santa Susana. Encargada por el Rey Sol y diseñada por Jacques Lemercier, arquitecto de la Sorbona, guarda enterrados en el osario común una cantidad de restos humanos confundidos y entremezclados, de modo que hoy es casi imposible determinar qué hueso corresponde a tal esqueleto.

La Ilustración –para muchos el espíritu del Renacimiento llevado a sus últimas consecuencias, también la primera corriente laica que prosperó en el continente europeo, cuando las virtudes cristianas fueron transformadas en virtudes laicas–, fue un movimiento que abarcó y conmovió todos los campos del conocimiento: la filosofía, la política, la ciencia, la economía, la pedagogía y, por supuesto, las artes. Abarcó hasta las posesiones coloniales y fue adoptado por las clases cultas y burguesas que, en esos tiempos, se hallaban en continuado e inexorable ascenso. No hay dudas de que el Iluminismo encontró ahí sus límites, no trascendió ese contexto burgués, no prosperó entre las masas de desposeídos y proletarios. El mismo Denis Diderot, si no el máximo uno de los principales mentores de las nuevas ideas, admitió en una carta a su amante Sophie Volland que «el progreso de la Ilustración es limitado. Apenas llega a los suburbios. Allí la gente es demasiado estúpida, demasiado miserable y está demasiado ocupada. Allí se detiene». Claude-Adrieu Helvetius, otro notorio pensador de la Ilustración, dedicado casi por completo al campo de la educación, opinaba lo mismo aunque humanizando el reparo al decir que «pocos tienen suficiente tiempo libre para informarse. El pobre, por ejemplo, no puede reflexionar ni examinar; recibe la verdad o el error sólo por prejuicio: ocupado en el trabajo cotidiano, no puede ascender a cierta esfera de ideas».

La condición burguesa del movimiento es confirmada por la opinión del pensador marxista rumano Lucien Goldmann (1913-1970), para quien el Iluminismo es «una etapa histórica de la evolución global del pensamiento burgués», aseveración acertada, a nuestro criterio, porque de este grupo societario surgieron los philosophes o librepensadores (desde la aparición de *L'Encyclopédie*, en 1751, llamados también "enciclopedistas"), que fueron reconocidos como los propagandistas de la "modernidad", también como los «exploradores, como los navegantes que se habían adentrado en los lugares recién descubiertos del mundo»[4].

Los intelectuales ilustrados –poetas, dramaturgos, novelistas, filósofos– fueron más precisamente de origen francés porque fue en Francia donde la Ilustración se asentó con mayor fuerza. Allí, en ese país, se produjo buena parte del robusto cuerpo ideológico iluminista, con *L'Encyclopédie* como su máxima expresión práctica. Pero en opinión de los historiadores este mérito tiene que ser compartido con los ingleses, que desarrollaron el campo de la filosofía y,

---

4 Armstrong Karen. 1995. *Una historia de Dios* (traducción de Ramón Alfonso Díez Aragón). España. Ediciones Paidós.

sobre todo y con mayor vigor, el de la política, con la creación del sistema Parlamentario, un modelo de gestión gubernativa, vigente hasta hoy, que puso límites precisos a los cometidos, a veces caprichosos, de los monarcas mediante la Gloriosa Revolución de 1688, para muchos el verdadero punto de partida de la Ilustración.

La base de la nueva fe estaba depositada, sin dudas, en la Razón, un racionalismo filosófico de origen muy anterior (formulado por René Descartes en el siglo XVI), que representó para los *philosophes* algo muy semejante a lo que es la gracia para los cristianos.

> «El racionalismo sostiene que puede conocerse con la ayuda de la sola razón, gracias a la cual se enuncian proposiciones del tipo: "la suma de los ángulos interiores de un triángulo es igual a dos rectos". Estos son juicios que se caracterizan por ser necesarios y universales, es decir, que valen para todos los casos (universales) y que no pueden ser de otra manera (necesarios). Un saber, pues, que realmente merezca el nombre de conocimiento –dice el racionalismo– tiene que ser necesario y universal.»[5]

Con perspicacia los ilustrados le agregaron al racionalismo un aditamento, la palabra "instrumental", que le dio al solitario concepto otro tono y otro color. La Razón Instrumental puede precisarse, entonces, como el «uso de la razón orientado fundamentalmente hacia la acción y el dominio del mundo»[6], o, si se requiere un argumento aún más explicativo, la fortaleza y el conocimiento con que cuenta el hombre para utilizar la naturaleza para sus fines propios.

> «Se trata […] de interpretar la razón como una facultad y no como un tesoro del espíritu, que además debe ejercerse para analizar y comprender el mundo. El examen crítico que se realiza sobre los saberes ya existentes es la verdadera clave de esta filosofía empírica.»[7]

---

5 Carpio, Adolfo P. 2004. *Principios de filosofía. Una introducción a su problemática.* Buenos Aires. Glauco.

6 Ginzo, Arsenio. 1992. *La Ilustración francesa entre Voltaire y Rousseau* (prólogo de J.M. Gómez Heras). Colombia. Editorial Cincel.

7 Rafart, Susanna. 2007. *Rousseau. Vida, pensamiento y obra.* España. Planeta De Agostini S.A.

Superado el desasosiego del Barroco anterior, más profundo en la Europa católica que en la protestante, la civilización occidental buscó recuperar los ideales del eufórico Renacimiento, a la par que descalificaba la Edad Media. El apelativo de "Edad Oscura" que se le asignó a este ciclo de mil años de vida occidental fue precisamente acuñado en este siglo. Cien años más tarde Víctor Hugo lo consideró una injuria, ya que con los términos se descalificaba, por ejemplo, la calidad de ese «arte maravilloso que los vándalos habían producido»[8].

Retomando el aura del Renacimiento, se volvió a una visión del mundo que contenía la libertad de pensamiento y el optimismo por el progreso, instrumentos que generaban una concluyente confianza en el futuro. Vale, como apropiado dato informativo, que las palabras "optimismo" y "progreso" fueron incorporadas como tales al diccionario francés durante este siglo XVIII. Se especulaba que con el conocimiento de los mecanismos de funcionamiento de la naturaleza, se mejorarían las condiciones de bienestar del ser humano. Para eso había que superar el peso de la ignorancia y de las supersticiones fomentadas por la Iglesia y las monarquías absolutistas, consideradas de carácter divino desde la época medieval. El hombre pasaba a primer plano, y de la limitación tradicional que lo condenaba por haber nacido en pecado original, se pasó a la imagen opuesta, que lo dotaba de su plena dignidad y lo liberaba de todo lastre que sofrenara su apasionada evolución.

> «El signo de la grandeza del hombre está en la actividad creadora que desempeña en este mundo, su dignidad se muestra en el trabajo desplegado en la construcción de la ciudad terrena.»[9]

De acuerdo con estas pautas, esta modernidad puso en movimiento un formidable proceso de secularización, quitándole al clero la autoridad de seguir interviniendo en todos los aspectos de la vida terrenal. La nueva situación podría condensarse diciendo que dejó de creerse en milagros, que para los modernos «los dioses ya no intervienen en los asuntos humanos para alterar a voluntad los hechos de este mundo»[10]. A fines de este movilizador siglo

---

8 Hugo, Víctor. 2006. *Nuestra señora de París* (traducción de Alberto Torrego Salcedo). España. Gredos.

9 Villoro, Luis (sin fecha) *El pensamiento moderno*. México. FCE.

10 Terán, Oscar. 2008. *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.

XVIII, exactamente en 1783, el alemán Immanuel Kant resumió el espíritu del Iluminismo en una gritada consigna: «¡Atrévete a pensar!» *(Sapere aude!)*, todo un programa expresado en realidad con un verso latino tomado de Horacio.

> «La caracterización kantiana de la Ilustración se revela como una verdadera exhortación. Hay que escuchar el grito de la razón, pues en su ausencia reinan los monstruos y se extienden las tinieblas […] Hay que atreverse a pensar por sí mismos, liberarse de los tutores y no entregarse a la pereza y la cobardía de obedecer ciegamente a los que detentan la autoridad.»[11]

Como cualquier proceso histórico, el optimismo iluminista encontró obstáculos para avanzar, dificultades generadas por las mentes más retrógradas que repudiaban la modernidad y contaban con poder para propiciar los retrocesos. Un episodio, ocurrido casi al final del siglo, en 1786, indica que el peso de las formas más perversas de la religión mantenían, sino todo, bastante de su vigor.

> «En Montmartre, al costado de la basílica de Sacré-Coeur de París, en una plazoleta más larga que ancha llamada Nadar, con cerco de ligustrina, dos filas de acacias y un portoncito verde, está –en un extremo, de espaldas a la calle– el monumento de bronce dedicado al Chevalier de La Barre. En 1766, un muchacho picardo de diecinueve años llamado Jean François Lefevbre [llamado de la Barre] fue acusado de burlarse de una procesión (no arrodillándose ni persignándose ni sacándose el sombrero y cantando, para colmo, aires libertinos), torturado y decapitado y, junto con el *Diccionario filosófico* [de Voltaire, que con dos ejemplares de novelas eróticas le habían encontrado en la requisa de su domicilio], arrojado a una hoguera luego de perforarle la lengua.»[12]

---

11 Solé, María Jimena. 2010. *El sueño de la Ilustración en De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad.* Buenos Aires. Prometeo Libros y Universidad Nacional de General Sarmiento.

12 Basualdo, Ana. *Las traiciones de la historia*. Revista Ñ. N° 472 del sábado 13 de octubre de 2012.

Es verdad que de la Barre colaboró en su propia contra durante todo el juicio. Se burlaba de los jueces, creyendo que las conexiones que su familia tenía en la corte lo salvarían de toda condena. En una ocasión escapó corriendo del banquillo de los acusados, abrió la puerta que daba a la calle, donde se apiñaba la multitud curiosa, y bajándose los pantalones les mostró el culo desnudo (desde la Edad Media los teólogos cristianos consideraban a esta parte de la anatomía como el rostro del Mal).

Uno de los máximos animadores del movimiento, el *philosophe* francés Jean le Rond d'Alembert, junto con Diderot uno de los dos autores de *L'Encyclopédie*, sintetizó en una frase frecuentemente citada los efectos de la Ilustración, a la cual presenta como un fenómeno que «lo discutió, analizó y agitó todo, desde las ciencias profanas a los fundamentos de la revelación, desde la metafísica a las materias del gusto, desde la música hasta la moral, desde las disputas escolásticas de los teólogos hasta los objetos del comercio, desde los derechos de los príncipes a los de los pueblos, desde la ley natural hasta las leyes arbitrarias de las naciones, en una palabra, desde las cuestiones que más nos atañen a las que nos interesan más débilmente».

No obstante tanta declamación, hay que señalar que estudios actuales indican que esta modernización de la vida en todos sus sentidos no propuso nunca una subversión absoluta de la conducta de la sociedad, al menos hasta la Revolución de 1789, sino su mejoramiento a través de dos instrumentos: la explicación y la crítica cuestionadora de todo, solicitando y no enfrentando la buena voluntad política de las monarquías y las aristocracias que detentaban el poder en las grandes potencias europeas. De hecho, y como hemos dicho, los principales representantes del Iluminismo provenían de la alta burguesía (o pequeña nobleza, título con el cual más probablemente quisieran identificarse), ya que eran los únicos con poder adquisitivo para alimentarse con los nuevos postulados a través de los entonces costosos medios de difusión, como los libros, que por su alto precio difícilmente se encontraban al alcance del hombre común, por lo general semi o totalmente analfabeto. Cuando estos personajes alcanzaban cargos públicos (un paso bastante frecuente), cedían sin dudar en sus impulsos críticos y en sus propósitos de cambio de la sociedad, ya que al aceptar esas funciones estaban acatando implícitamente la autoridad divina del monarca de turno.

Es necesario interrumpir la narración de estos hechos para volver a aclarar aquí, tal como lo hicimos en el capítulo V de estos *Apuntes*, el significado del tan utilizado vocablo "moderno", o sus sucedáneos "modernidad", "pensamiento moderno" y "edad moderna". Explicamos que la palabra "moderno" se utilizaba en el siglo V para diferenciar una actualidad definitivamente cristiana de un pasado pagano grecorromano, y que a partir de ahí se vulgarizó y se aplicó como sinónimo de presente y antónimo de pasado, usado «para distinguir la novedad, que irrumpe en la sociedad establecida y anuncia un cambio»[13]. Pero, en una segunda acepción del término, por moderna o Edad Moderna entendemos una época de la historia de Occidente, que se extiende desde el fin de la Edad Media, cuando cae Constantinopla en manos de los turcos, en 1453, hasta 1789, fecha de la Revolución Francesa que da inicio a lo que convencionalmente se designa Edad Contemporánea, que de acuerdo con esta fórmula se prolonga hasta hoy. Entendido así, la Ilustración es un fragmento de más o menos cien años del ciclo de la modernidad, que se sumó al impulso del Renacimiento y llevó al concepto mucho más allá.

Volviendo al tema del capítulo decimos que los instrumentos necesarios del Iluminismo para alentar y llevar a buen término el progreso indefinido iban a proceder de la ciencia y de la técnica, que los librepensadores admitían como generadoras de herramientas de aplicación al estudio de la vida humana en todos sus aspectos –políticos, éticos, estéticos–, pudiéndose lograr con ello la corrección de las conductas desviadas y el pulido de las imperfecciones, hasta llegar a los resultados más felices. Es casi ocioso indicar aquí que ese ideal no ha sido alcanzado. Si bien desde el siglo XVIII el hombre viene produciendo hondos cambios –la república por la monarquía, la electricidad por la energía a leña, la sanidad por la peste–, la fórmula de la felicidad todavía no se ha logrado.

A pesar de esta generalizada e incondicional fe en la Razón Instrumental, hubo philosophes que le adicionaron a esta herramienta una necesaria cuota de Pasión, ineludible, decían, para que el pensamiento ilustrado fuera todavía más superador. A medida que el siglo fue transcurriendo, la Pasión fue convirtiéndose en algo más que un ingrediente eventual y para el fin de la centuria consiguió ser considerada con carácter apriorístico, generando un

---

13 Villoro, Luis. 1992. *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*. México. Fondo de Cultura Económica.

giro del movimiento que impugnaba al Iluminismo mismo. Esta tendencia derivó lentamente hacia el Romanticismo, que dada su importancia y compleja incidencia, sobre todo en el mundo del arte, será considerado por nosotros en un capítulo posterior como fenómeno del siglo XIX, aunque aceptando su origen en el anterior.

Se agrega a todas estas cuestiones la acción de los ilustrados para introducir un nuevo concepto de temporalidad, vigente hasta hoy. Para los griegos clásicos el tiempo se definía como un movimiento circular, que partía de un punto y volvía al mismo punto, en un eterno retorno sobre lo mismo. El cristianismo medieval abrió el tiempo hacia el porvenir, pero sólo con carácter de tránsito, ya que se interpretaba que el hombre pasaba fugazmente por el mundo rumbo al trasmundo, sea este el cielo o el bien ganado infierno. La modernidad ilustrada le agregó al concepto de tiempo una noción ya mencionada, la de Progreso, que hacía del tiempo un vehículo de desarrollo que «apuntaba permanentemente al incremento del saber, la justicia, la bondad, la felicidad»[14]. Muy difundida es una cita del marqués de Condorcet (1743-1794), quien afirmaba que «la perfectibilidad del hombre es realmente indefinida».

> «En lugar de temer que la generación más joven se echase a perder, como en épocas anteriores, la generación mayor esperaba que sus hijos vivieran mejor que ellos.»[15]

En síntesis, nos dice Terán que «para los modernos todo tiempo pasado fue peor, y el hoy es mejor que el ayer pero peor que el mañana»[16].

Como es habitual entre los historiadores, hay discrepancia acerca de las fechas de comienzo y de final del siglo ilustrado, esa cuña metida casi al final del largo ciclo de la Edad Moderna. Hemos adelantado algunas versiones (1688-1815, siglo largo; 1715-1789, siglo corto), pero como afirma Oscar Terán, la fijación definitiva de estos puntos siempre entraña dificultades, pues la «pregunta inevitable al hablar de la vida histórica es desde dónde comenzar el relato o, dicho de otro modo, cuándo comenzó lo que ahora vamos a

---

14 Terán, Oscar. Obra citada.
15 Armstrong, Karen. Obra citada.
16 Terán, Oscar. Obra citada.

considerar»[17]. Es sabido que estas fechas que limitan los períodos históricos son absolutamente convencionales, herramientas de utilidad para enmarcar el período y hacer demarcaciones de valor didáctico, pero el recurso no debe ocultar que la historia es un proceso, con ambiguos puntos de comienzo y de final. Podemos elegir el principio o el final de una etapa en función de un suceso contundente (la caída de Roma en manos de los bárbaros, por ejemplo, que nos ayuda a dar fin a la época clásica y darle fecha de comienzo al medioevo), pero debemos aceptar que se trata de una convención aceptada, un simple y cómodo recurso pedagógico. Los períodos adquieren singularidad porque durante su transcurso se van produciendo cambios que, es cierto, le dan nuevo color a la época, a veces muy intenso, pero donde sin duda siguen subsistiendo resabios del ciclo anterior, que conviven con lo nuevo y le quitan pureza absoluta a lo que va naciendo.

Las especulaciones sitúan el origen del Iluminismo en fechas distintas –1705, invención de la máquina de vapor, o 1751, publicación del primer volumen de *L'Encyclopédie*–, o encuadran el inicio del Siglo de las Luces en un acontecimiento de corte netamente político, la ya mencionada gloriosa revolución, ocurrida en Inglaterra en 1688. Respecto a su fin, se cae en la tentación de ubicarlo en la fecha en que se produjo la Revolución Francesa, 1789, no adhiriendo con aquellos que indican el año 1815, fecha en que Napoleón fue vencido en Waterloo y se terminó con su aventura imperial. Esta cuestión queda abierta, se trata de un dilema histórico que ha merecido, y merece, distintas opiniones.

La Ilustración

SUS POSTULADOS PRINCIPALES

El historiador Isaiah Berlin desarrolla los postulados de la Ilustración en tres principios, resumidos en la cita que transcribimos a continuación.

> «El primero, que toda pregunta de carácter genuino puede responderse, y que si no se puede, no es en realidad, una pregunta. Es posible que no sepamos cuál es la respuesta, pero

17 Terán, Oscar. Obra citada.

alguien siempre la sabrá. Tal vez seamos demasiado imperfectos, tontos o ignorantes como para descubrir la respuesta por nuestra cuenta. En dicho caso, lo será probablemente por personas más inteligentes que nosotros, por expertos, por algún tipo de grupo selecto. Quizás seamos criaturas pecadoras y, por ende, incapaces en principio de llegar a la verdad por nuestros propios medios […] Si no es ahora, en algún otro tiempo. Pero en principio la respuesta debe ser sabida: si no lo es por los hombres, por un ser omnisciente, es decir, por Dios. Si la respuesta no es en absoluto cognoscible, si está de algún modo velada a nosotros, entonces ha de haber algo en la pregunta que no funciona […] La segunda proposición es que todas estas respuestas son cognoscibles y pueden descubrirse por medios que se pueden aprender y enseñar a otros; que hay técnicas por las que se puede aprender y enseñar en qué consiste el mundo, el lugar que ocupamos en él, cuál es nuestra relación con los otros hombres, con las cosas, cuáles son los verdaderos valores, y la respuesta a toda pregunta seria, es decir, a toda pregunta que tenga solución. La tercera proposición es que todas las respuestas han de ser compatibles entre sí ya que, si no lo son, se generará el caos. Resulta evidente que la respuesta verdadera a una pregunta no puede ser incompatible con la respuesta verdadera a otra. Una proposición verdadera no puede contradecirse con otra; se trata de una verdad lógica. Si todas las respuestas a todas las preguntas se formalizaran en proposiciones, y si todas las proposiciones verdaderas pueden en principio descubrirse, de esto resulta necesariamente que existe una descripción de un universo ideal –una Utopía, si se quiere– que es, simplemente, aquello descrito por todas las respuestas verdaderas a todas las preguntas serias. Esta Utopía, aunque seamos incapaces de alcanzarla, constituye, de cualquier modo, aquel ideal según el cual podemos medir nuestras imperfecciones actuales.»[18]

La cita de Berlin es larga, pero nos pareció conveniente transcribirla en casi su totalidad porque describe, con absoluta claridad, las bases en que se asentó

---

18 Berlin, Isaiah. 2000. *Las raíces del romanticismo* (edición de Henry Hardy, traducción de Silvina Mari). España. Taurus.

la Ilustración: el conocimiento se adquiere a través de la interrogación, ejercida ésta por una inteligencia que no debe imponerse límites, que a medida que se va perfeccionando insiste en preguntarse cuestiones de mayor nivel y complejidad, consiguiendo con las respuestas superiores estados de comprensión del mundo hasta que, sin duda, se entiende que «todo en la naturaleza sucede de acuerdo a leyes necesarias y eternas»[19]. Debe quedar claro que los *philosophes*, a la par que proponían el racionalismo instrumental como herramienta para alcanzar las respuestas a las preguntas que nos propone el universo, proscribían otros recursos, tildados de irracionales. Entre ellos, debía prescindirse de la revelación religiosa, ya que esta manifestación divina puede ser diferente para cada ser humano, según el culto que profese. Se consideraba que la tradición, otra posible fuente de conjeturas, era también engañosa y falsa. Mucho menos podía apelarse a los dogmas de cualquier tipo, por ser invulnerables a la duda. Por último, se debe atender con cuidado la opinión de los hombres ilustres, aun intelectuales de fuste, porque entre ellos pueden colarse los impostores o los falsarios.

> «Hay solamente un modo de descubrir estas respuestas, y es gracias al uso correcto de la razón, deductivamente como en las ciencias de la matemática, inductivamente como en las ciencias de la naturaleza.»[20]

El razonamiento inductivo al que se refiere Berlin consiste en obtener conclusiones generales a partir de premisas que surgen de sucesos particulares. Por ejemplo, si observamos que una piedra de determinado tamaño y peso, cae a cierta velocidad y tarda un tiempo determinado, todas las piedras del mismo tamaño y peso caerán con la misma velocidad y en el mismo tiempo, siempre que se repitan las condiciones ambientales en que cayó la primera. El método deductivo, a diferencia del inductivo, va de lo general a lo particular. Parte de verdades previamente establecidas como principios universales, para luego aplicarlo a casos individuales y comprobar así su validez.

No hay motivo alguno, argumentaban los librepensadores, para descreer que alguno de estos dos métodos, demostrada su eficacia en la decodificación de las ciencias y de la conducta de la naturaleza, no puedan aplicarse con el mismo éxito en el campo de las ciencias humanas. Vale decir que el siglo XVIII

---

19 Solé, María Jimena. Obra citada.
20 Berlin, Isaiah. Obra citada.

dio la credencial para que todo lo que había logrado Newton en el campo de la física (más abajo nos referiremos al extraordinario aporte de este sabio inglés), pudiera trasladarse al difícil terreno de las relaciones humanas, dando el pie para saber «qué es el hombre, en qué consiste la relación del hombre con las cosas, y en consecuencia, qué es lo que el hombre necesita, desea, y también cómo ha de obtenerlo»[21]. Berlin le da a estas búsquedas de verdad la calidad de tesoro escondido: la única dificultad radica en hallar el camino que conduce hacia dicho tesoro.

Volvemos a señalar que esta adhesión incondicional a los métodos de la ciencia, que se creía aplicable a todo lo existente en el mundo, mostraba igualmente su costado dogmático, pues la Razón Instrumental excluía la posibilidad de trabajar el conocimiento con la ayuda de los sentimientos, las intuiciones y las pasiones que, se reitera una vez más, fue la corrección que luego introdujo el Romanticismo.

La filosofía de la Ilustración

SUS PRECURSORES

La Ilustración trajo consigo un valioso valor agregado: la reaparición del espíritu crítico que había sido rasgo de los humanistas del Renacimiento (consúltese el tema en el capítulo V de estos *Apuntes*). Esta actitud, mediante la cual todo se ponía en duda, estaba influenciada decididamente por corrientes filosóficas anteriores al siglo XVIII: la filosofía racionalista de Descartes y el empirismo de Hume, John Locke y Francis Bacon. Estas concepciones del mundo fueron generosas generadoras del pensamiento de la Ilustración. Nosotros haremos mención de estos precursores, señalando sin embargo que la exacta comprensión de sus ideas, muy vastas y complejas, necesitaría mucho más información de la que nosotros podemos aportar. Solamente haremos una semblanza biográfica de estas personalidades y una aproximación muy prudente al corazón de su pensamiento, reduciendo el acercamiento a los conceptos que nos parecen más importantes. La profundización de estas teorías especulativas quedaría a cargo de los lectores, que podrán recurrir a la bibliografía que nosotros consultamos a tal efecto.

---

21 Berlin, Isaiah. Obra citada.

El racionalismo apareció de distintas formas desde las primeras etapas de la filosofía occidental, pero se identifica ante todo con las ideas del filósofo y científico francés del siglo XVII René Descartes (1596-1650), quien planteó la "duda metódica" como medio de encontrar un camino (un método) para llegar a la verdad, a la certeza. Este racionalismo fue desarrollado también por Baruch Spinoza, filósofo contemporáneo de Descartes, y posteriormente por el pensador y matemático alemán Gottfried Wilhelm Leibniz.

René Descartes, educado como tantos de los letrados de esos tiempos por los jesuitas del Colegio Real de La Flèche, adonde ingresó en 1605 y egresó en 1613, había nacido en el seno de la pequeña nobleza de la región protestante de Turena, Francia. No sólo fue notable como filósofo, sino también un científico destacado que descubrió las leyes de la refracción de luz, desarrolló la geometría analítica y se aproximó a formular las leyes de la inercia. Obsesionado por la pregunta de "si hay algo de lo que se puede estar absolutamente seguro", Descartes puso atención en el pensamiento filosófico heredado y advirtió que no hay ni hubo acuerdos absolutos, que no hay nada que no sea o no haya sido objeto de disputa y, por lo tanto, dudoso de veracidad.

> «Descartes vive, con una lucidez y hondura que nadie había alcanzado antes que él, el "fracaso" de más de veinte siglos de esfuerzos filosóficos; y se propone, con decisión e intrepidez también incomparables, dar término definitivamente, de una vez por todas, a tal estado de cosas y fundar el saber sobre bases cuya firmeza esté más allá de toda sospecha.»[22]

La decisión de Descartes es, entonces, tomar las cosas desde el mismo comienzo, como si los veinte siglos de filosofía jamás hubieran existido. Por supuesto que esta posición es absolutamente imposible porque imposible es alcanzar el estado virginal del pensamiento, una situación que sólo puede formularse como teoría, pero fue partiendo de este presupuesto que, aunque parezca demasiado simple, Descartes propuso hacer de la duda un método.

> «El método cartesiano consiste entonces, inicialmente, en emplear la duda para ver si hay algo capaz de resistirla –aun la duda más exagerada–, y que sea, entonces, *absolutamente cierto*. La duda es,

22 Carpio, Adolfo P. Obra citada.

> pues, *metódica*, es decir que se la emplea como instrumento o camino para llegar a la verdad […] Es, en segundo lugar, *universal*, porque habrá de aplicarse a todo sin excepción, porque nada deberá excluirse de ella, hasta no llegar al caso justamente de que resulte imposible la duda. Y en tercer lugar la duda es, por lo mismo, *hiperbólica*, si así puede decirse, porque será llevada hasta su último extremo, hasta su última exageración, forzada al máximo posible.»[23]

En 1618 Descartes siguió sus estudios en Holanda, por aquel entonces el país con mayor libertad de expresión, restringida en Francia como consecuencia de las Guerras de Religión, que cesaron recién en 1598, prácticamente la fecha de nacimiento del filósofo, aunque los residuos de las reyertas persistieron hasta que el Siglo de las Luces comenzó a barrer con el fanatismo religioso. Sin embargo, Descartes, que fue siempre un hombre mesurado y prudente, no aprovechó el buen clima holandés para publicar algún texto controversial. Alguno de sus innumerables biógrafos anotó que no lo hizo nunca asustado por la condena que la Iglesia le había aplicado a Galileo en 1633, quien tuvo que retractarse de sus teorías para no morir en la hoguera. En la benevolente Holanda, donde no corría esos riesgos (en su Francia natal se lo habría declarado hereje y blasfemo), Descartes se relacionó con Isaac Beeckman (1588-1637), una personalidad a la altura de su nivel de erudición, que le resultó cómplice y consejero de sus aventuras intelectuales. Junto a él concibió una multitud de proyectos, en los cuales de manera inclusiva experimentaban con la matemática y la geometría, prácticas que, lo dijimos, apasionaban al francés.

A la muerte de Beeckman, 1637, Descartes publicó su primera obra importante, *Ensayos filosóficos*, en realidad tres grandes capítulos referidos a la Dióptrica (parte de la óptica que trata de los fenómenos de la refracción de la luz), la Geometría y los Meteoros. Como introducción a este trabajo, escribió las bases de una nueva metodología para el estudio de las ciencias naturales, que pronto se convirtió en su obra más universal y celebrada, el *Discurso del método para dirigir bien la razón y hallar la verdad en las ciencias*, que fue escrito en francés (el primer texto filosófico en ese idioma) y en primera persona del singular, decisión importante porque «allí es el autor el que formula posturas, el que critica y

23 Carpio, Adolfo P. Obra citada. Las cursivas pertenecen al autor de la cita.

repostula, el alma sostiene un diálogo consigo misma, es como si el diálogo se diese en el interior del sujeto»[24].

El texto, donde Descartes destaca su decisión de adquirir un conocimiento claro y seguro «acerca de todo lo que tiene utilidad en la vida [porque] claro y seguro es lo que posee "certeza", es decir, de lo cual no pueda dudarse»[25], es, desde su título, un procedimiento que incluye la citada "duda metódica" para obtener este fin, y que puede sintetizarse en cuatro preceptos.

1. Precepto de la evidencia (también llamado de la "duda metódica"). No se debe admitir nunca algo como verdadero, si no cuenta con evidencia de que lo es; es decir, no asentir más que ante aquello que no haya dado ocasión de dudar, evitando la precipitación y aumentado la prevención.
2. Precepto del análisis. Consiste en dividir las dificultades en tantas partes como sea preciso, para solucionarlas fragmento tras fragmento.
3. Precepto de la síntesis. Mediante el cual debe establecerse un orden a nuestros pensamientos, iniciando la tarea con la solución de los problemas más simples para luego resolver los más complejos.
4. Precepto de control. Ordena que se debe hacer siempre revisiones amplias para estar seguros de no haber omitido nada del problema.

El éxito de la obra fue notable, situación que animó a Descartes a trabajar el fundamento metafísico del sistema (la metafísica es definida por el Diccionario de la Real Academia Española como la «parte de la filosofía que trata del ser en cuanto tal, y de sus propiedades, principios y causas primeras»). El resultado fue la publicación de las *Meditaciones metafísicas*, en 1641. Tres años después ofreció *Los principios de la filosofía*, que guardaba el propósito de sustituir con sus novedosas proposiciones la enseñanza en las escuelas católicas. Lo extraño, anotan los historiadores, es que esta última obra fue dedicada a una gran amiga, la princesa Isabel de Bohemia (1618-1680), que era una notoria protestante, por

---

24 Etchegaray, Ricardo y García, Pablo. 2000. *Apuntes de filosofía*. La Plata, Argentina. Grupo Editor Tercer Milenio.

25 Etchegaray, Ricardo y García, Pablo. Obra citada.

lo que semejante homenaje era una pobre carta de presentación para los jesuitas católicos que en ese entonces controlaban la alta educación de buena parte de Occidente.

Descartes, de nuevo residente en Holanda luego de haber visitado y vivido en otros países, postergó su viaje a Francia hasta después de la muerte de su padre en 1640; por fin volvió a París en 1644 para hacerse cargo de la interesante herencia, que le permitió adquirir un castillo en las afueras de Leiden (Holanda). La estadía de Descartes en Francia se acortó de pronto porque advirtió los indicios de una conjura contra el primer ministro Mazarino por parte de personas de su amistad. Ante el temor de verse involucrado, salió de París, adonde no regresaría jamás, para instalarse en Estocolmo en 1649, convocado por otra protestante, la reina Cristina de Suecia (1626-1689). La monarca lo contrató como profesor de filosofía y le impuso un régimen de trabajo tan exigente –las clases comenzaban a las cinco de la mañana y se prolongaban por cinco horas–, que sumado al gélido clima del país (en una carta a un amigo, Descartes había descripto a Suecia como una tierra de rocas, hielos y osos), llevaron al maestro, que siempre fue de salud frágil, a enfermar de una pulmonía que lo mató el 11 de febrero de 1650, a la edad de cincuenta y tres años.

La tradición racionalista que operó como fuente de la Ilustración se robusteció con el aporte del alemán Gottfried Leibniz (1646-1716), quien trabajó muy influenciado por el pensamiento del líder francés. Es el más desconocido de los precursores, que escribió la mayoría de sus trabajos en francés y obtuvo el reconocimiento de sus méritos tras su muerte. Autor de una obra caudalosa: veinte mil cartas, setenta volúmenes de unas quinientas páginas cada uno, que hoy se guardan en la Academia de Berlín, esta "máquina de reflexión", como lo llamó Diderot, tuvo la fortuna de residir en su tiempo de juventud y formación en la alemana Leipzig, orgullosamente intelectual y académica. Hizo sus viajes a París, a Londres, a Holanda e incluso a Rusia, para tomar contacto con los ilustrados más eminentes. Adscripto a la zona más optimista del racionalismo, Leibniz creía que el mundo se regía por una armonía preestablecida. Este optimismo leibnitziano fue satirizado (cincuenta años después de la muerte del filósofo) por Voltaire en su novela *Cándido*, que se publicó en 1759. Cándido, el héroe de la novela ambientada con oportunismo volteriano en la Lisboa antes y después del seísmo que asoló la ciudad en 1755, recibe las peores respuestas

de un mundo áspero y peligroso, pero sobrelleva las vicisitudes gracias a la confianza que deposita en las enseñanzas de su tutor, el Dr. Pangloss (sin duda un epígono de Leibniz), para quien «todo sucede para bien»[26].

El empirismo fue una reacción contra el racionalismo. Al argumento de que el conocimiento del mundo nace, necesariamente, de la aplicación de la Razón, los empiristas oponían el concepto de que la fuente original era, únicamente, la experiencia sensible. Aunque los estudiosos admiten que John Locke (1632-1704) no es el primer empirista de la historia, se lo suele reconocer como el padre del empirismo anglosajón, región donde la concepción se desarrolló con fuerza. Pero además Locke fue un liberal en política. Su doctrina, desplegada teóricamente en los *Tratados sobre el gobierno*, propugnaba un modelo de convivencia basado en el pacto social, la división de los poderes del Estado y la negación del carácter hereditario de la corona. Locke «describe un estado de naturaleza como un estado de libertad entre iguales que viven juntos conforme a la razón y dentro de los límites de las leyes de la naturaleza, sin ninguna figura superior por encima de ellos en la tierra»[27]. Respetado y admirado por los librepensadores franceses (Rousseau fue quizás el *philosophe* más influenciado y Voltaire y Montesquieu fueron los más grandes difusores de su pensamiento), nació en el oeste de Inglaterra en el seno de una familia que durante la Guerra Civil Inglesa se inclinó por los Parlamentarios *whig* (integrantes del Partido Liberal británico, disidentes respecto a la Iglesia y la monarquía absoluta). Estudió en la secularizada escuela de Westminster, y luego pasó al Christ Church College de Oxford, fundado en 1525, donde tomó contacto con las nuevas ideas que a poco iban a agitar al mundo. Locke viajó a Francia, donde vivió cuatro años, de 1675 a 1679, y donde se interiorizó de la obra de Descartes. Como asistente del conde de Shaftesbury, un declarado enemigo de Carlos II (el rey británico que devolvió la monarquía a Inglaterra luego de la aventura republicana de Cromwell), debió seguirlo en la oportunidad en que su jefe, temiendo por su vida, huyó de Inglaterra y se refugió en Holanda. El cambio de residencia y de clima intelectual, como ya dijimos más laxo y tolerante, le hizo tomar ánimo para escribir la mayor parte de su obra. Aun cargando con esta situación de cómodo exilio, Locke

---

26 Voltaire. 1984. *El ingenuo. Cándido* (traducción y prólogo de Mauro Armiño). Madrid. Espasa-Calpe S.A.

27 Rafart, Susana. Obra citada.

vivió atento a los acontecimientos que ocurrían en su patria. Abogó desde el extranjero por el acceso al trono británico de un príncipe holandés, Guillermo de Orange, acontecimiento que al final se consumó como consecuencia de la Gloriosa Revolución de 1688 (hecho que, como ya hemos afirmado, algunos toman como fecha de comienzo del Siglo de las Luces). Poco después de ese acontecimiento, en 1690, dio a la imprenta su más grande obra, el *Ensayo sobre el entendimiento humano*, seguido por *Carta sobre la tolerancia*, *Dos tratados sobre el gobierno civil y Algunas consideraciones sobre la educación*, de 1693, afrontando en este último texto un tema caro para los ilustrados, el de la enseñanza pública.

Pieza fundamental del pensamiento de Locke y del espíritu iluminista que iba inoculando a Europa fue la publicación del texto nombrado en primer término, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, donde aplica con rigor el postulado esencial del pensamiento empirista: todo conocimiento deriva de la experiencia.

> «Locke intentaba mostrar que todas las ideas del entendimiento humano son el resultado de la reflexión sobre los datos aportados por las sensaciones externas (los cinco sentidos) e internas (la reflexión sobre las propias operaciones mentales). De este modo, no sólo negaba la existencia de ideas innatas postuladas por el racionalismo cartesiano sino que, además, limitaba el conocimiento humano a aquello que pudiera darse en la experiencia, excluyendo algunas ideas fundamentales de la teología –como la inmaterialidad del alma– y desafiando la validez de la revelación como fuente de verdades.»[28]

Como se afirma en la cita, Locke discrepó con el concepto de que se viene al mundo portando una conciencia. Desechaba la existencia de alguna idea innata; por lo contrario, la mente de un niño era, para él, como una hoja en blanco, una tabula rasa, sobre la que se van grabando todas aquellas experiencias sensoriales de las que ha de surgir la idea y percepción que tengamos de la realidad. Las cosas, durante los primeros años de la vida humana, ni siquiera tienen nombre con la que las podemos designar, pero las grabamos, recordamos y las asociamos unas con otras hasta extraer de ellas nociones generales.

---

28 Solé, María Jimena. Obra citada.

> «Así, según Locke, el proceso es el siguiente: primero nos hacemos una idea general de un objeto de la realidad exterior, de la que recibimos una serie de impresiones, para, a continuación, pasar al proceso siguiente que consiste en memorizar dichos objetos y sensaciones y distinguirlos del resto. Por ejemplo, dice, empezamos a distinguir un objeto peludo que está en todas partes, que se mueve en cuatro patas a la vez que emite un sonido muy particular, hasta que finalmente aprendemos a llamarlo "perro".»[29]

El factor educativo, afirma Locke, incide de manera muy notable en esta comprensión del mundo. Es natural que a la luz de las ideas lockeanas, se advierta que las clases más necesitadas, las que carecen de posibilidades formativas, encuentren mayores escollos para formarse una idea de la realidad circundante. Esta persona inculta solo puede acceder a las que Locke denomina "propiedades primarias" de las cosas, pero le faltará subjetividad para aprehender las "propiedades secundarias", tan vinculadas con la cultura y la formación intelectual de cada individuo.

En el campo de la filosofía política (en realidad el tema de su mayor interés), se le deben muchas de las ideas que primaron para la formación del régimen de Monarquía Parlamentaria que se implantó en Inglaterra luego de la Restauración y de la Revolución de 1688. Partidario, como se afirmó, del primigenio liberalismo político, ideología que discutía los derechos divinos del absolutismo monárquico, Locke afirmaba que la humanidad debía crecer con la posesión de derechos para formar gobiernos, unirse a sus congéneres con obediencia a elementales principios de unidad y respeto, pero que este acuerdo societario no debía entorpecer la libertad individual, pues esta es el derecho irrenunciable de cualquier persona. En la medida en que el gobierno, con el nombre y la forma que tome (la democracia podría ser una de ellas), prive al pueblo de este bien indelegable, estará excusado y puede (o debe) apelar a la rebelión, como lo hicieron los ingleses en 1688, desplazando a un monarca torpe e incompetente.

Locke no estuvo solo, fue acompañado por otros pensadores que con diferencia de matices y variaciones de enfoques marcaron el camino del pujante

---

29 Magee, Bryan. 1999. *Historia de la Filosofía* (traducción Jorge González Batlle). Buenos Aires. Editorial La isla.

empirismo británico. Mencionamos, entre otros, a George Berkeley (1685-1753), que se sujetó a una sola cuestión del tema en lugar de originar un corpus doctrinal: la teoría del conocimiento. Para Berkeley lo único que existe son los sujetos y sus experiencias, y lo único que se percibe no son cosas sino cualidades. Y estas cualidades no son lo mismo para todos; el color azul, por ejemplo, no es el mismo azul para un individuo que para otro.

Es justo citar en esta zona del capítulo y aunque retrocediendo al siglo XVII, al portugués judío sefardí, residente en Ámsterdam, Baruch de Spinoza (1632-1677). Su pensamiento, que seguía siendo percibido en el siglo XVIII como un peligro para la fe cristiana y un enemigo del orden público, puede sintetizarse con la noción de que Dios y la Naturaleza son sólo una cosa. Su pensamiento estaba contaminado, a juicio de los philosophes, de un misticismo poco afín con sus apetencias, de modo que optaron por tomar de él sólo el aspecto librepensador, emancipado y subversivo, prescindiendo de su racionalismo místico.

Sumamos a este repaso de pensadores a dos personalidades ya mencionadas, de gran peso intelectual: Francis Bacon y Thomas Hobbes.

Francis Bacon (1561-1626), avezado en varias disciplinas (hasta una lunática teoría lo designa como el verdadero autor de las obras de Shakespeare), descolló desde muy joven. A los veintitrés años comenzó una meteórica carrera política en la corte de Isabel I (fue quien detuvo al conde de Essex, en 1601, luego ejecutado por orden de la reina en un hecho que significó un antes y un después de su gestión)[30]. Muerta Isabel, Bacon se puso a disposición de su sucesor, Jacobo I, a quien trató de convencer para darle mayor impulso a la ciencia como gestora de la tecnología, iniciadora a su vez de un proceso de industrialización que él preveía tenía que suceder, aunque por esas fechas la propuesta parecía sólo una quimera. Pero la prédica de este llamado "Padrino de las Ciencias" tuvo sus efectos, aunque posteriores a su muerte, porque fue el sucesor de Jacobo I, Carlos II, quien creó la Royal Society en 1662, institución

30 La historia explica este drama mediante diversas hipótesis. La más creíble y difundida es que el duque de Essex conspiró contra la reina y, descubierto a tiempo, fue ejecutado. Hay una segunda versión que afirma lo anterior pero encuadrado el complot dentro de una relación sentimental del conspirador con la reina. Este contexto resulta poco veraz si se tiene en cuenta que Isabel I, a la fecha de los hechos, 1601, ya era una mujer de edad avanzada, cercana a los setenta años.

que, como Bacon quería, profesionalizó la actividad científica y albergó nada menos que a Isaac Newton y Charles Darwin.

Se insiste en que Bacon advirtió que el desarrollo del conocimiento científico podía proporcionar niveles de prosperidad insospechados, pero cuestionaba los procesos metodológicos empleados, ya que para él toda «ciencia ha de fundarse en la experiencia, o, en otros términos, que el único método científico consiste en la observación y la experimentación, y construye en consecuencia una teoría de la inducción»[31], la cual, como hemos aclarado en otra parte, se trata del razonamiento que va de lo individual a lo general. Se debía partir, en primer término, «de una detenida observación de los hechos, tomar nota de lo observado y reunir la mayor cantidad posible de datos. Este paso será tanto más fructífero cuanto mayor sea la cantidad de personas involucradas, por lo que el trabajo individual es desaconsejable. De ahí, por otro lado, la necesidad de disponer de centros donde se puedan llevar a cabo esos estudios. En esta fase del proceso es muy importante no caer en el error de imponer nuestras ideas o prejuicios sobre los hechos, sino que hay que dejar que estos hablen por sí solos. Una vez que se haya reunido toda la información disponible, se podrá proceder a atar cabos y establecer las relaciones de causalidad preceptivas, de las que se puede inferir toda una serie de leyes de la naturaleza»[32].

Es preciso anotar que, para los ilustrados, Bacon perdió crédito e influencia por haber sumado al patrimonio de las ciencias tanto la magia como la astrología, esta última "Reina de las Ciencias" en el Renacimiento (recuérdese al monarca y practicante Basilio de *La vida es sueño*, tan creyente en estas prácticas hasta el punto de que por mandato astrológico ordenó encerrar de por vida a su hijo Segismundo).

> «El miedo y yo hemos nacido gemelos», declaró Thomas Hobbes (1588-1679), quien, es verdad, nació prematuramente, debido al pánico que sintió su madre al tomar conocimiento de que la Armada Invencible iba a atacar las costas británicas, asalto por demás inocuo, ya que terminó en desastre para los hispanos. Hay noticias, que algunos biógrafos de Hobbes desdeñan como leyenda, de que el pánico natal lo acompañó toda la vida, que

31 Carpio, Adolfo P. Obra citada.
32 Magee, Bryan. Obra citada.

no podía estar solo en un cuarto porque lo sentía habitado por espectros y fantasmas. Ya maduro, se acercó a las teorías de Spinoza y aunque cultivó varias áreas del conocimiento (las matemáticas recién a los cuarenta años), fue la ciencia política el principal motivo de interés, por lo que muchos lo destacan como un digno continuador de Maquiavelo. En medio de los desajustes provocados por la Guerra Civil Inglesa (período de la historia del Reino Unido que abarca desde 1642 hasta 1688, desde el fin del reinado de Carlos I de Inglaterra, que pasa por la República y el Protectorado de Oliver Cromwell y finaliza con la Revolución Gloriosa, que destituyó a Jacobo II), librada durante todos esos años entre monárquicos y Parlamentarios, Hobbes quiso ubicarse en un provechoso justo medio, lo que le acarreó enemigos de ambos bandos. Partidario, en realidad, del absolutismo monárquico, para él una monarquía de ese tipo era el único régimen que podía garantizar una paz sostenible y eliminaba los peligros de la guerra: las armas, escribió en su *Leviatán*, no valen nada si no están en mano de una sola persona. Se lo consideró un ateo por lo que sus ideas fueron impugnadas por la Iglesia romana, por la inglesa (a la cual sin embargo adhirió hasta su muerte) y por la misma Universidad de Oxford, por lo que se ordenó quemar sus libros, entre ellos la obra mencionada, *Leviatán*, que había publicado en 1651. En ese texto el empirista desarrolló de modo arduo la totalidad de su pensamiento acerca de la relación del hombre respecto a la religión, a las leyes naturales, la justicia, etc. Respecto a la existencia de Dios, «Hobbes habría respondido a esta cuestión […] afirmando la existencia de un Dios que es el origen de todas las cosas y que no se deja encerrar en la esfera de nuestra pequeña razón. Habría agregado también que él adoptó el cristianismo tal como lo encontró establecido por las leyes de Inglaterra [la Iglesia Anglicana], que sentía aversión por las disputas de los teólogos, que tenía especial estima por lo que sirviera para la práctica de la piedad y de las buenas costumbres, y que no dudaba en censurar a los sacerdotes que dañaban la simplicidad de la religión mezclándola con un culto supersticioso o con especulaciones inútiles o profanas […] Sus biógrafos concluyen diciendo, pues, que aquellos que lo acusan

> de ateísmo son insignes calumniadores cuyo único pretexto sería acaso que Hobbes rechazó varias doctrinas escolásticas, doctrinas en las cuales se otorgaban a Dios ciertos atributos pensados a partir del modelo de nuestro pequeño genio».[33]

Por fortuna para Hobbes, un adinerado conde de Devonshire lo convocó para ser tutor de su hijo, por lo que quedó liberado de penurias económicas y de persecuciones políticas, además de otorgarle el beneficio de varios viajes por el mundo, en los que compartió conocimientos con Descartes y Galileo, con el cual convino que el reposo no es la forma natural de los cuerpos y, adelantándose a una de las tres leyes de Newton, legisló que estos tienden a moverse en línea recta siempre que no opere sobre ellos una fuerza exterior.

Los hombres ilustrados

Como no podía ser de otra manera, el Iluminismo mostró diferencias según el lugar donde se gestaba. Si bien había una clara comunidad de pensamiento, y las luces del siglo brillaban tanto en Inglaterra como en Rusia, no lo hacían con la misma intensidad. Muchos de los ilustrados opinaban sobre las mismas cosas con desacuerdos de criterios, a veces sólo de matices, en otros casos con alto grado de discrepancia. Los ingleses se habían adelantado bastante trecho a nivel político y científico. La Revolución Gloriosa de 1688 y la tarea de Sir Isaac Newton eran las dos expresiones que mejor reflejaban esa distancia con el resto, mientras que Francia, por su parte, optó por el extremismo en el campo del pensamiento, con una intransigencia y un coraje que culminó con la revolución burguesa en 1789.

> «Si bien suele señalarse que los ilustrados ingleses fueron superiores en agudeza, profundidad y audacia, no cabe duda de que fue en Francia donde el espíritu de este movimiento adquirió su forma más extrema.»[34]

---

33 Bayle, Pierre. 2010. *Diccionario histórico y crítico. Selección* (traducción de Fernando Bahr). Buenos Aires. El cuenco de plata. Se conjetura que Bayle consultó, como biografía de Hobbes, la que se publicó en Londres en 1681, llamada en latín *Thomae Hobbes Angli Malmesburiensis Philosophi Vita.*

34 Solé, María Jimena. Obra citada.

La cita nos parece acertada, Francia fue «el centro irradiador de las luces, pues a la especial radicalidad con que el debate ilustrado es llevado a cabo en Francia, se ha de añadir el gran prestigio de la cultura francesa a lo largo de todo el continente»[35].

Estas distinciones entre el clima inglés y el francés, nos permiten insistir en la opinión de que la Ilustración careció de un pensamiento de uniformidad absoluta. Si bien insistimos que a los *philosophes* los unía un hilo común, de tanto en tanto la cuerda mostraba nudos de disidencia.

> «Efectivamente, lejos de ser un movimiento homogéneo, la Ilustración engendró sus propios críticos y detractores, listos para advertir acerca de su naturaleza opresiva, preparados para denunciar las falencias del proyecto.»[36]

Fiel con los principios, tenaz y brillante propagandista y declarado enemigo de las iglesias, fue el francés François Marie Arouet (1694-1778), reconocido como Voltaire, un seudónimo sobre el cual él nunca dio buenas explicaciones. Filosóficamente, Voltaire opinaba que el hombre no era, precisamente, un dechado de virtudes, sino un ser envidioso, corrupto y débil (hay datos históricos que afirman que él lo era en extremo: «un oportunista aficionado a lujos y reyes»[37]). Se requería, entonces, para encauzar el tronco que nacía tan torcido, la guía de una vigorosa disciplina personal. No parece que él haya enderezado algunos de sus desvíos, entre ellos el de su actividad como tratante de negros, tarea que emprendió porque opinaba que para pensar con comodidad se necesitaba ser libre, y la trata le facilitaba los fondos para obtener la libertad económica. Con esta empresa se hizo muy rico, pero su fortuna aumentó en forma exponencial gracias a su indiscutible sagacidad: advirtió que el premio que ofrecía la Lotería Nacional francesa superaba de manera notoria al costo de la compra de todos los billetes en juego. Así lo hizo, compró todos ayudado por el capital de algunos socios, y embolsó un dinero que le permitió vivir todavía más cómodamente, ya que solía incrementar sus ingresos con los intereses, parece que usurarios, que aplicaba a los préstamos que hacía a nobles

---

35 Ginzo, Arsenio. Obra citada.
36 Solé, María Jimena. Obra citada.
37 Pérez-Reverte, Arturo. 2015. *Hombres buenos*. Buenos Aires. Alfaguara.

y aristócratas desesperados. Por último, aplicaba otra de sus costumbres más desagradables en la impresión de sus libros polémicos, vale decir aquellos sujetos a la rigurosidad de la censura, que hacía publicar con el nombre del autor cambiado, usando por lo general el de algún enemigo, que de ese modo cargaba con culpas ajenas.

En la vida cotidiana Voltaire era un mundano con una capacidad única para el "arte de vivir", sabiendo siempre ubicarse con notable olfato para la oportunidad en una sociedad que unánime aplaudía la inteligencia. Su pluma corrosiva era usada tanto para la causa noble de combatir supersticiones y fetichismos (su *Tratado sobre la tolerancia*, de 1763, es ejemplar), como para adular a quien no se lo merecía o calumniar de manera injusta. Sus ansias de figuración no tenían límites. Según opinión de los cronistas, Voltaire se dedicó a socavar ese mundo que se venía abajo desde adentro, y lo hizo a través de una de las escrituras más brillantes del siglo, aplicada en la variedad infinita de géneros literarios que cultivó, entre ellos el teatro, actividad esta última donde escondió mucho de su belicosidad ofensiva porque sabía que ahí encontraría la respuesta inmediata de un público que tanto podía aplaudir como silbar.

Otros pensadores, entre ellos Claude-Adrien Helvetius (1715-1771), el ilustrado que puso más empeño en estudiar el campo educativo –«la educación nos hace ser lo que somos», afirmaba–, enfrentaron la visión negativa del hombre que declaraba Voltaire. Para Helvetius, un confeso admirador de Locke, el hombre era una sustancia maleable; «arcilla que cualquier educador competente, o legislador ilustrado, podría moldear y convertir en una forma racional perfectamente adecuada»[38].

Charles Louis de Secondat, más conocido como Montesquieu (1689-1755), gozaba de amplia fama desde la publicación en 1721 de sus *Cartas persas*, un libro profundo y entretenido que describe las andanzas de tres persas imaginarios en la Europa de entonces. A partir de las reflexiones de los viajeros, que ven el mundo de Occidente con candorosos ojos orientales, Montesquieu conforma una vasta pintura de las costumbres, tonterías y prejuicios franceses de comienzos del siglo XVIII. Invitado de honor en los salones y miembro de la Academia francesa desde 1728, Montesquieu fue uno de los que se ocupó de introducir en ese organismo tan conservador las primeras ideas de la Ilustración. En el terreno del pensamiento filosófico Montesquieu sugería que los hombres

38 Berlin, Isaiah. Obra citada.

no eran iguales en todo lugar: lo que agradaba a un asiático no necesariamente podía atraer a un europeo. Le adjudicó gran importancia al suelo, al clima y a las instituciones políticas vigentes; la concepción básica de su pensamiento era, entonces, de un relativismo general. En sus Cartas persas insinuó que la poligamia, tan condenada por el cristianismo, era solo una costumbre social como cualquier otra. Con esto, Montesquieu compartía la misma área de pensamiento que el primer ensayista de Occidente, Michel de Montaigne (1533-1592). Aunque Montaigne era un humanista del siglo anterior, profesaba el mismo relativismo, ya que reconocía que las leyes, la moral y la religión imperantes en diferentes sociedades tenían todas su fundamento cultural (sobre Montaigne, consultar el capítulo V de estos *Apuntes*).

A través de su libro *El espíritu de las leyes* –«probablemente el texto político más influyente del siglo XVIII»[39], su obra magna, veinte años de trabajo y seiscientos capítulos para desarrollar su visión desde distintos frentes–, Montesquieu fue muy influyente en el campo de las ideas políticas, hasta el punto que se toma este título y su fecha de publicación, 1748, como mojón de una de las más grandes victorias de los ilustrados sobre el despotismo. Y esto nos resulta cierto por las reacciones que provocó: apenas tres años después, en 1751, la Iglesia incorporó *El espíritu de las leyes al Index*[40], la nómina de libros prohibidos por su condición atentatoria contra la fe. En dicho texto Montesquieu articuló la ya señalada opinión sobre el relativismo cultural y la teoría de la separación de poderes –Ejecutivo, Legislativo, Judicial–, lo que lo sindicó como firme partidario de la monarquía liberal que a partir de 1688 pasó a gobernar Inglaterra. Aunque Montesquieu defendió esta tripartita estructura de poder, tampoco dejó de admitir, fiel a su relativismo, que no existía un sistema de gobierno perfecto que pudiera ser aplicado por igual en todos los estados.

> «El legislador debe intentar que las leyes que rigen la vida de estas sociedades respondan a la tipología donde se asientan, que

39 Swann, Julian. 2002. *Política y Estado en la Europa del siglo XVIII* en *El Siglo XVII* (traducción de Omar Rodríguez). España. Crítica.

40 Recuérdese que el *Index librorum prohibitorum et expurgatorum,* (Índice de libros prohibidos), es una lista de aquellas publicaciones que la Iglesia Católica catalogó como libros perniciosos para la fe. La última edición data de 1948 y, aunque se siguieron incorporando títulos hasta 1961, una provisión eclesiástica de 1966 decretó que no se siguiera renovando.

> se adapten en todo momento a las condiciones económicas o climáticas de esas colectividades, puesto que, de otro modo, se crearían sistemas políticos imperfectos.»[41]

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) es un caso muy particular dentro de este cuadro de hombres ilustrados, ya que por sus ideas, a contracorriente, sobre todo al final de su vida, se apartó bastante del Iluminismo para erigirse en un fuerte antecedente del Romanticismo y, también, de la Revolución política posterior. Rousseau afirmaba que el hombre era naturalmente bueno al nacer pero era corrompido después por las instituciones que él mismo había creado. Si fuera posible eliminar a villanos y personas de mala entraña, que eran precisamente los que desvirtuaban los sanos propósitos de las instituciones humanas, el hombre mantendría la bondad que traía desde la cuna. Rousseau expresó estas ideas en su obra *Emilio o de la educación* (1762), un verdadero tratado sobre la formación del individuo, que fue una de las biblias de padres y maestros comprometidos con la Ilustración. Allí es donde afirma que «el hombre es bueno por naturaleza»[42], sólo requiere para seguir siéndolo el aporte de una buena y sana educación, que lamentablemente no cree que exista.

> «Pedagogía "negativa", entonces, en el sentido de que –dado el estado corrupto de la sociedad actual– no queda otro camino más que el de sustraer al niño, durante el mayor tiempo posible, a las influencias ambientales.»[43]

Rousseau manifiesta como añadido que «la pérdida de la inocencia originaria implica la infelicidad del hombre; esto es, que los deseos sean siempre más grandes que las posibilidades de satisfacerlos»[44]. Aunque no vamos a abundar en la comparación, este niño natural se emparienta con la criatura creada en 1819 por la escritora inglesa Mary Shelley, *Frankenstein*, quien como

---

41 Rafart. Susanna. Obra citada.

42 Rousseau, Jean-Jacques. 2008. *Emilio* (traducción de Luis Aguirre Prado). España. Editorial Edaf.

43 Dotti, Jorge E. 1991. *El mundo de Juan Jacobo Rousseau*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

44 Koval, Martín. 2010. *"Los problemas de la lectura: de Rousseau al Romanticismo"* en *De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad*. Buenos Aires. Prometeo Libros y Universidad Nacional de General Sarmiento.

consecuencia del conocimiento de las pasiones humanas (envidia, amor, ira), y del despertar de la imaginación a través de la lectura (una práctica que llenaba de desconfianza a Rousseau), se vuelve "malo".

Jean-Jacques Rousseau había nacido en la orgullosa, independiente y calvinista Ginebra. Muy pronto fue huérfano de su madre Suzanne (que murió en el parto) y tuvo que padecer el abandono de su padre, quien huyó de la ciudad por problemas judiciales, de modo que fue educado por unos tíos radicados en Bossay, vecina a Ginebra, bajo la estricta doctrina protestante vigente en la región. Aún muy joven, en 1725, se empleó de ayudante de un grabador hasta que un hecho circunstancial y azaroso –de vuelta de un paseo con amigos encontró cerradas las puertas de la ciudad y no pudo entrar–, lo animó a abandonar Ginebra para siempre.

> «El aprendiz de grabador sabía que lo azotarían una vez más cuando por la mañana volviera al trabajo, y en ese momento decidió no volver a esa vida que no deseaba y, también, no volver a pisar Ginebra. Tras pasar a la intemperie una noche calurosa y húmeda, en cuanto las puertas de Ginebra se abrieron Jean-Jacques envió un recado a un amigo pidiéndole que le llevara algunos efectos personales. Después, el muchacho se marchó con sus bártulos y con la intención de no regresar nunca.»[45]

Los efectos de esta huida de la ciudad natal fueron atenuados por la acogida que recibió de Mme. Françoise Louise de Warens (la primera de las muchas *madames* de su vida, con las cuales tuvo escaso o ningún contacto físico, ya que el calvinista Rousseau era reticente a entablar relaciones sexuales, pues las consideraba un acto sucio). Con ella se trasladó a la italiana Turín, entonces capital del ducado de Saboya, donde en 1728 se convirtió en católico y trabajó de lacayo o de secretario en algunas casas señoriales, entre ellas la del abad de Gouvon. Mientras tanto, estudiaba intensamente varias disciplinas, aunque la música pareciera ser la materia a la que le prestó su mayor atención. Luego de un primer viaje a París, 1731, vuelve a la casa de Mme. de Warens, instalada en la localidad de Chambéry, también Saboya, para desempeñarse como su secretario. Esta señora será la llave que le abrirá las puertas de la alta sociedad, inaccesible de otro modo para un hombre de su condición y origen modesto.

---

45 Blom, Philipp. 2012. *Gente peligrosa* (traducción de Daniel Najmías). España. Anagrama.

A la vez que gozaba de estos gratos compromisos sociales, Rousseau enseñaba música y viajaba bajo el falso título de profesor, hasta que, tras largo tiempo de convivencia, doce años, rompió su lazo sentimental, hecho que lo obligó a dejar Chambéry para instalarse en Lyon, donde obtuvo el cargo de preceptor en la casa del jefe de policía, Monsieur De Malby. Ahí es donde comienzan sus primeros contactos con los ilustrados, ya que su empleador era uno de los principales animadores del Iluminismo; durante las cenas nombres como Francis Bacon, Voltaire, Isaac Newton y Montesquieu salpicaban la conversación.

> «Vestido con su mejor traje y condenado a permanecer en silencio por su relativa ignorancia y su nivel inferior –sólo era el preceptor–, se dedicó a escuchar mientras los intelectuales y hombres de mundo hablaban de filosofía e historia.»[46]

A la par de estas actividades, Rousseau compuso óperas e inventó un nuevo método de notación musical, que sustituía los signos convencionales por números. Con ese bagaje se decide abandonar Lyon y conquistar París por derecho propio. Viaja a la capital en 1742. El estreno de una de sus óperas, *Las musas galantes*, coincide con la invitación a leer su sistema de notación musical, que es recibido fríamente por la Academia de Ciencias. Al mismo tiempo comienza a frecuentar los salones ilustrados y las casas de las familias parisienses que Mme. De Warens le había hecho conocer.

> «Pese a su condición provinciana y plebeya –y a las diferencias ideológicas que en pocos años lo llevarán al enfrentamiento con la cultura que ahora lo acog–, su figura se destaca en salones literarios y en casas nobles.»[47]

Posteriormente la suerte lo ayudó y consiguió empleo como secretario del conde de Montaigu, designado en la embajada francesa en la República de Venecia, donde Rousseau residió entre 1743 y 1744, pero su carácter difícil, poco afecto a la conciliación, lo enfrentó al embajador, quien harto del malhumor de su empleado lo hizo despedir. Debe anotarse que durante su permanencia en La Serenísima (reconocido apodo de Venecia), la vocación

---

46 Blom, Philipp. Obra citada.
47 Dotti, Jorge E. Obra citada.

musical de Rousseau pudo desarrollarse aún más debido al estímulo que recogía en una ciudad donde reinaban la ópera y la extraordinaria dedicación al canto, aun el de los simples gondoleros.

> «Se canta en las plazas, en las calles, en los canales. Los comerciantes cantan al despachar sus mercancías, los obreros cantan al abandonar sus trabajos, los gondoleros cantan mientras esperan a los señores.»[48]

Vuelto a París en 1745, los contactos de Rousseau con los *philosophes* se acentuaron. Entabló una fuerte amistad con Diderot; también conoce e intima con la lavandera del hotel donde se aloja, Teresa Levasseur, con quien el declarado abstinente tendrá cinco hijos, todos entregados al nacer al Hospital de los Niños Expósitos[49].

> «La toma de decisiones sobre el destino de un hijo pertenecía de manera exclusiva al padre, y no había ninguna discusión: no se descartaba encerrar al niño y la expulsión del hogar ancestral era frecuente.»[50]

En 1749 *L'Encyclopédie* se hallaba en plena construcción y Rousseau fue invitado por Diderot para intervenir con las entradas dedicadas a la música (escribió cerca de cuatrocientos artículos referidos al tema). Sin embargo, su primera tarea intelectual de envergadura fue de otro orden, el *Discurso sobre las ciencias y las artes.* Se conoce la anécdota que lo llevó a afrontar este trabajo. Rousseau se dirigía a pie a visitar a su amigo Diderot, preso en Vincennes por

---

48 Goldoni, Carlo. 1994. *Memorias* (introducción, traducción y notas de Borja Ortiz de Gronda). España. Publicación de Asociación de Directores de Escena de España.

49 Ya no existen las Casas de Expósitos, instituciones que resolvían el problema de la maternidad no deseada. La "exposición" de niños (en realidad, el abandono) estaba socialmente aceptada y regulada, hasta el punto de que en todas las ciudades importantes había una casa de expósitos. En las muy populosas la ley mandaba que hubiese una de estas casas con "torno", una puerta giratoria de entrada que permitía que la madre tuviera la libertad de depositar en él a su hijo sin ser vista por la persona (una monja) que lo recibía. La Casa de Expósitos de Buenos Aires, naturalmente hoy desaparecida, fue creada en 1779 e instalada en la esquina de las actuales calles Alsina y Perú.

50 Dipper, Christof. "*Órdenes y clases: la sociedad del siglo XVIII bajo presión en El Siglo XVIII*" (traducción de Omar Rodríguez). España. Crítica.

haber sido el autor de *Las joyas indiscretas*, novela condenada por libertina (en aquellas épocas la palabra "pornografía" no existía). Va leyendo el "Mercure", donde de pronto descubre la publicación de un concurso propiciado por la Academia de Dijon, que exhortaba a los escritores franceses a dar respuesta a la pregunta: "Si el restablecimiento de las ciencias y de las artes han contribuido a depurar las costumbres". Él relata el momento de la revelación, «en el mismo instante de leer esto vi otro universo y me transformé en otro hombre». La emoción fue tan profunda que lo obligó a detenerse para descansar bajo un árbol y ordenar sus ideas. Rousseau comenzó de inmediato la redacción de su *Discurso sobre las ciencias y las letras* (se supone que luego Diderot le sugirió algunas correcciones), y en 1750 lo presentó a la Academia de Dijon, ganando el primer premio. La sorpresa fue general, en primer término porque de ese modo Rousseau dejó de ser el experto en música para convertirse en un filósofo (sus óperas y su intento de modificar la notación musical lo habían instalado en ese lugar, desconociéndose su capacidad de reflexión filosófica); en segundo lugar, porque a diferencia de sus recientes amigos ilustrados, en ese escrito Rousseau no veía progreso alguno en la práctica de esas actividades, opinaba que «se han corrompido nuestras almas a medida que nuestras ciencias y nuestras artes han avanzado hacia la perfección»[51]. Ofrecía como sustento de este axioma un dato de la historia: Egipto, Grecia, Roma, hasta Persia, decayeron como potencias a medida que se producía el ascenso de las letras y las artes.

> «Ahí tenéis a Grecia, en otro tiempo poblada de héroes que vencieron dos veces a Asia, una ante Troya y otra en su propio hogar. Las letras recién nacidas todavía no habían llevado la corrupción a los corazones de sus habitantes.»[52]

Muchos comentaristas defienden a este Rousseau disidente alegando que, en realidad, no atacaba el arte sino a «todo artista que quiere ser aplaudido, a los filisteos cultivados que usan los objetos culturales como moneda de cambio para la obtención de prestigio social»[53], a la vez que defendía al que no se

---

51 Rousseau, Jean Jacques. 1996. *Discurso sobre las ciencias y las artes* (traducción de Susana Cano Méndez). España. ALBA, Librerías Sánchez S.A.

52 Rousseau, Jean Jacques. 1996. Obra citada.

53 Domeqs, Gabriela. 2010. "*Apuntes sobre la noción de naturaleza en Rousseau*" en *De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad.* Buenos Aires. Prometeo Libros y Universidad Nacional de General Sarmiento.

tentaba con los beneficios frívolos. Este documento beligerante, rechazado desde distintos frentes, fue defendido por su autor desde las páginas del "Mercure de France" y decenas de cartas enviadas a amigos y adversarios. La publicación del *Discurso* al año siguiente, en París pero bajo falso sello ginebrino, le confirió a Rousseau aún mayor notoriedad en el campo intelectual parisino, que aumentó cuando dio a conocer, en 1754, su *Discurso sobre el origen y el fundamento de la desigualdad entre los hombres* (reconocido también como su segundo discurso).

> «Considero en la especie humana dos clases de desigualdades: una, que yo llamo natural o física porque ha sido instituida por la naturaleza, y que consiste en las diferencias de edad, de salud, de las fuerzas del cuerpo y de las cualidades del espíritu o del alma; otra, que puede llamarse desigualdad moral o política porque depende de una especie de convención y porque ha sido establecida, o al menos autorizada, con el consentimiento de los hombres. Esta consiste en los diferentes privilegios de que algunos disfrutan en perjuicio de otros, como el ser más ricos, más respetados, más poderosos, y hasta el hacerse obedecer.»[54]

La participación de Rousseau en el famoso diccionario de Diderot y d'Alembert fue poco feliz. Sus enemigos, que del mismo modo que sus amigos comenzaban a crecer, estimaban que las citas incluidas por Rousseau empobrecían la música al pretender «imponerle como confines los hitos mojoneros de su propia incapacidad»[55]. En otras palabras, sus adversarios denunciaban su falta de idoneidad y la poca capacidad para tratar con autoridad un tema que lo excedía. A pesar de esta opinión contraria a su talento musical, Rousseau triunfó en 1752 con otra ópera, la segunda, titulada *El adivino de la aldea*, una composición para muchos de estilo medio, ubicado entre la música francesa y la música italiana. Pero el estreno demostró para muchos que Rousseau había copiado el estilo bufo italiano, no obstante que el muy francés Luis XV, presente esa noche en el teatro de la corte, canturreara complacido algunos pasajes musicales relativos a la vida pastoral inocente y sencilla de las

---

54 Rousseau, Jean Jacques. 1923. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (traducción de Ángel Ortega) http://www.catedradh.unesco.unam.mx

55 Chantavoine, Jean. 1958. *La era romántica. El Romanticismo en la música europea* (traducción de José Almoina). México. Unión Tipográfica Hispano Americana (UTEHA).

campiñas de su nación. Fue muy aplaudida como la primera obra operística en que el autor del libreto y el compositor de la música coincidían (debe anotarse que esta coincidencia entre músico y poeta no fue frecuente en el universo de la ópera, sólo el alemán Richard Wagner, y en el siglo XIX, la llevó a los límites más extraordinarios). Luis XV exageró su entusiasmo ante la obra, confiriéndole como premio a tanto deleite una pensión graciable que el músico rechazó, decidido ya, como él mismo manifestó, a armonizar su conducta con sus principios. En afinidad con este presupuesto, se dispuso a llevar en adelante una vida frugal y austera. Complementó este paso radical con un regreso a Ginebra, donde retomó su original fe protestante y sus derechos ciudadanos.

A pesar de que algunos cronistas pretenden atemperar la desconfianza que Rousseau sentía por las artes, parece cierto que en él primaba el recelo, depositado aun con mayor belicosidad en el teatro. En su *Carta a d'Alembert sobre los espectáculos* reluce todo lo que de ginebrino y calvinista cargaba desde su origen, al afirmar que la tragedia es peligrosa porque pone en escena crímenes cuyo castigo, cuando lo hay, es un antídoto demasiado débil para semejante veneno, y que la comedia es una escuela de vicios y de malas costumbres. Esta animosidad se transformó en estallido por causa de una incursión de Voltaire, que con la complicidad de notorios representantes de la *Comédie Française* (los actores y actrices Dumesnil, Clairon y Lekain), hizo representar en 1760 su tragedia *Zaire* (o *Mahoma*, no hay acuerdo entre los historiadores) en su castillo de Ferney, situado muy próximo a la impoluta y calvinista ciudad natal de Rousseau, Ginebra, que desde tiempos de Calvino no contaba con ningún edificio adecuado para la actividad. Voltaire obtuvo gran éxito, se dice que el público suizo que asistió vertió lágrimas, y d'Alembert festejó la noticia en un artículo incluido en *L'Encyclopédie*, donde aseguraba que Ginebra era la ciudad-laboratorio ideal para la creación de un teatro moral, ejemplar a los ojos de toda Europa. La propuesta indignó a Rousseau y lo distanció definitivamente de Voltaire. Planteaba, como siempre y como lo había hecho en el *Discurso sobre las ciencias y las artes*, que el arte dramático, tanto la tragedia como la comedia (¡Molière era un ejemplo de pecador!), podía producir el placer pero ningún efecto moral sobre el espectador. Con la misma furia atacó la figura del comediante que en la nota de d'Alembert había sido defendida. D'Alembert opinaba que los actores eran inmorales pero por la marginación que sufrían; Rousseau, en cambio, afirmaba que desde el escenario, y con el fin de obtener la recompensa de la platea, los actores atentaban contra el pudor. El proyecto

de construir un edificio teatral en Ginebra (producto del entusiasmo que había generado la representación propiciada por Voltaire en su castillo), era, a juicio de Rousseau, un emprendimiento altamente pernicioso, porque dejaría de lado la decente separación espacial de los sexos, que se confundirían en ese ámbito común donde todos, hombres y mujeres, se confundirían en una lasciva proximidad.

> «Rousseau reivindica la autonomía de cada pueblo para decidir aquello que mejor conviene a la educación de sus jóvenes y la instrucción moral de la población. En el teatro no ve más que divertimento y en ningún caso una escuela de virtud […] Rousseau insistió en la necesidad de desterrar a los actores, personas inevitablemente corruptas por su hábito de fingir y representar las falsas apariencias, y recomendó la recuperación de espectáculos autóctonos, celebraciones al aire libre, con danzas, gimnasia y una masiva participación de toda la población.»[56]

Debido a esta querella y otras cuestiones donde Rousseau se ocupó de mostrar sus diferencias con la atmósfera intelectual prevalente, con frecuencia manifestadas con encono y agresividad, las ya débiles relaciones con los *philosophes* se rompieron o se tornaron muy distantes. Se considera que *La nueva Eloísa*, una novela publicada en 1761, cuando Rousseau comenzaba a sentir con más fuerza el desprecio, se constituyó en un refugio contra el rechazo de sus colegas ilustrados. La obra, un auténtico best-seller de la época, que se reeditó sólo en francés setenta y dos veces entre su edición inicial y el año 1800, es una historia de amor en la que el autor anticipa su opinión, afirmada en el *Emilio* posterior, sobre la sociedad, la naturaleza, el hombre y la justicia. Es también un vehículo para el eterno tema de Rousseau: un canto al amor por la inocencia y un deseo de retorno a ese estado. La novela comenzó a venderse en Londres con un éxito sin precedentes, para luego ser conocida, con la misma repercusión, en todos los países de la Europa occidental.

En 1762, la misma fecha de publicación de *Emilio*, Rousseau editó dos de sus obras importantes, *Las confesiones* y *El contrato social o principios de derecho político*, que como su subtítulo indica, se refería a cuestiones estrictamente políticas.

---

56 Sánchez, José A. *Las artes escénicas en la Enciclopedia*. http://joseasanchez.arte-a-org

Su obra *Las confesiones* es hoy valorada por la crítica como el texto capital y fundador de la autobiografía moderna, por otra parte género que se desarrolla en el siglo XVIII de acuerdo con las nuevas pautas que le imprimió Rousseau. Este modelo vale para considerar en lo sucesivo las memorias de las personalidades que se vieron en la necesidad de transcribir, en vida, sucesos de su existencia. Desde el mismo comienzo de su trabajo, Rousseau reclama veracidad, naturalidad y autenticidad.

> «Emprendo una obra de la que no hay ejemplo y que no tendrá imitadores. Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la Naturaleza y ese hombre seré yo.»[57]

La diferencia entre otras memorias y confesiones (San Agustín, Petrarca, Cellini), es la interpelación que Rousseau hace al lector, que «no es más el espectador pasivo de la parábola de una vida o el simple destinatario de una historia personal, sino que se yergue en juez e intérprete de una experiencia vital irrepetible»[58]. «He aquí lo que hice, lo que pensé y lo que fui», confiesa Rousseau, y por este camino tomarán las memorias del XVIII y del XIX, de las cuales la de Giacomo Casanova reluce como efecto directo. Habrá otras que iremos mencionando a lo largo de estos *Apuntes*, todas relacionadas en sus aspectos morales, de sinceridad y autenticidad, con el ejemplo que dio el francés. En nuestro caso, podemos acercar, con criterio de revisión, la afirmación de que *Recuerdos de provincia*, de Domingo Faustino Sarmiento, cuya primera versión data de 1850, «es, acaso, el ejemplo más acabado de [primera] autobiografía en nuestro país»[59].

En *El contrato social o principios de derecho político* (para muchos un texto muy asociado con *El Príncipe* de Maquiavelo), como en el *Emilio*, Rousseau reitera el tema de cómo el "hombre natural", el hombre que nace bueno, debía moldearse a la realidad y qué gobierno debía elegir para cumplir con el propósito de mantener esa bondad natal. Para eso, proponía la constitución de un nuevo patrón social mediante el modelado de un contrato permanente, donde cada persona optara por enajenar una parte de sus intereses particulares

---

57 Rousseau, Jean Jacques. *Las confesiones* (sin nombre de traductor). http://www.artnovela.com.ar

58 Patat, Alejandro. *El triunfo literario del yo al desnudo.* Buenos Aires, adncultura del 19 de junio de 2015.

59 Patat, Alejandro. Obra citada.

para formar parte de un todo superior. Pero este pacto que «otorga al cuerpo político un poder absoluto sobre sus miembros»[60], tiene que ser acompañado por la adquisición de derechos, entre ellos el más válido e irrenunciable: la libertad. Con sentido pragmático, con el cual quería superar lo teórico, Rousseau planteaba la ejecución de su plan en un país pequeño, como la isla de Córcega (que siempre rebelde, en 1769 iba a ser comprada por Francia, luego de haber sido prenda de varios propietarios), pues «el valor y la constancia con la cual ese bravo pueblo ha sabido recuperar y defender su libertad, bien merecerían que algún hombre sabio le enseñara a conservarla. Tengo el presentimiento que algún día esta pequeña isla asombrará a Europa»[61]. En afán de estimular el proyecto ofreció a los patriotas corsos su esquema de constitución[62].

> «El él [el *Contrato social*] se señala el método para llegar a la pureza del hombre natural con la supresión de toda la maldad acumulada por la cultura artificiosa y por la desigualdad humana. Las fuerzas naturalmente buenas del hombre que salen a la luz a través de sus sentimientos puros y originarios deben ser desarrolladas para la formación de un nuevo estado social. Una vez neutralizados los sentimientos como el egoísmo y la venganza, cuyo origen se sitúa en la sociedad innatural que genera y potencia la desigualdad, el individuo estará capacitado para someterse libremente a las leyes determinadas por una voluntad general.»[63]

> «Con *El contrato social* Rousseau se ganó aún más la animosidad de la monarquía (estamos hablando de tiempos en que en Francia

---

60 Rousseau, Jean-Jacques. 2006. *El contrato social* (traducción Sergio Sevilla). España. Editorial Biblioteca Nueva.

61 Rousseau, Jean-Jacques. 2006. Obra citada.

62 Córcega ha sido ocupada prácticamente de forma continua desde el Mesolítico. Los primeros habitantes llegaron de la península italiana y, en particular, de la Toscana. Por esa causa la historia de la isla quedó atada a Italia (Pisa y Génova reclamaban su propiedad territorial), aunque durante un período de más de diez años, de 1755 a 1769, permaneció independiente. Vale decir que cuando Rousseau la tomó de modelo la isla vivía bajo esa condición. Precisamente en 1769 Francia la invade y la anexiona, aunque permeables a los reclamos de Génova, los invasores se deciden por la compra. La soberanía francesa es discutida por un movimiento independentista que alcanzó su ápice en 1976, cuando se fundó el Frente de Liberación Nacional de Córcega, organización guerrillera muy importante que ha realizado diversas acciones en pos de ese objetivo.

63 Koch, Sascha Pablo. 2007. *Kant. Vida, pensamiento y obra*. España. Planeta DeAgostini S.A.

> ya reinaba Luis XV). El Parlamento francés ordena quemar el libro en París, junto con *Emilio*. Asimismo, un número de letrados, antiguos compañeros de ruta, criticaba lo rotundo de sus opiniones, entre ellas aquella donde afirmaba que «el hombre nació libre y por todas partes está entre cadenas»[64].

En Buenos Aires, un entusiasta y modernizado Mariano Moreno (1778-1811) hizo traducir e imprimir *El contrato social* para su difusión entre los letrados, por lo general abogados egresados de Chuquisaca (hoy la Sucre boliviana) y miembros de la clerecía criolla. Quizás por eso, por la condición sacerdotal de algunos de los destinatarios, Moreno frenó su fervor y no editó el último capítulo del libro, donde Rousseau pregonaba la práctica de una "religión natural", doctrina bien distinta a la fe católica que entonces tenía absoluta vigencia en el Río de la Plata. Es claro que el editor contaba con el hecho de que la Iglesia dominaba el terreno de la cultura y esto se expresa en otra de sus medidas: al fundar la primera Biblioteca Nacional, en 1810, Moreno nombró para la dirección de la flamante institución a dos sacerdotes, a fray Cayetano Rodríguez y al presbítero Saturnino Segurola.

Moreno anticipó el valor del texto de Rousseau con un prólogo del cual transcribimos una parte significativa.

> «Entre varias obras que deben formar este precioso presente que ofrezco a mis conciudadanos, he dado el primer lugar al *Contrato Social*, escrito por el ciudadano de Ginebra Juan Jacobo Rousseau. Este hombre inmortal, que formó la admiración de su siglo y será el asombro de todas las edades, fue, quizá, el primero que disipando completamente las tinieblas con que el despotismo envolvía sus usurpaciones, puso en clara luz los derechos de los pueblos, y enseñándoles el verdadero origen de sus obligaciones, demostró las que correlativamente contraían los depositarios del gobierno.»[65]

---

64 Rousseau, Jean-Jacques. 2004. *El contrato social* (edición electrónica sin nombre de traductor). http://www.laeditorialvirtual.com.ar

65 Moreno, Mariano. Prólogo a la publicación de *El contrato social*, de Rousseau. http://www.elhistoriador.com.ar

Volviendo a la vida del filósofo, se indica que a través de sus últimas intervenciones tan extremistas, Rousseau terminó de ganarse el abandono de sus antiguos amigos, por lo que se vio obligado a llevar, a partir de 1765, una vida errante, lo que lo llevó a recorrer buena parte del mundo europeo. Recibía, en cada estadía, el rechazo de los dignatarios monárquicos y, también, la protección de algún importante señor inclinado a aceptar las novedades de la Ilustración, tal como el filósofo británico David Hume, quien le brindó una amistad desinteresada que Rousseau destruyó de manera por demás escandalosa e ingrata (acusó a Hume de urdir un atentado contra su vida cuando, en realidad, la amenaza que lo asustó había sido una broma pesada del primer ministro británico Robert Walpole). El mismo amparo le ofreció el rey Federico II de Prusia, resguardo que por razones de su carácter huraño («la dolorosa susceptibilidad de los hombres de letras», según Mme. Staël[66]), el *philosophe* nunca aceptó, para seguir huyendo como un proscripto. Se cuenta que en 1765 pasó una temporada de verano en la paradisíaca isla alpina de Saint Pierre, ubicada en medio del lago Bienne. Allí la fama del filósofo, sostenida entre otros antecedentes por el suceso de *La nueva Eloísa*, tentó a los pocos habitantes del lugar a acercarse al hotel para conocer en persona a tan distinguido huésped. Los admiradores nunca fueron recibidos; Rousseau no respondía a los llamados a su puerta y en caso de que alguien intentara entrar, se escondía en un pequeño sótano cuya entrada estaba instalada junto a la estufa central que, en invierno, calentaba las únicas dos habitaciones.

El descrédito de Rousseau, alentado por estas actitudes misantrópicas (en esos últimos tiempos vestía una curiosa túnica armenia y un gorro de piel), fue en aumento y, entre otras calamidades, puso en marcha al mismo tiempo la ironía en su contra de un despiadado Voltaire, la demanda por su ingratitud por parte de Diderot, que había depositado la confianza y la amistad en tan esquivo colaborador, y la burla inhumana de los representantes del partido antifilosófico (que existió aunque todavía no hayamos dado cuenta de ello). No obstante Rousseau, dedicado a la herboristería (el mejor refugio para un solitario), aprovechó una de sus ya escasas estadías en París para recomponer su relación con Gluck, quien había arribado a la capital para asistir al estreno de su ópera *Orfeo y Eurídice*. Rousseau se había enfrentado con él durante la querella entre "buffonistas" y "antibuffonistas" (episodio que ya relataremos con algún detalle), y ahora deshacían las hostilidades: Rousseau elogiará a Gluck como el genial

66 De Staël, Mme. 1947. *Alemania* (traducción de Manuel Granell). Buenos Aires. Espasa-Calpe Argentina S.A.

innovador de la lírica francesa mientras que el músico alemán ensalzará el talento musical de su antiguo enemigo. Quizás animado por esta reconciliación, Rousseau escribió una tercera ópera, *Pygmalion*, que en 1773 se conoció con gran suceso.

Como queda dicho, Rousseau cuestionó de manera brillante muchos de los tópicos imperantes en el ilustrado siglo XVIII, los cuales denunció tan dogmáticos como los que la Ilustración combatía. Se fue alejando de ese mundo de certezas racionales, cuestión que para muchos fue más producto de su paranoia incurable (creía «que el mundo entero se había unido para arruinarlo»[67]) que de altas diferencias intelectuales. En sus inacabadas *Reflexiones de un paseante solitario*, obra de su exilio final en la casa del marqués de Girardin en Ermenonville, una pequeña ciudad de la Picardía francesa, que tiene a Amiens como centro principal, Rousseau anotó que «en vez de llenar mi habitación de papeluchos y libros, la llenaba de flores y de heno»[68]. El cadáver de Rousseau, enterrado en la Isla de los Álamos, situada en el lago de la ciudad de Ermenonville, lugar donde murió en 1778, fue exhumado y transportado a París por orden de Robespierre en 1794, para ser depositado en la cripta del Panteón donde, como señalamos, reposan frente al de uno de sus enemigos, Voltaire, sepultado ahí tres años antes. El acto congregó multitudes, que celebraba el regreso a su patria del precursor de los "derechos imprescriptibles del hombre".

El barón Paul Henri Thiry d'Holbach (1723-1789) ocupa en este cuadro un inexplicable segundo plano, no obstante su protagonismo en el mundo ilustrado hoy sólo reconocido por eruditos. Su trabajo filosófico, basado en su fascinación por la ciencia y el conocimiento empírico ha caído en el olvido acaso porque fue «demasiado inquietante, demasiado anárquico, demasiado peligroso para darlo a conocer al gran público»[69].

Estudiante destacado de la privilegiada Universidad de Leiden[70], en los Países Bajos, un centro de excelencia que superaba a la retrógrada Sorbona, donde se hicieron los primeros experimentos con la electricidad a cargo de Pieter von Musschembrock (1692-1761), y donde casi un siglo atrás había

---

67 Blom, Philipp. Obra citada.

68 Rousseau, Jean-Jacques. 2003. *Reflexiones de un paseante solitario*. Buenos Aires. Quadrata.

69 Blom, Philipp. Obra citada.

70 Durante el siglo XVII, llamado por muchos historiadores como el de la edad de oro de la cultura holandesa, Leiden era la segunda ciudad del país, detrás de Ámsterdam. La universidad había sido fundada por Guillermo de Orange en 1575. En el siglo XVIII había superado a las universidades inglesas de Oxford y Cambridge donde, si le hacemos caso al irónico Samuel Johnson, iban los hijos de los ricos a emborracharse.

estudiado Baruch Spinoza. D´Holbach terminó matriculado en 1744 y de inmediato obtuvo el derecho de ejercer la profesión de abogado en Francia pero jamás necesitó hacerlo, era un hombre acaudalado que ya casado contaba con recursos para abrir en 1748, y mantenerlas abiertas durante veinticinco años, las puertas del salón de su elegante casa de París, situada en el número 10 de la rue Royale, a pasos del Louvre –hay mentas de la calidad de su chef, cocinero de caldos excelentes–, todos los jueves y domingos para recibir, junto con su incondicional esposa, Basile-Geneviève d'Aine, a las mentes más brillantes de la época, hábiles conversadores y exquisitos argumentadores que, por supuesto, mostraban afinidad con la iconoclasia del anfitrión. Es interesante informar que la vivienda de d'Holbach continúa en pie, «la escalera sigue intacta: escalones de madera y hermosas barandillas de hierro fundido con un decorado de flores doradas conducen a rellanos con suelo de baldosas blancas y negras y el salón del primer piso, una espaciosa sala que da a la calle. Allí recibían los d'Holbach a los invitados y celebraban sus cenas»[71]. Entre los invitados de fuste lució en 1763 el empirista y agnóstico inglés David Hume, quien tuvo que viajar a Francia para tomar el cargo de secretario de la embajada británica.

> «El encuentro entre Hume y el círculo de d'Holbach marca el comienzo de una segunda época en la vida del salón, la más productiva y, tal vez, la más brillante.»[72]

Cabe, por su importancia, mencionar la visita en 1776 de Benjamin Franklin, embajador de los flamantes Estados Unidos ante el rey de Francia. Franklin fue bienvenido como bienvenidas habían sido las noticias que llegaron al salón informando de los sucesos que ocurrían en las colonias británicas, peripecias independentistas en las que, como explicaremos en otra parte, Francia tuvo mucho que ver, ayudando con tropas y pertrechos a los revolucionarios.

El pensamiento que regía las conversaciones en el salón de d'Holbach (quien al cabo de su vida escribió cerca de tres mil artículos, muchos destinados a *L'Encyclopédie*), puede resumirse en la certeza de que «sin un Dios que hubiera situado a algunas personas por encima de otras, todo el mundo –al margen de su condición social, sexo, raza, credo– tiene el mismo derecho a buscar el placer y, en última instancia, la felicidad […] En la Francia del Antiguo Régimen

---

71 Blom, Philipp. Obra citada.
72 Blom, Philipp. Obra citada.

–una monarquía absoluta–, esas ideas equivalían a traición, pero también consiguieron atraer al salón de d'Holbach a un nutrido grupo de personas valientes y excepcionales»[73].

A finales de la década del setenta el salón comenzó su ocaso. El anfitrión d'Holbach entraba en la vejez (en aquella época un hombre de más de sesenta años era ya un anciano), y sus principales animadores también envejecían. A estas cuestiones de edad había que sumar razones de salud (d'Holbach sufría de gota y de cálculos renales), y, en algunos casos, de cansancio moral, visto que el progreso intuido en los entusiastas comienzos solía darse golpes contra una sociedad que, de tanto en tanto, mostraba sus rasgos más reaccionarios e intolerantes.

El citado David Hume (1711-1776), escocés de origen, del mismo modo y casi al mismo tiempo que Rousseau, puso en duda, aunque fuera de Francia, algunos de los más caros postulados del racionalismo cartesiano, oponiéndole una tesis contraria: el empirismo lockiano.

Hume, un escritor de calidad (redactó una muy celebrada *Historia de Inglaterra*, en seis volúmenes), sostenía, como Locke, que «todo conocimiento deriva en última instancia de la experiencia sensible; esta es la única fuente de conocimiento, y sin ella no se lograría saber alguno»[74]. Bajo este aspecto, la Razón tendría la única función de ordenar lógicamente los materiales que los sentidos le ofrecen. Asimismo, puso en duda la noción de causalidad, afirmando que la relación causa y efecto, invulnerable para los racionalistas, no necesariamente daba la explicación de los fenómenos que ocurrían. Es indudable, decía, que la noche viene a continuación del día, pero nadie puede afirmar que una cosa es consecuencia de la otra. Esta posición hizo que muchos estudiosos de la filosofía lo hayan ubicado, antes que como un empirista, como un escéptico, que lo fue, por cierto, pero con carácter moderado. Hume se diferenció de sus compañeros ilustrados por sus señaladas críticas al racionalismo y, precisamente, al concepto de causalidad, pues según su criterio los acontecimientos tomaban, a veces, cursos de acción imprevisibles, de modo que los juicios acerca de la inexorabilidad de los efectos de las causas deben basarse «en meras probabilidades o hipótesis, nunca en certezas»[75]. Con este mismo razonamiento

---

73 Blom, Philipp. Obra citada.
74 Carpio, Adolfo P. Obra citada.
75 Magee, Bryan. Obra citada.

afrontó la ardua cuestión de la existencia de Dios, la cual puso en duda sin negarla de plano. Sólo se cuenta, afirmaba Hume, con evidencias indirectas y vagas, un cierto grado de armonía en el universo que «podría entenderse como la manifestación de algo identificable como una especie de inteligencia superior, supuesto que en cualquier caso está muy lejos de probar la existencia del Dios de la tradición judeo cristiana»[76]. Estas ideas sobre Dios y su existencia pueden sintetizarse en un concepto, el "deísmo", doctrina que reconoce un dios como autor de la naturaleza, pero sin que por ello se organice algún tipo de culto.

> «Immanuel[77] Kant es, fuera de duda, uno de los filósofos más importantes de todos los tiempos […] Esa importancia radica en la extraordinaria profundidad de sus ideas y en la magnitud del cambio que introdujo en el pensamiento filosófico y en el pensamiento humano general.»[78]

En opinión de Carpio, la revolución de Kant (1724-1804) sólo puede compararse con la que produjo Sócrates en el mundo griego. Por su riqueza de pensamiento contribuyó de manera significativa al desarrollo de un movimiento fundamental para la vida del Occidente moderno, el "Idealismo alemán", que en algunos textos se reconoce, creemos de modo equivocado, como "Irracionalismo".

> «Si tomamos el criterio del número de libros escritos a favor o en contra de él, por no hablar de aquellos en los que ha influido de una manera indirecta, no hay ningún filósofo, con la excepción de Aristóteles, Descartes y Locke, que iguale a Kant en la intensidad de su influencia en la vida intelectual de los hombres.»[79]

De hábitos muy marcados, se cuenta que sus paisanos de Königsberg, la prusiana ciudad donde Kant nació en 1724 (los soviéticos que ocuparon Prusia luego del triunfo en la Segunda Guerra Mundial le cambiaron el

---

76 Magee, Bryan. Obra citada.

77 Su nombre original era hebreo, Emanuel; se lo cambió por Immanuel que es su versión grecolatina y que quiere decir: "Dios está con nosotros".

78 Carpio, Adolfo P. Obra citada.

79 Lynch, Enrique. 2011. Prólogo a *Los últimos días de Immanuel Kant* de Thomas de Quincey. Buenos Aires. Miluno.

nombre, llamándola Kaliningrado), ajustaban los relojes en el momento en que el filósofo iniciaba sus paseos, siempre a las cinco de la tarde. Las únicas veces que desatendió la costumbre fue en las fechas en que se produjo la Revolución Francesa, se demoraba para esperar los periódicos que le traían noticias de los sucesos y que, por cuestiones de husos horarios y dificultades en las comunicaciones, le llegaban por la tarde. La austeridad de costumbres que mantuvo siempre le permitió preservarse de los contratiempos provocados por una salud delicada que lo acechó durante toda una vida que, no obstante, consiguió prolongar con el dominio de todos sus sentidos hasta los ochenta años, un límite privilegiado para la época.

> «La uniformidad de su vida y de sus hábitos había sido tan intensa que el cambio más pequeño, como podía ser la disposición de objetos tan banales como un cortaplumas o unas tijeras, lo molestaba, y no sólo si habían sido desplazados unos centímetros de su lugar habitual, sino en el caso de que estuviesen ligeramente torcidos.»[80]

Kant murió por las fechas en que Napoleón se coronaba emperador, sin haber salido jamás de su ciudad natal (se cuenta que el viaje más extenso que hizo fue de quince kilómetros y que a poco de morir preparaba uno, más largo, al extranjero, que nunca pudo hacer), pero su influencia fue decisiva, por ejemplo, en el pensamiento de Johann Schiller, un hombre que, como veremos, fue vital para el desarrollo del teatro alemán de la Ilustración.

La ciudad de Königsberg era la segunda en importancia del reino de Prusia, y estaba ubicada en el borde del mundo occidental, en la frontera más alejada de la Europa ilustrada, por lo tanto con menguados y dificultosos contactos con los sucesos y las ideas que circulaban por las metrópolis iluministas, como Londres y París. Carpio llama la atención sobre esta circunstancia de casi aislamiento, que sin embargo le permitió a Kant «introducir en Europa la revolución más grande que conozca el pensamiento moderno»[81].

---

80 De Quincey, Thomas. 2011. *Los últimos días de Immanuel Kant* (traducción de Alejandro Manara). Buenos Aires. Miluno.

81 Carpio, Adolfo P. Obra citada.

Tal vez otra de sus particularidades cotidianas, aparte de sus medidos paseos, explique la conexión que Kant mantenía con el mundo de la cultura europea. Era práctica diaria que a la mesa del almuerzo se sentaran los mejores pensadores de su ciudad o los que estaban de paso (Adam Smith, por ejemplo). La conversación entre pares varones (que no debían ser menos de tres y nunca más de nueve, vale decir «no debía quedar por debajo del número de las Gracias ni superar al de las Musas»[82]; las mujeres comían aparte), le permitía a Kant estar al tanto de las novedades, incluso de las más inmediatas; «desde aquella zona casi perdida, conocía el resto del mundo quizá mejor que los viajeros más avezados de su tiempo»[83].

> «No existía amigo de Kant que no considerara una fiesta el día que era invitado a comer en su casa. Sin dar la impresión de ser un maestro, Kant lo era y a un nivel muy alto. La exuberancia de su mente iluminada, que con naturalidad se explayaba sin afectación sobre cualquier tema que surgía en la charla, sazonaba la reunión. Y el tiempo pasaba volando, desde la una hasta las cuatro, las cinco e incluso hasta más tarde, para provecho y placer de todos.»[84]

La cita nos provoca un interrogante: si como se afirma los almuerzos podían exceder las cinco de la tarde, no debería ser cierto, como hemos dicho y como apuntan todos sus biógrafos, que a esa hora Kant iniciaba, con estricta puntualidad, los paseos que permitían a los habitantes de Königsberg controlar sus relojes.

Uno de los personajes de la pieza teatral *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por E.T.A. Hoffmann*, obra del español Alfonso Sastre, también hace mención de estas reuniones.

> «WASIANSKI
> Su mesa era una pequeña fiesta cada día, con sus invitados, sus amigos… ¡La casa funcionaba como un reloj! Pero había una alegría grande y espiritual dentro de aquel reloj… Estoy viendo la mesa, con el librero Nicolavius… El consejero secreto Von Hippel… ¿no conoce sus obras dramáticas? Sus amigos ingleses…

82 De Quincey, Thomas. Obra citada.
83 Carpio, Adolfo P. Obra citada.
84 De Quincey, Thomas. Obra citada.

Green… Motherby… El profesor discutía con ellos, porque Kant siempre ha defendido la rebeldía de las colonias.»[85]

Antes de entrar en la descripción de su pensamiento filosófico –someramente, tal como lo permite la índole y los límites de estos *Apuntes*–, registramos otras dos circunstancias significativas de su vida. Kant fue probablemente el último europeo con capacidad para retener en su cabeza todo el saber de la época (filosofía desde ya, matemáticas, física, astronomía, mineralogía, geografía, antropología, pedagogía, teología, hasta teoría de las fortificaciones y de uso de la artillería). Sin embargo Kant no era un caso excepcional, la mente típica de los ilustrados europeos se interesaba en muchas cosas a la vez; «la idea de especialización propia del siglo XX –el erudito que sabe cada vez más de cada vez menos cosas– fue ajena a los principales pensadores del siglo XVIII»[86]. Es claro que hoy la necesidad de información sobre cualquier tema, que ha llegado a niveles insólitos, hace insostenible la acumulación de la sabiduría universal en una sola persona, por lo que solo es posible el interés intelectual sobre un único asunto (como anotaba Balzac, un siglo después, «la ciencia es vasta y la vida corta. Por eso no tenemos la pretensión de conocer todos los fenómenos de la Naturaleza»[87]). Entre sus inmensas inquietudes, Kant se sintió atraído por el estudio del origen del sistema planetario, donde coincidió con las experiencias del astrónomo y matemático francés Pierre-Simon Laplace (1749-1827); también le ganó el interés por el análisis de la naturaleza y el comportamiento del planeta Tierra, que en 1755 tembló de tal manera que prácticamente destruyó entera la ciudad de Lisboa. En tres estudios Kant intentó ofrecer una explicación natural de ese sismo, al contrario de Voltaire, para quien el hecho justificaba la ausencia de un dios; asimismo se mantuvo atento a otros asuntos vinculados con la política, ya que fue contemporáneo de la Revolución Francesa (acontecimiento que admiraba) y de la declaración de independencia de los Estados Unidos de Norteamérica.

---

85 Sastre, Alfonso. 1996. *Los últimos días de Emmanuel Kant* contados por E.T.A. Hoffmann. Buenos Aires. CELCIT.

86 Villoro, Juan. 1989. Prólogo a *Aforismos/Georg Christoph Lichtenberg*. México. Fondo de Cultura Económica.

87 Balzac, Honoré de. 2010. *La piel de zapa* (traducción de Julio C. Acerete). España. Alianza Editorial.

El segundo dato significativo fue la tardía designación de Kant, en 1770, como profesor de lógica y metafísica de la universidad de Königsberg. Fue el gran acontecimiento de su vida tan regularizada. Ya tenía cuarenta y seis años y faltaban once para la publicación de su obra maestra, *La crítica de la razón pura*, pero la existencia de documentos anteriores que probaban su alta preparación intelectual fueron pergaminos suficientes para ser el primer filósofo moderno que ocupaba una cátedra universitaria, que mantuvo hasta 1797, en que la enfermedad mermó sus fuerzas y le impidió seguir. Se reitera que con su nombramiento académico, Kant fue la primera persona que logró lo que puede entenderse como la "profesionalización" de la actividad filosófica. Beneficiario de un salario constante y seguro, Kant superó un largo período de estrechez económica, atenuado a duras penas con su tarea de preceptor, mejor recompensada cuando pasó a atender a los hijos de las clases altas.

Kant resume la filosofía moderna inmediatamente anterior a él, marcada por el racionalismo y el empirismo, dos teorías filosóficas que aunque contrapuestas, navegaban por el mismo río y al cabo encontraron un punto común llamado realismo (no confundir con el estilo artístico, en vigencia a partir de las últimas décadas del siglo XIX). Este realismo expresa que lo determinante en el acto de conocer es el objeto; «el sujeto cognoscente, entonces, es comparable a un espejo donde las cosas simplemente se reflejan […] El sujeto cognoscente no hace más que contemplar el espectáculo que la realidad le ofrece»[88].

Kant, si bien rescata la porción de verdad que para él encierran el empirismo y el racionalismo, unidos por el realismo, denuncia a su vez que el conocer no es mera recepción, sino también "elaboración" del objeto.

> «Kant concibe, pues, la relación de conocimiento a la inversa de cómo hasta entonces se la había pensado, porque mientras el realismo sostenía que el sujeto se limita a copiar las cosas *(res)*[89], que ya estarían listas, constituidas y organizadas independientemente de él, para Kant la actividad del conocimiento consiste, en su fundamento, en constituir, en construir, los objetos […] De manera que para Kant lo

88 Carpio, Adolfo P. Obra citada.
89 *Res* significa cosa en latín, de ahí el vocablo realismo.

determinante en el acto de conocer no es tanto el objeto, cuanto más bien el sujeto. Esta teoría se llama "idealismo".»[90]

Con este cambio de objeto por sujeto Kant introduce lo que Carpio califica como la "revolución copernicana" de la filosofía. Del mismo modo que Copérnico alteró la concepción del universo poniendo al Sol en el centro del sistema, Kant enfocó la cuestión del conocimiento al revés de cómo se lo hacía hasta ese momento.

Hasta aquí llegamos con el aporte para discernir al pensamiento del más grande filósofo moderno, aproximándonos a la gran propuesta de este creador, la que dio pie a una teoría del conocimiento que, como advierten los especialistas, es muy compleja y que, salvo que se caiga en la irrespetuosidad o en la arrogancia, no se puede sintetizar en muy pocas líneas. Restaría, por ejemplo, el acercamiento al análisis de la *Crítica de la razón pura*, que consta de dos prólogos originales a cargo de Kant, de 1781 y de 1787, y una división del cuerpo del libro que lo fracciona en dos grandes partes: *Estética trascendental* y *Lógica trascendental*. Dejamos para el lector curioso el estudio de esta obra del pensador, inquietud que se puede trasladar al análisis de los trabajos de los otros intelectuales mencionados más arriba y fundamentales para la Ilustración.

* * *

La disparidad de criterios entre los ilustrados que hemos tratado, se advertía también en aquellos que, no obstante tanto laicismo y deísmo, seguían creyendo en la inmortalidad del alma, y en los otros, que a pesar de sus intenciones de mejorar el nivel de vida de la totalidad de los seres humanos, a través de una pedagogía que pretendía llevar al pueblo las luces del racionalismo, admitían que el mejor gobierno debía ser el de las elites, ya que el vulgo (como llamaba Lope al pueblo llano), jamás aprendería las normas de convivencia, pues se oponían a ello insalvables diferencias de origen natal.

Existieron otros desacuerdos, de menor importancia, pero entre estas opiniones dispares también es posible rescatar obvias coincidencias, tal como una virtud común en la que todos creían: la necesidad de adquirir conocimiento, puesto que «si sabemos lo que somos y lo que necesitamos, y sabemos dónde obtenerlo, y lo hacemos por los mejores medios a nuestra

90 Carpio, Adolfo P. Obra citada.

disposición, podemos llevar una vida feliz, virtuosa, justa, libre y satisfactoria»[91]. Los *philosophes* del siglo XVIII consideraban que la Naturaleza (así, con mayúscula) había creado la especie para que sea feliz, gozando de la libertad y de la igualdad (igualdad ante las leyes, sobre todo). A estos derechos se sumaba otro muy caro a estos librepensadores burgueses: el de la propiedad. La misión del Estado debería ser la defensa de todos estos derechos, por lo que debía asumir el pensamiento liberal, entendido este último concepto, hoy tan desprestigiado, de acuerdo con su significado inicial: «doctrina política que defiende las libertades y la iniciativa individual, y limita la intervención del Estado y de los poderes públicos en la vida social, económica y cultural»[92]. No hace falta señalar aquí que este significado primero de liberalismo ha sido, en la actualidad, muy modificado. Según los ilustrados, el absolutismo en el poder, al cual le habían propinado el mote despreciativo de "Antiguo Régimen", no estaba en condiciones de ejercer ese tipo de gobierno, de proporcionar a las gentes, cualquiera sea su condición, el beneficio de estos derechos primordiales. Y por eso muchos de ellos lucharon para derrumbar un sistema y reemplazarlo por otro que se comprometiera con esos presupuestos.

La revolución científica

LOS INICIOS DE LA CIENCIA MODERNA

La fuerza del Iluminismo que, como hemos advertido, se produjo en la filosofía, se reflejó, con mucha más intensidad, en la actividad científica. Mientras que los cientistas del siglo XVII creían que con su trabajo exaltaban la obra de Dios, naturalmente un dios cristiano, los del siglo XVIII ofrendaban su confianza al método científico de conocimiento, a un razonamiento independiente de cualquier tradición, sólo atado a la inteligencia y a la especulación crítica, al apriorismo[93] y a la observación en la práctica. El cambio fue contundente: respecto a la afirmación de "x es lo verdadero", los ilustrados se preguntaban sobre qué bases científicas se hacía la aseveración. Con esta nueva mirada, el mundo se iba tornando calculable y previsible. Se descubría, día tras día, que

91 Berlin, Isaiah. Obra citada.

92 Diccionario de la Real Academia Española.

93 «Método en que se emplea sistemáticamente el razonamiento a priori» (RAE). Vale decir que se trabaja con una hipótesis anticipada, que se comprueba o no con la experiencia.

los fenómenos ocurrían de acuerdo con ciertas leyes irrefutables, que se podían revelar y también formular, y donde los dioses no intervenían para nada. A ojos de los ilustrados, Filippo Brunelleschi (1377-1446), genial constructor de la gótica cúpula de la catedral de Santa Maria dei Fiore de Florencia, fue un arquitecto moderno, tal vez el primero, porque antes de encarar la obra (una de las más fascinantes muestras del arte arquitectónico de Occidente), hizo los cálculos necesarios, sin operar, como se hacía de antiguo, con el método de ensayo y error con que se levantaron las catedrales medievales.

> «De allí en más, podría decirse que toda la vida de los modernos se ha caracterizado por incluir el cálculo como una de las lógicas centrales de su comportamiento, de su accionar. Calcula el empresario al realizar sus inversiones, pero también el asalariado al planificar sus gastos y el joven estudiante al elegir una carrera. En suma, todo el mundo calcula, es decir, prevé el resultado de sus acciones, las orienta de manera racional, se fija una finalidad y sopesa los medios más conducentes a su realización.»[94]

Contra toda suposición lógica, la revolución no empezó con el estudio de la realidad más inmediata sino con el análisis del mundo de las estrellas, y del Cielo se bajará a la Tierra. Por primera vez el hombre descubrió un planeta hermanado con la Tierra, Urano, que en 1781 el astrónomo alemán Friedrich Herschel (1738-1822) confundió con un objeto celeste, posiblemente un cometa, pero que el sueco Anders Lexell (1740-1784) confirmó, desde San Petersburgo, que se trataba de otro planeta de nuestro Sistema Solar (actualmente son ocho, que se enumeran de menor a mayor distancia del Sol: Venus, Tierra, Marte, Júpiter, Saturno, el citado Urano, Mercurio y Neptuno). La concepción del universo se sostuvo durante todo el Medioevo con la hipótesis geocentrista del astrónomo alejandrino del siglo II DC, Ptolomeo, quien afirmaba que la Tierra era una esfera que flotaba en el espacio y que constituía el centro del cosmos. El resto de los planetas, y las estrellas, giraban alrededor de ella. Por supuesto que esta versión del tema, aunque equivocada, era sólo aceptada por los letrados, la gente común creía en otras cosas, en aseveraciones cargadas de superstición o sustentadas en la interpretación literal de la Biblia. Se aceptaba, por ejemplo, que la Tierra permanecía inmóvil, basándose para ello en el pasaje bíblico

94 Terán, Oscar. Obra citada.

donde se afirma que Dios ordenó al Sol detenerse sobre la ciudad de Gabaón, para que el ejército comandado por Josué tuviera tiempo de ganar la batalla que ahí se estaba librando. Además de la inmovilidad terrestre, ese relato daba por descontado que el Sol se movía en torno a la Tierra. Asimismo surgieron otros dogmas, como el de la Tierra plana, idea que sin duda incorpora mitos cosmogónicos previos al cristianismo. Del mismo modo arraigó el concepto mesopotámico de un océano que rodeaba a la Tierra plana y que estaba vedado a la navegación, ya que el castigo para quienes desobedecieran ese mandato sagrado era la caída al abismo sin límite.

Es historia que la Iglesia aceptó el razonamiento del astrónomo alejandrino en función de sus intereses de conciliar el saber pagano con la doctrina cristiana. La solidez del criterio consistía, para la clerecía romana, en que el hombre, al ser habitante de un planeta central, era a su vez el centro del universo. Más allá, en algún lugar de ese cosmos inconmensurable se encontraban el Cielo y el Infierno. Semejante teoría se resistía a ser comprobada, o desechada, con los precarios recursos matemáticos que los cientistas de esos tiempos tenían a su alcance. La creencia tan tranquilizadora mostró su debilidad en el siglo XVI, cuando el clérigo polaco Copérnico (1473-1543) estableció que la Tierra sólo era uno de los seis planetas de entonces que giraban alrededor del Sol, verdadero centro del universo. Con esa hipótesis el hombre también perdía el privilegio de ser la criatura central. Como relatamos en estos *Apuntes* en el capítulo referido al Renacimiento, la propuesta de Copérnico tuvo poca repercusión. Las revelaciones escritas en su libro *De revolutionibus orbium caelestium* (que se animó a publicar a poco de su muerte, e incluso dedicó al Papa), fue tomada por la Iglesia Católica como una inocua conjetura, mientras que el protestante Lutero se burlaba del científico polaco llamándolo "astrónomo advenedizo".

Tal vez por esta actitud displicente de ambas iglesias, o por la natural dificultad que tienen las nuevas ideas para imponerse, la concepción de Copérnico tardó en aceptarse. La circulación y la verosimilitud del heliocentrismo copernicano encontraron firmeza en la opinión de científicos posteriores, tal como el alemán Johannes Kepler (1571-1630), inmune a las represalias de la Iglesia romana por su residencia en una nación protestante, quien amplió el conocimiento del fenómeno y demostró que las órbitas de los planetas no son circulares, sino elípticas. Galileo (1564-1642) operó aún más profundo, pero lo hizo en Florencia, por lo que recibió una respuesta muy dura por parte de la Iglesia. Las medidas más severas que se pensaba tomar

contra el italiano, lo obligaron a presentarse ante el tribunal de la Santa Inquisición y retractarse. Es suficientemente conocido el arrepentimiento del sabio, que sin embargo sirvió bien poco para detener la revolución científica que la modernidad desató después, con un impulsor genial que fue, sin duda alguna, el inglés Isaac Newton, quien nació en el seno de una familia puritana en 1642 (precisamente el año de la muerte de Galileo) y murió en 1727. En su texto Principios matemáticos de la filosofía natural (*Philosophiae naturalis principia mathematica*), más conocido como la *Principia*, Newton demostró los fenomenales avances que, a la edad temprana de veintitrés años, había hecho en el estudio de la naturaleza de la luz, la óptica y el universo celeste, a la vez que planteó las bases de la mecánica clásica (leyes que llevan su nombre), el desarrollo del cálculo matemático y, sobre todo, el descubrimiento de su célebre Ley Universal de Gravitación de los cuerpos, que a criterio del historiador norteamericano Bernard Cohen (1914-2003), encarna el momento culminante de la revolución científica. La afirmación de Cohen parece cierta, la Principia, publicado por Newton en 1687, a instancias de su amigo Edmond Halley, marcó un punto de inflexión en la historia de la ciencia y es considerada la obra científica más importante jamás editada. El trabajo de Newton «era el logro más sorprendente de la razón y la observación humana hasta la fecha, había sido obtenido sin la ayuda de la revelación divina y sus resultados contradecían la comprensión que la mayoría tenía de las enseñanzas bíblicas y cristianas»[95].

Una revisión de las libretas de apuntes de Newton, que a su muerte se encontraron por decenas, muestra el interés de este *fellow* (miembro) de la Royal Society por temas de una diversidad increíble. Se preocupó por la teología aunque sin hacer gala de descreimiento, sino situando a Dios como el centro de un sistema dinámico, incursionó asimismo en experiencias esotéricas con la alquimia, en pos de la piedra filosofal y el elixir de la vida. La ingeniería fue otra actividad que ocupó su inquietud insaciable: un puente sobre el río Cam, en Cambridge, llamado el Puente Matemático, fue construido según planos dibujados por Newton. Se debería agregar, como rasgo de curiosidad, que Newton fue custodio de la Casa de la Moneda británica, con tal celo que sin dilaciones mandaba a la horca a los falsificadores de dinero.

Para resumir puede precisarse que la gran proeza de Newton consistió en ordenar un caos de opiniones que avanzaban en el mismo sentido aunque en

---

95 Derek, Beales. 2002. *Religión y cultura en El Siglo XVIII* (traducción de Omar Rodríguez). España. Crítica.

forma dispersa, creando leyes de aplicación universal y dando armas científicas para que los hombres inteligentes del siglo XVIII continuaran creando otras que explicaran el mundo. Su postulado principal propugnaba que los fenómenos naturales no deben juzgarse de modo inductivo, vale decir partiendo de lo particular a lo general, sino todo lo contrario, usando el método inductivo. Mediante esa fórmula se analizan los fenómenos para encontrar motivos de comportamientos comunes y entonces aplicar a estos una ley que los unifique, formulada en el lenguaje de las matemáticas.

Este asunto así planteado era altamente peligroso para las iglesias, la católica y la protestante. Si la ciencia afirmaba que todo fenómeno de la naturaleza podía explicarse mediante la aplicación de métodos de (casi) exacta precisión, qué necesidad había entonces de seguir creyendo en un Ser Supremo (nombre conciliatorio que le dieron a Dios los ilustrados y la filosofía racionalista), pues «las antiguas "pruebas" de la existencia de Dios ya no eran completamente satisfactorias»[96]. Es por eso que la posibilidad de ir más allá de Copérnico y de Galileo había contado con sus límites. La hoguera inquisitorial romana esperaba a los herejes, mientras que los protestantes eran menos crueles: sólo quemaban los libros del sacrílego y lo condenaban al destierro. Pero el siglo XVIII desconoció estos reparos, avanzó para producir el fantástico sacudón newtoniano, que hizo que muchas disciplinas científicas despegaran y ganaran autonomía.

Luego de las aludidas incursiones por la desmesurada esfera celeste, comenzó a estudiarse lo microscópico. El holandés Anton Van Leeuwenhoek (1632-1723) fue el pionero en la fabricación de microscopios que producían aumentos de tamaño de cincuenta a doscientas setenta veces. Van Leeuwenhoek fue probablemente el precoz observador de bacterias y otros microorganismos. En una carta de 1674, enviada a la Royal Society inglesa, da cuenta de las minúsculas formas de vida que observó en las aguas de un lago cercano a la ciudad de Delft. Dos años después, en otra comunicación de diecisiete páginas, describió lo que actualmente denominamos protozoarios, organismos microscópicos, unicelulares, que viven en ambientes húmedos o directamente en medios acuáticos, ya sean aguas saladas o aguas dulces y que se alimentan de algas.

Los cientistas prestaron también atención a otras cuestiones inéditas, tal como el de las formaciones geológicas de nuestro planeta y la estructura de

96 Armstrong, Karen. Obra citada.

los minerales, aspectos apenas explorados hasta entonces. Con estos datos se analizó el origen de la Tierra –se antepusieron, al respecto, teorías enfrentadas pero se dejó definitivamente de lado la que sostenía que originariamente el mar había cubierto el planeta entero–; y se consiguió calcular, siquiera aproximadamente, el origen y la edad de los fósiles.

El mismo interés se le brindó al estudio de la vida animal y vegetal existente, y el sueco Karl von Linneo (1707-1778) realizó la taxonomía de todas las especies animales, minerales y vegetales, valido de un prejuicio denominado "fijismo", que consistía en entender que todas las especies mantenían su composición original, sin haber sufrido a lo largo de los tiempos, desde que Dios creó el mundo, transformación alguna. Se cuenta, podemos sospechar que sea leyenda, que si Linneo descubría un bicho que no encajaba con su clasificación, lo aplastaba con el pie. Esta anécdota no es banal, expresa, tal vez de la mejor forma, que la conducta del científico ilustrado da por sentado que la naturaleza guarda una uniformidad absoluta, que excluye toda particularidad, ya que no puede existir algo solitariamente distinto. Linneo, considerado fundador de la botánica y la zoología científica, es señalado, por su atención y cuidado de los ecosistemas, como el padre de la ecología moderna. Era un profundo creyente. Para él Dios creó las especies y el orden natural, la clasificación de los seres vivos significó su reencuentro con la creación divina. Asimismo fue Linneo quien transitó los primeros tramos de la antropología y puso al Hombre a la cabeza de los mamíferos, dándole el ahora gastado título de Homo sapiens.

El ilustrado conde de Buffon (1707-1788), intendente de los jardines del rey francés, acompañó con algunas discrepancias estas investigaciones de Linneo. En su libro *Historia natural*, de 1749, se hacen evidentes estas diferencias. No adhirió al fijismo sino, aunque vacilante, al "evolucionismo", la teoría que luego, en el siglo XIX, perfeccionaría Charles Darwin y que se sustenta en la convicción de que el mundo animal, integrado también por el hombre, estaba sujeto a una selección natural, que admitía la supervivencia de algunas especies del mismo modo que hacía desaparecer otras. Tampoco el origen señalaba una composición inmutable, sino era apenas el primer eslabón de la especie que, en el caso de superar la selección natural, iría evolucionando constantemente para superar cada vez más su capacidad de adaptación. Para Charles Darwin (1809-1882) la creación no era obra de ningún ser sobrenatural –el bíblico libro del Génesis quedaba como un anecdótico y bello documento literario–, y el

hombre era un género evolucionado que descendía de un primate, una raza de monos extinguida. Su teoría fue publicada en 1859 con el título de *El origen de las especies por medio de la selección natural, o la preservación de las razas preferidas en la lucha por la vida*, que se constituyó en el acta fundacional de la ciencia que trata los seres vivos, la biología.

Naturalmente la teoría de Darwin expuesta en *El origen de las especies*, libro voluminoso que el sabio redujo para poder ser leído ante la *Linnean Society* de Londres, entidad fundada en 1788 en homenaje al científico Linneo, trajo controversias, de las cuales buscó alejarse con prudencia. A la obvia oposición religiosa (repetimos, la Biblia perdía verosimilitud), se sumó la del paleontólogo Richard Owen (1804-1892), quien, aun favorable al evolucionismo, se opuso firmemente a la teoría de la selección natural.

Antoine Laurent de Lavoisier, fundador de la química moderna, célebre por haber establecido la Ley de Conservación de la Materia (nada se pierde, todo se transforma), nació en 1743 y murió en 1794, guillotinado por orden de las autoridades revolucionarias que respondían a Robespierre. La carrera de este científico fue notable. Muy joven, en 1768, mediante el aporte que hizo para la elaboración de un sistema de alumbrado público (parte de esa instrumentación la aplicó también a la iluminación de los teatros), se ganó el cargo de miembro de la Academia de Ciencias de París. Pero sus contribuciones más notables estuvieron dadas por su descubrimiento de qué elementos provocaban la combustión de los materiales, que de acuerdo con su teoría, ahora absolutamente aceptada, se producía por acción del aire. Con esto desbarataba la hasta ahí vigente teoría del flogisto, postulada a finales del siglo XVII por los químicos alemanes Johann Becher y Georg Stahl, según la cual todo elemento susceptible de sufrir combustión contiene esa sustancia, el flogisto, y el proceso de combustión se producía por la pérdida de la misma. Como segundo gran aporte, Lavoisier, en colaboración con otros químicos franceses –Louis Bernard Guyton de Morveau (1736-1816), Claude Louis Berthollet (1748-1822) y Antoine François de Fourcroy (1755-1808)–, dio pie en 1767 a la elaboración de un sistema lógico de nomenclatura química, un conjunto de reglas o fórmulas que debían utilizarse para nombrar todos los elementos y los compuestos químicos.

En un campo afín con el científico, el de los inventos, se produjo la aparición de ciertos instrumentos, que ahora, por el uso habitual, incorporamos a la vida cotidiana con total naturalidad, pero que en su momento permitieron dar un enorme tranco hacia adelante, siendo los generadores de un estado de

bienestar y de confort inédito para el ser humano. Resulta justo señalar que en este campo la Edad Moderna no establece una ruptura con el pasado medieval y, mucho menos, con el renacentista, ya que estos fueron ciclos que en este sentido hicieron aportes importantes como, por ejemplo, el reloj y la imprenta. Entonces deberíamos hablar de un proceso que no rompió la continuidad con el pasado, sino que se le dio mayor impulso como consecuencia de la apertura mental que se produjo en el siglo XVIII. Entre las tantas propuestas inventivas de las Luces citaremos sólo algunos casos, tal como la obtención del primer acero, una aleación de hierro y carbono de gran resistencia y muy utilizado en la industria posterior; la fabricación del primer termómetro de mercurio, obra del alemán Daniel Fahrenheit en 1714; la invención del pararrayos por Benjamín Franklin en 1750; y las experimentaciones de James Watt, quien en 1757, en Glasgow y con Joseph Black como mecenas y consejero, consiguió energía del calor latente y logró perfeccionar la máquina de vapor que en 1712 ya había inventado Thomas Newcomen (1663-1729). Esta innovación fue de indispensable utilización posterior para la locomoción de los primeros ferrocarriles[97], porque Watt había conseguido que la cuestión saliera del terreno de la experimentación y se transformara en un instrumento de dócil aplicación. En 1787 Edmund Cartwright creó el telar mecánico impulsado por energía hidráulica o de vapor, que dio un enorme impulso a la industria textil; y en 1800, el italiano Alessandro Volta diseñó la primera pila eléctrica (en el año 2000, al cumplirse doscientos años de este acontecimiento, Italia organizó un gran festejo). A partir de 1780, el médico y científico también italiano, Luigi Galvani (1737-1789), comenzó con sus experiencias con la electricidad, descubriendo los efectos que esta nueva forma de energía producía sobre el sistema nervioso de las ranas muertas. ¿Quién podía imaginar, entonces, la revolución que provocaría la electricidad puesta al servicio de las necesidades del hombre contemporáneo?

Pero los experimentos con la electricidad habían comenzado mucho antes. Nos tienta añadir el experimento realizado en abril de 1746 por Jean-Antoine Nollet (1700-1770), distinguido miembro de la Academia de Ciencias francesa, que transmitió descargas eléctricas a una fila de ciento ochenta guardias agarrados de la mano y, luego, repitió la prueba con doscientos monjes cartujos

97 Hasta la aparición del ferrocarril, las mercaderías se transportaban en carros, de limitada capacidad de carga, o por barco, un medio más eficaz, rápido y seguro. Por otra parte los navíos podían atreverse a cubrir mayores extensiones, superar los límites del continente, de modo que como dice Hobsbawm, «vivir cerca de un puerto era vivir cerca del mundo».

que aparentemente se presentaron como voluntarios. Con una cuota alta de magia y superstición, algunos estimaron que las experiencias de Nollet estaban muy cerca de cumplir con el viejo sueño de los alquimistas, consistente en insuflar vida a objetos inanimados, sin duda un atrevimiento de pensamiento inadmisible en este siglo donde reinaba la Razón.

La economía moderna

LAISSEZ FAIRE, LAISSEZ PASSER Y FISIOCRACIA

Como no podía ser de otra manera, los progresos científicos y los inventos mejoraron las formas de producción de bienes e insumos. Los cambios se advirtieron claramente en el campo de la hacienda, debido a lo cual surgieron teorías que, de forma científica y racional, buscaron explicar el funcionamiento de la economía. Los *philosophes* estaban totalmente de acuerdo que se trataba de una nueva ciencia que había que trabajar. Y eso fue lo que ocurrió. El padre de la criatura, el fundador de la economía política moderna, fue el empirista británico Adam Smith (1723-1790), escocés de origen y miembro de una de las familias más reconocidas de ese país. Smith, que adicionaba a sus teorías un sustento filosófico, inició sus reflexiones en 1759 con la publicación de *La teoría de los sentimientos morales*, verdadero manual que anuncia el capitalismo moderno y la próxima Revolución Industrial, pues «abstrae las características propias de la burguesía moderna y las universaliza e identifica con la "naturaleza humana" sin más»[98], a la manera del náufrago Crusoe de la novela de Defoe, que impone a un aborigen sus hábitos y códigos de conducta europeos.

Smith comenzó sus estudios en la universidad de Glasgow, que en esos años de recuperación de la vida económica e intelectual de Escocia –el pacto de unión con Inglaterra, de 1707, del cual ya nos ocuparemos, le otorgó enormes beneficios, instalando al nuevo país en un Estado más cercano a la modernidad–, se destacaba por encima de las casas de estudio inglesas. Su estadía en esa entidad académica fue de sólo tres años, pero la intensidad de la experiencia vivida hizo que Smith le fuera un eterno agradecido. Ahí tomó contacto con las ideas de la Ilustración a través de las clases de Francis Hutcheson (1694-1746), precursor y padre del Iluminismo escocés. Luego Smith

98 Etchegaray, Ricardo y García, Pablo. Obra citada.

obtuvo una beca de seis años para estudiar y formarse como pastor anglicano en Oxford, pero renunció a este objetivo para seguir, atento, al desarrollo de las novedades leyendo a su paisano David Hume, hecho por el que fue sancionado por las autoridades universitarias, ya que los libros de Hume aún no integraban la nómina de textos autorizados. Finalizado el beneficio de la beca, en 1746, Smith volvió a Glasgow encontrando un clima diferente y mejor del que había dejado, pues la Ilustración había ganado mucho terreno. Su universidad lo nombró profesor y desde la cátedra, Smith dictó materias de distinta índole –historia de la filosofía, retórica, lógica, jurisprudencia, crítica literaria (todavía una rareza)– respondiendo a un programa personal, enciclopédico e ilustrado, del cual han quedado pocos rastros, ya que por orden suya, a su muerte, sus albaceas literarios quemaron muchos de los testimonios de estas actividades, con excepción de los dos únicos libros que publicó en vida, *La teoría de los sentimientos morales* y, en 1776, *Investigación acerca de la naturaleza y las causas de la riqueza de las naciones* (más conocido como *La riqueza de las naciones*), que le dieron fama imperecedera. Deben sumarse algunos prólogos y un par de artículos escritos para la efímera revista *Edinburgh Review*. Como en el caso de Aristóteles, muchas de las ideas de Smith fueron difundidas a través de apuntes de sus alumnos, aunque es fama que al profesor le molestaba que sus discípulos tomaran notas en clase. Merced a este recurso se publicaron dos libros póstumos: *Lecciones de jurisprudencia* y *Lecciones de retórica y bellas letras.*

Una vacante inesperada lo obligó a una indeseable competencia por una cátedra de Filosofía Moral con su amigo y admirado Hume, que ganó no por su voluntad, ya que ante semejante rival Smith estaba dispuesto a resignar el cargo, sino porque la universidad tachó a Hume por su presunta condición de ateo. Este es otro de los datos que señalan que a pesar de los buenos vientos que soplaban para la Ilustración, había resabios de la antigua mentalidad que poseían la fuerza suficiente como para restar al claustro académico nada menos que una figura de tamaño nivel.

Smith se puso al frente de la nueva cátedra, adicionándole otros contenidos referidos a la política, el derecho y, su gran predilección, la economía. No parece caerse en exageración si se afirma que, en realidad, la filosofía moral que dictaba Smith abarcaba «el estudio de casi todas las

instituciones y asuntos humanos»[99]. Como se anticipó, la última parte de la cátedra estaba dedicada al estudio de las regulaciones políticas, de las medidas que se podían aplicar para aumentar la prosperidad del Estado. Esta inclinación hacia la economía, recibió el rechazo de "The Times" (periódico inglés que ya existía, fundado en 1785), que opinó en contra de la gestión universitaria de Smith, acusándolo de haber convertido una cátedra de filosofía moral en un profesorado de comercio y finanzas.

La riqueza de las naciones es un libro río que toca todos los asuntos económicos que importaban a la Gran Bretaña del siglo XVIII. El texto es el primero que aborda con toda claridad la economía política entendida como ciencia.

> «[Si] Adam Smith puede intentar construir una ciencia de la economía –que llama "economía política"– es porque la economía ya no se piensa como subordinada de otras instancias, no depende de la instancia de la política ni estatal, puesto que el sistema de producción, distribución y consumo de los bienes económicos tiene su propia legalidad, sus propias leyes de funcionamiento. Esta concepción introduce la tesis de la autonomía del mercado, es decir, la república del interés está centrada en la noción de que existe un mercado y que este mercado es autónomo. Cada individuo se dedica a estas tareas económicas y construye "espontáneamente" –esta es la idea fuerte del liberalismo, por eso no hace falta el Estado– la "pública felicidad". Esto es lo que Adam Smith llamó "la mano invisible" de la economía, que permanentemente distribuye bienes de la mejor manera posible fundándose en una moral del productor individual.»[100]

Para Smith la única fuente de riqueza es el trabajo, no el comercio, ni tampoco el cultivo de la tierra (como creían los fisiócratas, de quienes hablaremos pocos renglones más abajo). Y el trabajo, explica Smith en la hipótesis central de *La riqueza de las naciones*, se potencia con la productividad que, a su vez, se consigue con la división de las tareas. Es famosa la justificación que hizo de este último instrumento: si una persona fabrica alfileres, hace cien

---

99 Méndez Baiges, Víctor. 2007. *Adam Smith. Vida, pensamiento y obra.* España. Planeta DeAgostini S.A.

100 Terán, Oscar. Obra citada.

por día, mientras que si dividimos la tarea entre varios operarios, de modo que cada uno haga sólo una parte de la fabricación, se puede producir hasta diez mil alfileres en una sola jornada.

Una particularidad de *La riqueza de las naciones*, que se ha tomado como uno de sus puntos de desprestigio, es la curiosa afirmación de que apelando al egoísmo de los individuos, se logra el bienestar general.

> «En casi todas las otras especies zoológicas el individuo, cuando ha alcanzado la madurez, conquista la independencia y no necesita el concurso de otro ser viviente. Pero el hombre reclama en la mayor parte de las circunstancias la ayuda de sus semejantes y en vano puede esperarla sólo de su benevolencia. La conseguirá con mayor seguridad interesando en su favor el egoísmo de los otros y haciéndoles ver que es ventajoso para ellos hacer lo que les pide. Quien propone a otro un trato le está haciendo una de esas proposiciones. *Dame lo que necesito y tendrás lo que deseas,* es el sentido de cualquier clase de oferta, y así obtenemos de los demás la mayor parte de los servicios que necesitamos. No es la benevolencia del carnicero, del cervecero o del panadero la que nos procura el alimento, sino la consideración de su propio interés. No invocamos sus sentimientos humanitarios sino su egoísmo; ni les hablamos de nuestras necesidades, sino de sus ventajas.»[101]

La frase «dame lo que necesito y tendrás lo que deseas», sacada de contexto, ha sido sujeta a interpretaciones que van de la repulsa a la adhesión. Smith quiso expresar la existencia de una "mano invisible", el mercado, un lugar adonde el Estado no debe intervenir (libre comercio), donde coinciden en forma armoniosa tanto productores como consumidores y al que concede un carácter autorregulador en beneficio del interés general de la sociedad.

Smith había escrito el libro para uso de los legisladores, para que pudieran llevar adelante un mejor gobierno, pero la acogida de los funcionarios fue tibia e indiferente. Pese a este desdén, el autor se encargó de reeditarlo cinco veces y, como había vaticinado su admirado Hume, que lo calificó de "muy

---

101 Smith, Adam. *La riqueza de las naciones*. http://www.eumed.net Universidad de Málaga (sin mención de traductor). La cursiva es nuestra.

bello", el texto fue ganando cada vez más lectores. Al mismo tiempo Smith fue recogiendo honores y cargos públicos (entre ellos el de rector de su querida universidad de Glasgow, en 1787), que le aseguraron una vejez tranquila, exenta de polémicas (que según la leyenda, el prudente Smith solía eludir con la mayor presteza posible). Se cuenta que en su lecho, advertido de la muerte inevitable, Smith declaró que «podría haber hecho más».

Este interés por la economía que se le asigna al pionero Smith, fue acompañado por los fisiócratas franceses que, en realidad, asegura la historiografía, se le habían anticipado en el abordaje de la materia. La palabra fisiocracia, de origen griego, que significa "gobierno o dominio de la naturaleza", fue una forma de entender la economía por parte de unos pocos, de la cual se tenían escasas noticias hasta que «de 1760 a 1770 el tout París hablaba de ella»[102]. Es cierto también que diez años después, para 1780, los franceses ya la habían olvidado.

> «Durante veinte años, aproximadamente, un conjunto de hombres se agrupó en Francia alrededor de esta idea. Creían en la existencia de un orden "natural" que regía la vida y las relaciones de los hombres y de los pueblos; afirmaban que sólo la agricultura rendía un "producto neto"; pensaban en la "esterilidad" de la industria y el comercio como fuentes de riqueza; querían fomentar la gran empresa agrícola, a semejanza de Inglaterra, establecer un solo impuesto, un "impuesto único" sobre el "producto neto" de la agricultura, que sustituyera a todos los demás; abogaban por un régimen político de despotismo legal y en sus lineamientos de política económica de corto plazo la principal medida que estimaban que debía tomarse para salvar la agricultura era la de liberalizar el comercio de granos.»[103]

La fisiocracia fue fundada por los franceses François Quesnay (1694-1774), médico de la corte y reconocido como el "Maestro"; Anne Robert Jacques Turgot (1727-1781) y Pierre Samuel du Pont de Nemours (1739-1817). Este último tuvo activa participación en la Revolución Francesa de 1789 en favor de los monarcas

---

102 Cusminsky de Cendrero, Rosa. 1991. Prólogo a *Los fisiócratas*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

103 Cusminsky de Cendrero, Rosa. Obra citada.

amenazados, Luis XVI y María Antonieta, y por ello sufrió contratiempos, de los que se recuperó bajo Napoleón, de quien fue funcionario y figura fundamental para que Francia vendiera a los Estados Unidos, en 1803, los más de dos millones de kilómetros cuadrados del territorio americano de Luisiana.

El planteo de los fisiócratas, próspero, como se anotó, solo durante un corto período, era asimismo desestimado por algunos entendidos en la cuestión por considerarlo una especulación puramente intelectual. Sin embargo la fisiocracia se emparentaba bastante con las teorías de Smith, pues, como el inglés, los fisiócratas se hacían las mismas preguntas: ¿de dónde venía la riqueza?, ¿cómo repartirla equitativamente para que nadie muriera de hambre? Asimismo, igual que Smith, los fisiócratas descreían del papel del Estado, pues daban por seguro la existencia de esa ley espontánea y natural que aseguraba el buen funcionamiento del sistema económico sin necesidad de intervención alguna. Su doctrina puede quedar resumida en la expresión francesa *laissez faire, laissez passer* (dejar hacer, dejar pasar), que equivale a prescindir de mediaciones extrañas en los negocios de cualquier tipo, en atención que la actividad económica responde a una lógica tácita, que en caso de desajustes se superan sin auxilio exterior alguno, recuperando muy pronto la situación de equilibrio y equidad.

Debido a una eficaz labor proselitista y de propaganda, que prometía el fin de las penurias económicas que desesperaban al país, los fisiócratas alcanzaron cargos en el gobierno francés a la par que trataban de convencer, sin ningún éxito, a príncipes y nobles del resto de las cortes europeas.

El punto de contacto entre fisiócratas e ilustrados se establecía por un criterio: los primeros aseguraban que el laboreo de la tierra generaba a los hombres felices, tanto como lo pretendían los segundos. El Maestro Quesnay era amigo de los autores de L'Encyclopédie, Diderot y d'Alembert, y si bien el diccionario no le guardó un renglón especial a la fisiocracia, Diderot celebró en la entrada "Labradores" los méritos de la agricultura, aceptada como única fuente de riqueza. Lo curioso es que estas afirmaciones tan rotundas se hacían cuando Europa, que hasta entonces era cierto había vivido de su producción agrícola, engrosaba sus arcas con un recurso impensado: los metales preciosos que llegaban de América.

La cuestión religiosa

LAICISMO, DEÍSMO Y ATEÍSMO

Se debe tomar nota, al empezar este tramo del capítulo, de un dato que la mirada eurocentrista de la historia suele ignorar: a comienzos del siglo XVIII el poder religioso predominante en el mundo era el Islam, que dominaba los espíritus en África, Oriente Medio (Arabia, Persia, Turquía) y buena parte del Mediterráneo. Pero como los ilustrados habitaban precisamente la región del planeta dominada por el cristianismo en sus dos formas mayores, la católica y la protestante, reaccionaron contra esa doctrina imperante, actitud que les confiere bastante derecho a los historiadores para definir al siglo XVIII como un siglo anticristiano. Los cambios de opinión sobre la religión «afectaron al modo en que varones y mujeres se percibían a sí mismos y les hizo revisar su relación con la realidad última la que tradicionalmente llamaban "Dios"»[104]. Como los griegos, a los que tanto amaban, los librepensadores del Iluminismo no esperaban nada del "más allá". Incluso, para tomar aún mayor distancia, en caso de necesidad de acudir a Dios, lo hacían cambiándole el nombre, lo llamaron el Ser Supremo.

Cabe aclarar, sin embargo, que de manera general los filósofos ilustrados no rechazaron la idea de Dios –con excepción de los que optaron por desconocerlo por completo, que fueron muy pocos–, pero sí deploraban «al Dios cruel de la ortodoxia que amenazaba al género humano con el fuego eterno»[105]. La Razón les decía a estos reformadores que Dios existía, pero no tal como se lo imaginaba. Ante este asunto de fe, los *philosophes* tuvieron tres definidas opciones: laicismo, deísmo (la posición predominante, también reconocida como religión natural) o ateísmo.

La primera posición, el laicismo, la ruptura más tenue con la religión, se define como la «doctrina que defiende la independencia del hombre o de la sociedad, y más particularmente del Estado, respecto de cualquier organización o confesión religiosa»[106]. Precisamente por ser la menos atrevida, fue adoptada de un modo más o menos general. Cabe decir que por primera vez en Occidente se pudo sostener el laicismo como una práctica religiosa sin que sus militantes fueran condenados y, mucho menos, declarados herejes o indeseables.

---

104 Armstrong, Karen. Obra citada.
105 Armstrong, Karen. Obra citada.
106 Diccionario de la Real Academia Española.

El deísmo, fue más radical que el laicismo y también materia de adhesión por buena parte de los ilustrados, definiéndose el término como la «doctrina que reconoce un dios como autor de la naturaleza, pero sin admitir revelación ni culto externo»[107]. Los deístas «admitían la existencia de Dios, la creación y gobierno del mundo físico y la vida futura. Sin embargo no aceptaban las instituciones religiosas, los ritos o las historias sagradas, por considerar que en ellas intervenía el principio opresor del miedo, fruto exclusivo de la ignorancia»[108]. Al respecto se cuenta una anécdota, quizás un suceso no verídico, protagonizada por Voltaire que, asistente a una reunión de salón, y al encararse el tema de la inexistencia de un dios, hizo callar a los contertulios cuando advirtió que «si los criados supieran que Dios no existe, no tardarían en matar y robar a sus amos»[109].

La última posición, el ateísmo, la más extremista de las tres, que niega la misma existencia de un dios, fue una actitud minoritaria en el mundo ilustrado a pesar de que contaba con un antecedente ilustre, el físico, matemático y teólogo Blas Pascal (1623-1662), el primero en señalar, como un fenómeno nuevo en la historia del monoteísmo, que la creencia en Dios sólo podía ser una válida decisión personal. El mismo Voltaire, tan detractor de la religión oficial, no es tenido como ateo por muchos historiadores. En su *Tratado de metafísica*, si bien una obra de juventud, de 1736, defiende la existencia de Dios y en el castillo que se hizo construir en Ferney, ordenó levantar una capilla[110]. Pero Diderot, que a medida que surgía a la notoriedad –su origen humilde no lo emparentó de inmediato con los *philosophes*, hombres de gran cultura y buen pasar, por lo general educados por los jesuitas–, fue cambiando su posición religiosa, hasta que en épocas de *L'Encyclopédie* asumió decididamente el ateísmo como fórmula de vida, o, como él se justificaba, la existencia de Dios no era un asunto de su preocupación.

La posibilidad de asumir sin riesgo alguno cualquiera de las tres posiciones indica que la sociedad europea, aun con matices, estaba entrando en el proceso

---

107 Diccionario de la Real Academia Española.

108 Rafart, Susanna. Obra citada.

109 Luppol I. K. 1940. *Diderot* (sin mención de traductor). México. Fondo de Cultura Económica.

110 Ferney, inicialmente Fernex, ubicada en la frontera con Suiza, tomó el nombre de Ferney-Voltaire en 1878 en homenaje a Voltaire, que residió allí a partir de 1755. A su llegada, el pueblo apenas contaba con una centena de habitantes. Voltaire saneó las zonas pantanosas e hizo construir el castillo, la citada capilla y numerosas casas, invitando artistas e intelectuales para que por temporadas se instalaran allí.

de secularización que hemos mencionado al comienzo de este capítulo. Sin duda no solo la fuerza de la Ilustración logró ese objetivo, sino que colaboró mucho el hastío que sentía la gente por las crueles Guerras de Religión, que diezmaron vidas y ánimos entre la población del continente. En este clima de tolerancia religiosa, sin maniqueísmo (doctrina religiosa fomentada por Mani o Manes, un persa que vivió entre los años 215 y 275, que explica el universo por la lucha eterna entre dos principios opuestos e irreductibles, el bien y el mal; Dios es el creador de todo lo bueno y Satanás el de todo lo malo), los ilustrados rechazaron la caridad, un acto personal de raíz cristiana, que reemplazaron por el concepto laico de filantropía, considerada por la burguesía como una actitud más sincera de amor al género humano.

La Iglesia mermó la cantidad de acciones inquisitoriales, entre ellas las tristes y célebres cazas de brujas, por las que miles de mujeres fueron torturadas y asesinadas, en la mayoría de los casos quemadas vivas (aunque la práctica se extinguió del todo recién en 1793), y la persecución despiadada de pensadores que ponían en duda las tesis eclesiásticas, aunque esta actitud represiva no se apagó totalmente. Dimos noticias, al principio de este capítulo, del triste destino del Chevalier de Barre. Agregamos que el Día de Todos los Santos de 1755, pleno siglo ilustrado, Lisboa fue arrasada por uno de los peores terremotos de los que se tenga registro, al menos de los producidos en territorio europeo. En cuestión de minutos murieron cien mil personas, por lo general atrapadas dentro de las iglesias donde habían ido a pedir, apenas se produjeron los primeros sacudones, la protección de Dios. No obstante el poco eco obtenido con esos ruegos y como otro acto desesperado de defensa, «los sabios [en realidad, los jesuitas] del país no encontraron medio más eficaz para prevenir la ruina entera que ofrecer al pueblo un hermoso auto de fe; la universidad de Coimbra decidió que el espectáculo de varias personas quemadas a fuego lento, con gran ceremonia, [era] un secreto infalible para impedir que la tierra tiemble»[111].

Por las mismas fechas, el clero aún reclamaba los "billetes de confesión" o "indulgencias", que se obtenían por mediación de la Iglesia que cobraba dinero para otorgar los sacramentos y dar sepultura cristiana a los sospechosos de jansenismo, doctrina herética según Roma, que ya fue definida por nosotros en otro capítulo de estos *Apuntes*.

---

111 Voltaire. Obra citada.

Hay que tener en cuenta, aunque sea obvio el señalamiento, que la Ilustración se enfrentó durante este proceso de secularización con un enemigo formidable, la Iglesia Católica, una institución que sobrevivió, airosa, al hundimiento del antiguo mundo romano y que se encargó, con sus papas, de cubrir el vacío cultural y político que se había producido por la victoria de los bárbaros. La secularización era precisamente el proceso contrario al trabajo de diez siglos de la Santa Sede, que deterioraba las miles de operaciones políticas de los pontífices para comprometer en su favor a los monarcas del continente y complicaba la difícil tarea de evangelización de las masas paganas desorientadas por la ausencia de dioses. Era claro, para la Iglesia, que tamaña campaña de independencia de pensamiento iba, por último, a afectar la conciencia de sus fieles menos letrados. Y contra eso, la Santa Sede reaccionó abroquelando a todos sus integrantes, queriendo mostrar con eso que no le faltaba vigor ni fortaleza para combatir al nuevo enemigo. Pero, del mismo modo que el campo ilustrado no mostraba un frente compacto, también la Iglesia presentaba fisuras por donde se colaron las novedades. Asimismo hay que establecer distingos entre la resistencia que ofreció la Iglesia Católica y la que correspondió a la Protestante, más proclive esta última a aceptar el nuevo tiempo, que encajaba bastante bien con la doctrina de una de sus sectas más radicales, la de los puritanos, de notoria inspiración calvinista, que depositaban su fe en el progreso por medio de la voluntad del hombre.

Habría que marcar, entonces, las noticias sobre las adhesiones a la causa ilustrada que, contra lo previsible, surgían del campo religioso. Se admite que el papa Benedicto XIV (1675-1758) fue un hombre muy de su época, de una gran erudición y abierto a las novedades culturales. Mantuvo correspondencia con pensadores y científicos sin discriminación alguna –son notorios sus contactos con el rebelde Voltaire–, hasta el punto de ser al mismo tiempo respetado y admirado en Roma y en los países protestantes. Durante su papado tomó bajo su protección personal a científicos que en otros tiempos hubieran merecido la hoguera, como el jesuita croata Rogelio Boscovich (1711-1787); el historiador y arqueólogo benedictino Angelo Maria Querini (1696-1759); el fundador de la Historia del Arte como disciplina, Joachim Winckelmann (1717-1768); el creador de la historiografía italiana, Ludovico Antonio Muratori (1672-1750); y la matemática Maria Gaetana Agnesi, a quien llegó a ofrecer una cátedra honoraria en la Universidad de Bolonia (por otra parte organismo creado por este papa) en una época en que las mujeres

no eran admitidas ni siquiera como alumnas. También fue Benedicto XIV quien mandó borrar del *Index* el libro *De revolutione*, de Galileo Galilei, con lo que reivindicaba al científico hostigado, dando por definitivamente probada y aceptada la teoría heliocéntrica del sistema solar. Atento a los progresos de la medicina y la farmacopea, este pontífice fue pionero en Europa al ordenar la aplicación obligatoria de una vacuna antivariólica en todos los Estados Pontificios de Italia.

La pedagogía de la Ilustración

Como se marcará más adelante, muchos de los monarcas del continente aceptaron el ritmo de los acontecimientos adoptando, para su gobierno, unas maneras que la historia registra como las del Despotismo Ilustrado (ya definiremos el concepto). Estos monarcas, empujados por las ideas del Iluminismo, facilitaron la creación de escuelas, academias y universidades.

> «Al principio, las academias –llamadas por Pierre Chaunu[112] "universidades suplentes"– son tan sólo varios cientos de sociedades de eruditos de la Italia renacentista. Luego se multiplican por Europa, se oficializan a veces por instigación del Estado, y diversifican sus disciplinas confiando su magisterio tanto a aficionados doctos como a especialistas famosos: así como en el siglo XVII París y Londres se proveen de academias de ciencias, letras y arte con muchos miembros correspondientes, acto seguido lo hacen Berlín, Dresde, Madrid, Bolonia, Copenhague, Estocolmo, San Petersburgo, Lisboa y Turín»[113].

Por su parte, las academias artísticas cobijaron a aquellos creadores que tenían calidad de artistas, por lo cual no podían ser confundidos con los artesanos. La prosperidad de estas instituciones en el siglo XVIII, explica la cantidad de academias que actuaron en el siglo siguiente, más de cien en toda

---

112 Pierre Chaunu, (1923-2009), fue un historiador e hispanista francés, especialista en la América española e historia social y religiosa de Francia de los siglos XVI, XVII y XVIII.

113 Carbonell, Charles-Olivier. 2001. *Una historia europea de Europa* (Fernando González del Campo). España. Idea Books.

Europa, lo que habla de la intención de armonizar la labor en el terreno de las artes con los intereses de la sociedad.

En el terreno privativo de la enseñanza, en Europa y en particular en Francia, prosperaron de un modo inusitado, junto con las academias, las instituciones de un rango inferior, los "colegios", regidos por lo general por los jesuitas, que impusieron un modo de educación imitado por todas las confesiones (tómese nota de la cantidad de artistas y científicos que jamás pasaron por las universidades pero si fueron educados en estos colegios; a comienzos del Siglo de las Luces, en 1704, Voltaire estudió en el colegio jesuita Louis-le-Grand de París, el mismo donde había cursado Molière). Mientras la orden jesuita gozó de legitimidad papal (fue disuelta en 1773), el trabajo de sus colegios fue fundamental para contrarrestar la ofensiva luterana y calvinista, sobre todo en la Europa central y en la báltica, región esta última donde fueron revirtiendo, con paciencia y empeño, el proceso de conversión protestante en favor del catolicismo. Se reconocen como países bálticos aquellos que naturalmente ocupan las riberas del río homónimo y que son Estonia, Letonia y Lituania.

La inquina de las monarquías europeas, que denunciaban presiones de los jesuitas aun superiores a las de la Santa Sede, el poder que había alcanzado la confesión fundada por Ignacio de Loyola en 1534, expresado tanto en Europa como en América, donde tenían todavía mayor incidencia (en Paraguay habían creado reducciones aborígenes que se regían con leyes propias, ajenas a las instituidas por la metrópoli), más la presión de los ilustrados que pregonaban una religión natural por supuesto opuesta a los designios de la congregación, obligaron al papa Clemente XIV a tomar medidas punitivas contra la compañía: en el año 1773 disolvió la orden (de Francia ya había sido expulsada, en 1762). El proceso que terminó con esta eliminación es, por cierto, mucho más complejo. Nosotros sólo damos la noticia con muy pocos datos sobre el cese obligado de una comunidad religiosa que dominó la enseñanza europea, colisionando, por su alto grado de independencia, con las más altas esferas del pensamiento eclesiástico. Cuestiones de complejidad similar a las que marcaron su fin, provocaron la restauración de la orden, cuarenta años después de su disolución, en 1813, por parte del pontífice Pío VII (1742-1823).

L'Encyclopédie, Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers
Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert

«La oscuridad acabará en un nuevo siglo de luz. Nos deslumbrará el amanecer, después de haber estado algún tiempo en las tinieblas.»

JEAN LE ROND D'ALEMBERT - Prólogo a la *Encyclopédie*

La necesidad de difundir las nuevas ideas sumó a este cuadro, y con rápido desarrollo, la impresión de revistas y periódicos que todavía no alcanzaban una tirada diaria, como es habitual hoy, sino que eran de aparición espaciada, una o dos veces por semana. Los hubo de todo tipo: eruditos, políticos, mundanos y literarios, y obtuvieron desigual eco en la opinión pública. Tampoco todos adherían a las novedades; la Ilustración recibió, desde esas páginas, un amplio apoyo pero también un áspero rechazo.

Pero el Iluminismo se expandió literariamente sobre todo mediante el libro de ensayo, el género preferido, y por la aluvional correspondencia entre iguales, devenido asimismo género literario y convertido para la posteridad en una fantástica fuente de información. La industria editorial, atenta a los cambios, restó espacio a la edición de biografías de santos y mártires católicos, copiosa durante el siglo anterior, para reemplazarla en el siglo XVIII por la publicación de trabajos de los ilustrados sobre filosofía o ciencias naturales, relegando a una pequeña proporción la cantidad de textos religiosos, una literatura que difundía «los modelos dominantes de la civilización cortesana, la ortodoxia moral y la palabra religiosa»[114]. Este proceso fue acompañado por un cambio de situación del literato o del poeta, a quienes se les iba acabando el generoso cobijo del mecenazgo eclesial.

> «En la segunda mitad del siglo desaparece el mecenazgo totalmente, y hacia 1780 ningún escritor cuenta ya con el apoyo privado. El número de poetas y literatos que viven de su pluma aumenta de día en día […] Hasta mediados del siglo XVIII los escritores viven no del producto directo de sus obras, sino de pensiones, prebendas y sinecuras que a menudo no están en

114 Lepape, Pierre. 1998. *Voltaire* (traducción de Manuel Serrat Crespo). Buenos Aires. Emecé Editores.

relación ni con el mérito intrínseco ni con la atracción general que ejercen sus escritos. Ahora por vez primera el producto literario se convierte en una mercancía cuyo mérito se calibra por su vendibilidad en el mercado libre.»[115]

Un dato importante en este asunto es el del costo de los libros. Como ya dijimos, eran muy caros y, por lo general, su adquisición fue solo una preocupación de los letrados masculinos de alta clase que residían en las zonas urbanas. La gente de campo y las mujeres, con excepción de algunas que pertenecían a la elite, solían prescindir de este interés por la lectura, así como también las masas analfabetas, que por lógica permanecían al margen de esta ebullición intelectual. Por otra parte los libros publicados en Francia estaban sujetos a la rígida mirada de la censura real. En la Francia del siglo XVIII no se podía publicar legalmente un solo libro sin un privilegio real que indicaba que había pasado por las manos de los censores de la Iglesia y que estos lo habían aprobado. Las penas por infringir esas leyes eran severas, y se aplicaban estrictamente a discreción de las autoridades, el censor jefe o el poderoso Parlament de París, aunque también se sabía que algunos cortesanos influyentes usaban su posición para censurar libros y atacar a los autores. Los castigos iban desde una simbólica rotura y quema del libro, tarea asignada al verdugo de París, hasta unas cuantas semanas en la Bastilla o una agotadora temporada en las galeras de la armada francesa (casi una sentencia de muerte), pasando por la tortura y la ejecución públicas.

Estos peligros eran sin embargo superados con llamativa facilidad: cuando los textos que incluían reflexiones atrevidas y censurables se editaban fuera de Francia o se falseaba el pie de imprenta, adjudicando la edición a las linotipias de Londres, Ámsterdam (Holanda), Ginebra, Amberes (hoy Bélgica) o Neuchâtel (hoy Suiza francófona), una fácil precaución con que se eliminaba el acecho de la censura, en esta «batalla de la luz contra la oscuridad»[116]. Esta operación, y algunos funcionarios de la corona tomaban nota del hecho, iba en desmedro económico de la propia industria editorial francesa, que perdía un material de gran interés por parte del comprador letrado.

---

115 Hauser, Arnold. 1962, *Historia Social de la Literatura y el Arte* (traducción de A, Tovar y F.P.Varas-Reyes). España. Ediciones Guadarrama S.L.

116 Darnton, Robert. 2014. *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura* (traducción de Mariana Ortega). México. Fondo de Cultura Económica.

> «De cualquier manera, todos llegan igual: se imprimen en Suiza u Holanda, los llevan a Francia sin encuadernar, en pliegos camuflados entre pliegos de otros libros de apariencia inocente, y allí se ponen a punto y se distribuyen.»[117]

Sin embargo había quien corría deliberadamente el riesgo, ya que un libro editado y prohibido en Francia aumentaba el interés del público lector, que se apresuraba a comprarlo al volver al país impreso en alguna de esas imprentas extranjeras y ocultos en los dobles fondos de los toneles de pescado, en fardos de paja o escondidos en la impune valija de algún diplomático. Con frecuencia, y con anticipada cautela, el mismo libro era publicado en Francia y en otro lugar de Europa, simultáneamente, de modo que si uno era interceptado y prohibido, el otro seguía su camino sin inconvenientes. Este mecanismo, que los censores de todos los tiempos nunca parecieron entender –lo prohibido atrae más que lo permitido–, funcionaba con notable precisión y benefició en alto grado la difusión de la Ilustración.

Sin ninguna duda la iniciativa editorial más brillante y significativa de esta Europa de las Luces es la aventura de *L'Encyclopédie* (palabra que significa encadenamiento de conocimientos y está compuesta por la preposición griega *en* y los sustantivos *kíklos*, círculo, y *paideia*, conocimiento), empresa que por sugerencia de un librero, André Le Breton (1708-1779)[118], luego editor de los textos junto con otros tres colegas, imaginaron Denis Diderot (1713-1784) y el matemático Jean le Rond d'Alembert (1717-1783). En este trabajo compuesto de treinta y cinco volúmenes, veintiuno de textos (de setenta y dos mil artículos que ocuparon dieciséis mil quinientas páginas), doce de láminas y dos de índice general, se buscó volcar todo el saber de la humanidad[119]. «El antiguo

---

117 Pérez-Reverte, Arturo. Obra citada.

118 En la época, impresor y editor eran sinónimos; la misma persona se ocupaba de las dos tareas.

119 Debemos aclarar que las cifras de tomos, artículos y páginas no son las mismas en todas las fuentes consultadas, aun en aquellas más confiables. Aquí volcamos los números que por razón de su reiteración parecieran ser los más acertados, pero debemos aceptar que en realidad el exacto volumen de *L'Encyclopédie* es un dato impreciso. Pérez-Reverte, en su novela *Hombres buenos*, una historia alrededor de la *L'Encyclopédie* al parecer muy bien documentada, afirma que fueron veintiocho tomos, con papel soberbio, amplios márgenes y bella tipografía.

espíritu conservador de la ecumene[120]»[121] quedaba relegado debido a esta iniciativa dispuesta a ofrecer una visión global, cosmopolita, del conjunto del conocimiento humano. La empresa adoptó de entrada un lema tripartito, que conformó la trinidad del intelectualismo ilustrado: verdad, virtud y felicidad, al cual los autores de *L'Encyclopédie* le agregaron luego una cuarta condición, la de utilidad, «porque lo verdadero tiende a coincidir con lo útil»[122].

> «*L'Encyclopédie* ocupa un lugar peculiar en la Ilustración francesa. Viene a ser una especie de símbolo de su siglo de forma que, a veces, enciclopedista e ilustrado pasan a ser sinónimos. Se trata con mucho de la producción más espectacular y ambiciosa del siglo, en la que se establece una especie de balance entre los distintos saberes a la altura del pensamiento ilustrado.»[123]

> «*L'Encyclopédie ou Dictionaire raisonné des arts et des metiers* fue la gran obra de la Ilustración francesa que recogió los esfuerzos de los *philosophes* por agrupar colectivamente toda la cultura y los ideales del siglo de la razón. La obra se convirtió en la síntesis más relevante del espíritu de la época.»[124]

> «Sugerida por un inglés y un alemán a un librero francés, la empresa asocia a más de ciento sesenta colaboradores con el objeto de reunir los conocimientos esenciales del *honnête homme* [aunque la traducción directa de este término remite a "hombre de bien", el vocablo se refiere, en realidad, al hombre de mucho mundo y profundos conocimientos]. Canto al progreso de las ciencias y de las técnicas, aspira a ser un instrumento de lucha contra la superstición al servicio de la liberación del espíritu humano y un medio para conquistar el mundo.»[125]

---

120 La *ecumene* o *ecúmene* (palabra de origen griego) es el conjunto del mundo conocido. Generalmente se distingue como aquella porción de la Tierra permanentemente habitada, en contraposición al *anecumene* o *anecúmene*, que designa a las áreas deshabitadas o temporalmente ocupadas.

121 Armstrong, Karen. Obra citada.

122 Ginzo, Arsenio. Obra citada.

123 Ginzo, Arsenio. Obra citada.

124 Rafart, Susanna. Obra citada.

125 Carbonell, Charles-Olivier. Obra citada.

> «Lo que propone no es un diccionario sino un nuevo modo de leer el mundo. No sólo recapitula los conocimientos, propone contemplar su orden, algo que hasta entonces era cosa de los teólogos. No describe sólo, como Chambers [autor de un trabajo anterior y de algún modo similar], las ciencias y las artes, añade, en el mismo plano, las técnicas y el saber de los oficios, destruyendo así la antigua oposición social entre la actividad "noble" y la actividad "trivial", entre quienes piensan e inventan y quienes tienen fama de usar sólo la repetición maquinal.»[126]

> «Salpicada de florituras literarias, cargada de hechos y condimentada con pensamiento subversivo, la *Encyclopédie* era mucho más que una simple obra de consulta.»[127]

La iniciativa delataba desde su subtítulo su objetivo abarcador: *Diccionario razonado de las ciencias, las artes y de los oficios*, porque, como bien anota Hobsbawn, este trabajo de Diderot y D'Alembert «no fue solo el compendio del pensamiento progresista y político, sino también del progreso técnico y científico»[128]. Las artes, en este caso, eran las que el siglo XVIII les dio el nombre de "artes mecánicas", y que durante la antigüedad clásica y la Edad Media se reconocían como las "artes vulgares", aquellas producidas mediante procedimientos manuales, en contraposición de las "artes liberales" que eran producto del pensamiento. Es preciso resaltar este interés por las citadas artes mecánicas, pues con esa actitud se le dio nuevo valor a los oficios, denigrados desde el siglo XVI, momento en que se produjo la separación entre el arte elevado, la ciencia y la artesanía. Entonces se les quitó toda jerarquía a los artesanos mientras se otorgaba superior calidad a los artistas. *L'Encyclopédie* buscó dignificar lo que el jurista Loyseau había desdeñado al decir que los artesanos eran «aquellos que ejercen las artes mecánicas y llamamos mecánico lo que es vil y abyecto». Si la situación hubiera sido distinta, quizás Molière se habría conformado con su rol de tapicero del rey y abandonado la idea de huir detrás de una troupe de cómicos.

---

126 Lepape, Pierre. Obra citada.

127 Blum, Philipp. Obra citada.

128 Hobsbawn, Eric. 2007. *La era de la revolución. 1789-1848* (traducción de Félix Ximénez de Sandoval). Buenos Aires. Grupo Editorial Planeta.

Como es más o menos conocido, la idea surgió luego de que a Diderot, un avezado conocedor del idioma inglés[129], le encargaran la traducción de la *Cyclopedia, or an universal Dictionary of Arts and Sciences* del citado Ephraim Chambers (1680-1740). Los historiadores registran este hecho como la circunstancia generadora de la empresa, la que permitió al persuasivo Diderot convencer a tres libreros (en el siglo XVIII, como se anotó, también editores) para encarar, en principio, una ampliación de la obra, sin tomar nota de la verdadera envergadura que iba a alcanzar la propuesta. Diderot, acaso sin confesarlo, contaba con un referente relevante que pocas veces es registrado por la historia de esta cuestión: el *Diccionario histórico y crítico* de Pierre Bayle (1647-1706), uno de los mayores logros de erudición del siglo XVII y uno de los libros más vendidos de su época. Fue un trabajo solitario, publicado en cuatro volúmenes, entre 1695 y 1702, en Rotterdam (Holanda), donde Bayle se había instalado en 1681 y donde vivió hasta su muerte.

A primera vista el diccionario de Bayle es escasamente peligroso, presenta un panorama de filósofos y personajes históricos destacados que son estudiados con sapiencia y que entrañan escasos juicios de valor, de aquellos que podrían alterar tanto a eclesiásticos como a monarcas. Pero al hacer pasaje por el cuerpo principal del texto se ignora que éste es el traje que esconde un cuerpo atrevido, insolente y con frecuencia procaz y obsceno, ya que Bayle ofreció las ideas más riesgosas a través de un recurso ingenioso: las notas al pie, que cubren más o menos el noventa por ciento del libro. Allí es donde, artista del disfraz, el autor despliega toda su disidencia y su adelantada mirada del mundo, desde donde obliga al lector «a buscar sentidos alternativos y a entrar y salir de antiguas disputas para llegar a conclusiones inquietantes»[130]. En esas notas Bayle sugiere con simulado horror, entre otras aseveraciones, que el relato del Génesis podría ser históricamente inexacto. Del mismo modo sibilino pone en claro el carácter absurdo de la institución del matrimonio. El sacerdote, afirma Bayle, justifica la relación carnal de dos jóvenes que, si ocuparan la cama sin esta bendición litúrgica, serían maldecidos y escarnecidos por familiares, amigos y, por supuesto, por la Santa Iglesia, que enviaría a la joven, previamente rapada,

---

129 La traducción fue un gesto iluminista por excelencia, tomada como arma capaz de borrar las fronteras y de universalizar en todos los idiomas las normas de la Razón ilustrada e instrumental.

130 Blom, Philipp. Obra citada.

a la reclusión en un convento. «Hay que admitir –agrega– que las leyes son muy divertidas»[131]. Bayle era en definitiva un humanista escéptico, claramente escéptico deberíamos agregar, pero que con esta sutil estrategia se cuidaba de no aparecer como un pensador subversivo por derecho propio; las revelaciones iconoclastas e irreverentes pertenecían a otros, él sólo las transcribía en sus notas al pie. Se cuenta que también velaba por su imagen de hombre religioso: iba regularmente a la iglesia, nadie podía tomarlo por ateo, aun cuando en su diccionario dejara tantas preguntas sacrílegas que fueron, sin duda, las que más entusiasmaron al joven y entusiasta Diderot.

> «Es tentadora la idea de imaginar a Denis Diderot enfrascado en el Diccionario de Bayle, el rostro encendido de entusiasmo […] Las estrategias de disimulo de Bayle se convirtieron en un modelo para el gran proyecto enciclopedista, y también en una de sus fuentes para los artículos de filosofía e historia.»[132]

Diderot y d'Alembert (sumado este, matemático brillante, al trabajo por indicación de los editores, ya que se trataba de un nombre prestigioso y necesario al lado del todavía ignoto Diderot), comenzaron a redactar *L'Encyclopédie* en 1747. El primero, dando muestra de su capacidad intelectual, se ocupó de capítulos disímiles, tal como una reflexión sobre lo "bello", una descripción de la "intolerancia", para la cual tomó como ejemplo a un odiado hermano intolerante, hasta una descripción de cómo los tejedores de Lille (ciudad del norte francés, colindante con Bélgica) trabajaban sus telas de hilo. Para otros temas, los directores sabían elegir al responsable entre la amplia variedad de talentos del universo ilustrado. Por ejemplo, para definir el "ingenio", término de difícil precisión, llamaron al mayor ingenio de la época: Voltaire, y para hablar de venados y de caza convocaron a Charles-Georges Le Roy, montero[133] mayor de palacio.

Con este plan de concretar una obra monumental buscaban desbordar, y desbordaron, los antecedentes ya en circulación, considerados inútiles o

---

131 Bayle, Pierre. 2010. *Diccionario histórico y crítico* (traducción de Fernando Bahr). Buenos Aires. El cuenco de plata.

132 Blom, Philipp. Obra citada.

133 «Persona que busca y persigue la caza en el monte, o la ojea hacia el sitio en que la esperan los cazadores» (DRAE).

insuficientes, tal como la citada *Cyclopedia* de Chambers, publicada en 1728 y que constaba de sólo dos volúmenes, con dedicatoria al rey inglés. Cabe aclarar que en el siglo XVIII las dedicatorias eran un asunto delicado, «porque un personaje público que aceptaba de manera implícita la dedicatoria de un libro lo respaldaba tácitamente y se identificaba con él»[134]. Como afirmamos, el proyecto francés se proponía algo más que ser una aséptica obra de consulta, sino un compromiso con las nuevas ideas ilustradas –de la arquitectura a la zoología–, las cuales serían mostradas con un talante ampliamente militante. El proyecto, que debía financiarse mediante suscripciones, pretendía lograr que «cada día se vuelvan más comunes entre el público aquellos conocimientos que en el siglo anterior eran privilegio de una minoría»[135].

> «A diferencia de otros diccionarios, que colocaban las entradas por tema y piadosamente daban prioridad a materias como teología, historia eclesiástica y casas de la nobleza, esta obra respetaría estrictamente el orden alfabético –una pesadilla en una época anterior a la informática, pero también un método de asombrosa eficacia–.»[136]

A la empresa se fueron sumando los hombres de letras de toda Francia, asumiendo una tarea que insumió el esfuerzo de más de ciento sesenta intelectuales del mayor nivel. Estos redactores afrontaron una tarea descomunal y plagada de dificultades. Ante la aparición de los dos primeros volúmenes, en 1751 o 1752, no hay acuerdo en esto, la Sorbona, el rey y el Parlamento reaccionaron al unísono y prohibieron su difusión. La Iglesia, por su parte, se apresuró a incluir ese primer asomo de *L'Encyclopédie* en el *Index*, pero a pesar de tantos obstáculos los redactores pudieron superar las restricciones y seguir adelante por el apoyo dispensado por la opinión pública, que compraba ávidamente los volúmenes así como se iban editando (en 1757 ya se habían publicado seis). Se asegura que la primera edición, de un poco más de cuatro mil ejemplares, se agotó rápidamente, comprada en sus tres cuartas partes por lectores extranjeros. Las reimpresiones posteriores gozaron, con alguna excepción, de la desconfianza general, porque con frecuencia eran oportunistas

134 Darnton, Robert. 2014. Obra citada.
135 Ginzo, Arsenio. Obra citada.
136 Blom, Philipp. Obra citada.

reediciones, ajenas a las intenciones de Diderot y d'Alembert, que incluían textos corruptos por descuidos o voluntarias e interesadas modificaciones.

Diderot y d'Alembert fueron asimismo ayudados por los poderosos amigos que tenían en la corte: madame Pompadour (1721-1764), concubina oficial de Luis XV y furiosa defensora de las ideas ilustradas, y el muy vinculado Guillaume-Chrétien de Lamoignon de Malesherbes (1721-1794), que llamativamente ocultaba en su casa (que oficiaba de despacho oficial de censor) los manuscritos de *L'Encyclopédie* que podrían ser incautados, ya que opinaba que la empresa, si bien perniciosa para la Iglesia, iba a contribuir a la *gloire de la France*. Y no estuvo errado. C. G. de Lamoignon de Malesherbes fue en realidad director de la *Direction de la Librairie* entre 1750 y 1763 (período en que se publicaron las obras más importantes de la Ilustración, entre ellas buena parte de la *Encyclopédie*) y tenía a su cargo una cantidad importante de censores (ciento veinte en 1760, la mayoría sin goce de sueldo) especializados en distintas materias, tal como historia, botánica, geografía y, las más peligrosas de todas, política y teología.

> «Los libros religiosos no solo debían estar libres de herejías; tenían que ajustarse a normas particularmente elevadas de razonamiento y estilo. De lo contrario socaban su propia causa y no podían ser publicados.»[137]

Fue «amigo o protector de varios *philosophes*, era conocido por su administración tolerante y flexible, aunque consistentemente aseveró la autoridad del Estado en contra de todo intento del clero, la universidad[138] y los *Parlaments* (Parlamentos) por interferir en la vigilancia del comercio de libros»[139]. Lo afortunado fue que su sucesor, Antoine de Sartine (1763-1774), prosiguió con la política de tolerancia que, lamentablemente, desconocieron los directores que le siguieron.

> «La mayor parte de los censores parece haber tomado su trabajo bastante en serio y haber trabajado duro. Mientras examinaba un trabajo sobre el comercio y tipos de cambio, uno de ellos corrigió la ortografía y rehízo buena parte de la aritmética. Otros hacían

137 Darnton, Robert. Obra citada.

138 Durante la Edad Media la Universidad de París tenía a su cargo las tareas de censura, pero en el siglo XVIII, por decreto de la corona, había perdido ese derecho.

139 Darnton, Robert. Obra citada.

lista de errores, corregían fallas gramaticales, señalaban problemas estilísticos y ponían mucha atención en señalar fraseos que podían llegar a resultar ofensivos. A menudo se oponían a la dureza en el tono, defendiendo un ideal de moderación *(bienséances)*. En esos casos, indicaban con lápiz las mejoras sugeridas. Un censor exigió que un manuscrito entero se volviera a copiar con suficiente espacio entre las líneas para que él pudiera meter sus correcciones.»[140]

Sin duda que la movilización más fuerte en contra de *L'Encyclopédie* no llegó de la corte sino del campo religioso, a cargo de jesuitas y jansenistas; los primeros porque no podían perdonar que los enciclopedistas pescaran en las obras eruditas que consideraban de propio consumo; los segundos porque los trabajos publicados contenían afirmaciones plenas de escepticismo, atentatorias contra el programa cristiano. Antiguos enemigos en épocas en que los jansenistas enfrentaron el poder de Roma y fueron reducidos a una expresión minoritaria (consultar capítulo X de estos *Apuntes*), ahora, puestos de acuerdo jesuitas y jansenistas, atacaron con saña el proyecto enciclopédico. Los jesuitas contaban con un órgano de difusión, el Journal de Trévoux, fundado en 1701 y dirigido por un empecinado pero inteligente padre Berthier, que dispuso de todas sus páginas para combatir el Iluminismo y por extensión, cuando llegó el turno, a *L'Encyclopédie*. También Diderot y d'Alembert encontraron a su paso las piedras arrojadas por algunos de sus colegas intelectuales, que llevaban consigo el empuje de la envidia y el resentimiento. El clan antifilosófico, que no solo atacaba a los enciclopedistas sino a todo el partido ilustrado, era numeroso aunque así no lo registre la historia (todos ellos fueron casi olvidados, tanto sus nombres como su ruindad), y estaba formado, entre otros, por Charles Palissot (1730-1814), Antoine-Henry Poinsinet (1734-1769), Èlie-Catherine Fréron (1719-1776) y el abate Joseph Delaporte (1718-1779).

Palissot fue el autor de *Los filósofos* (1760), cruel y calumniosa comedia en tres actos, escrita en verso, que gozaba de la venia oficial ya que fue estrenada por la *Comédie Française* en el mismo año. Uno de los personajes remitía a Diderot, ridiculizado como un Sócrates caricaturesco, mientras que otro aludía claramente a Rousseau, convertido en un animal que caminaba por el escenario en cuatro patas, como las bestias de la naturaleza que él tanto respetaba. Sin duda que el sardónico autor se basó, para elaborar el despiadado insulto hacia

140 Darnton, Robert. Obra citada.

Rousseau, en la opinión negativa que Voltaire tenía del pensamiento del filósofo, desarrollado en el *Discurso sobre el origen y el fundamento de la desigualdad entre los hombres*. Luego de haber leído ese texto, Voltaire le envió una carta a Rousseau donde le decía que «nunca se ha desplegado tanta inteligencia en un intento de animalizarnos. Dan ganas de ir a cuatro patas cuando se lee vuestra obra. Pero como tengo sesenta años ya he perdido ese hábito, y me es imposible retomarlo».

El mismo año Poinsinet estrenó *El pequeño filósofo*, que mantuvo la misma traza satírica, con especial encarnizamiento contra Diderot. Fréron, por su parte, dirigía el periódico L'Année littéraire, tribuna privilegiada para los ataques cotidianos contra los filósofos ilustrados y contra la iniciativa de *L'Encyclopédie* (de ahí surgió la acusación, que comentaremos más adelante, de que Diderot, en una de sus obras teatrales, había plagiado a Goldoni). A su vez el abate Delporte era director de otro periódico, L'Observateur littéraire, que combatía a la Ilustración con la misma saña que Fréron. Deben sumarse a esta campaña la actividad de otras publicaciones periodísticas (L'Avant-Coureur, Les Petites Affiches), y de otro abate, Sabatier de Castres, que redactó una especie de canon, *Trois siècles de la littérature française*, donde otorgó crédito literario a todos los enemigos de los *philosophes*, relegando a éstos a los últimos lugares de consideración, condenados por malos escritores y moralistas peligrosos.

Por todas estas causas los redactores de *L'Encyclopédie* actuaron con gran picardía, a lo Bayle, deslizando los pensamientos más atrevidos en los artículos menos sospechosos, maniobra que confundía a los censores, quienes encontraban ideas a su gusto en los rubros que potencialmente podían ser conflictivos: «en un artículo aparentemente inocente como *Siako*, se burlan de su santidad vistiéndolo con ropas japonesas; y en *Ypaini* describen la Sagrada Eucaristía disfrazada como ritual extravagante y pagano»[141]. Con la misma precaución, y atrevimiento, y con el fin de evitar los riesgos de interdicción que amenazaban la empresa, muchos de los volúmenes de *L'Encyclopédie* fueron publicados en la tolerante Ámsterdam (del cuarto tomo, por ejemplo, se editaron en esa ciudad tres mil ejemplares, una tirada enorme para los estándares de la época). Lo sorprendente de Ámsterdam es que en el 1500 la ciudad era un centro rústico muy católico que olía a incienso «y vísceras de peces, a aguas servidas, brea, estiércol y cerveza fermentada, una ciudad de callejones angostos arreciada por la lluvia, de marineros malhablados y monjes conspiradores»[142], que cambió con la irrupción

---

141 Pérez-Reverte, Arturo. Obra citada.

142 Shorto, Rusell. 2016. *Ámsterdam* (traducción M. V. Rodil). Buenos Aires. Capital Intelectual / Katz.

de la Reforma y la apertura del comercio hacia y desde las indias occidentales y orientales. Todas las esferas de la vida florecieron en ese período; la ciencia, el arte y la política, capaz de generar una forma de gobierno altamente democrática y tolerante. Se calcula que bajo este clima abierto a todas las ideas el treinta por ciento de los libros publicados en Occidente fueron editados por al menos cien editores instalados en Ámsterdam. Debe sumarse la transformación del espacio urbano y la inteligente administración del agua a través de canales salubres (construidos con el esfuerzo de todos los habitantes), que además se constituyeron en útiles vías navegables de transporte.

Hay historiadores que aseguran que los editores franceses adoptaron un tercer factor de precaución, ejercitado por ejemplo por el editor Le Breton o Lebreton, que ante un manuscrito original de alto riesgo hacía él mismo las correcciones necesarias para bajar el voltaje del escrito. Se dice que Diderot cayó en la cuenta de estas intervenciones demasiado invasivas y lloró de rabia. De todos modos parece que la intervención de Lebreton habría sido mesurada; en el siglo XX se descubrieron gran parte de los manuscritos originales y comparados con la edición de *L'Encyclopédie* quedó claro que las modificaciones efectuadas por el editor fueron mínimas y en muchos casos irrelevantes.

Tantos inconvenientes y dificultades terminaron por desalentar a d'Alembert, quien abandonó su cargo de codirector en el momento más difícil, luego de la publicación del volumen VII, en 1759, aunque siguió colaborando con el proyecto hasta el final, redactando en especial los artículos en los que era muy versado: las matemáticas. Diderot no se amilanó, siguió adelante, solo, asumiendo todos los riesgos ya que no solo d'Alembert lo abandonaba, también lo hizo el pesaroso Voltaire, quien, a pesar de que sus intervenciones no habían sido excesivas, rogó a los directores de *L'Encyclopédie* que le devolvieran sus manuscritos.

No obstante su deserción, a d'Alembert le cabe el mérito de la historia por haber sido el redactor del *Discurso preliminar*, una obra maestra que oficia de declaración de principios y que «es una de las fuentes más adecuadas para conocer la conciencia de sí que tuvo el Siglo de las Luces»[143]. Compuesto de siete partes y anotaciones accesorias, nosotros acercamos a continuación solo un párrafo de la primera, pues la extensión del documento desaconseja la trascripción completa del mismo[144].

---

143 Ginzo, Arsenio. Obra citada.

144 El texto íntegro del *Discurso preliminar* se encuentra publicado en el sitio http://www.antorcha.net

> «La obra que iniciamos (y que deseamos concluir) tiene dos propósitos: como Enciclopedia, debe exponer en lo posible el orden y la correlación de los conocimientos humanos; como *Diccionario razonado de las ciencias, de las artes y de los oficios*, debe contener sobre cada ciencia y sobre cada arte, ya sea liberal, ya mecánica, los principios generales en que se basa y los detalles más esenciales que constituyen el cuerpo y la sustancia de la misma. Estos dos puntos de vista, de *Enciclopedia* y de *Diccionario razonado*, determinarán, pues, el plan y la división de nuestro Discurso preliminar. Vamos a considerarlos, a seguirlos uno tras otro, y dar cuenta de los medios por los cuales hemos tratado de cumplir este doble objeto…».

A su vez, Diderot también opinó sobre el proyecto en el tomo V, afirmando que «el objetivo de una enciclopedia es reunir los conocimientos esparcidos por la faz de la tierra; exponer el sistema general de ellos a los hombres con los que vivimos, y trasmitirlos a los hombres que vendrán después de nosotros; a fin de que los trabajos de siglos pasados no hayan sido trabajos inútiles para los siglos que han de sucederles; que nuestros vástagos, al hacerse más instruidos, se hagan al mismo tiempo más virtuosos y más felices, y que no muramos sin haber merecido agradecimiento del género humano».

La difusión por todo el continente de *L'Encyclopédie*, concluida de redactar y de publicar en 1772 (hay quienes ofrecen otras fechas de final, pero en general se acepta que ese es el año de edición del último volumen de láminas), partió de la matriz parisina y llegó hasta Dublín, Budapest, Lisboa y San Petersburgo. Al ser traducida a los idiomas locales, *L'Encyclopédie* desbordó su origen francés y se transformó en una iniciativa netamente europea. En España fue donde encontró las mayores dificultades, prohibida de inmediato por la Inquisición, no llegó a hacerse ninguna traducción en el siglo XVIII ni tampoco en el siguiente. El trabajo recién se inició en 1920, pero el traductor F. Rivera Pastor se ocupó sólo del *Discurso preliminar* de d'Alembert.

Los críticos de mejor índole, los que opinaron a posteriori de este siglo XVIII –en medio de los acontecimientos era muy difícil mantener la imparcialidad–, señalaron como defecto de *L'Encyclopédie* que la visión que sus redactores tenían del trabajo manual y de la situación de los artesanos resultaba demasiado idealizada, bastante lejos de las verdaderas condiciones que mostraba la vida real. Según otros la propuesta contenía en su seno la simiente de su

fracaso como proyecto abarcador, ya que lo que se entendía por cultura se estaba fraccionando, a medida que se producía *L'Encyclopédie*, en dos partes cada vez más diferenciadas: las ciencias y las artes liberales, aquellas del pensamiento. Los redactores habían ofrecido la más franca atención a la primera, que fue divulgada con mayor énfasis y empeño, abriendo con ese favoritismo aún más la brecha de separación. Por esa razón, por la distancia entre ambos campos, que se fue ensanchando, las personas cultas, al revés de las intenciones de los utópicos enciclopedistas, fueron perdiendo el control de todo el conocimiento, y debieron optar, para estar al tanto, por atender una cosa e ignorar la otra. Se comenzó a entender que la vida era muy corta, que sólo alcanzaba para cubrir objetivos más modestos y había que hacer elección. Otra dificultad se presentó al advertir que la ciencia requería de un lenguaje propio, riguroso y exacto, crudo, despojado de cualquier intento de metáfora y mucho más de subjetividades. Por ejemplo, la primavera renacía en el hemisferio norte de acuerdo con ciertas condiciones climáticas, en una fecha quizás imprecisa, pero que un botánico podía establecer con una exactitud bastante aproximada, pronóstico certero, concluyente, pero muy distinto del bello vaticinio del poeta inglés Geoffrey Chaucer en los *Cuentos de Canterbury*: «Las suaves lluvias de abril han penetrado hasta lo más profundo de la sequía de marzo y empapado todos los vasos con la humedad suficiente para engendrar la flor; el delicado aliento de Céfiro ha avivado en los bosques y campos los tiernos retoños y el joven sol ha recorrido la mitad de su camino en el signo de Aries; las avecillas, que duermen toda la noche con los ojos abiertos, han comenzado a trinar, pues la Naturaleza les despierta los instintos»[145].

Los lenguajes específicos de cada disciplina irían volviéndose opacos para los que no formaran parte del grupo de expertos; «los caminos estaban destinados a separarse. La totalidad del saber humanístico, científico y técnico ya no iba a encerrarse en la cabeza de una misma persona. La ciencia, precisamente porque se había terminado de constituir como ciencia (y ya no conservaba hilos visibles e invisibles que la unieran, como en el siglo XVII, con la alquimia o con la astrología), se separaba de las humanidades de un modo que nada podía evitar. Y además [y para colmo, agregamos nosotros], se bifurcaba en ciencia y tecnología»[146].

---

145 Chaucer, Geoffrey. 1991. *Cuentos de Canterbury* (versión de Pedro Guardia Massó). España. Cátedra.

146 Sarlo, Beatriz. *"Una pregunta sin muchas respuestas"*. Nota publicada en el diario La Nación de Buenos Aires el 1 de diciembre de 2007.

Y esta situación no tuvo retroceso, obtuvo carácter permanente. La réplica de la utopía renacentista fue insostenible, comenzaba un proceso en que «resulta imposible que un experto de una disciplina sea competente en otra distinta»[147]. Leonardo pintó La última cena y diseñó máquinas que casi volaron. En pleno siglo XX, que asume con naturalidad la distancia entre ciencia y arte, Einstein revolucionó la física pero le quedó muy poco tiempo para perfeccionarse en la ejecución del violín, su otra (¿o única?) pasión.

> «La especialización era crucial en esta sociedad técnica occidental: todas las innovaciones en los campos económico, intelectual y social exigían una habilidad particular en muchos ámbitos diferentes […] La experiencia de especialización significaba que los implicados en este proceso eran cada vez menos capaces de ver todo el conjunto.»[148]

La autora de la cita inmediatamente anterior, Beatriz Sarlo, cuenta una anécdota que resulta muy aclaratoria del tema, que verifica la existencia de este inevitable proceso de divorcio entre ciencia y humanidades, iniciado en el siglo XVIII. Por la claridad con que está redactada la reflexión preferimos transcribirla entera.

> «Hace unos años, le pregunté a una científica (química molecular, según recuerdo con incertidumbre) si podía ayudarme en la lectura del libro de Stephen Hawking, *Breve historia del tiempo*. Me dijo, sin piedad ni eufemismos condescendientes, que era demasiado difícil para mí. Sentí la respuesta como un insulto, pero poco después me di cuenta de que ella tenía razón. Yo estaba preocupada por las distopías de la *science fiction*, el libro de Hawking no iba a ayudarme a refinar esas preocupaciones, más bien iba a leerlo en clave metafórica, borroneando toda especificidad, como si se tratara de una exótica teogonía físico-matemática. Lo curioso es que la científica me frenó de modo tan despreciativo precisamente en un ámbito que varios siglos antes había sido creado para que gente de las ciencias y de las humanidades, mientras comían o bebían,

147 Armstrong, Karen. Obra citada.
148 Armstrong, Karen. Obra citada.

intercambiaran ideas. El diálogo tuvo lugar en un *college* de la universidad de Cambridge donde las reglas de la cortesía indican que nadie jamás debe elegir por la profesión a su interlocutor en la mesa colectiva. Yo me atuve a la norma con los resultados obvios: las reglas tenían doscientos años y solo los extranjeros inseguros pensábamos que había que cumplirlas a rajatabla.»[149]

Jean le Rond d'Alembert, uno de los dos redactores principales de *L'Encyclopédie*, fue dejado aún niño en las puertas de una iglesia, de donde recibió el nombre, aunque siempre conoció la identidad de la madre que consumó el abandono: la baronesa Claudine Alexandrine-Guérin de Tencin, muy vinculada con la causa ilustrada, hasta el punto de ser la anfitriona de uno de los más respetados salones de la época. D'Alembert fue abogado, ejerció la medicina y terminó dedicándose por entero al estudio de las matemáticas y la física, en las que se destacó notoriamente (la mayoría de los artículos sobre estas materias incluidos en *L'Encyclopédie* fueron escritos por él). Su capacidad fue premiada muy pronto, en 1741, vale decir que a los veinticuatro años ya era miembro de la Academia de Ciencias donde expuso sus teorías sobre el cálculo integral, y, en 1743, enunció el principio de conservación de la energía, una ley de la dinámica que lleva su nombre y que se considera su aporte maestro a la ciencia occidental. El principio de d'Alembert, enunciado en su *Tratado de dinámica*, establece que la suma de las fuerzas externas que actúan sobre un cuerpo y las denominadas fuerzas de inercia forman un sistema en equilibrio, a este equilibrio se le denomina "equilibrio dinámico".

Esta dedicación a las ciencias no le impidió incursionar por otros terrenos, como el de la filosofía (la designación de "siglo de la filosofía" le corresponde a él). En la publicación de *Elementos de filosofía* ofrece datos sobre su pensamiento, que le dieron título de precursor del Positivismo[150], el cual reinará como canon filosófico recién en el siglo siguiente. En atención a su alta erudición

149 Sarlo, Beatriz. Nota citada.

150 El Positivismo es una corriente o escuela filosófica que afirma que el único conocimiento auténtico es el conocimiento científico, y que tal conocimiento solamente puede surgir a través del método científico. El Positivismo surge en Francia a inicios del siglo XIX de la mano del pensador francés Saint-Simon (1760-1825) primero, de Augusto Comte (1798-1857) segundo, y del británico John Stuart Mill (1806-1873), y se extiende y desarrolla por el resto de Europa en la segunda mitad de dicho siglo.

fue convocado para ser tutor del hijo de Catalina II de Rusia y, por gestión de Federico de Prusia, para presidir la Academia de Ciencias de Berlín, cargos que rechazó. En 1772, fecha coincidente con la edición del último volumen de la *L'Encyclopédie*, proyecto que él había abandonado hacía más de diez años atrás, fue nombrado secretario perpetuo de la Academia Francesa.

Denis Diderot era hijo de una familia de recursos medianos que apenas pudo darle una menguada educación en el colegio de los jesuitas de su ciudad natal, Langres. En 1728, a los quince años, estaba listo para iniciar una carrera eclesiástica, verdadero salvoconducto para quienes carecían de otras oportunidades de progreso, y para eso se trasladó a París, una ciudad crispada muy distinta a su habitual y sereno entorno pueblerino. Fue acompañado por su padre, que perdió la vigilancia y el control sobre la voluntad del muchacho cuando a los dos años de estadía, y pese a que lo esperaba el cargo de canónigo[151] de la iglesia de su ciudad natal, decidió abandonar el camino del sacerdocio para cursar, hasta terminar, estudios de Bellas Artes en la universidad capitalina. Diderot padre había rogado que a cambio del clero eligiera la medicina o el derecho, pero el vástago se dedicó a la bohemia: café, alcohol y tabaco, consumidos en el café Procope o en el Régence. Resulta difícil, para sus biógrafos, reconstruir estos diez años de vida descuidada, aunque se presume que intentó dedicarse sin éxito a la actuación teatral en toda esta década durante la cual vistió un único traje, una levita de abrigo de lana gris, tanto en invierno como en pleno verano (lo admite el propio Diderot en su novela *El sobrino de Rameau*). Diderot nunca usó peluca empolvada, como era obligación de los adultos ilustrados o nobles, y se ganó mal el sustento haciendo los "pequeños oficios" de escritor, traducciones del inglés y menesteres literarios menores, como novelitas pornográficas que, naturalmente, no firmaba o firmaba con seudónimo.

En 1741 contrajo matrimonio con una humilde costurera, Anne-Toinette Champion, una devota cristiana que siempre deploró el ateísmo de su marido. El enlace pudo llevarse a cabo porque Diderot escapó del convento donde, para impedir ese casamiento, su padre lo había hecho encerrar. Tal vez la oposición de Diderot padre no era desatinada; luego de dos años de matrimonio, superado el momento de la pasión erótica, el flamante marido, aunque sin abandonar su casa, había tomado amante fija, Mme. De Puisieux, a quien le dedicó Las joyas indiscretas, escrita en apenas dos semanas como un desafío literario. A la par de su trabajo de traductor (de calidad, aseguran los entendidos), Diderot sacudió

151 En términos jurídicos, es el asesor del obispo y debe estar graduado en derecho canónico.

el ambiente literario con sus primeras obras personales, *Pensamientos filosóficos* (1746) y *El paseo del escéptico* (1747), donde delata claramente su inclinación por el pensamiento deísta (su ateísmo es posterior a estas fechas). Para el joven Diderot el dios en que se debía creer era un dios razonable, en ningún caso el Señor de la Iglesia oficial. Ambas obras fueron escritas, por este gran conversador y apasionado por el teatro, en forma dialogada, sin duda una fórmula que le resultaba cómoda y redituable.

Diderot crispó a la censura oficial con *Las joyas indiscretas*, narración libertina de 1748 acusada de licenciosa. La reacción se justifica porque el argumento no se compadece para nada con los permisos que se daba la época: un número de damas nobles, reunidas en tertulia, deciden probar las virtudes de un anillo que un sultán del Congo usaba para medir la fidelidad de su harén. Este anillo hace hablar a los genitales femeninos (las "joyas" del título), arrancando confesiones inconfesables que ninguna de estas señoras puede desmentir, perdiendo por eso su reputación de decencia. La dueña de casa –fácilmente reconocible como Mme. Pompadour, amante predilecta de Luis XV–, alertada sobre la situación, señalaba los efectos perniciosos que se iban a producir si se dejaba que el anillo siguiera actuando de ese modo, afectando sin remedio el destino de varios matrimonios que dependían de una necesaria cuota de hipocresía para sobrevivir.

> «El retrato social resultante es de una causticidad notable que ha contribuido al conocimiento actual de Diderot más que muchos de sus textos considerados de mayor envergadura filosófica.»[152]

Al fin Diderot, prudentemente escondido luego de conocer el dictamen de la censura contra su novela, fue descubierto, atrapado y encerrado en Vincennes durante tres meses del año 1749 (como revelamos más arriba, fue cuando Rousseau, en camino hacia la prisión con intención de visitarlo, recibió la revelación que lo llevó a escribir el *Discurso sobre las ciencias y las artes*). Diderot pudo salir de la cárcel al confesar que sus escritos eran producto de desarreglos mentales que iban a ser solucionados a futuro, que nunca más iba a blasfemar y «como tantos otros, debió retractarse de sus ideas y firmar un acta de sumisión»[153]. Su repudio por *Las joyas indiscretas*, fue, sin duda, una mentirosa manera de librarse del

---

152 Leal, Juli. 2006. *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais* (traducción de Elena Real) España. Editorial Síntesis.

153 Roig, Carmen. 1997. Introducción a *Denis Diderot. El sobrino de Rameau.* España. Altaya.

encierro, ya que, como era su costumbre de escritor, siguió trabajando el texto y le agregó tres nuevos capítulos, se entiende que en el mismo tono libertino, en 1773.

Para la fecha en que recuperó la libertad («una breve temporada en la Bastilla era un rito de paso para los *philosophes* franceses»[154]), Diderot ya había comenzado las conversaciones para llevar a cabo su obra magna, *L'Encyclopédie*. Diderot y d'Alembert habían tomado contacto con la asociación de libreros dispuesta a financiar «la gran aventura del siglo»[155], negocio que los enriqueció mientras que los redactores recibían un jornal de explotación que, según declaraciones del mismo Diderot, sólo los liberaba de acudir a la piedad de un mecenas para sobrevivir como literatos. *L'Encyclopédie* le insumió veinte años de trabajo y un compromiso constante, diario, del que a veces Diderot renegó.

> «Es verdad que, en muchos momentos, Diderot manifestó en su correspondencia el hastío y la frustración que le producen sus tareas de director de publicación. Tantas horas de lectura y corrección ingratas. Tantas idas y venidas. Tantos problemas con la censura. Tanta incomprensión por parte de unos y otros. Y sobre todo tantos enemigos que no le perdonarán el llevar a término una empresa que representa el fin de un sistema de valores.»[156]

En 1754 Diderot conoce y se relaciona sentimentalmente con la inteligente y culta Sophie Volland, intercambiando un epistolario –*Lettres à Sophie Volland*–, que tiene un gran valor informativo sobre la vida de un hombre adúltero de ese siglo XVIII.

> «Las *Lettres à Sophie Volland* [son] uno de los más valiosos testimonios epistolares que haya dejado una pasión amorosa. Diderot se muestra en sus cartas amante, amigo, confidente inimitable. Su pensamiento, su ser, su vida entera se ofrecen en ellas con la frescura y la espontaneidad de una charla entre amigos. Nunca fue tan vivo el arte de la conversación epistolar.»[157]

---

154 Swann, Julian. Obra citada.
155 Roig, Carmen. Obra citada.
156 Roig, Carmen. Obra citada.
157 Roig, Carmen. Obra citada.

Denis y Sophie se escribían a menudo. De esta correspondencia, incendiarias y pasionales los primeros tiempos, más mesuradas y tranquilas en los últimos años de la relación (ambos murieron en el mismo año, 1784), sobrevivieron solo ciento ochenta y siete cartas, todas firmadas por Diderot, ya que las respuestas de su amante fueron destruidas por la firme opositora de la relación, la madre de Sophie. Es un misterio que un radical como Diderot no rompiera relaciones con la para él insufrible Thérèse (quien estaba convencida de que a su marido había que quemarlo en la hoguera); en cambio de romper con ese matrimonio tormentoso y compartir la vida conyugal con Sophie, se guardaron las apariencias hipócritas. A los amantes, no obstante la claridad de su vínculo, jamás se los vio juntos en público.

Desde 1759 Diderot redactó, junto con Melchior Grimm (1723-1807), su íntimo amigo, la *Correspondance littéraire*, suerte de informativo sobre la actividad cultural de París (estos artículos se reconocen con el título de los *Salones*, que continúa publicando hasta 1781). Asimismo inicia, exactamente en 1757, a los cuarenta y tres años, su tardía pero importante carrera teatral, de la que daremos mejor cuenta en otro capítulo. Adelantamos que su ingreso al teatro, actividad a la que, como adelantamos, siendo más joven, quiso dedicarse como actor, se produjo por fin como autor, con *El hijo natural*, obra precursora de lo que la crítica posterior caracterizó como drama burgués. El impulso inicial para afrontar el desafío es relatado por el mismo Diderot, en un prólogo que escribió para la primera edición de la obra en cuestión.

> «Acababa de aparecer el sexto volumen de la Enciclopedia y había ido yo a buscar al campo descanso y salud, cuando un acontecimiento, no menos interesante por las circunstancias que por las personas, fue el asombro y el comentario de la comarca. No se hablaba más que del hombre que, en un solo día, había tenido la dicha de exponer su vida por su amigo y el valor de renunciar por él a su pasión, su fortuna y su libertad.»[158]

Con anterioridad a estos hechos Diderot mantuvo el recelo de la censura con otro de sus escritos de ficción, *La monja o La religiosa*, un relato de 1760 que acude al recurso epistolar, de moda por la época. En cambio *El sobrino de Rameau*,

158 Diderot, Denis. 2008. *Conversaciones sobre el hijo natural* (edición y traducción de Francisco Lafarga). España. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.

de 1761, pero publicada póstumamente en 1805, desarrolla la forma dialogada, la conversación entre el filósofo y el sobrino del músico Jean-Philippe Rameau, una persona con una particular mirada sobre la vida, que se considera un bribón, un parásito abusador, recientemente expulsado de una casa donde se había instalado y vivido a expensas de sus propietarios. El diálogo, que tiene lugar en una mesa del café de la Régence, es aprovechado por Diderot para elogiar a sus compañeros de ruta, Voltaire entre ellos, a quien luego de llamarlo «pícaro, traidor, ambicioso, envidioso, malvado»[159], ensalza como autor de verdaderas obras maestras. Enmascarado tras esta situación imaginaria, Diderot se defiende y ataca a sus detractores, en especial al encarnizado enemigo Palissot, a quien ya hemos mencionado más arriba. La nota sobresaliente de esta novela, encabezada por una cita de Horacio por quien Diderot sentía particular devoción y que asegura el tono satírico del texto –*Vertumnis, quot sunt, natus iniquis* (nacido bajo la influencia maligna de todos los Vertumnos juntos)[160]–, es la única obra que nadie conoció en vida de su autor; ni siquiera su fiel confidente y amante, Sophie, supo de este escrito que, como afirmamos, tuvo edición póstuma en 1805.

Jacques el fatalista, de 1771, es considerada la pieza narrativa más lograda de Diderot, llamada por él "antinovela", porque afirmaba que el término novela incluía una innecesaria cuota de ficción y también de inevitable mentira.

> «Para demostrar su postura, Diderot escribe una novela totalmente dialogada fuera de los cánones habituales, sobre todo en su época, tomando la novela contemporánea como referente a destruir. *Jacques*, voluntariamente, desdeña la división en capítulos, o la ordenación cronológica de los acontecimientos, de igual forma que no explicita ni el tiempo ni el espacio, con lo que Diderot propone un nuevo tipo de novela, de gran interés literario que se desprende del distanciamiento que provoca entre la fórmula de elaboración y el contenido.»[161]

En otra vicisitud de su vida, tan intensa, Diderot trabó una sólida amistad con la zarina Catalina II, quien lo invitó a visitar San Petersburgo,

---

159 Diderot, Denis. 1997. *El sobrino de Rameau* (traducción de Dolores Grimau). España. Altaya.

160 Vertumno era una divinidad romana de origen etrusco que personificaba la noción del cambio, de la mutación de la vegetación durante el transcurso de las estaciones.

161 Leal, Juli. Obra citada.

acaso retribuyéndole el gesto de que le hubiera vendido su biblioteca en 1765, incluidos los manuscritos, con la condición de usufructuarla por entero sólo a la muerte del *philosophe*. El gesto de la soberana libró a Diderot de preocupantes aprietos económicos pero, también, lo vinculó con una monarquía que no obstante la pátina iluminista, ejercía el poder con criterio despiadadamente absolutista. Es comprensible la sospecha de que Catalina, una política consumada, utilizó su relación con Diderot para presentarse como más ilustrada de lo que en realidad era.

El compromiso de enviar los volúmenes de la biblioteca a Moscú lo cumplió la hija de Diderot, Angélique, entonces Mme. De Vandeul, un año después de ese 1784 en que murió el escritor, deceso que se produjo en el departamento parisino que la zarina le había comprado en la calle Richelieu. En ese envío fueron muchos de los manuscritos de Diderot que no pudo o no quiso publicar en vida. Entre ellos iba el original de *El sobrino de Rameau*, que fue entonces recuperado y dado a la edición.

Para finalizar esta reseña de la vida de Diderot, se debe señalar que *L'Encyclopédie* contó, como es de suponer, con varias entradas referidas al teatro. Se hace mención a la forma de los edificios destinados a la actividad, la maquinaria escénica dispuesta para la ilusión y, por supuesto, la explicación de los conceptos de tragedia y comedia, trabajos todos que estuvieron a cargo de Jean François Marmontel (1723-1799), que a la fecha había obtenido grandes éxitos en la *Comédie con Denis el Tirano* (1748) y *Aristomène* (1749). El enciclopedista le concede a la tragedia el lugar más elevado, por encima de la comedia y los géneros musicales, aportando como definición que la tragedia es una acción heroica cuyo objeto es excitar el terror y la compasión (la célebre catarsis aristotélica). Asimismo Marmontel hace un repaso de la historia del género, desde los clásicos grecolatinos hasta las expresiones más cercanas de Corneille y Racine. Respecto de la comedia, Marmontel anota que nos debe resultar más familiar que la tragedia y también más proclive a caer en lo inverosímil y en el consecuente rompimiento de la ilusión escénica, por lo que, para salvar este peligro, se debe guardar una mayor observancia de las reglas dramáticas.

En general, los ilustrados enciclopedistas se mantuvieron fieles a las poéticas clásicas, admitiendo que el arte era impensable sin ellas. Incluso, para mantenerse dentro de ese criterio, aceptaron los remiendos de los preceptos que se hicieron en épocas más cercanas, entre ellos la concepción de la unidad de tiempo y de lugar que efectuó Pierre Corneille, más laxa a la que falsamente se le atribuye a Aristóteles y que nosotros hemos comentado en el capítulo VI de estos *Apuntes*.

La danza y su sucedáneo la comedia-ballet (tan practicada en el siglo anterior por Molière y Lully), se incluyen como tema de consideración, aunque es evidente el desprecio que los enciclopedistas sentían por los bailarines, acusados de fatuos, incultos e ignorantes. También merecen poca estima los decoradores teatrales, ya que los creadores del espacio ilusorio son, a juicio de estos redactores, malos intérpretes de las indicaciones plásticas de los poetas. Como aporte, *L'Encyclopédie* suma veintidós planchas que reproducen las maquinarias de escena utilizadas por la Ópera de París para el cambio de decorados y producción de efectos. La descripción es minuciosa, creemos que con la intención de suministrar a los poetas la información necesaria para someter el aparataje a sus voluntades creadoras.

Diderot murió mientras almorzaba. La familia, su esposa, su hija Angélique y su yerno De Vanteul se ocuparon de que el cadáver no sufriera indignidades por parte de las autoridades eclesiásticas, nada piadosas cuando se trataba del entierro de un ilustrado ateo, y ofrecieron una generosa donación a cambio de una sepultura en la iglesia de Saint-Roch, donde ya reposaban los restos de otros artistas y filósofos: d'Holbach y Helvetius, la gran *salonière* Marie Thérèse de Geoffrin y el dramaturgo Pierre Corneille. Como hemos adelantado, los restos de Diderot se perdieron luego en el cúmulo de esqueletos depositados en una fosa común.

La Ilustración en los salones

LAS FEMMES DE LETTRES

«Ella está acostumbrada al lujo: elegante, rica, mujer de moda,
tiene una tertulia famosa, entre filosófica y literaria,
en su salón, donde recibe los miércoles.»

ARTURO PÉREZ-REVERTE - *Hombres buenos*

En este «siglo de curiosos»[162] las mujeres pertenecientes a las clases acomodadas, las *femmes de lettres*, pudieron tener la participación que se le negaba al resto del género, porque en su mayoría fueron propietarias de ciertos nichos de la sociedad, los salones cortesanos o burgueses, que las tuvieron como anfitrionas

162 Carbonell, Charles-Olivier. Obra citada.

de los encuentros de artistas, filósofos y hombres de letras. La exclusión de las mujeres de las actividades intelectuales había sido decretada, aun en plena Ilustración, por el mismo Jean Jacques Rousseau, quien opinaba que el género femenino no amaba ningún arte ni entendía de ninguno.

Pero en el caso de los salones, con excepción de la convocatoria del ya citado d'Holbach y de algún otro varón del cual no tenemos registro, las «reuniones [eran] patrocinadas por mujeres cultas y elegantes, que agregaban a su donaire personal un ámbito de privacidad que excluía las posibilidades de la censura oficial»[163]. Estas anfitrionas habían logrado escapar, gracias a su estirpe, al rol secundario que la sociedad les concedía a las otras mujeres, relegadas al mundo de la casa y al cuidado cotidiano de la familia en sus necesidades más primarias: alimentación, limpieza y cuidado de los niños, pues «a nadie se le ocurría que las mujeres mismas apareciesen como autoras o filósofas»[164]. Según Michelle Perrot, una historiadora contemporánea, la aparición de la mujer en la historia tiene corta existencia.

> «La vida privada, la familia, la sexualidad, los niños, con más razón las mujeres, se encontraban sin historia, al menos fuera de historia, o detrás de las bambalinas. Se hablaba del "poder oculto" de las mujeres, el de la almohada.»[165]

La emancipación femenina fue un proceso que llevó (o que lleva) más tiempo que la misma abolición de la esclavitud. Durante los dos siglos que son de nuestro interés, la mujer mantuvo una condición desactivada de toda participación social, con la excepción de estas señoras de los salones ilustrados y de algún otro suceso, fugaz y aislado, tal como el provocado por la francesa Olympe de Gougues (1748-1793), autora en 1791 de una Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana con la que intentaba completar los alcances de la Declaración de los Derechos de los Ciudadanos implantada por la Revolución Francesa. Olympe fue guillotinada por los propios revolucionarios, cuando estos respondieron al fundamentalismo de Robespierre, porque había olvidado cuáles eran los verdaderos deberes de las mujeres.

---

163 Floria, Carlos Alberto y García Belsunce, César A. 1992. *Historia de los argentinos*. Buenos Aires. Ediciones Larousse Argentina S.A.I.C.

164 Blom, Philipp. Obra citada.

165 Perrot, Michelle. 2006. *Mi historia de las mujeres* (traducción de Mariana Saúl). Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

Es cierto que para la época eran muy pocas las mujeres que contaban con una educación formal y el suficiente conocimiento de filosofía y ciencias comparable con el que había podido adquirir la rama masculina. Las jóvenes aristócratas no asistían a los grandes colegios (hasta hace muy poco muchas de esas instituciones todavía se negaban a matricular mujeres), nadie les enseñaba griego, latín, matemáticas o filosofía, sino a coser, a bordar, a tocar el arpa y a entonar canciones edificantes (la cocina burguesa o aristócrata era terreno de la servidumbre). A las más despiertas se les permitía el consumo (por toneladas) de novelas sentimentales, pero estaba muy mal visto que se dedicaran a leer obras eruditas. Se tejieron mil excusas absurdas para justificar esta prohibición, desde que podía excitarlas de mala manera y llevarlas a la perversión, hasta que por prestar atención a esas cuestiones pudieran quedar estériles.

Se debe aceptar que algunos ilustrados, Diderot, d'Holbach, Grimm, reaccionaron en contra de esta situación, ya que no consideraban natural ese lugar de inferioridad femenina, motivado, decían y con razón, por un sistema de educación cargado de una religiosidad malsana, donde valía más el cuidado de la castidad que el desarrollo intelectual. Esta cuestión se convertía en un verdadero martirio para las mujeres que por distintas razones, entre ellas la carencia de dote suficiente, no alcanzaban a contraer matrimonio (que por otra parte era una tabla de salvación donde la mutua atracción amorosa era un aspecto absolutamente secundario). Para ellas el destino era el convento, y si hiciera falta saber algo de la vida de las reclusas dentro de estos establecimientos tardomedievales, bastaría con la consulta de uno de los más grandes textos de Diderot, *La religiosa*, que se dice inspirado en el triste destino de una de sus hermanas, Angelique, monja ursulina que murió loca a los veintiocho años. La novela retrata la historia de una muchacha, Marie-Suzanne Simonin, producto de una relación adúltera, que es apartada por la madre pecadora del seno de la familia que constituye con otras dos hermanas de legítimo nacimiento, encerrándola de por vida en un convento, evitando de este modo que con su sola presencia le hiciera recordar a esta señora el desliz que, aun cuando era ignorado por su esposo, le pesaba como una grave falta.

> «No tenía padre; el escrúpulo me había privado de madre; estaban tomadas todas las precauciones para que no pudiese pretender los derechos de mi nacimiento legal.»[166]

---

166 Diderot, Denis. 1979. *La religiosa* (traducción de Alberto Hanf). España. Círculo de lectores.

En una de las tantas contradicciones que es posible descubrir en los ilustrados, Diderot, quien llamó Angélique a su hija en homenaje de su hermana desdichada, casó a ésta con un tal Monsieur De Vandeul, un arribista hecho y derecho, sin que ella pudiera emitir opinión al respecto. Pareciera que con este acto se confirmaba la crítica que muchos hacían (y hacen) a la Ilustración: se celebraba la Razón Instrumental, pero se la dejaba confinada a la ciencia o la filosofía sin afectar de modo alguno los terrenos de la vida real, donde se seguían admitiendo costumbres que, en caso de una revolución total como la que los *philosophes* pregonaban, deberían haber sido modificadas.

Cabe citar en este asunto la excepción de Louise d'Épinay («la viva imagen de la ternura y la voluptuosidad», según Diderot), quien aunque al igual que otras mujeres abrió un salón, también tuvo el raro privilegio de participar de la redacción de *L'Encyclopédie*, pero en forma anónima. La totalidad de la obra novelística de d'Épinay (se entiende que importante) se conoció luego de su muerte, producida en 1783. Lamentablemente la celebridad histórica de d'Épinay responde a otras causas, ajenas a su calidad literaria. Fue la anfitriona generosa, en 1756, de Jean-Jacques Rousseau, a quien invitó a vivir en La Chevrette, su finca de Montmorency, habida cuenta de que el philosophe, empujado por su carácter intratable e incapacidad para la tolerancia y el acuerdo, se estaba quedando sin amigos y vagaba, junto con su sufrida esposa Thérèse, sin domicilio fijo. La ingratitud de Rousseau –se negó a acompañar a su benefactora en un viaje de convalecencia–, enfriaron las relaciones y el *philosophe* tuvo que abandonar la casa que se le había prestado como albergue.

Quizás otorgándole demasiada importancia, se le da al salón de Marie Thérèse Rodet Geoffrin, más conocida como Madame Geoffrin o simplemente Geoffrin, el carácter de principal centro de movilización de la Ilustración en Francia. Insistimos en que tal vez sea demasiado el mérito que se le otorga, pero es cierto que al abrir las puertas de su salón, los extranjeros de paso y la entera intelectualidad de París concurría "a lo de Madame Geoffrin", y cuando el actor Lekain leía en la casa de la señora Geoffrin alguna página selecta, toda Europa escuchaba. El ama de casa gustaba de hacer guardar en sus reuniones las formas del debate respetuoso y civilizado, fórmula que por otra parte era norma de aplicación en todos estos ámbitos de tertulia. Cuenta la anécdota de que en afán de que este principio de amabilidad y convivencia se mantuviera sin tropiezos, madame invitaba por separado a los *philosophes* (muy charlatanes, recibidos los lunes) y a los artistas (muy irritables, recibidos los miércoles), pues

en caso de coincidir se producían cambios de opiniones que solían terminar en discusiones acaloradas.

Hay datos que le quitan la primacía al salón de Mme. Geoffrin, pues aseguran que los salones existieron antes de este siglo, que ese hábito de reunión de la gente letrada había nacido en Francia con anterioridad y fue de cultivo privilegiado por parte de las précieuses, las damas ridiculizadas por Molière en sus comedias, que recibían en su alcoba y asistían a las charlas y lecturas cómodamente recostadas en su lecho de dormir (rogamos la consulta al capítulo X de estos *Apuntes*, donde se trata el tema). Esto es cierto, pero también muy cierto es que durante el Siglo de las Luces los salones crecieron en importancia y en progresión casi geométrica para convocar a la discusión amable, la lectura amena y el intercambio de conocimientos entre personajes que, por méritos o linaje, pertenecían a la elite letrada. Situados al margen de cualquier oficialización o disposición reglamentaria, los salones respondieron, consciente o inconscientemente, al lema del latino Horacio: *aut delectare aut prodesse est* (agradar y educar).

Insistimos en que la nómina de salones es altísima y el número que registró la historia es con seguridad incompleto (habría que sumar a los de Francia, los de otras ciudades de Europa), por lo que mencionamos sólo algunos de París, casi todos ubicados en la elegante rue de Saint-Honoré. Al ya citado de Mme. Geoffrin sumamos el de Claudine Guérin de Tencin, conocida como Mme. de Tencin (la mala madre del enciclopedista d'Alembert); el de Jeanne Julie Eleonore de Lespinasse, conocida como Julie de Lespinasse; el de Marie Anne de Vichy-Chamrond, marquesa de Deffand; y el de madame de Pompadour, amante oficial del rey Luis XV y, como ya citamos, adoraba a los ilustrados de su época. Resaltan los salones de dos damas españolas: Margarita Dancenis[167] (Margot para los franceses, criados, marido o amantes), y Teresa Cabarrús, mujeres de fortuna gracias a sus matrimonios provechosos, que se adaptaron con toda naturalidad al clima social del París anterior a la Revolución.

La costumbre de reunirse en salones se mantuvo aún después de la Revolución Francesa, en apariencia enemiga de estas distracciones clasistas, para extenderse hasta el mismo siglo XX, donde se distingue el regenteado por

---

167 Margot Dancenis escapó por poco al rigor de Robespierre, pero no pudo sostener nada de su fortuna y tampoco a su marido, que murió asesinado en una jornada de matanzas parisina. Pobre y enferma, recluida en un mal albergue, Mme. Dancenis se suicidó ingiriendo cincuenta granos de opio.

la norteamericana Gertrude Stein (1874-1946), hija de ricos banqueros judíos, quien invitó y dio perfil social nada menos que a Pablo Picasso. En *Medianoche en París* (*Midnight in Paris*, su título en inglés), la película de 2011 escrita y filmada por Woody Allen, se refleja la actividad de la Stein como numen de los artistas que en los años 20, hicieron que, según la feliz definición de Hemingway, París fuera una fiesta.

En un Río de la Plata todavía alterado por la declaración de la independencia de España, Marcos Sastre (1809-1887) abrió, en 1833, los fondos de su Librería Argentina (una de las diez que ya funcionaban en la ciudad) para las masculinas reuniones de lectura de lo que se reconoce como la Generación del 37. Este primer salón de ilustrados (al mismo tiempo ahí funcionó una de las primeras bibliotecas públicas de la ciudad de Buenos Aires), contó con la curiosa ausencia de Sarmiento y la presencia de Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Vicente Fidel López, José Mármol, Carlos Tejedor, Gervasio Posadas, Demetrio y Jacinto Rodríguez Peña, Félix Frías y Juan María Gutiérrez, entre otros. El lugar funcionó como centro de debate intelectual, donde se discutían las ideas revolucionarias que llegaban de Europa y su aplicación en una nación todavía en formación. No obstante la condición iluminista de muchos de sus integrantes, en su mayoría estudiantes de la universidad (los más de la Facultad de Derecho), el Salón Literario de Marcos Sastre estaba animado en mayor proporción, como bien indica Oscar Terán, por las ideas del Romanticismo, tema que no hemos tocado por ahora. Este nuevo credo había sido traído de París por uno de los más fieles contertulios, Esteban Echeverría, que luego de una estadía en esa ciudad, donde convivió con la más selecta intelectualidad francesa decidió, en 1830, retornar al país.

En el acto inaugural, donde hablaron, entonces con ímpetu juvenil (la juventud era un preciado bien para todos los asistentes a este salón, como lo era entonces para los románticos), Alberdi, Gutiérrez y el dueño de casa Sastre, se marcó la necesidad de cubrir, mediante las actividades de la naciente institución, el vacío cultural que sumía a la ciudad de Buenos Aires en una triste población de provincia. La intervención final de Echeverría en esa sesión inicial exacerbó los entusiasmos: el poeta hizo inventario de los factores negativos que frenaban el desarrollo de la Revolución de Mayo, aconsejando que a cambio de copiar a ciegas las premisas europeas más recientes, que él conocía de primera mano por su residencia en París, debería trabajarse en la adaptación de las mismas a las necesidades de la nueva nación.

A los seis meses de su creación, Juan Manuel de Rosas, receloso jefe de gobierno de la Confederación Argentina, decretó la autoritaria clausura del Salón.

La masonería

Un fenómeno que no puede quedar ajeno a esta cuestión, porque ha generado consecuencias importantes, sobre todo en el campo político, fue la creación de la masonería (también conocida como francmasonería), que nació en el Reino Unido en 1717 y se expandió con rapidez por el continente y territorios de ultramar. Mientras se mantuvo como una reunión de caballeros tolerantes y fraternales la organización fue respetada por inofensiva, pero apenas difundió sus objetivos por el continente, muy afines con los de la Ilustración, fue condenada por el Papa en 1738, considerada antirreligiosa y políticamente subversiva.

La primera logia francesa fue creada en 1723 y tomó vuelo al ser conducida por un par del reino, el duque d'Antin, alcanzando tanto poder como para que el rey francés haya desoído, indiferente, el insistente pedido de excomunión de los masones que desde Roma enviaba el papa Clemente XII. Para la Iglesia era una «ralea que se infiltraba en todas partes, combatiendo la fe cristiana y la autoridad de los gobiernos legítimos»[168], por lo que se les prevenía a los buenos cristianos que debían caminar con cuidado, evitando pisar la intersección de las losas, «que sólo se cortaban en cuadro –era cosa sabida– por impía instigación de los francmasones, deseosos de que los hombres pisaran la cruz a todas horas del día»[169].

La institución masónica («es la que no contaban las diferencias de clase y se propagaba con celo desinteresado la ideología de la Ilustración»[170]), esgrime un origen muy anterior a estos tiempos pues, aducen, que el primer miembro fue el arquitecto Hiram Abiff, constructor del Templo de Salomón, aproximadamente en el año 988 aC. Un origen menos sonoro, pero más creíble, le es otorgado por los historiadores en el seno de los gremios medievales. Este movimiento de bases ideológicas muy complejas (llamarlo sólo racionalista es una comodidad), exigiría muchas páginas de explicación. No obstante, la

168 Carpentier, Alejo. 1965. *El siglo de las luces.* México. Compañía General de Ediciones S.A.
169 Carpentier, Alejo. 1966. *El reino de este mundo.* Uruguay. Arca/Montevideo.
170 Hobsbawn, Eric. 2007. *La era de la revolución. 1789-1848* (traducción de Félix Ximénez de Sandoval). Buenos Aires. Grupo Editorial Planeta.

masonería podría sintetizarse, claro que de modo ligero, como un organismo adscripto a los postulados más caros del Iluminismo, entre ellos el afán de adquirir conocimientos y la difusión universal de los mismos. Puestos en el rol de humildes albañiles de las obras de reforma humana (de ahí su nombre: *mason* significa albañil en inglés, y *maçon* lo mismo en francés), los masones se empeñaron por la divulgación de conocimientos, impulsando en 1741, diez años antes que Diderot y d'Alembert publicaran el primer tomo de la *L'Encyclopédie*, un proyecto fracasado de edición de un diccionario universal, financiado por todos los adherentes de Europa. Como otro principio fundamental, la institución exalta la filantropía, sucedáneo masónico de la caridad o la misericordia cristiana y por lo que los francmasones se ganaron, cuando se es amable con ellos, el apelativo de "filántropos".

La masonería exigía (y creemos que exige aún) de sus adeptos unas condiciones de ingreso mediadas por ciertas ceremonias de carácter iniciático. Sus integrantes, tanto hombres como mujeres –"hermanos" es el título con el que se vinculan–, se organizan en estructuras de base denominadas "logias", que a su vez están agrupadas alrededor de una organización de orden superior denominada "Gran Logia". Sus integrantes, absolutamente laicos y en muchos casos deístas, nunca se mostraron abiertamente antirreligiosos, lo que sin embargo no impidió la constante condena de la Iglesia. Para cierto clero masón y hereje fueron sinónimos, y el término alcanzó en los siglos XVIII y XIX calidad de insulto.

> «El año 1717 es una fecha sagrada para muchos masones. Aquel año, el 24 de junio exactamente, algunos de ellos pertenecientes a cuatro logias londinenses se reúnen en una asamblea que pretenden que sea solemne. Esas logias tenían la costumbre de trabajar en tabernas de evocadores nombres: La oca y la parrilla, El manzano, La corona y El cubilete y las uvas. La asamblea general se celebró en La oca y la parrilla. Aquel 24 de junio de 1717, los escasos hermanos reunidos eligen a mano alzada a un gran maestro, Anthony Sayer [1672-1741]. Crean una jurisdicción cuya soberanía va a extenderse a todas las logias del mundo y definen la nueva Gran Logia de Inglaterra como la "logia-madre" de todas las demás; en adelante, ella concederá o no la "regularidad" […] La Gran Logia Unida de Inglaterra

es, hoy todavía, la institución central que "reconoce" o no "reconoce" las obediencias o asociaciones nacionales.»[171]

Es innumerable la cantidad de personalidades de la burguesía y de la alta nobleza europea que adhirieron a la masonería. Hubo artistas también, tal como un inspirado compositor vienés que en los primeros tiempos nadie sabía si llamar Mosar o Mótzarth, autor de una bella expresión musical de propaganda masónica, *La flauta mágica*, una ópera popular (*singspiel* en alemán) estrenada en 1791.

Fue importante, aunque tampoco podamos desarrollar el tema en profundidad, la actividad de los masones en favor de la independencia de los países americanos. La nómina de adherentes argentinos es larga y, tal vez para alguno muy sorprendente: Bernardino Rivadavia, Vicente López y Planes, Santiago Derqui, Bartolomé Mitre, Domingo Faustino Sarmiento, Miguel Juárez Celman, Carlos Pellegrini, Manuel Quintana, José Figueroa Alcorta, Roque Sáenz Peña, Victorino de la Plaza, Hipólito Yrigoyen y Agustín P. Justo. El general Justo José de Urquiza decoró los frisos de su palacete de San José, en la provincia de Entre Ríos, con una serie de imágenes al parecer inconexas y desordenadas pero que estudiadas con atención constituyen un discurso masónico, orientado a alentar los movimientos independentistas americanos. Por otra parte ya nadie discute que el general San Martín fue masón, adscripto a la Logia Lautaro, y que lo siguió siendo luego de su exilio y hasta su muerte, realizando gestiones para la organización en la Europa donde estaba radicado como desterrado.

La Ilustración en Hispanoamérica y el Río de la Plata

Los interesados por la geografía, por la historia y por el comercio tuvieron la necesidad de diferenciar a América en dos zonas: la sajona y la latina. La primera, cuyo territorio más extenso se encuentra en América del Norte, fue colonizada por ingleses, holandeses y otros grupos provenientes del norte de Europa; la segunda, con predominancia en América central y del sur, por españoles y portugueses. Es lógico imaginar que un origen distinto tuvo que generar, sin remedio, diferentes desarrollos. A la obvia diferencia de idiomas

171 Jacq, Christian. 2004. *La masonería. Historia e iniciación* (traducción de Manuel Serrat Crespo). España. Ediciones Martínez Roca S.A.

se deberá sumar las distintas visiones del mundo y de religión, aunque los expedicionarios de las dos regiones, sajones y latinos, protestantes y católicos, se mantuvieron unidos por un mismo sentimiento eurocentrista.

El proceso de expansión europea, que ya señalamos como característico del siglo XVIII, produjo la invasión de territorios, la destrucción de creencias locales, la matanza de naturales y otras atrocidades. El inevitable intercambio cultural que se produjo fue desigual, «los europeos exportaron sus valores a ultramar y […] muy pocos no europeos tuvieron la oportunidad de propagar sus valores a cambio. Por consiguiente, Europa aprendió sobre las sociedades no europeas por medio de otros europeos, sobre todo gracias a los que escribieron sobre ellos»[172]. Sin embargo, costó tiempo que los europeos tomaran conciencia de la diversidad humana, que aceptaran la existencia de culturas diferentes, con otros conceptos religiosos, otras formas de vida y un arte distinto.

El ansia de enriquecimiento súbito fue, sin duda, uno de los incentivos (quizás el principal) para que los españoles encararan la aventura de cruzar el Atlántico, un motivo que no parece ser el que alentó a los cuáqueros ingleses que, disgustados porque la Iglesia Anglicana había adoptado muchas de las prácticas del catolicismo, emigraron a América del Norte en 1607 para fundar Virginia, la primera colonia inglesa en los nuevos territorios. Otro grupo de puritanos, movidos por las mismas razones y conocidos como los "peregrinos", cruzaron el Atlántico en el célebre *Mayflower* y se establecieron en Plymouth, Massachusetts, en 1620. Por fin otra colonia cuáquera, mucho más grande, se plantó en el área de Boston, en 1630. América les prometía, como dijo el poeta Robert Frost, «un nuevo comienzo para la raza humana». Desde entonces, los estadounidenses han considerado a su país, en sus inicios limitado al este del continente y llamado Nueva Inglaterra, como un gran experimento social.

Los españoles, en cambio, además de los citados afanes de enriquecimiento, traían, con convencimiento o desgano, la orden de evangelizar y convertir al catolicismo a los naturales de los territorios que iban descubriendo y conquistando.

El término "América latina" fue usado por primera vez en 1836, acuñado por el francés Michel Chevalier (1806-1879), quien ocupado por las cuestiones de intercambio económico necesitaba de esa denominación para diferenciar de una manera práctica América del Norte de América del Sur. Por razones

---

172 Marshall, P.J. 2002. *Europa y el resto del mundo en El Siglo XVIII* (traducción de Omar Rodríguez). España. Crítica.

de progenitura, aun cuando ya la mayoría de los países colonizados habían obtenido su independencia o estaban en trance de lograrla, España se negó a aceptar la denominación, usando en cambio el nombre de Hispanoamérica o Iberoamérica. Si bien se trataba de tres sinónimos, para las gentes de la independencia americana era más grato llamar América latina a la región sureña del continente que utilizar las otras dos denominaciones, pues ambas connotaban una vinculación con España que sin duda querían hacer desaparecer del todo.

> «La toma de conciencia de los hispanoamericanos acerca de su realidad, se fue logrando en una serie de etapas cuyos orígenes llegan hasta los mismos conquistadores. Pero fue a mediados del siglo XVIII cuando, debido a una serie de circunstancias históricas y culturales, se hizo más clara esta toma de conciencia. El apoyo teórico de este conocimiento lo ofrecieron las ideas filosóficas entonces en boga, las cuales se agrupaban bajo el nombre genérico de Ilustración.»[173]

Como lo afirma la cita, los pensadores americanos del sur, criollos o españoles residentes, pudieron nutrirse de la literatura iluminista que circuló con restricciones, menos severas para los casos de los letrados y los sacerdotes, el elemento culto con capacidad de lectura y análisis de las novedades sin hacer mayores alardes. Convivía de ese modo, en la mentalidad de los abogados, el clero y los universitarios americanos una adhesión limitada al Iluminismo, pues si bien aceptaban sin dudar todas las leyes de Newton, seguían admitiendo a la par y casi sin vacilaciones los valores del dogma católico. Esta Ilustración tan intervenida por la Iglesia debió ser denominada de otra manera por los historiadores, que le dieron el nombre de "Ilustración Católica", un sucedáneo que designaba «a gran parte de ese paradójico movimiento intelectual que se abre entusiastamente a la seducción del "espíritu del siglo", pero al mismo tiempo, salvaguarda y reafirma su adhesión a las normas de la Iglesia o su fidelidad a la doctrina de origen divino del poder real»[174].

---

173 Zea, Leopoldo (sin fecha) *El pensamiento latinoamericano. Introducción. IV. El Romanticismo en Hispanoamérica.* http://www.ensayistas org

174 Chiaramonte, José Carlos. 2007. *La Ilustración en el Río de la Plata*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

A pesar de que las ideas asimiladas de ese modo no ponían en demasiado riesgo el estatus religioso vigente, la Inquisición española prohibió, entre los años 1747 y 1807, la circulación por la metrópoli y por las colonias de unas seiscientas obras ilustradas, entre ellas *El espíritu de las leyes* de Montesquieu, las obras completas de Voltaire (el más rechazado de los *philosophes*), varios textos de Rousseau y la literatura inglesa de contenido económico firmada por Adam Smith y John Locke. Para fortuna de estas tierras argentinas (aunque todavía no podían llamarse así), la Revolución de Mayo cambió la situación y las estanterías de las pocas librerías de Buenos Aires se llenaron a partir de 1830 con estos textos anatemizados por la Inquisición.

Durante el período de la Ilustración dieciochesca la corona absolutista española había producido en todos sus territorios (aquellos donde no se ponía el sol) una modernización "desde arriba", «es decir, una transformación dirigida desde el Estado sobre la base de la pasividad de la sociedad»[175]. Esa sumisión le permitió a la borbónica monarquía española, con Carlos III (1716-1788) como máxima figura, establecer una administración burocrática centralizada, que casi no dejaba resquicios para la gestión autónoma de los cabildos (sinónimo de ayuntamiento, alcaidía o municipalidad) coloniales. Esta centralización administrativa exigía el monopolio de la comercialización de productos, una medida que, como se ha escrito mucho, dio lugar a un próspero contrabando que beneficiaba a las colonias con bienes inalcanzables de otro modo, y a las naciones contrabandistas que hacían pingues negocios apenas sus barcos tocaban las costas hispanoamericanas.

La aparición de los primeros periódicos en el Río de la Plata, delataban desde su mismo título –Telégrafo Mercantil; Semanario de Agricultura, Industria y comercio; Correo de Comercio– cuál era el campo de interés tanto de redactores como de lectores: la economía, aunque el tema solía arrastrar consigo, como no podía ser de otra forma, alguna idea política que merodeaba el afán de independencia. El reclamo encarnado en estos periódicos no se limitaba a pedir a los Borbones un monopolio más elástico, sino colaba propuestas derivadas de la fisiocracia ilustrada, con matices de las ideas de Adam Smith.

La gente del Río de la Plata se encontraba entonces alterada por la nueva situación provocada por los presupuestos de la Ilustración, el liberalismo de

175 Terán, Oscar. Obra citada.

la Revolución Francesa, el democrático sistema institucional británico y la independencia de los Estados Unidos de América, a lo que se debe sumar la clara conmoción producida por la invasiones inglesas, de 1806 y 1807, a estas tierras sureñas del todavía virreinato del Río de la Plata, todos acontecimientos que abrieron entusiastas expectativas acerca de la disolución del vínculo con la metrópoli española. En realidad se acepta que las citadas invasiones inglesas constituyeron un detonante en la consolidación de una conciencia patriótica, manifiesta en el pueblo a partir de la participación activa y bélica de los vecinos de Buenos Aires. Se debe añadir, como un dato todavía de mayor peso, el estímulo que significó para estos objetivos de independencia la invasión napoleónica a la península ibérica, que debilitó el poder de la monarquía española y, por consiguiente, atenuó el lazo que ataba al virreinato con esa corona.

Todos estos sucesos dieron lugar a una literatura de orden neoclásico y patriótico, que en sus aspectos líricos, ampulosos y grandilocuentes, abunda en palabras adjetivadas, tal como "cadenas", "tronos", "laureles", "loores", "tigres", "leones", "robustos", "altivos", "luces de aurora" y "soles fúlgidos". Ejemplo claro de estos excesos de elocuencia es nuestra canción patria, el Himno Nacional, versificada por Vicente López y Planes sin ahorrarse ningún recurso de retórica neoclásica, plena de hipérbatos[176]. Ejemplo de esto es la segunda estrofa del Himno Nacional argentino.

> «De los nuevos campeones los rostros
> Marte mismo parece animar.
> La grandeza se anida en sus pechos.
> A su marcha todo hacen temblar.»

A los poetas reunidos bajo este sentimiento y acordes con la tendencia neoclásica se los llamó "Poetas de Mayo", entre los que se distingue a Esteban de Luca (1786-1824), autor de una *Marcha patriótica* publicada por Mariano Moreno en *La Gazeta* a poco de ocurrida la Revolución de Mayo. Juan Cruz Varela (1794-1839), versado en teología y participante del congreso de Tucumán de 1816, que declaró la independencia argentina, manifestó en sus escritos la adhesión a la causa republicana y el dolor por los obstáculos que no permitían

176 El hipérbaton consiste en disponer las palabras en la oración en un orden distinto al que se considera habitual. "Sudamericanos, mirad ya lucir/ de la dulce patria/ la aurora feliz" es una frase poética ejemplo del concepto.

consolidar la soberanía. Otros nombres –Fray Cayetano Rodríguez (1761-1823), Juan Ramón Rojas (1784-1824), Crisóstomo Lafinur (1797-1824)–, alentaron con sus versos la misma causa y sufrieron las mismas angustias por una nación atacada por la anarquía política. Es posible encontrar en estos nombres una posterior adhesión al Romanticismo, adquirida aun cuando ese ideario no había llegado aún a estas tierras.

En el terreno del ensayo local, un género tan afín con las ideas ilustradas, debe mencionarse a Mariano Moreno (1778-1811) y a Bernardo de Monteagudo (1785-1825). El primero, de muerte prematura en alta mar, impregnó toda su producción de la misma tonalidad retórica que hemos citado para la poesía. Propugnó en el corto período transcurrido entre su muerte y la Revolución de Mayo, el dictado de una constitución que ordenara la nueva nación. Monteagudo actuó con el mismo talante, adhiriendo, como Moreno, a los conceptos que Rousseau volcó en su decisivo *Contrato social*, ganándose ambos el mote de "jacobinos", concepto de raíz política, devenido de la Revolución Francesa, que explicaremos en detalle en el capítulo correspondiente.

El teatro, el resguardo más seguro del Neoclasicismo, postergó su aparición en Buenos Aires durante el siglo XVIII, por la sencilla razón de que la ciudad carecía de un edificio afín. El progresista virrey Juan José de Vértiz y Salcedo (1719-1799), aposentado como tal en 1777, operó de forma contundente para transformar lo que en ese momento era una aldea (a la cual, bastante después, Lucio V. López dio el ufano título de Gran Aldea). Entre sus trabajos sobresale, para nosotros, el encargo que le hace al empresario español Francisco Velarde, para construir el Teatro de la Ranchería, que se levantó en las esquinas de las actuales Alsina y Perú, en el año 1783. Como era hábito, la iniciativa contaba, entre sus propósitos, el de recaudar fondos para el sostenimiento de la Casa de Expósitos, gesto social que le quitaba al teatro los rasgos de entretenimiento inútil y malsano que, con seguridad, le asignaban algunos habitantes de la todavía pueblerina Buenos Aires. El Teatro de la Ranchería estrenó *Siripo*, de Manuel de Lavardén (1754-1809), un asesor del virrey Vértiz y el autor de esta primera tragedia escrita en tierra americana, no religiosa y de características neoclásicas. Lavardén recurrió a un tema que luego se transformará en tópico de nuestra literatura, el de la cautiva, la mujer blanca que es raptada por los indios y vive, en las tolderías, las penurias del desarraigo o el conformismo de quien, tiempo mediante, termina por adaptarse y sobrellevar sin sufrimiento la vida de una salvaje. Esta cuestión será retomada por Echeverría, en clave romántica, en

su famoso poema que lleva por título precisamente *La cautiva*. En el caso de *Siripo*, Lavardén narra la tragedia de Lucía Miranda que raptada, junto con su esposo, por los indios que destruyeron el fuerte Santi Spiritu, que el colonizador español Sebastián Gaboto había hecho levantar a orillas del Paraná en 1527, realiza un acto de fidelidad matrimonial que le ocasiona la muerte, quemada en la hoguera por el cacique raptor. El texto de Lavardén se perdió casi en su totalidad (sólo se conserva el segundo de los cinco actos originales), tal vez en el incendio del Teatro de la Ranchería, ocurrido en 1792 y causado por una bengala disparada desde una iglesia vecina durante los festejos de San Roque.

La inauguración de un edificio teatral reemplazante del destruido tuvo lugar recién en 1804, cuando se levantó el Coliseo Provisional, en un terreno enfrentado al de la iglesia de la Merced, situada en la esquina de las actuales Reconquista y General Perón. El edificio sobrevivió, con distintos nombres y dedicado a las mismas funciones, hasta 1861. Allí, en 1824, se estrenó *Argia*, tragedia del poeta Juan Cruz Varela, escrita en versos endecasílabos y cinco actos de riguroso corte neoclásico. En este trabajo Varela «vuelve a las fuentes de la antigüedad para el tema, los sucesos anteriores a la guerra de Troya, y a los modelos del Neoclasicismo europeo, aunque Varela plantea la antítesis tiranía/libertad con doble referencia a la mitología griega y al contexto político nacional»[177].

El estilo neoclásico local, del que *Argia* es acaso el mejor ejemplo, persistió muy poco tiempo porque se desvaneció, al igual que en Europa, debido al avance del Romanticismo, que también llegó a estas tierras.

---

177 Seibel, Beatriz. 2007. Prólogo a la *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes hasta la actualidad. Tomo 2 (1818-1824). Obras de la independencia.* Buenos Aires. Instituto Nacional de Teatro.

CAPÍTULO XII

LA EUROPA ILUMINISTA DEL SIGLO XVIII

CAPÍTULO XII
LA EUROPA ILUMINISTA DEL SIGLO XVIII

«¡Muy bien, muy bien, solo hay, quizá, demasiadas notas!»

Comentario del emperador del Sacro Imperio José II,
dirigido a Mozart, luego del estreno de *El rapto en el Serrallo*

Introducción

> «Desde los últimos años del siglo XVII comienza a operarse en la sociedad europea un cambio que, sutil y casi imperceptible en sus inicios, adquirió en el transcurso del siglo XVIII las características de una verdadera revolución espiritual que conformó una nueva manera de pensar y de vivir, de creer y de gobernar.»[1]

La paradoja es que, mientras en toda Europa, al menos entre sus clases letradas, se manifestaba esta gran voluntad de progreso propiciado por la Ilustración, buena parte del continente «se hundía en guerras, tan salvajes como las medievales»[2]. Esta aseveración contraría la versión, bastante difundida, de que el continente había obtenido a través de mediante laboriosos pactos y tratados el equilibrio político que frenaban cualquier aventura bélica. Es evidente que la mención de los conflictos que se produjeron desde el mismo comienzo de la centuria hace cierta y contundente la hipótesis de que la total pacificación no se había conseguido. Vale, siquiera para atenuar este cuadro desgraciado, que durante la segunda parte del siglo XVIII las confrontaciones, si bien no desaparecieron, se manifestaron de modos más atenuados y menos cruentos.

> «Las conquistas y las compensaciones llegaban principalmente en forma de sacrificios o repartos de estados intermedios más débiles.

---

1 Floria, Carlos Alberto y García Belsunce, César A. 1992. *Historia de los argentinos.* Buenos Aires. Ediciones Larousse Argentina S.A.I.C.

2 Laffont, Robert (director general de la obra). 1959. *Historia de Europa y del genio europeo* (traducción Rafael Delgado). Francia. Compañía General Fabril Editora S.A.

> Los principados en Italia cambiaban de manos para satisfacer las necesidades de estados más fuertes [y] Austria y Rusia conquistaban territorios a lo largo de las fronteras septentrional y occidental del debilitado Imperio Otomano.»[3]

Las batallas eran costosas y, por lo común, no eran decisivas, se desarrollaban en un tiempo concentrado, entre la primavera y el otoño (el áspero invierno europeo impedía los movimientos de tropas), siendo la adquisición o retención de territorios la consecuencia más común de estos conflictos, además de las «consideraciones dinásticas –qué familia o individuo ocuparía un trono en disputa– eran de gran importancia»[4].

El siglo XVIII vio grandes ejércitos combatiendo en tierra; la guerra en los mares tenía evidentes diferencias y contaba con una gran dominadora, la flota inglesa, que salvo un corto intermedio, después de la Guerra de los Siete Años, en que Francia estuvo en condiciones de rivalizar, imperó sin competidores. Recuérdese que la Armada Invencible española, otro adversario de fuste, había sido casi totalmente destruida por los ingleses en 1588 y estaba en proceso de reconstrucción para correr la misma suerte en la batalla de Trafalgar de 1805. La preeminencia de Gran Bretaña se explica, entre otras causas, por su carácter insular, lo que no le permitía contar con grandes ejércitos pero sí disponer de todos sus recursos para armar una poderosa marina de guerra.

Resulta paradojal que tantos desencuentros armados, cuya lista damos apenas unas líneas más abajo, conviven con la pretensión de equilibrio a través de tres tratados de paz: el de Utrecht, ya bastante mencionado por nosotros; el de Nydstadt, que intentó inútilmente contener el avance de Rusia sobre Suecia y el Báltico; y el de Passarowitz, que tuvo éxito, ya que puso fin a la guerra austro-turca de 1716-1718.

Las acciones bélicas más destacadas fueron[5]:

---

3 Lynn, John A. 2002. *"Rivalidad internacional y guerra"* en *El Siglo XVIII* (traducción de Omar Rodríguez). España. Crítica.

4 Lynn, John A. Obra citada.

5 Hay que anotar, como beneficio, que dentro de este cuadro bélico había desaparecido un aspecto muy dañino: las Guerras Religiosas, que luego de la Paz de Westfalia, de 1648, se llamaron a un saludable sosiego.

– La Guerra de la Sucesión Española (1700-1714). Para muchos, un enfrentamiento entre dos dinastías, la de los Borbones y los Habsburgos (estos últimos reconocidos como la Casa de Austria), acaso la más determinante, por sus efectos posteriores, del siglo XVIII.
– La Gran Guerra del Norte (1700-1721), que confrontó a Rusia –un imperio que se iba consolidando como tal con la gestión de los Romanov– con el Reino de Suecia. Vencido en la batalla de Poltava (1709), crucial en este enfrentamiento, el reino sueco perdió el dominio del mar Báltico y, desde 1721, año de la derrota, cesó de pesar en el mundo europeo.
– La Guerra de Sucesión de Polonia (1733-1735). A la muerte de Augusto II de Polonia, en 1733, las potencias europeas se disputaron la sucesión. Es un nuevo terreno de confrontación entre la casa borbona y habsburga, donde se generaron, por otra parte, las condiciones para una guerra civil polaca que desangró a la nación hasta que, inerme, fue sometida al desmembramiento por parte de Austria, Prusia y Rusia, que se apropiaron de su territorio y lo dividieron en tres partes. El final de este conflicto marcó la desaparición de Polonia como nación y el definitivo ingreso de Rusia al concierto occidental, ya que hasta entonces su acción estuvo restringida a la zona oriental, donde mantenía continua lucha contra los otomanos.
– La Guerra de Sucesión Austríaca (1740-1748), en realidad el conflicto generado por la muerte en 1740 de Carlos VI, dejando un trono vacante para el cual esgrimían derechos una buena cantidad de soberanos europeos. María Teresa de Habsburgo, la sucesora femenina de veinte años, legitimada en su ambición por la Pragmática Sanción que en 1713 dictara el monarca fallecido, se desenvolvió, como veremos más adelante, con inteligencia y resolución, consiguiendo mantener la unidad territorial del imperio Austriaco.
– La Guerra de los Siete Años (1756-1763). Primer conflicto armado a escala global de los tiempos modernos. Las hostilidades involucraron prácticamente a todos los países europeos, en un juego de alianzas que variaron a lo largo del entredicho militar. Pero, en especial, fue un enfrentamiento confesional entre la Prusia y la Gran Bretaña protestante contra la Austria y la Francia

católica. Por primera vez en este conflicto se puso en juego la posesión de los territorios ultramarinos de América del Norte e India.

– La Guerra de la Independencia de los Estados Unidos (1775-1783), el primer enfrentamiento que tuvo como motivo de confrontación las diferencias de conceptos políticos. Trece colonias británicas instaladas en América del Norte se rebelaron y enfrentaron con las armas a la metrópoli europea. La batalla de Yorktown (1781) marcó el triunfo final de los insurrectos (muy asistidos, como veremos más adelante, por Francia y España), y obligó a Gran Bretaña a firmar la aceptación de la independencia en el Tratado de París (1783). La pérdida no alteró demasiado los intereses de la corona británica, compensados con la casi inmediata conquista de la India, una circunstancia que le dio réditos a corto y a largo plazo. Sería extenso el comentario, aun sintetizado, de la indudable repercusión que este hecho producido en América del Norte causó en la posterior emancipación de las colonias españolas de América del Sur durante el siglo XIX.

– La Revolución Francesa, empresa inédita que logró la abolición de la monarquía, el encumbramiento de la burguesía y que se extendió en sus efectos desestabilizadores por toda Europa durante más de una década, de 1789 a 1815, año en que Napoleón perdió su corona de emperador (Waterloo). Se acepta, como convención generalizada, que el año de inicio de la Revolución, 1789, marca lo que se reconoce como el fin de la Edad Moderna y el comienzo de la Edad Contemporánea en la vida de Occidente.

Este es, repetimos que sintetizado, el cuadro bélico europeo del siglo XVIII, donde los combates comenzaban, terminaban o se tomaban una pausa, mediante un perverso juego (de algún modo hay que denominar este tipo de operaciones): luego de terribles batallas marcadas por los avances y retrocesos de ambos bandos, la refriega concluía con un pacto donde el victorioso ganaba alguna parte del botín y el perdedor cedía algo de lo disputado. Asimismo el acuerdo se esfumaba por cualquier circunstancia, con frecuencia una deliberada provocación, y la lucha volvía a emprenderse como práctica lúdica, habitual y hasta placentera, ya que daba una razón de vivir a una aristocracia galardonada

con cargos militares y aburrida de otras distracciones (las mujeres, los banquetes, la caza mayor y menor estaban tan al alcance que ya no daban satisfacción).

> «Las guerras eran un monstruoso deporte, al que los nobles –que representaban la gran mayoría de la oficialidad de los ejércitos– concurrían con sus equipajes y sus lacayos, como quien asiste a una partida de caza.»[6]

Bastó que pasara este siglo XVIII tan particular para que a comienzos del siguiente Napoleón cambiara este concepto bélico, retozón y divertido, para hacer la guerra con intención de exterminio y ocupación definitiva de las tierras del enemigo. Con esa nueva actitud, se rompió, definitivamente para Occidente, el círculo vicioso de marchas y contramarchas que cambiaba muy poco el estado de situación del continente europeo.

> «Las tropas, que hace diez días se combatían, lanzan hurras y se transmiten la dichosa nueva: sus soberanos, ayer enemigos, se han abrazado y son amigos.»[7]

Los mayores efectos del Iluminismo se sintieron en la Europa occidental y sus colonias americanas; China y Japón, alejadas de Occidente, permanecieron al margen del fenómeno y la India fue excluida porque estaba siendo objeto de la repartija entre las naciones europeas colonizadoras. El suceso se hizo fuerte en tres países europeos centrales: Inglaterra, Alemania (o lo que hoy conocemos como Alemania, entonces una cantidad de principados más el reino de Prusia), y de manera especial, por la radicalidad de pensamiento a la que llegó, en Francia. Es posible sumar con atenuantes a Portugal, con muchos menos reparos a Holanda y Rusia y, con una consideración especial, a España, donde la inserción de la Ilustración fue atenuada por la invulnerabilidad de las dos fuerzas consideradas grandes enemigas de la nueva visión del mundo: la Iglesia Católica y la jerarquía monárquica borbónica. El ilustrado rey Carlos III, que gobernó la península entre 1759 y 1788, aplicó en España lo que los historiadores llaman, creemos que con propiedad, un proyecto

---

6 Floria, Carlos Alberto y García Belsunce, César A. Obra citada.

7 Ludwig, Emil. 1929. *Napoleón* (traducción de Ricardo Baeza). Buenos Aires. Editorial Juventud Argentina.

de "modernización defensiva", destinado más a protegerse de la amenaza extranjera, en particular de la inglesa, y de la portuguesa en América, que en impulsar hasta sus últimas consecuencias, como deseaban los philosophes franceses, el bienestar de sus súbditos mediante el progreso.

Los librepensadores españoles, que conforman una lista de interesantes nombres –Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (1676-1764), el conde de Floridablanca (1728-1808), Pedro Rodríguez de Campomanes (1723-1802), Francisco Cabarrús Lalanne (1752-1810), Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) y otros–, pudieron expresarse con límites muy estrictos, aplicando el raciocinio y la experimentación en los terrenos afines con la ciencia y la economía, pero debían callar con inteligente prudencia, so pena de excomunión o castigos aún peores, toda opinión que afectara los dogmas religiosos o el absolutismo político. La creación de la Real Academia de la Lengua Española, a imitación de la Academia Francesa que existía desde 1635, ocurrió en 1713. Fue obra del marqués de Villena (1650-1725), destacado intelectual de la época y primer director de la institución, que hizo publicar, con el beneplácito de la corona borbona, el primer volumen del diccionario de la lengua española, titulado entonces, 1726, Diccionario de Autoridades, así llamado porque en las definiciones de las palabras se citaban ejemplos extraídos de las obras de grandes escritores. Otros fueron verdaderos y legítimos logros de la Ilustración española, tal como la fundación de la Academia de la Historia (1735), la de Medicina (1761) y el Museo de Ciencias Naturales (1771).

De todos modos, los riesgos de que las nuevas ideas alteraran en demasía la conservadora España eran pocos, pues las obras de los revulsivos ilustrados franceses, Voltaire, Rousseau o Montesquieu (cuando las firmaban, ya que como dijimos muchos autores, en el extremo de la cordura, prefirieron el anonimato, al menos hasta tomar nota de su buen recibimiento), solo caían en manos de los intelectuales hispanos, un número muy menor si se lo compara con el de los analfabetos (se estima que España era la nación más atrasada, con sólo un treinta por ciento de letrados). Aquellos que tenían acceso a esos textos –muchos los repudiaban, como Manuel Higueruela, poeta vulgar y comediógrafo mediocre, que como director del periódico ultraconservador Censor Literario hizo feroz campaña en contra de la Ilustración–, y los conservaban en sus bibliotecas, eran por lo general prelados adscriptos a la Iglesia, que tenían el buen cuidado de enterarse pero sin jamás difundir demasiado esos contenidos subversivos.

> «No tenemos Erasmos, por no decir Voltaires. Lo más que llegamos es al padre Feijoo.»[8]

Los burgueses europeos con aspiraciones de progreso pero con escaso peculio personal, aprovecharon la posibilidad que ofrecía la Ilustración para adquirir conocimientos y abrirse paso hacia la obtención del ascenso social (Diderot, hombre de cuna pobre, es un buen ejemplo de esto). La nobleza del continente, en cambio, si bien proveyó mecenas interesados por las "novedades" (como se designaba en el lenguaje de la época a los criterios modernos), permaneció por lo general ajena a estas preocupaciones. Esta clase nacida en casa privilegiada, acostumbrada, por ejemplo, en Francia, a gozar de la vida en canje de no hacer otra cosa, se ocupó de engalanar los palacios con el Rococó de moda y de realizar grandes fiestas en ese Versalles que fue para los nobles un útero protector y placentero. El aburrimiento, bastante atemperado luego de las extenuantes veladas de baile y consumo de ostras, se combatía con otros entretenimientos: la caza menor y la montería (una modalidad de caza mayor cuyo origen se pierde en el tiempo, en ella tienen un especialísimo protagonismo los perros de presa, ya que sin ellos sería imposible llevarla a cabo), los juegos de naipes por dinero (Giacomo Casanova, un *bon vivant* de la época ganó y perdió fortunas en esas mesas), las carreras de caballos, los conciertos musicales, el teatro y las aventuras sentimentales y galantes que en España tomaron el nombre de "cortejo" y en Italia "chichisbeo"[9]. Un ejemplo de estas relaciones amorosas que jugueteaban con el adulterio –«los maridos, del rey abajo, llevan los cuernos con tanta naturalidad como la peluca empolvada»[10]–, se muestra con sumo detalle en *Las amistades peligrosas* (traducida con mayor propiedad como *Las relaciones peligrosas*), una famosa y escandalosa novela libertina, que cierta crítica reconoce como "galante", escrita por el geómetra y artillero Pierre Choderlos de Laclos (1741-1803), también revolucionario al lado de Danton, cuestión que le costó cárcel y casi la guillotina. Publicada en 1782, *Las relaciones peligrosas* narra el intercambio epistolar de dos disolutos y perversos miembros de la nobleza francesa del siglo XVIII, la marquesa de Merteuil y el vizconde de Valmont, antiguos amantes, y, durante el relato postal, confidentes de sus nuevas

---

8 Pérez-Reverte, Arturo. Obra citada.

9 Ambos términos son sinónimos, refieren a una forma de infidelidad marital consentida que, con más detalle, será comentada en capítulos posteriores.

10 Pérez-Reverte, Arturo. Obra citada.

aventuras amorosas. Esta joya de la literatura libertina ha propiciado un gran número de trabajos críticos e históricos, obras de teatro y películas dirigidas, entre otros, por Roger Vadim, Miloš Forman o, la más destacada, por el director inglés Stephen Frears, filmada en 1988.

La conquista de América

Como adelantamos, durante este siglo de expansión el continente europeo comenzó a vivir un período de prosperidad sustentado en varios factores, entre los que debemos contar las grandes contribuciones americanas, que no se restringieron sólo a la afluencia de metales preciosos, sino también a la de productos alimentarios que mejoraron la dieta nutricional de los europeos que, repetimos, nunca más fueron atacados por las hambrunas.

Los metales preciosos que llegaban de América aceitaron y regularizaron la gestión mercantil; en este siglo terminó de imponerse el uso del papel moneda, con respaldo del oro, escaso en Europa (las minas de Rumania, la Dacia de comienzos de la era cristiana, habían sido agotadas siglos antes por los romanos), hasta que América lo proveyó en cantidades, aunque los ilustrados, en un rasgo de curiosa austeridad, hubieran preferido que fueran monedas de hierro que, como las espartanas, no pudiesen atesorarse.

La papa americana con su capacidad de germinar incluso bajo la nieve, fue vital para este bienestar alimentario. El tomate, originario de los Andes centrales, enriqueció las mesas europeas (¿qué sería de la comida italiana del sur sin el tomate?). El maíz, el clavo, el tabaco, la pimienta, la canela, el jengibre, el café y un derivado del cacao, el chocolate, fueron otros de los aportes americanos más destacados. Debe sumarse la penetración del azúcar en los hábitos nutricionales del continente, «el más importante producto alimentario importado de los trópicos y el que con su dulzura ha creado más amargura para la humanidad que cualquier otro»[11]. El maíz americano se difundió por Europa, partiendo de la península ibérica, a partir de 1540, mientras que la papa lo hizo treinta años después. La introducción del café produjo controversias, ya que los médicos avisaron que podía ser nocivo para la salud. Kant era un habitual consumidor pero sus biógrafos anotan que lo hacía de modo culposo,

[11] Hobsbawm, Eric. 2009. *La era de la revolución 1789-1848* (traducción de Félix Ximénez de Sandoval). Buenos Aires. Paidós/Crítica.

pues creía en los efectos dañinos del brebaje. Voltaire, naturalmente cáustico, confesó a su médico que era cierto, que el café era un veneno lento, «muy lento debe ser, terriblemente lento, pues lo tomo desde hace setenta años y aún no me ha matado». Goethe acepta sin disculpa alguna que el café es un irritante veneno y, por boca de su *álter ego* Wilheim Meister, admite que «el estado de ánimo pasajero en que nos pone este líquido traicionero es demasiado atractivo como para prescindir de él una vez que lo hemos experimentado, y la flojedad y laxitud que siguen a aquel son demasiado odiosas como para no buscar revivirlo mediante una nueva ingesta»[12].

Europa comenzó a agregar nuevos procedimientos en la agricultura (la principal actividad económica del continente, a ella se dedicaba el ochenta por ciento de la población laboral); se optimizaron las condiciones de riego y se sembraron nuevas especies, dando como resultado un campesinado valido de holgura económica, capaz de comprar mejores artículos de labranza y optimizar sus condiciones habitacionales. Ayudó a la situación un inesperado y benéfico cambio climático, muy diferente al del siglo anterior, que había sido de sequía más o menos general.

Como corolario de esta situación favorable debe citarse la desaparición de la peste, azote que Occidente dejó de padecer desde 1722, fecha en que soportó por última vez el flagelo. Medidas de higiene y de asepsia, el progreso de la medicina y la aparición de algunas vacunas produjeron el repliegue. El inglés Edward Jenner (1749-1823), por ejemplo, desarrolló la primera vacuna antivariólica. Jenner combatió la natural desconfianza hacia su descubrimiento aplicando el remedio a su propio hijo de cinco años. No obstante el recelo de la población se mantuvo por décadas, hasta que el antídoto recibió el reconocimiento de Napoleón, quien en 1805 dio la orden de vacunar a toda su tropa. Por otra parte la producción de anticuerpos humanos a través de generaciones, permitieron un retroceso de la mortalidad civil del continente, equilibrando la pérdida de vidas provocadas por las incesantes guerras.

* * *

12 Goethe, Johann Wolfgang. 2013. *La misión teatral de William Meister* (traducción de Martín Koval). Buenos Aires. Editorial Gorla.

Resulta sencillo deducir, ante este cuadro de situación, que América ya estaba incorporada al mundo europeo. Apenas se tuvieron noticias del nuevo continente, luego del hallazgo de Colón en 1492, las grandes potencias se lanzaron a colonizarla con sus tres armas mortales, los caballos, los perros y la pólvora. España, ya se está dejando de hablar de las "Españas" (el conglomerado de señoríos feudales, Castilla, Asturias, Galicia, León, Extremadura, Andalucía, Aragón, Cantabria, País Vasco, Navarra, Barcelona y Valencia, a menudo y de antiguo enfrentados entre sí), sino de un reino que a partir de los Reyes Católicos contaba con unidad y fortaleza, se puso a la cabeza para apropiarse de amplios territorios, de tal modo que un ensoberbecido monarca español, el Austria Felipe II (1527-1598), podía declamar con orgullo que en sus tierras jamás se ponía el sol.

> «El país que en el siglo XV parecía destinado a ensanchar el mundo no era España, sino Italia […] Italia no descubrió América –ha dicho Juan B. Terán– porque esta proeza necesitaba un espíritu medieval que los genoveses, toscanos y venecianos habían perdido o nunca tuvieron […] La hazaña necesitaba el fuego, la fe y el arrojo de un país medieval por su fanatismo religioso, por su incesante frenesí guerrero y por su ardiente intolerancia y anarquía.»[13]

Siguieron a la atrevida y pionera España muchas de las naciones europeas. Algunas, en cambio de correr los riesgos de la aventura, que fueron altos, apoyaron la empresa desde lejos, a través de sus corporaciones financieras.

> «Tras los viajes de Colón y el asentamiento ibérico en las Antillas y las costas americanas, el Atlántico se convierte en un espacio europeo de negocios a largo plazo y de enfrentamiento de las potencias marítimas. En menos de medio siglo, Cortés, Pizarro y sus conquistadores, impulsados por los banqueros de Génova, Sevilla, Augsburgo y Amberes, proporcionan a su soberano el primer gran imperio colonial de ultramar.»[14]
> Es que para colonizar América –«un mundo entero por explorar,

---

13 García Hamilton, José Ignacio. 1990. *Los orígenes de nuestra cultura autoritaria (e improductiva)* Buenos Aires. Albino y asociados, editores.

14 Carbonell, Charles-Olivier. 2001. *Una historia europea de Europa* (Fernando González del Campo). España. Idea Books.

> con más canela aromada que Arabia, con más zafiros que Cipango. Los pueblos se asentaban sobre montañas que tenían espinazos de oro»[15]–, las grandes potencias tomaron precauciones, aunque la urgencia ganó a los españoles, que se atrevieron a cruzar el océano y en un extraordinario proceso de condensación produjeron en años lo mismo que largos siglos de procesos le habían costado al resto de Europa («todo iba tan de prisa en las Indias que hasta había ciudades muertas ya»[16]).

En estas excursiones por tierras americanas e islas del Pacífico los europeos fueron tomando conciencia de la existencia de un Otro, que ya no era el temido y odiado turco, sino el nativo habitante de esos territorios al cual estudiaron y trataron de catalogar. Sin embargo este germen de antropología tropezó con la desconfiada mirada religiosa, por siempre sustentada por la antropología bíblica. En otra parte de estos *Apuntes* (capítulo V), hemos resaltado la reacción del sacerdote Bartolomé de las Casas, y sus iniciativas para cambiar la opinión del clero receloso, convencido este, mediante la extravagante lectura de ciertos escritos de Aristóteles, de que los naturales del nuevo continente carecían de alma y por lo tanto no podían ser tratados como personas.

> «Viendo de qué manera decrecían por millones los indios, cuán difícil era para los miles de buitres gordos y negros alzar vuelo después del hartazgo, y cómo en las llanuras blanqueaban cantidades de esqueletos humanos, el obispo Las Casas salió de Guatemala con plegarias latinas en sus labios, cruzó los valles de México cabalgando espantado hasta el mar, se embarcó un día de vientos fríos en el puerto de la Vera Cruz, donde lo despidieron enjambres de indios cubiertos de mantas de colores, cruzó rezando y escribiendo las cuatro lunas anchas del mar borrascoso, y corrió atormentado hasta el palacio del emperador [Carlos V] para exigir leyes severas que moderaran la crueldad de los guerreros y salvaran a los millones que sobrevivían de milagro en las inmensidades del nuevo mundo.»[17]

---

15 Ospina, William. 2005. *Ursúa*. Colombia. Alfaguara.
16 Ospina, William. Obra citada.
17 Ospina, William. Obra citada.

Pero estos esfuerzos de Bartolomé de las Casas solo consiguieron que Carlos V prestara atención con bastante atraso a sus ruegos, y dictara mucho después de sus súplicas las Nuevas Leyes de Indias, que prohibían la esclavitud y el trabajo excesivo de los naturales, consiguiendo atenuar, nunca eliminar del todo, el rigor de los conquistadores europeos sobre los pueblos originarios. Es que el hombre occidental no dejaba de considerar que su modo de vida era el modelo insuperable, único y válido a nivel universal. Confrontó con otras civilizaciones muy desarrolladas (la azteca, la maya y la inca en América del Sur, o, en otro contexto, con las evolucionadas tribus de África), aunque nunca puso en duda que su visión del mundo era la correcta, la posible. El Otro debía adaptarse y copiar el código de conducta societaria de Occidente, debiendo resignar desde la vestimenta (nadie podía lucir indecente desnudez), hasta su antigua religiosidad, en honor de un dios único y cristiano.

Esta reacción contra el natural de las tierras recién descubiertas se trasladó generación tras generación, inoculando con este criterio eurocentrista (y racista, por qué no decirlo así) a las elites criollas que llevaron adelante los procesos de independencia americana a comienzos del siglo XIX. Se sabe la suerte adversa que le cupo al indio de nuestro país, sobre todo los que resistieron en el sur, en la Patagonia. Este exterminio fue la expresión terrorista de un pensamiento que Juan Bautista Alberdi (1810-1884) había expresado en sus *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, publicación de 1852, diciendo que «hoy mismo, bajo la independencia, el indígena no figura ni compone mundo en nuestra sociedad política y civil. Nosotros, los que nos llamamos americanos, no somos otra cosa que europeos nacidos en América. Cráneo, sangre, color, todo es de fuera»[18].

Muchos críticos han encontrado un criterio afín en otra obra, esta vez literaria, la que se considera la primera novela inglesa, *Robinson Crusoe*, publicada en 1719 por Daniel Defoe (1660-1731). Reconocida como la peripecia del «primer héroe capitalista»[19], para muchos es el ejemplo más claro de intento de legitimación de la superioridad del hombre blanco sobre todas las razas: un hombre somete con su inteligencia occidental a un natural de la isla donde ha naufragado. Este texto es elegido por Rousseau para lectura primera de su Emilio, el niño natural que protagoniza su novela de título homónimo, «no

---

18 Alberdi, Juan Bautista. "*Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina*". http: // ecathesl.s3.amazonaws.com

19 Rodríguez Cobos, María Eva. 2009. "*La sociedad inglesa en el siglo XVIII*" en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*; www.eumed.net/cccss

como un regreso al estado salvaje, sino como modelo del hombre que puede resolver sus necesidades al adaptarse a un medio nuevo, sin dependencias ajenas»[20]. En cambio James Joyce (1882-1941), el extraordinario escritor irlandés que con su *Ulises* revolucionó la literatura del siglo XX, vio en *Robinson Crusoe* el prototipo del colonialismo británico, así como un símbolo del puritanismo cuáquero[21]: el hombre hecho por sí mismo, la perseverancia incluso en las más difíciles condiciones, la apatía sexual, el autocontrol, etc. La historia del náufrago que, perdido en una especie de tierra prometida, a la que el trabajo laborioso de un hombre blanco puede convertir en un vergel, fue ubicada por Defoe en el entonces deshabitado archipiélago Juan Fernández, una de cuyas islas se llama hoy precisamente Robinson Crusoe. Se encuentra en el océano Pacífico, a unos seiscientos kilómetros del continente sudamericano y de Chile, país que ejerce la soberanía sobre el lugar. Defoe se basó en un caso real, el del náufrago escocés Alexander Selkirk, quien estuvo cuatro años solo y perdido en las actuales islas chilenas, hasta que fue rescatado a principios del siglo XVIII.

Cabe concluir este tramo afirmando que los extraordinarios tesoros hallados en América (los reales y los imaginarios), aguzaron la codicia de muchos aventureros, alentando la exploración de un mundo que para todos, aun para el más ignorante, ya era redondo[22] y todavía ofrecía grandes espacios vacíos de hombre blanco –los cascos polares, la inmensa Siberia, algunas regiones intrincadas de África, las tierras americanas que aún no habían sido exploradas del todo, los paraísos escondidos en algún lugar del planeta, como el del Preste Juan, descripto por Marco Polo en el Libro de las maravillas (consultar capítulo V)–, hicieron que el hombre europeo se lanzara por mil caminos, con ansias de conquista y con la certeza de portar en la aventura la superioridad racial ya bastante mencionada.

> «El mapa del mundo consistía en espacios blancos cruzados por las pistas marcadas por los mercaderes o los exploradores.

---

20 Rafart, Susanna. Obra citada.

21 La Sociedad Religiosa de los Amigos, generalmente conocida como los cuáqueros o *amigos*, es una comunidad religiosa disidente, fundada en Inglaterra por George Fox (1624-1691). Aunque ellos mismos se llamaron amigos, el pueblo los llamó *quakers* o *tembladores* (quake significa temblor en inglés), debido a que en sus reuniones religiosas era común que temblaran en silencio, un temblor interno, sin espectacularidad, casi imperceptible exteriormente.

22 En cambio el mundo musulmán no aceptaba la idea, ya que esa afirmación no estaba escrita en el Corán.

> Pero por las burdas informaciones de segunda o tercera mano recogidas por los viajeros o funcionarios en los remotos puestos avanzados, esos espacios blancos habrían sido incluso mucho más vastos de lo que en realidad eran.»[23]

Los más informados, por ejemplo el científico viajero Alexander von Humboldt (1769-1859), solo conocían algunas partes desoladas del globo, a las que se atribuía una virginidad que no era tal, pues ahí vivían aborígenes con sus costumbres, dioses y tradiciones, ese Otro que el europeo trató de las maneras más brutales. El sentimiento de superioridad del hombre blanco no decreció en este siglo XVIII tan iluminado, y en cambio aumentó en el siguiente al abrigo de la lectura de las teorías de Charles Darwin (1809-1882). En *El origen de las especies* Darwin consideraba al hombre blanco la expresión máxima de la evolución humana, el vértice superior de un triángulo poblado de razas inferiores. Culminaba con Darwin una teoría que había anticipado el francés Jean-Baptiste de Monet de Lamarck (1744-1829), que al cabo de sus reflexiones como zoólogo había afirmado que «la función hace al órgano» y que cada ser vivo transmite a sus descendientes caracteres adquiridos que llegaban a ser hereditarios.

Como modelo de esta persistente actitud soberbia del hombre occidental podemos tomar como ejemplo la experiencia de Robert Fitz Roy (1805-1865), comandante del bergantín Beagle donde viajaba también, como naturalista, el citado Charles Darwin. Durante una travesía de cinco años, entre 1831 y 1836, marino y científico investigaron la fauna y la geología de las costas de los mares del sur. Durante su estadía en la Patagonia argentina, Fitz Roy secuestró (no se encuentra otra palabra más adecuada) a cuatro aborígenes yámanas[24], uno de ellos una adolescente, a quienes trasladó a Londres para

---

23 Hobsbawm, Eric. Obra citada.

24 Yaganes, yaganeza o yámanas son indígenas nómades canoeros, recolectores marinos, cuyos antecesores habitaron desde hace aproximadamente unos seis mil años los canales fueguinos chilenos que se extienden al sur y hacia el oeste de la isla grande de Tierra del Fuego hasta los canales Magdalena y Cockburn. También habitaron la isla Navarino e islas ubicadas al sur de esta hasta el Cabo de Hornos y la orilla norte del canal Beagle, en territorios que actualmente pertenecen a Chile y Argentina. *Yámana* significa "hombre" en su acepción de "ser humano de sexo masculino" y ellos prefieren el nombre yagán para sí mismos y para su idioma que también en otras fuentes es referido como *yamaníhasha*. La palabra *yagán* deriva de *Yahga-shaga* que era el nombre que daban al Canal Murray, lugar donde solían reunirse y fue adoptado por los misioneros protestantes ingleses cuando establecieron una misión cercana a ese lugar.

educarlos según las costumbres europeas. Con la iniciativa se esperaba que, una vez moldeados a la usanza occidental, volvieran a Tierra del Fuego para contagiar (tampoco encontramos otra palabra mejor) con sus modos al resto de la tribu, adoptando en lo sucesivo los sanos hábitos de la civilización occidental y desterrando sus salvajes prácticas, como la de cubrirse sólo con un taparrabos de piel de guanaco en una región donde la temperatura alcanza fácilmente niveles bajo cero. De los cuatro yámanas, uno murió de viruela en Inglaterra, y otro se transformó en un petimetre, símil paródico de *dandy* británico, al cual se lo rebautizó Jemmy Button. Los otros dos, una pareja, apenas consiguieron adaptarse a las nuevas condiciones de vida. El experimento se completó, por fin, con la vuelta de los tres sobrevivientes a la sociedad de origen, momento en que se comprobó el fracaso: los tres, también el Jemmy Burton que se daba aires de galán londinense, se reintegraron de inmediato a las costumbres de sus ancestros, despojándose de sus ropas, volviendo a cubrirse con pieles de foca y retomando sus hábitos tradicionales. Posteriormente se acusó a Jemmy Button, en un ridículo juicio que le hizo el Imperio Británico en un inhóspito recinto de las Islas Malvinas, de haber dado muerte, o al menos haber sido el autor intelectual de los asesinatos de los integrantes de una comisión científica inglesa que había viajado al Atlántico Sur con intenciones tan parecidas, por lo ridículas, a las que alentó el arrogante Fitz Roy[25].

El Despotismo Ilustrado

> «Durante el siglo XVIII se puso cada vez más atención a la salud, la educación y la felicidad de los súbditos, lo cual ha llevado a los historiadores a identificar a un nuevo tipo de monarca, el déspota ilustrado.»[26]

Con excepción de Inglaterra, sacudida por los cambios producidos por la Revolución Gloriosa de 1688, al comienzo del siglo XVIII todos los monarcas que reinaban en el continente eran absolutistas. A medida que transcurrió

---

25 Necesitamos acotar que sacamos los datos sobre la omnipotente misión de Fitz Roy de una espléndida novela de Silvia Iparraguirre, *La Tierra del Fuego*, publicada en 2001 en Buenos Aires por la editorial Punto de Lectura.

26 Swann, Julian. 2002. "*Política y Estado en la Europa del siglo XVIII*" en *El Siglo XVII* (traducción de Omar Rodríguez). España. Crítica.

la centuria, la Ilustración fue tolerando y avalando, al menos hasta 1789, las maniobras de estos soberanos, que por su parte también fueron cambiando sus formas para constituirse en representantes del Despotismo Ilustrado, término que, como muchos de los que utiliza la ciencia histórica, fue acuñado después, en el siglo XIX. Pareciera que la posteridad acertó bastante con la definición, habida cuenta de que a pesar del maquillaje, estos reyes conversos –por lo general a partir de 1740, año de ascenso del mayor representante de la especie, el rey prusiano Federico II y, por qué no, también de María Teresa de Austria, la primera y única mujer que gobernó sobre los dominios de los Habsburgo–, se comportaban más como déspotas que como ilustrados, sobre todo cuando sentían sus derechos cuestionados por la clase burguesa, que venía adquiriendo desde hacía tiempo un ímpetu difícil de disimular con cosméticos. A partir de la información hasta ahora suministrada, es fácil deducir que la burguesía se había hecho dueña de la Ilustración («el rey huye, el burgués triunfa»[27]), y a medida que siguió creciendo en poder e influencia iba dejando de conceder condición divina a las citadas monarquías absolutas, a la vez que restaba legitimidad a los privilegios heredados por la nobleza y por el clero oficial. Las monarquías ilustradas resistieron las novedades a medida que igualmente aceptaban los cambios, produciendo una mezcla de resistencia y progreso que no dejaba resquicio para entrever cuál de los dos aspectos mostraba mayor relevancia.

Podemos definir el Despotismo Ilustrado de una manera sencilla pero que creemos muy exacta: se trataba del "gobierno para el pueblo sin el pueblo". Sin duda, una verdadera contradicción, pertinente porque el nuevo régimen no era otra cosa que el modelo heredado de la Francia de Luis XIV bañado ligeramente con los colores del Iluminismo.

> «Cuando se examinan las actividades de los absolutistas ilustrados, queda claro que estas reformas se imponían desde arriba. Si algunos de ellos estaban preparados para reconocer que había un contrato entre el soberano y sus súbditos, no era un contrato sobre el que se pudiese discutir sus condiciones.»[28]

---

27 Mann, Thomas. 2014. *Carlota en Weimar* (traducción de Francisco Ayala). Buenos Aires. Edhasa.

28 Swann, Julian. Obra citada.

Se reitera que, con elegancia política, el Despotismo Ilustrado sacó enormes ventajas. No cayó en el error de rechazar de plano los mandatos de las Luces, sino que tomó de ellos lo que realmente le convenía para liberarse de los últimos lastres de feudalismo y de vasallaje, que pesaban tanto a monarcas como a burgueses. Haciendo pequeños cambios y otorgando intrascendentes concesiones, los monarcas del siglo atenuaron la desconfianza de los ilustrados, que les permitieron gobernar con débiles zozobras, aunque importantes excepciones rompieron el equilibrio: además de la citada Gloriosa Revolución de Inglaterra, que puso férreos límites a su rey, se destaca, con indudable mayor importancia en esta cuestión, la Revolución Francesa de 1789, que logró terminar con la monarquía.

La nueva conformación geográfica y política europea

En el plano político el siglo muestra la consolidación de algunas de las regiones que aun sin reconocerse formalmente como naciones –vale decir «conjunto de personas de un mismo origen y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común», como define la Real Academia Española–, tomaron parte de la mayoría de los acontecimientos que se vivieron en el continente desde el momento mismo de la caída del Imperio Romano de Occidente. En el Siglo de las Luces se constituye el Reino Unido de la Gran Bretaña, que se conforma con Inglaterra, Gales, Irlanda y Escocia; también Francia se consolida como nación dentro de un territorio de extensión parecida a la actual, lo mismo que España y Portugal. En el centro de Europa se ubica el Imperio Alemán, reconocido como alemán sólo por su nombre, porque el poder real lo ostentaba Austria, que además imperaba sobre los Países Bajos y Hungría. Si bien Austria no dominaba del mismo modo la Florencia italiana, la actividad de esa ciudad-estado operaba bajo su influjo. Cabe recordar, para entender mejor este cuadro europeo, que Italia carecía de unidad formal (su condición de nación recién se establece en 1861), y era apetecida por las naciones que la rodeaban, ya que su posesión añadía el prestigio de apropiarse de la sede del perdido Imperio Romano.

El caso de la Antigua Confederación Suiza, precursora de la Suiza actual, es realmente particular. En 1291 se firmó la Carta Federal que comprometió la unión de los tres iniciales cantones alemanes, las comunidades rurales de Uri,

Schwyz y Unterwalden, constituyéndose de ese modo la primera y más antigua república democrática de Occidente.

> «Porque aquí se unieron primero tres, después ocho, luego trece pequeños territorios, que a veces no abarcaban más que un valle alpino. Porque éste ha sido el único país alemán –más tarde denominado Suiza, tomando el nombre de uno de los cantones más viejos– que se estableció como Estado popular, resucitando al cabo de un milenio, en plena Europa dominada por príncipes, la concepción antigua de la república.»[29]

Esta situación excepcional se revertirá dramáticamente en 1798, cuando Suiza fue invadida por Napoleón, que la transformó en la efímera República Helvética. Se sucedieron a ese hecho traumático una serie de rebeliones que fueron conjuradas por el mismo emperador, quien en 1803 quiso disolver toda posibilidad de estado centralizado, anulando sólo por un tiempo un estatus de independencia que, recuperado a la caída del conquistador francés, se mantiene vigente en todos los cantones.

El planisferio de la Europa occidental se completa con Prusia, de súbita aparición en 1701 y que, hasta su disolución al final de la Primera Guerra Mundial (1919), tuvo activa participación en la vida política del continente. Por su ubicación geográfica, Prusia se ganó la opinión de ser confundida con Alemania, cuando el parentesco estaba dado, en realidad, porque ambas regiones compartían el mismo universo lingüístico y las mismas tradiciones.

En el norte oriental asomaba, ya lo dijimos, el Imperio Ruso, la adormecida potencia que se convirtió en un factor de cuidado y atención, debido a la excepcional gestión de los Romanov. En tren de conquista los rusos se apropiaron, en este siglo XVIII, de una tercera parte de Polonia y de la Suecia asociada con Finlandia.

Asimismo se advierte al Oriente, con la misma condición de amenaza, la enorme extensión del Imperio Turco, que seguía siendo motivo de preocupación para las monarquías europeas, muy atentas a la posibilidad de invasión, debido

---

29 Ludwig, Emil. 1941. *Historia de Alemania* (traducción de Pablo Simón). Buenos Aires. Ediciones Anaconda.

a las tantas que padeció el continente. La última tentativa otomana no estaba tan lejana en el recuerdo, había tenido lugar en 1529, fecha en que Solimán el magnífico estableció el infructuoso y largo sitio a Viena. Con la muerte de Solimán, en Hungría, en 1566, los otomanos quedaron sin líderes de semejante calibre y la amenaza se diluyó para Europa, que tuvo que soportar sólo otro intento, de menor cuantía, en 1683, que no dejó resultados satisfactorios para los turcos[30].

El tema de la esclavitud y la servidumbre

Respecto a la servidumbre y la esclavitud, toda la Europa ilustrada adoptó posiciones ambiguas. Los casos en que la servidumbre fue abolida son contados, mientras que el gran negocio, ejercido fuera de las fronteras del continente, fue convenientemente ignorado o denunciado por los ilustrados sólo mediante declaraciones de salón.

> «Aunque el trueno apagaba frases enteras, Ti Noel creyó comprender que algo había ocurrido en Francia, y que unos señores muy influyentes habían declarado que debía darse la libertad a esos negros, pero que los ricos propietarios del Cabo [Cabo Haitiano o *Cap-Haïtien* en francés] que eran todos unos hideputas monárquicos, se negaban a obedecer.»[31]

Los negros eran apresados en África y eran vendidos en los mercados de América (San Salvador de Bahía, las Antillas y las colonias británicas de América del Norte), para trabajar allí donde se estuviera cosechando insumos básicos para Europa. Si bien la trata se había atenuado en Occidente, reverdeció, rápidamente en el siglo XVIII con las incursiones ultramarinas que hicieron del hombre blanco un frecuentador de las regiones africanas que hasta ahí apenas se había atrevido a pisar. Durante el siglo se calcula que los europeos embarcaron en condiciones de esclavitud cerca de seis millones de personas.

---

30 Estos hechos están relatados en el capítulo V de estos *Apuntes*.

31 Carpentier, Alejo. 1966. *El reino de este mundo*. Montevideo. Arca.

> «Retorné a bordo para ayudar al estibaje de ciento ochenta muchachos y muchachas, el mayor de los cuales no pasaba de los quince años de edad, Mientras marchaba por las cubiertas, confieso que no podía imaginar cómo ese ejército podía ser aglomerado u obtener aire para respirar en un espacio de apenas veintidós pulgadas de altura [aproximadamente medio metro]. Empero, muy rápidamente quedó hecha la experiencia, dado que era urgente acondicionarlos antes de que descendieran las aguas del río al objeto de evitar que pudieran saltar por la borda nadando hacia la tierra. Encontré que era imposible colocarlos a todos en posición que les permitiera estar sentados, pero los hicimos estirarse uno al lado de otro, como sardinas en una lata, y de esta manera, logramos espacio para todo el cargamento. Curioso es decirlo, pero cuando "El Aerostático" arribó a La Habana, solamente tres pagaron la deuda con la naturaleza.»[32]

Recogemos otra versión parecida del comercio, aunque relatada sin tanto desparpajo y con mayor crudeza por el escritor colombiano William Ospina.

> «Los tratantes incendian en África los bosques para que pueblos acorralados por las llamaradas corran en desbandada hacia la costa tratando de salvarse, sin saber que allí están emboscados los genoveses y los españoles, que los aprisionan en masa. Viene después la selección, que no tiene distingos de sexo ni de edad ni de raza, sino que identifica los más sanos, fuertes y resistentes, ya que no sólo tendrán que trabajar duro en las Indias sino primero sobrevivir a la travesía, apretados como termitas en barcos en los que hay que aprovechar todo el espacio para que el negocio sea rentable. Inmóviles y encadenados, sentados varias semanas en el suelo de las bodegas y en varios niveles, una tercera parte muere en el trayecto, y sólo se abren los grilletes de la libertad para que el cuerpo abandonado por la vida se convierta en alimento de las profundas bestias del mar […] Sectores más cultivados […] venían confundidos en los barcos negreros, esclavos procedentes

32 Canot, Théodore. 1976. *Memorias de un tratante de esclavos* (sin mención de traductor). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

de las altas culturas de África, contadores de historias, músicos y letrados, sacerdotes y príncipes despojados hasta de sus collares y sus reliquias, que son sólo carne contable para los mercaderes.»[33]

De este infame comercio participaron, en distintos grados, todas las potencias europeas, aunque el máximo rango se lo llevaron Inglaterra, Portugal y España. Hay datos irrefutables de que el primero en traficar negros para venderlos en tierras americanas fue Vasco Núñez de Balboa (1475-1519), el intrépido español que, explorando el istmo de Panamá (naturalmente buscando riquezas), descubrió en 1513 el paso más corto entre los océanos Atlántico y Pacífico.

En Gran Bretaña se escondía la cuestión con un eufemismo, los tratantes eran identificados como "comerciantes de África o de Guinea". Mucho menos atención se le ponía a la procedencia del azúcar americano con el que los británicos endulzaban el five o'clock (el té de las cinco), cosechado en condiciones infrahumanas precisamente por los esclavos que habían sobrevivido al viaje desde África. Tampoco se prestaba demasiada atención a la acción punitiva de los colonos, que perseguían y asesinaban a los misioneros que en función evangélica se inmolaban, difundiendo entre los negros la igualdad de razas ante Cristo.

Un hombre en particular, el inglés Thomas Clarkson (1760-1846), salió al paso de esta vil actividad y durante años predicó su abolición. Este pionero de los derechos humanos comenzó su campaña en 1785, con apenas veinticinco años, tratando de hacer visible lo que la sociedad británica ocultaba con hipocresía. Clarkson buscó y encontró testimonios categóricos: collares y grilletes usados para encadenar a los negros durante el viaje en barco, declaraciones de los tratantes de Bristol y Liverpool (los grandes puertos de la actividad) y de esclavos que por milagrosas razones habían obtenido la libertad y mantenían vívidos recuerdos del calvario. Distribuyó toda esa información entre sus connacionales y los habitantes de otros países de Europa, «pero el golpe magistral durante su campaña llegó cuando Clarkson consiguió un diagrama del barco de esclavos "Brookes", que pertenecía a una familia de Liverpool del mismo nombre»[34]. Con ese documento, que delataba las terribles condiciones

---

33 Ospina, William. Obra citada.

34 Plitt, Laura. 2007. "*Clarkson, padre del boicot moderno*" (sin nombre de traductor) http://news.bbc.co.uk

de traslado ya citadas más arriba, el poder de persuasión de Clarkson se hizo más elevado. Usó el dibujo de la bodega del Brookes como una imagen emblemática del atroz comercio y agregó, en un acto de estrategia audaz, un exitoso llamado al boicot del consumo de azúcar obtenida por esa mano de obra degradada. Fueron, en definitiva, veinte años de lucha. En 1807 un convencido Parlamento británico prohibió el comercio de esclavos, aunque la medida no era retroactiva y dejaba libres de acción a quienes ya lo ejercían. Otra medida posterior, dictada en 1833, otorgó la libertad a todos los esclavos habitantes del Imperio Británico (con veinte años de anticipación esa medida se había tomado en el Río de la Plata: la Asamblea del año 13, aun sin haber declarado todavía la independencia formal de España, decretó el fin del tráfico y la libertad de vientres de las esclavas). Contrariamente España fue la última de las potencias en abolir la esclavitud mediante una escalonada legislación, la ley de libertad de vientres se dictó en 1870 y la supresión definitiva del comercio en 1886.

William Wilberforce (1759-1833) fue el miembro del Parlamento británico que más apoyó a Clarkson. Cargado con un cristianismo evangélico inflexible, se ocupó también de mejorar las condiciones de trabajo en las fábricas, donde la esclavitud (verdadera cara oscura del Siglo de las Luces) generada por la Revolución Industrial se expresaba de otras maneras, y ejerció presión, año tras año, para que se votara el decreto de abolición de la trata de negros. Hay registros históricos que benefician a Wilberforce, que lo encumbran como el pionero de esta lucha pero en realidad el mérito le corresponde a Clarkson. Una tendenciosa biografía de su padre publicada por los hijos de Wilberforce, y la película británica *Amazing Grace*, dirigida por Michael Apted en 2007, exaltaron la tarea humanitaria de Wilberforce y contribuyeron para que el injusto equívoco se instalara como verdadero.

En Rusia no había esclavos de la calidad que regía en Occidente, sino que esa condición estaba sustituida por la de siervo, que fue abolida en 1861 por el zar Alejandro II (1818-1881). Ecos de esta situación, por cierto no del todo superada por mucho tiempo, se encuentran en las obras teatrales de Anton Chejov, escritas a finales del siglo XIX.

Volviendo a internarnos por un momento en territorios que en realidad no corresponden al siglo XVIII sino al XIX, debemos informar que la resistencia más férrea a la abolición de la esclavitud se generó curiosamente en un país recientemente independizado, los Estados Unidos de América, que había

transitado un proceso de despego de la metrópoli británica invocando, entre otros reclamos, la libertad de las personas para elegir su destino. Cabe incluir aquí la incidencia en la discusión de una novela, *La cabaña del tío Tom*, que su autora escribió en 1852 sin imaginar, creemos, que se iba a convertir en buena leña para alimentar el incendio. En realidad el obstinado foco conservador se encontraba ubicado en el sur del nuevo país, dominado por una clase dirigente dedicada a la explotación del algodón, que requería de una gran cantidad de mano de obra esclava. Es materia de discusión si éste fue el motivo que generó los cuatro años de Guerra de Secesión (1861-1865), entre un sur agricultor y un norte que había elegido el proyecto industrializador, aunque resulta cierto que los resultados del enfrentamiento favorecieron a los partidarios del fin de la trata y los vencidos estados del sur debieron acatar el nuevo estatus, la realidad impuso en lo sucesivo un sucedáneo tan inhumano como la esclavitud: la segregación racial. Imposible resumir en pocas líneas todo lo que se ha hecho para combatir o sostener este flagelo, que muchos advierten que todavía luce, intensamente vivo, en algunos sectores de la población norteamericana. Nos cabe señalar, como la referencia más explícita, la épica campaña emprendida por Martin Luther King Jr. (1929-1968), un pastor estadounidense de la Iglesia Bautista que forzó el cambio de condición poniéndose al frente del movimiento en pro de los derechos civiles para los afroamericanos. Al cabo de la célebre Marcha sobre Washington por el Trabajo y la Libertad, King pronunció, ese 28 de agosto de 1963, su más célebre discurso, reconocido por su frase inicial «Yo tengo un sueño» (*I have a dream*, en inglés).

> «Yo tengo un sueño que mis cuatro hijos pequeños vivirán un día en una nación donde no serán juzgados por el color de su piel, sino por el contenido de su carácter… .»

Del mismo modo ambiguo e indolente con que se plantaron ante la esclavitud y la servidumbre, los ilustrados rechazaron la prostitución, que incluían en sus declaraciones como otra de las perversas formas de sometimiento humano. Es evidente que la profesión, que no es preciso aclarar venía de antiguo, sobrevivió a estas denuncias y a los mismos lamentos de las afectadas, quejas que, provenientes de una puta veneciana, Voltaire transcribe en su *Cándido*.

> «¡Ay, señor, si pudierais imaginar lo que supone verse obligada a acariciar indiferentemente a un viejo mercader, a un abogado, a

un monje, a un gondolero, a un abate[35]; estar expuesta a todos los insultos, a todas las vejaciones; verse obligada a menudo a pedir prestada una falda para que os la quite un hombre repugnante; ser robada por uno lo que se ha ganado con otro; ser despojada por los oficiales de justicia y no tener más perspectiva que una vejez horrorosa, un hospital y un estercolero, llegaríais a la conclusión de que soy una de las criaturas más desgraciadas del mundo.»[36]

* * *

Cabe, luego de este sucinto panorama, particularizar respecto a los países centrales de Europa que tuvieron protagonismo durante el siglo XVIII. Comenzamos con Francia, de intenso y corto siglo, limitado por la muerte del Rey Sol en 1715, sinónimo de absolutismo, y la Revolución Francesa de 1789, que cambió la forma de mirar el mundo.

Francia

LA REGENCIA DE FELIPE DE ORLEANS[37] (1715-1723)

La muerte de Luis XIV en 1715 no alteró la situación de los Borbones en Francia. La Casa, heredera directa de la dinastía Capeto, que gobernaba la nación desde tiempos antiguos, contaba con los recaudos para sostener una limpia sucesión, la que recayó sin inconvenientes en Luis XV (1710-1774). Un simple cotejo de fechas, nos indica que Luis XV alcanzó la corona a la edad de cinco años, por lo que tuvo que crecer rodeado de buenos preceptores sin posibilidad alguna de ejercer el poder real, que fue delegado en la persona del sobrino del monarca fallecido, Felipe de Orleans (1674-1723), un hombre maduro de cuarenta y un años quien, con su gestión, inició lo que se reconoce en la historia de Francia como el período de la Regencia, extendido, como

35 «Eclesiástico de órdenes menores, y a veces simple tonsurado, que solía vestir traje clerical a la romana» (RAE).

36 Voltaire. 1984. *El ingenuo. Cándido* (traducción y prólogo de Mauro Armiño). Madrid. Espasa-Calpe S.A.

37 La Casa de Orleans (*Orléans*, en francés), también conocida como Casa de Borbón-Orleans, ha sido durante muchos siglos una de las más importantes familias francesas, que siempre estuvieron estrechamente ligadas con los reyes de Francia.

hemos indicado en el título, entre los años 1715 y 1723. Sexto en la línea sucesoria, un casamiento por conveniencia con Mme. De Blois (1677-1749), a quien su esposo apodaba "Mme. Lucifer", situó a Felipe como el aspirante al cargo de regente, siendo el candidato que gozaba de la más amplia aceptación de la nobleza, harta de las finales extravagancias curiales de Luis XIV y de su consorte Mme. de Maintenon.

El deceso de Luis XIV, si bien como dijimos no afectó la sucesión borbónica, terminó, en cambio, con la incómoda situación que padecía la aristocracia durante los últimos años del Rey Sol, ya que a partir de su cambio de conducta en la vejez, se pasó a vivir en Versalles dentro de la «atmósfera de sombría solemnidad y estrecha piedad»[38] impuesta por la devota Mme. de Maintenon, una buena y confiable discípula de los jesuitas. Recuérdese que, como hemos dicho en el capítulo X de estos *Apuntes*, Mme. de Maintenon, esposa morganática[39] de Luis XIV, «no fue una simple compañera de la vejez del rey, sino una esposa legítima que en este período final se impuso la tarea de cambiar el modo de vida de la corte, haciéndolo más austero y religioso, contradiciendo el aire de despreocupación creado a partir del momento en que la corona se trasladó a Versalles», tres décadas atrás, en 1682. Cuando el rey murió, todos respiraron aliviados, esperando lo mejor.

> «Luis XIV había dejado a su país una herencia envenenada. Cada vez más preocupado por su alma inmortal y la posibilidad de la condenación eterna, el antes insaciable *bon vivant* y seductor en serie ya era un hombre piadoso en la década de 1680. Había intentado agradar al Señor prohibiendo los entretenimientos frívolos que a él tanto le habían gustado en la juventud, casándose con su principal amante, Mme. de Maintenon.»[40]

Los franceses que esperaban de la regencia de Felipe de Orleáns la liberación del despotismo tuvieron suerte, porque «el regente había considerado

---

38 Hauser, Arnold. 1962. *Historia Social de la Literatura y el Arte* (traducción de A. Tovar y F.P. Varas-Reyes). España. Ediciones Guadarrama.

39 Se conoce como matrimonio morganático a la unión realizada entre dos personas de rango social desigual —por ejemplo, entre príncipe y condesa o entre noble y plebeyo—, en el cual se impide que el cónyuge y cualquier hijo de dicha unión herede u obtenga los títulos, privilegios y propiedades del noble.

40 Blom, Philipp. 2012. *Gente peligrosa* (traducción de Daniel Najmías). España. Anagrama.

siempre anticuado el sistema administrativo de su tío y comenzó su gobierno con una reacción en toda la línea contra los viejos métodos»[41]. Felipe «era agradable, simpático, inteligente, con una gracia infinita en sus modales, [pero] como la mayoría de los voluptuosos, era perezoso»[42]. Sin embargo cumplió con las expectativas de sus partidarios, creó la válvula de escape que la sociedad necesitaba luego de la opresiva gestión de Luis XIV e impuso en palacio la moda del hedonismo y del libertinaje –«Felipe de Orleans, cuando toma en sus manos las riendas del país, sabe muy bien que debe soltar lastre»[43]–. Durante «la época de la amable Regencia –ironizó Voltaire–, se hizo de todo menos penitencia». Es sabido que, ateo convencido, Felipe había hecho encuadernar, escondidas por las tapas de la Biblia, las obras del escandaloso François Rabelais (1494-1553), un benedictino de escritura grotesca y carnavalesca que pasó a la historia con su *Gargantúa y Pantagruel*, el nombre de dos gigantes que aportaron para esos tiempos, mediados del mil quinientos, una mirada autorizada sobre la vida hedonista y glotona; el primer grito que da Gargantúa al nacer es «¡A beber, a beber!». En ese tren, Felipe cambió Versalles por París y «la corte, en el viejo sentido, ya no volverá a existir»[44]. Este regente eligió como sede el Palais-Royal, divirtiéndose allí fuera de toda formalidad: la etiqueta y el empaque lo aburría y lo irritaba. Muy afecto a la diversión varonil de conquistar mujeres, se le ha contado a este enamoradizo señor cerca de un centenar de amantes, muchas de ellas atendidas con simultaneidad.

> «Aunque haya habido en Francia numerosos regentes, la palabra Regencia evoca, con el recuerdo de los años que siguieron a la muerte del Gran Rey, ideas de libertinaje elegante, de vicio cortés y desórdenes escandalosos.»[45]

El autor de este párrafo, André Maurois, se pregunta si es justa esta ligera asociación de ideas que vincula a Felipe con el escándalo, y entonces apela a Jules Michelet (1798-1874), historiador francés favorable a la gestión del regente,

---

41 Hauser, Arnold. Obra citada.

42 Maurois, André. 1951. *Historia de Francia* (traducción de María Luz Morales y F. Oliver-Brachdeld. España. José Janés Editor.

43 Lepape, Pierre. 1998. *Voltaire* (traducción de Manuel Serrat Crespo). Buenos Aires. Emecé Editores.

44 Hauser, Arnold. Obra citada.

45 Maurois, André. Obra citada.

quien no niega la existencia de los desórdenes palaciegos, con la salvedad de que éstos tenían cierta antigüedad, ocurrían de manera parecida durante el último tramo del reinado de Luis XIV, sólo que guardaban una forma clandestina, mientras que en la época del regente todo se hizo público y abierto. Pero parece cierto que los dones del regente, los pocos que tuvo, «se encontraban desgraciadamente dañados por sus hábitos de pereza y una falta total de sentido moral. Todas sus veladas estaban dedicadas a los placeres más indecentes»[46].

A raíz del traslado de Felipe a París, el resto de la nobleza, hasta entonces amuchados en el confortable refugio versallesco creado por Luis XIV, en vista de que el Regente cerró la despensa que durante años había alimentado a toda esa gente holgazana pero de buen diente, siguió al monarca y se acogió al dulce existir parisino. De ese modo, como dijimos más arriba, la corte versallesca que Luis XIV había creado a su gusto dejó de existir e inició su desintegración a la par que París, la ciudad hasta entonces envidiosa de Versalles, entendida como un suburbio de los aposentos reales, ganó prestigio y asumió la función social y cultural que le correspondía como capital de la gran nación.

El regente Felipe actuó sobre otras disposiciones de Luis XIV, entre ellas el desconocimiento del reconocimiento testamentario que el difunto rey hizo de sus hijos ilegítimos: los declaró bastardos, por lo tanto carentes de derechos nobiliarios. A este primer acto de gobierno de Felipe le siguió la restitución de todos los derechos a la aristocracia adormecida. Con ese propósito, y por inspiración del duque de Saint-Simon (1675-1765), consejero del duque y autor de unas voluminosas memorias, que son una fuente fundamental para comprender el reinado de Luis XIV y la Regencia que le sucedió, desplazó a los burgueses que cumplían funciones públicas por gracia de Luis XIV y colocó en su lugar a miembros de la alta nobleza, de las "cuatro mil familias", creando seis Conseils de diez personas cada uno, un experimento de gestión política que resultó un fracaso porque los nobles (en Francia, para estas épocas, más o menos cuatrocientas mil personas de un total de veintitrés millones de habitantes) habían perdido el hábito del trabajo y dejaban suceder los acontecimientos sin ninguna intervención correctiva o superadora de, por ejemplo, los problemas económicos, el conflicto irresuelto por el Rey Sol y

46 De Sauvigny, G. de Bertier. 2009. *Historia de Francia* (traducción de Claudio Juan Crespo, revisada por Joaquín Campillo). Madrid. Ediciones Rialp, S. A.

que seguía existiendo cargado con toda su altísima peligrosidad. A los tres años del desatinado funcionamiento de estos organismos, el regente retornó a las cómodas formas absolutistas de Luis XIV y la burguesía desplazada recuperó terreno, volviendo a ser parte de ese conjunto de la alta sociedad formado por el clero y los nobles, que notoriamente formaron nueva frontera con el otro grupo componente de la sociedad francesa, el pueblo llano.

El clero, los nobles, los burgueses comerciantes, los campesinos y los ciudadanos comunes conformaron una sociedad francesa fragmentada en tres partes bastante bien definidas. Si bien no hay acuerdo entre los historiadores acerca de algunos límites, se admite sin discusión la existencia de tres estados, primero, segundo y tercero, establecidos de una manera que requiere una explicación.

El clero era el Primer Estado del reino. Poseía privilegios políticos, sociales y fiscales muy distintos y de mayor peso que los que beneficiaban a la nobleza (que algunos historiadores confunden como Primer Estado, cuando en realidad es el segundo). La percepción del diezmo (del latín *decimus*, décimo, fue, y en algunas corporaciones religiosas sigue siendo, un impuesto del diez por ciento, la décima parte de los haberes obtenidos por la producción o el comercio, con que se debía satisfacer a la planta eclesiástica). A esto debe sumarse las rentas que dejaban las propiedades curiales, urbanas y rurales, lo que daba como resultado una fantástica fortaleza económica de la Iglesia francesa. Por otra parte, el clero tenía amplia incidencia en la vida social, ya que controlaba la enseñanza, la salud pública y los registros de estado civil (bautismos, casamientos, defunciones), gozando de una amplia autonomía ante las leyes, ya que manejaba con sus propios tribunales y criterios de justicia la conducta de los sacerdotes.

Los vínculos del alto clero con la nobleza estaban formalizados a través de la condición de los obispos: el más de centenar que oficiaba en Francia era de origen noble. Este alto clero vivía con gran dispendio y derroche, de la misma manera que la clase aristocrática de procedencia, mientras que el bajo clero, muy bien caracterizado por algunos historiadores como "proletariado eclesiástico", vale decir los curas que oficiaban sobre todo en el campo, padecían parecidas penurias que el pueblo llano. Esto explica bastante bien, como informaremos más adelante, la adhesión de muchos de estos curas marginados a la causa de la Revolución Francesa de 1789.

El Segundo Estado estaba constituido por la nobleza. Esta gente, que tal como ya lo señalamos sumaba apenas el dos por ciento de la población total,

poseía una buena cantidad de privilegios: acceso a los más altos cargos públicos (ejército, iglesia, administración), exenciones fiscales, la autorización para aplicar impuestos de carácter feudal, derechos de libre caza, «el derecho de morir degollados y no colgados en caso de ser condenados»[47], etc. También, como el clero, la nobleza poseía propiedades que, mediante un cálculo aproximativo, se estima en una quinta parte del territorio francés.

Del mismo modo que el clero, que cargaba con una partición en dos, alto y bajo clero, la nobleza puede subdividirse en tres partes. En primer término, la "nobleza de corte", unas cuatro mil personas que vivieron a la vera del rey en Versalles y luego del regente en París. Todos tenían la vida económica resuelta porque el monarca concedía sueldos o pensiones que les permitía no sólo vivir muy cómodamente, sino les aseguraba el despilfarro. Seguía la "nobleza rural", segunda parte de este estado, que gozaba de una situación menos favorable, ya que su bienestar dependía de la explotación de los campesinos arrendatarios que ocupaban sus tierras. Las cosechas ruinosas y los límites de la capacidad fiscal de los explotados eran las circunstancias que imponían algunos padecimientos a esta zona de la clase privilegiada. Por fin existía la "nobleza de toga", formada por los altos funcionarios y administrativos del reino –la burocracia monárquica surgida en los siglos XVI y XVII–, que aunque en algunos casos no provenían de la aristocracia sino de la alta burguesía, gozaban del beneficio de mantener sus cargos de por vida y transmitirlos a sus descendientes por derecho hereditario.

Las nuevas ideas que durante el siglo XVIII comenzaron a circular por Francia, obligaron a la nobleza a tomar posición. La rural, aun cuando era profundamente reaccionaria, aspiraba a un aflojamiento del absolutismo real, una distendida disposición monárquica que les permitiera mayor acceso al festín. La de toga, asimismo conservadora, prefería el mantenimiento de la situación sin grandes cambios o, en caso de necesidad, modificar el sistema creando más burocracia. La alta nobleza de corte vacilaba entre el conservadurismo y el liberalismo sin por eso renunciar en algún momento a las múltiples ventajas de que gozaba.

Estas clases favorecidas (sea por la cuna o por el dinero), aunque subyugadas por el brillo de la burguesía, también propiciaban fórmulas para frenar el crecimiento de esa clase a la que, por inteligencia o intuición,

---

47 Soboul, Albert. 1961. *Historia de la Revolución Francesa* (traducción de Alicia Ortiz). Buenos Aires. Editorial Futuro.

juzgaban competidora de sus privilegios. Al respecto se sucedían contradicciones evidentes: a la par que en los salones, como el ya citado de Mme. Geoffrin, asistían príncipes, condes y marqueses, también era bien recibido un plebeyo culto como d'Alembert. Sin embargo este gesto de igualdad se deshacía con otras medidas, como la propiciada por el edicto de 1781 (ya con Luis XVI en el trono), que prohibía a los burgueses el ingreso al ejército.

> «En 1781, un edicto del rey reserva los grados del ejército solamente a aquellos que probaran tener cuatro generaciones de nobleza.»[48]

Es preciso observar que la burguesía no asistía pasiva a ese ninguneo; consciente de su poder y de sus posibilidades, luchaba tercamente por la igualdad política. Con excepción del acceso al ejército, a la nobleza o al clero, que le eran negados, el resto de los puestos claves –«el comercio, la industria, los bancos, la *ferme générale* [expresión que se puede traducir como "granjero de hacienda", que eran los recaudadores de los impuestos generados por decisión del rey], las profesiones liberales, la literatura y el periodismo»[49]– fueron quedando en sus manos. Queda claro, entonces, que en el siglo XVIII la burguesía francesa se había apropiado de la cultura.

> «En tiempos de Luis XIV toda la vida intelectual estaba todavía bajo la protección del rey; no había apoyo fuera de él, y mucho menos lo hubiese habido contra él. Pero ahora surgen nuevos protectores, nuevos patronos y nuevos centros de cultura; el arte en gran parte y la literatura en su totalidad se desarrollan ahora lejos de la corte y del rey.»[50]

Sin embargo los burgueses ilustrados tropezaban con dos piedras: el orgullo de clase de la nobleza, protegida por el regente, «que, en ciertos momentos llega hasta un desprecio ofensivo hacia el plebeyo genial»[51], y la censura eclesial, cargada de severidad medieval. Como ejemplo del primer

48 Soboul, Albert. Obra citada.
49 Hauser, Arnold. Obra citada.
50 Hauser, Arnold. Obra citada.
51 Maurois, André. Obra citada.

caso, cabe relatar una anécdota jugosa: Voltaire, un *philosophe* amado, halagado, envidiado, el ilustrado que gozaba de los más grandes honores y aprecios, tuvo un incidente en la Ópera con el noble Guy Auguste de Rohan-Chabot, quien se vengó haciéndolo apalear por sicarios y haciéndolo encerrar, acusado Voltaire de alterar el orden público, durante cinco meses en la Bastilla.

> «Escuchemos a Mathieu Marais, digno abogado en el Parlamento de París e infatigable recolector de noticias. En su diario, con fecha 6 de febrero de 1726, escribe: "A Voltaire le han dado de bastonazos. Sucedió así. El caballero de Rohan lo encuentra en la Ópera y le dice: ¿Señor de Voltaire, señor Arouet, cómo os llamáis? El otro responde no sé qué sobre el nombre de Chabot. Las cosas quedaron así. Dos días después, en la Comedia, en el calefactorio, el caballero vuelve a empezar, el poeta le dice que ya le respondió en la Ópera. El caballero levantó su bastón, no lo golpeó pero dijo que sólo deberían responderle a bastonazos. La señorita Le Couvreur se desvanece, la socorren, la discusión termina. El caballero hace decir a Voltaire, dos o tres días más tarde, que el conde de Sully lo espera a cenar. Voltaire acude, sin saber en absoluto que el mensaje provenía del caballero. Cena bien, un lacayo le comunica que requieren su presencia; baja, se dirige a la puerta y encuentra tres señores provistos de bastones que le aderezaron convenientemente hombros y brazos. Dicen que el caballero contemplaba el frotamiento desde un negocio de enfrente. Mi poeta grita como un diablo, echa mano a la espada, sube de nuevo a la casa del conde de Sully a quien el hecho le parece violento e incivil, va a la Ópera para contar su malandanza a la señora de Prie, que estaba allí, y luego corre a Versalles, donde se aguarda la decisión del asunto, que se parece bastante a un asesinato.»[52]

Las consecuencias del altercado, tan desfavorables para Voltaire, indican las marcadas diferencias sociales que comentamos más arriba. Voltaire, el apaleado, recibió la orden de destierro a perpetuidad de París y eligió Londres,

---

52 Lepape, Pierre. 1998. *Voltaire* (traducción de Manuel Serrat Crespo). Buenos Aires. Emecé Editores.

donde «se zambulló, entre otras cosas, en los escritos de Newton y de Locke»[53]. Recién pudo regresar a Francia en 1728.

El Tercer Estado, que lidera una alta aristocracia burguesa, está formado por el noventa y cinco por ciento de la población total, la gran masa de la nación, el conjunto de los productores que se apresta, aunque pocos lo adviertan todavía, «a disputarle –al menos a través de sus capas más calificadas– la conducción de la sociedad»[54]. Como los anteriores, asimismo este estado cuenta con fragmentaciones claras. En la cúspide del sector se encuentran los financistas, rentistas, magistrados, comerciantes, abogados, médicos, boticarios y profesores. Se suman a este espacio los intelectuales (todavía no reconocidos por ese nombre) y los artistas de éxito y consideración. En provincias los representantes de esta burguesía suelen superar en poder económico a la nobleza misma. Se trata de grandes empresarios, banqueros, los dueños de las nacientes y prósperas industrias y los comerciantes, sobre todo los que tienen vínculo con la exportación, que juegan un papel relevante en sus lugares de origen pero que no pueden revalidar títulos con una aristocracia cortesana que se vale, para protegerse, de una legislación vetusta, en camino del anacronismo.

Otra zona de este Tercer Estado está formada por la pequeña burguesía artesanal, los asalariados urbanos y los campesinos. Los obreros propiamente dichos, poco numerosos, están concentrados en muy pocas empresas, por lo general fábricas de tejidos y bonetería (el proletariado, como tal, todavía no existía).

Queda, por último, examinar la situación del sector más relegado, el del inmenso campesinado –nada menos que el ochenta por ciento de las personas que conforman el tercer sector–, propietarios de parcelas exiguas que vivían atados a la actividad agrícola, la principal fuente de sustento del país en el siglo XVIII. La calidad de propietarios, aun pequeños, diferencia a esa población de otros conglomerados rurales, tal como el de la Rusia retratada en su estertor por Anton Chejov, donde primaba la presencia de los "siervos de la gleba". La diferencia entre este campesino y el siervo son notorias; el primero era explotado, oprimido y atormentado por las deudas, mientras que el segundo era sencillamente un esclavo que carecía de patrimonio y de derechos. Contra cualquier pronóstico, esta base campesina e inferior del Tercer Estado fue

---

53 Blom, Philipp. 2012. Obra citada.

54 Saavedra, J. G. 1972. *La Revolución Francesa.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

poco receptiva de los objetivos de la Revolución, se mostró «violentamente reaccionaria [y] defensora intransigente del antiguo régimen»[55].

Volviendo a la gestión del regente, se indica que en cuestiones de política exterior escuchaba los consejos del abate Guillaume Dubois (1656-1723), al parecer un agente encubierto de los ingleses y que según otros historiadores de la época ocupó ese cargo de tanta responsabilidad sólo para conseguir el capello cardenalicio, que, al fin, obtuvo para poco goce, murió enseguida. Dubois convenció a Felipe de que, bien observado el mapa político de Europa, el gran enemigo se hallaba en España, más precisamente en la figura del rey Felipe V, francés y Borbón, que como consecuencia de los acuerdos posteriores a la Guerra de Sucesión Española, establecidos en Utrecht, había accedido al trono español y renunciado a los derechos de sucesión del francés (derechos que le hubieran asistido, porque era nieto de Luis XIV). Dubois suponía que, ante la minoridad de edad de Luis XV, Felipe podría rever su compromiso y reclamar la corona francesa. Sostenía su opinión con signos reales o inventados. Entre los peligros verídicos, Dubois citaba la intrigante acción del embajador español, embarcado en aumentar con maledicencias y calumnias el desprestigio del regente. Aceptando este peligro, Felipe de Orleans cerró tratos con Gran Bretaña y las Provincias Unidas (Holanda o los Países Bajos), para formar una triple alianza que de inmediato enfrentó a España. Las hostilidades abiertas comenzaron en 1718 y los ejércitos aliados infligieron una dura derrota a los españoles, que obligaron a Felipe V a volver a reconocer el tratado de Utrecht, donde, reiteramos, se había firmado la citada renuncia del rey hispano a la corona francesa, no obstante los lazos consanguíneos que lo hicieran pretendiente. Como elemento compensatorio el regente se comprometía a casar a Luis XV, todavía un niño, con la infanta Ana María de España, más niña aún.

La historia recoge, hoy, los riesgos que corrieron Francia y su regente con esta operación de guerra. En caso de derrota en la batalla, ¿cuál habría sido el resultado político? No parecía posible que Felipe V reviera su compromiso y por su condición de triunfador reclamara el trono francés, ya que se suponía que los documentos firmados en Utrecht tenían más fuerza que la victoria en un combate militar. Pero con más seguridad se admitía que los españoles se habrían apropiado de las colonias que Francia poseía en ultramar (el Canadá, buena

55 Saavedra, J. G. Obra citada.

parte de la costa este de los Estados Unidos, donde fundaron Nueva Orleans y Luisiana, varias islas del Caribe y las Antillas, más el pequeño territorio continental de la Guyana, sobre el Atlántico con capital en Cayena), una contingencia que el ambicioso Dubois y el despreocupado duque no tuvieron en cuenta, no obstante que estas colonias, "las islas" como las llamaban los franceses de la metrópoli, contribuían al regocijo de las fiestas con la vitalidad que les daba el café que llegaba de la Martinica o de Santo Domingo. De todos modos, de haber ocurrido, acaso se hubiera tratado sólo de un contratiempo, porque es reconocido que la epopeya colonial de los franceses, nunca tan riesgosa y ardua como la de los españoles, se miraba desde París con bastante indiferencia y desinterés. Desde las islas llegaban noticias de la amabilidad extrema de las mujeres nativas, de que la misión evangélica de recoletos y jesuitas sobre algonquinos e iroqueses se cumplía con un ritmo tranquilo y sin tropiezos, y de que la fundación de Luisiana (en homenaje al Rey Sol) y de Nueva Orleans (en homenaje al duque regente) habían sido actos poco menos que protocolares.

Pero el verdadero talón de Aquiles de la monarquía francesa, insistimos en esto, se encontraba en el plano económico. Luis XIV había dejado las finanzas en una situación catastrófica y ante el sombrío panorama Felipe aceptó las recetas del gentilhombre escocés John Law (1671-1729), jugador tramposo y de vida libertina para algunos, o un precursor de Adam Smith para otros, quien viajó a Francia, escapando de una condena a muerte en Inglaterra, para ponerse a disposición de la corona. Law ya había querido seducir a Luis XIV, pero su súbito enriquecimiento personal fue causa de desconfianza, hasta que «alguien le habló de él al duque de Orleans –cuenta Saint Simon– como de un hombre entendido en asuntos de banca, de comercio, de movimiento de dinero, y de finanzas; esto le hizo sentir curiosidad por conocerle. Se entrevistó con él varias veces y se encontró tan encantado que hablaba de él como de un hombre del que podía sacar muchas luces». Este deslumbramiento, eterno entre los hombres de Estado cuando buscan figuras providenciales (nosotros, los argentinos, hemos padecido las peores consecuencias de semejantes circunstancias), permitió que Law se hiciera cargo del desastre. Law fue uno de los primeros en proponer el papel moneda con respaldo de oro como elemento de pago. Había planteado su teoría en un texto, *Consideraciones sobre el numerario y el comercio*, aunque el sistema no era tan nuevo, regía desde mucho antes en China. Era plan de Law la intervención activa del Estado en los asuntos

económicos, procedimiento que se reconoce como mercantilismo, fundando un banco (primero Banque Générale y luego Banque Royale) en 1716, con derecho de emisión de dinero.

Pero el proyecto económico de Law fracasó, hizo crisis en 1720, llevando a la bancarrota a todos los estratos solventes de la sociedad francesa, entre otras cosas por la irracional especulación financiera, que enloqueció a los franceses, y porque el regente, también entusiasmado, movido por su falta de experiencia en el asunto justifican algunos, volcó al mercado una cantidad de papel moneda ficticia, que de ningún modo podía ser respaldada por la cantidad de oro que poseía el tesoro real. Al final de la gestión de Law había en circulación una cantidad de billetes que superaba en cinco o seis veces la totalidad de oro y plata guardada en las arcas francesas. Se argumenta que el duque no fue irresponsable sino ingenuo, también víctima de una propaganda engañosa que lo había convencido de que desde las recién conquistadas tierras de ultramar llegaban metales preciosos por toneladas. Ante el desastre, Felipe no pudo menos que desprenderse de Law, quien huyó en el mismo año de la crisis, 1720, para deambular por Europa y morir tristemente nueve años después en Venecia.

Un retrato de John Law, firmado por Jesús Ruiz Mantilla, fue publicado por el diario El País, de España. Por el atractivo que contiene y por la mayor información que puede aportar al lector de estos *Apuntes*, nos permitimos reproducirlo, siquiera en parte.

> «Ciertas cosas parecen haber aparecido al tiempo que el mundo. Los billetes, entre ellas. Sin embargo, el papel moneda es un invento relativamente reciente para lo crucial que le ha resultado al planeta desde los albores del siglo XVIII. Entonces, un tal John Law (1671-1729) lo puso en circulación. Cuando este hombre singular se labraba su prestigio de memorable jugador por los tugurios de Londres a finales del siglo XVII, con interminables partidas que desquiciaban a sus adversarios, se pagaban las deudas con cofres de monedas pesadas, títulos de propiedad y demás pruebas de riqueza. Sin duda, ya entonces, Law agudizaba su sentido práctico […] Fue vividor, amante de la geometría, las matemáticas y la magia, pero no pasó a la historia por sus indagaciones científicas, sus conquistas o sus aventuras dignas del mayor donjuán, sino por haber inventado un modo de intercambio que cambiaría la historia de la humanidad: el papel

moneda. Algo en los genes indicaba que John Law acabaría forjando grandeza en el mundo de las finanzas. Su padre, William, fue banquero. Pero su muerte, tras una operación de riñón, en circunstancias previsibles por las estadísticas, que tanto fascinaban a su hijo, no impidió que el heredero empezara sus andanzas de manera torcida. Menos mal que aquel hombre no llegó a ver cómo dilapidó su herencia en la mala vida. Aunque algunas cosas tempranas ya indicaban que John prefería los goces terrenales a las promesas de salvación eterna. Con doce años se acostaba con las criadas y desde niño se había propuesto ser fiel al lema de su familia: *Non obscura nec ima*, ni oscuro ni pequeño […] Eran los tiempos en que Europa sufría un deslumbramiento francés. Puro reflejo cegador del poder que emanaba del Rey Sol. Años de ajetreo donde todo estaba por descubrir, si un mal paso no te apartaba del camino. Fue algo que estuvo a punto de ocurrirle a John Law. De gallo a gallo, el joven la tomó con un personaje como *Beau* Wilson, la mayor atracción en todos los salones de la ciudad. Un hombre engreído y rico que disponía de carruaje de seis caballos y mantenía a más criados que algunos parientes del rey. Su habilidad con las cartas era algo que traía de cabeza al joven Law. Ni el hecho de haber tramado negocios alentado por él impidió que ambos acabaran batiéndose en duelo en Bloomsbury Square. En juego estaba el honor de una dama: Elisabeth Villiers. El padrino de Wilson fue el capitán Wightman; el de Law, Daniel Defoe. El joven escocés ganó la pelea. Pero los tribunales no perdonaban esos altercados y fue condenado a la horca. Se libró después por considerar los jueces que era homicidio involuntario, y acabó huyendo a Ámsterdam. En Holanda le esperaba otra vida más ordenada. Estudió a fondo. La disciplina acabó haciendo de él un banquero prominente. Si en Escocia, Inglaterra y Holanda forjó un tipo de leyenda, Francia le permitió pasar a la historia. Allí llegó a la muerte de Luis XIV, en 1715. El regente Felipe de Orleans debía bregar con la herencia que le había dejado el Rey Sol. Comenzaba la cuesta abajo que llevó a la monarquía y a la aristocracia hacia el cambio drástico que supuso la Revolución de 1789. Allí, en ese contexto [y] con la connivencia de los nobles fundó el Banco General, que después sería Real, y tenía el

> privilegio de emitir moneda para respaldar al Estado […] Pero en 1720 llega la bancarrota cuando los accionistas quieren recuperar su oro que era equiparable al valor del papel moneda en masa. La crisis afectó a todo el país y a Europa. Tuvo que salir de París a riesgo de que le descuartizaran si no lo hacía. Es más, una turba le reconoció en su carruaje y lo asaltó. Desde dentro se le ocurrió lanzar el dinero que guardaba debajo de su asiento. Cuando la multitud se lanzó a recoger las monedas del suelo, aprovechó para escaparse […] Días después de ser asaltado por la muchedumbre en la calle consiguió salir del país. Lo hizo rumbo a Italia, con su hijo de quince años, tres ayudantes de cámara y una escolta de doce soldados. Sus últimos años los pasó en Venecia, jugando a las cartas hasta que murió en 1729, con 58 años.»[56]

No es necesario señalar que la desastrosa situación trastornó al país. Como ocurre con frecuencia, o siempre, cuando estas crisis sacuden a una nación, hay quienes pueden salirse de ellas sin dificultad. En el caso de Francia fueron los grandes señores, que habían caído a los pies de Law (se cuenta que una duquesa, en un acto falto de pudor, le besó las manos en público), los que recuperaron buena parte de lo perdido, pero los humildes, los pobres, lo perdieron todo.

> «La aventura dejó huellas profundas. Durante mucho tiempo los franceses se mostrarían refractarios a las instituciones de crédito y al uso de papel moneda, resortes esenciales de una economía moderna. La ruina de numerosas familias, contrastando con la fortuna súbita de algunos especuladores afortunados, turbó la situación social, favoreció el cinismo y la inmoralidad. También sufrió el respeto hacia la autoridad real.»[57]

Luego del desastre financiero donde lo metió Law, el regente abandonó la política mercantilista para adoptar, siquiera durante el corto tiempo que le quedó de gobierno, el *laissez faire, laissez passer* de los fisiócratas, sin ningún

---

56 Ruiz Mantilla, Jesús. *"El hombre que inventó el billete"*. Diario *El País*. España. 20 de julio de 2008.

57 De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.

banco que se ocupara del crédito y de la emisión (se necesitaron cien años y el genio de Bonaparte para que uno nuevo se abriera en París). Las malas cosechas no fueron propicias para la aplicación feliz de estas medidas de la fisiocracia, de modo que la crisis y el hambre de la población se acentuaron. Como consecuencia, la popularidad de Felipe de Orleans cayó más a pique. La libertad de costumbres, la facilidad para emitir opiniones y hacerlas públicas sin el riesgo de perder la cabeza (como hubiera ocurrido en tiempos de Luis XIV), permitieron que sobre él cayeran las peores verdades y las más crueles calumnias. Su fama de libertino se quintuplicó, se dieron detalles escandalosos de las cenas íntimas del duque y hasta se le achacaron relaciones sexuales con su propia hija.

Los ilustrados se permitían críticas más serias, más rigurosas y con el objetivo explícito de terminar con esa situación que tanto daño le estaba haciendo a una Francia que los *philosophes* querían distinta. De ese modo y aunque aún faltaba tiempo, la Revolución con mayúscula, la de 1789, seguía incubándose, aunque fueran muy pocos, mucho menos los monarcas, los que advertían la proximidad del gran cambio.

Acaso para su fortuna, el duque de Orleans falleció casi al mismo tiempo que el doble agente Dubois, víctima de la apoplejía (ACV en tiempos actuales) en 1723. La cabeza del rey –cuenta Maurois– «cayó sobre el hombro de una hermosa dama que le acompañaba antes de entrar al Consejo. Murió como un libertino, lo mismo que había vivido».

El reinado de Luis XV (1723-1774)

Nadie heredó el cargo de regente porque ya no estaba vacante: el rey Luis XV, aun cuando recién contaba con trece años, había alcanzado para las leyes francesas la mayoría de edad y estaba en condiciones legítimas de ocupar el trono. Hubo intrigas de momento, muy confusas y malévolas, donde cada actor quería sacar el mejor partido, pero la única cuestión de peso que ocurrió en medio de tanto desorden fue la disolución del compromiso matrimonial del rey con la infanta Ana María, menor que el monarca y por lo tanto incapaz todavía de generar heredad. Se la devolvió a España, para indignación de Felipe V, y se cambió de consorte, eligiendo una deslucida princesa polaca, María Leczinska, sin dote ni reino detrás. Para lo demás, en la gestión de gobierno iniciada por

Luis XV comenzó a primar el criterio del preceptor del rey, el cardenal André Fleury (1653-1743), que ya tenía setenta y tres años y era la única persona en que el flamante monarca confiaba. Preceptor del delfín desde 1716, su conversión en consejero personal fue sólo un trámite.

> «Entre este robusto anciano, astuto y buena persona, y el adolescente real se había establecido un curioso vínculo afectivo, como el de abuelo y nieto. Luis XV le encomendó la tarea de gobernar con el simple título de ministro de estado, al que sumó pronto el de cardenal.»[58]

Fleury tuvo una conducta intachable, jamás se aprovechó de su ventajosa posición y nunca tomó nada que le perteneciera al Estado, viviendo modestamente con los honorarios que le correspondían por su función. Pero la educación que le había impartido a Luis XV no fue la mejor preparación para un gobernante. Perezoso, rodeado de halagos y de confort, en una París –«ciudad madre del escándalo»[59]– que hacía de la despreocupación permanente la mejor manera de vivir, no tenía la menor noción de cómo sacar al país de la difícil situación económica en que lo había dejado Luis XIV y no había sabido superar el duque de Orleans. Su antiguo preceptor y ahora primer ministro, André Fleury, tampoco pudo encontrar el remedio. Muchos años después de estos acontecimientos, con despiadada crudeza, el historiador Michelet calificó a Fleury como un "don nadie". Sin embargo otros cronistas opinan que Fleury (como se dijo, el rey prácticamente había dejado el gobierno en sus manos) aplicó para su gestión el mejor de los sentidos, el sentido común. Uno de sus mayores aciertos fue dejar las finanzas en manos de un interventor general, Philibert Orry (1689-1747), quien comenzó su trabajo predicando el ahorro, una noción incomprensible para quienes hasta ahí habían hecho un culto del derroche. También se preocupó por investigar ciertas normas económicas. Como no podía ser de otra manera, obvió las de Law, también dejó de lado las laxas normativas de los fisiócratas y volvió a aplicar aquellas que en tiempos de Luis XIV había usado Colbert (sobre la gestión de este funcionario de Luis XIV, rogamos consultar el capítulo X de estos *Apuntes*). Orry luchó con desigual

---

58 De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.

59 Dumas, Alexandre hijo. 2005. *La dama de las camelias* (traducción de Ariel Dilon). Buenos Aires. Editorial Losada.

éxito: activó la economía alicaída con la construcción de una fantástica red caminera pero, al igual que Colbert en el pasado, tuvo dificultades para frenar los dispendiosos gastos de la corona.

En política exterior Fleury fue tan cuidadoso como en economía. Pacifista confeso, concertó con otro pacifista, el inglés Robert Walpole (1676-1745), considerado el primer Primer Ministro que gobernó Inglaterra, un tratado de paz que tuvo efectos disuasorios y retardatario de las contiendas que, como siempre, ensombrecían la vida de estos dos países. Pero a pesar de estas voluntades, el desencadenante de un conflicto bélico apareció muy pronto: el emperador del desteñido pero aún vigente Sacro Imperio Romano Germano, Carlos VI (1685-1740), solicitaba a los poderosos de Europa, habida cuenta que la corona del Imperio pertenecía a los Habsburgo, que se aceptara la continuidad y se aprobara la Pragmática Solución que permitía a que la ya citada archiduquesa María-Teresa fuera su sucesora y ocupara el trono imperial. Fleury quiso esquivar el asunto, pero el tema soliviantó al partido de la guerra, que conformado por militares, gente de la corte e incluso muchos ilustrados, era muy fuerte. Por fortuna Fleury encontró la fórmula prudente para acabar con el conflicto y fue el artífice del Tratado de Viena (1738), donde luego de una serie de avatares bélicos confusos e innumerables, innecesarios de mucho comentario, se reconocieron los derechos de María-Teresa. Según Maurois, «fue una de las más bellas componendas de la historia diplomática» de Occidente.

Sin embargo el triunfo de la prudencia fue efímero. Otras cuestiones caldearon el ambiente, tal como la ambición de Inglaterra de arrebatarle a España sus posesiones de ultramar, mientras que en otro punto de Europa, al norte, se seguía jugando la posesión del trono imperial que ahora ocupaba María-Teresa. Era allí, en el norte de Europa, donde brillaba la estrella prusiana, el rey Federico II el Grande, quien no advertía límites para su codicia, ya que además del apoyo de un enorme y eficaz ejército contaba con la simpatía de los *philosophes*, que lo alababan como un monarca ilustrado, una máscara que ocultaba sus ambiciones más perversas, su falta de escrúpulos para, por ejemplo, atacar a Austria con el sólo afán de apoderarse de un tesoro bien repleto. El partido de la guerra francés, entusiasmado con Federico II, pugnó por una alianza con Prusia y Fleury, ya muy viejo para resistirse (ochenta y ocho años en 1742), dejó hacer.

Tampoco nos parece necesario relatar los incontables acontecimientos bélicos que se sucedieron luego de esta nefasta coalición franco-prusiana.

Se debería sumar a tanta intemperancia y a tanta sangre, y sólo a título de resumen, una nueva guerra entre Inglaterra y Francia, que engrosaba a cifras irracionales el número de enfrentamientos entre esas dos naciones.

Cabe, sí, señalar como colofón que los resultados de tantos sucesos que involucraron a toda Europa y al omnipresente Sacro Imperio Romano Germano, fueron muy propicios para Inglaterra, que consiguió el dominio absoluto del mar (transformándose en el azote de las naves españolas que transportaban riquezas desde América), y también para Prusia, que de acuerdo con los intereses de Federico II se quería hacer dueña de lo que hoy se reconoce, con pequeñas diferencias, como el territorio de Alemania.

En este cuadro, plagado de vaivenes políticos, la participación de Luis XV seguía siendo nula. Afecto a la diversión y a la vagancia, había devuelto la corte a Versalles donde se hacían más ostensibles estas particularidades de carácter que consiguieron irritar a una sociedad bastante soliviantada por los ilustrados, cada vez menos creída de la condición divina del monarca. En 1743 murió el cardenal Fleury y la población francesa creyó que, por fin, el rey asumiría sus funciones. Se cuenta que ante el deceso, el monarca expresó: «Bien, ya soy primer ministro». Esta esperanza fue vana, «la educación anormal que había sufrido desarrolló en él graves defectos de carácter: egoísmo, fingimiento, indolencia y falta de confianza en sí mismo. Estos defectos le llevarían a seguir los impulsos contradictorios de su círculo íntimo y de sus ministros. Ocupándose a desgana de los asuntos de Estado, buscaba matar el tiempo en las monterías[60], que practicaba con pasión varias veces a la semana, y en toda clase de diversiones costosas»[61].

Su otra pasión eran las mujeres, y de ellas también era prisionero para la toma de decisiones. Llegó al colmo con el nombramiento de ministro consejero de una burguesa, Jeanne Poisson, supuesta hija del decorador de los palacios versallescos, otros dicen que hija de un financista, de la cual Luis se enamoró en un baile de máscaras organizado en ocasión del casamiento de uno de sus hijos (tuvo diez con su esposa legítima, la polaca María Leszczynska, aunque los engendró sin haberle dirigido nunca la palabra, al menos en público). Jeanne Poisson, de inmediato transformada en Mme. Pompadour (1721-1764), e igualmente de inmediato detestada por la nobleza, fue prontamente nombrada marquesa, separada legalmente de su marido y con derecho a sentarse junto a

60 Cacerías reales.
61 De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.

la reina, una gracia que no se sabe bien por qué, la flamante cortesana nunca aprovechó.

La Pompadour usó sus dotes de seducción, que a Luis le hacían olvidar muy pronto sus deberes de soberano, para beneficiar a los artistas y *philosophes* que eran de su amistad y consiguió, por ejemplo, que su venerado Voltaire ingresara a la Academia de Francia (1746). Pero la Pompadour no actuaba desde el segundo plano de mecenas y protectora incondicional de la causa ilustrada, sino participó activamente con sus opiniones sobre las artes decorativas; adoradora del Rococó, le dio gran impulso al estilo al ordenar que de ese modo se ataviaran sus ámbitos palaciegos. Su condición de favorita, que sostuvo hasta su muerte, en 1764, destruida por la tisis diez años antes del fallecimiento del rey, superó asimismo el desprecio de la ciudadanía de París, que no dejaba de humillarla y de escribir chascarrillos obscenos sobre su persona. En el orden político internacional madame ganó mejor fama, al menos el casi invulnerable prusiano Federico II la llamaba "mademoiselle Poisson" (señorita Veneno) por las dificultades que desde Francia le ponía a su paso triunfal por el norte de Europa. Cuando la naturaleza la abandonó para el amor, actuó de anzuelo para atraer jovencitas al lecho del rey. El epitafio que luce en su tumba es por demás elocuente: "Aquí yace quien fue durante veinte años doncella, quince años ramera y siete celestina".

Instalada, como se dijo, de nuevo en Versalles desde 1723, la corte retomó su esplendor y Mme. Pompadour gobernó (y el verbo no es arbitrario, fue así) durante más de veinte años, no solamente como proveedora «de los placeres del rey, sino también [como] su principal consejero político, una fuerza capaz de hacer y deshacer ministros, generales y embajadores»[62]. Se la acusa de haber involucrado a Francia en la Guerra de los Siete Años (1756-1763), conflicto donde la flota francesa fue aniquilada, de modo que la pérdida de las colonias de ultramar –Canadá, el valle del Ohio, India–, carentes de resguardo, responde a ese desastre. Asimismo tuvo que ceder todo el territorio de Luisiana, incluyendo Nueva Orleans, a España.

> «En 1763 fue preciso firmar la Paz de París [o Tratado de París], una de las más tristes de la historia de Francia, pues le costó su imperio y creó el de Inglaterra. En esta Guerra de los Siete Años,

62 De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.

> Francia había perdido el Canadá, todo el territorio al este del Mississippi, la India (salvo cinco factorías, que tuvieron que ser desmilitarizadas), el Senegal.»[63]

Al fin de esta contienda, Francia se encontró que también había sufrido la baja de doscientos mil hombres y que su lugar de potencia se encontraba seriamente amenazado, además de un déficit fiscal que trepó de tal manera que se necesitó casi un siglo para regularizarlo.

> «Cuando Francia retomó su papel dominante en Europa durante los períodos revolucionarios y napoleónicos, sus posesiones coloniales de inmenso valor ya no estaban disponibles.»[64]

Asimismo la historia hizo responsable a la Pompadour de la destitución del eficiente y honesto Orry, reemplazado por Machault d'Arnouville, quien en 1749 propuso una medida revolucionaria: un impuesto a todas las rentas sin distinción de personas ni de clases. El clero y la nobleza de cuna reaccionaron en contra y el ministro luchó casi diez años para imponerlo, logrando sólo que el tributo fuera obligatorio únicamente para los representantes de la burguesía (el Tercer Estado). Para muchos comentaristas, el fracaso de d'Arnouville fue un leño más agregado a la fogata que se encenderá impetuosa en 1789.

Al fin Machault d'Arnouville cayó en desgracia y la simpatía de la Pompadour se inclinó por el duque de Choiseul (1719-1785), quien acaparó cargos; además de la cartera de asuntos extranjeros se ocupó de los asuntos del ejército y de la marina. Fue poco afortunado en política exterior pero cumplió excelentes funciones en el reequipamiento de las desbastadas fuerzas armadas. Se señala que Choiseul fue el responsable de tramitar ante el papa Clemente XIV la expulsión de los jesuitas de Francia, desde siempre en continuo entredicho con los jansenistas (en el capítulo X de estos *Apuntes* hemos desarrollado el conflicto entre jansenistas y jesuitas en Francia). La medida favoreció las pretensiones del Parlamento, que abogaba por la eliminación de la citada orden religiosa, acusada de injerencia malsana en asuntos que en nada le competían.

---

63 Maurois, André. Obra citada.
64 Marshall, P.J. Obra citada.

Cabe, en este punto, dar información acerca de la noción de Parlamento, ya que no debe confundirse el organismo en actividad durante el Antiguo Régimen con los actuales, que a veces toman el nombre de Congreso y que son de carácter constitucional, elegidos sus miembros mediante sufragios libres y democráticos y que, formados por una o dos cámaras, actúan con límites precisos de derechos y responsabilidades. El origen antiguo de la institución parlamentaria se remonta a las reuniones de los representantes de la nobleza, del clero y los grandes burgueses de las ciudades que los reyes absolutos europeos convocaban a fin de que aprobaran la imposición de gravámenes a la población, entendiendo que la operación respondía a la no siempre acatada norma de que el monarca sólo podía exigir tributos con el consentimiento de sus súbditos.

Al Parlamento francés del Antiguo Régimen, creado en el siglo XIII, le cabe muy poco la denominación en el sentido moderno del término, ya que se trataba de una institución de poderes recortados y representatividad discutible que se ocupaba de cuestiones judiciales. No obstante en varias oportunidades quiso y logró actuar de contrapeso del absolutismo real, defendiendo privilegios de los señores feudales acosados por la prepotencia monárquica, o aportando a las causas de la población baja sometida a la orfandad política, chocando y creándose conflictos con la sucesión de luises que gobernaron Francia. Es preciso indicar que a pesar de esta situación relegada del Parlamento, su participación fue decisiva en los momentos previos a la Revolución Francesa, ya que al de París se le debe la convocatoria de los Estados Generales que, como relataremos en otro capítulo, inició la lenta pero inevitable caída de la monarquía francesa.

Volviendo a los tiempos de Choiseul, fue el Parlamento mismo que consiguió su destitución, pero tropezaron con un Luis XV raramente decidido, que en reemplazo de Choiseul eligió un triunvirato claramente antiparlamentario; una nota más, casi la última, del rechazo de los luises a los fueros parlamentarios. René de Maupeou (1714-1792), quedó a cargo de los asuntos interiores; el abate Terray (sin datos), fue nombrado interventor general de finanzas; y al duque de Aiguillon (sin datos) se lo designó secretario de asuntos extranjeros. De este triunvirato debe destacarse el trabajo de Maupeou, que además de frenar el citado avance del Parlamento implantó, por fin, una brutal e indiscriminada suba de impuestos que abasteció el tesoro real pero quitó el poco prestigio del que aún gozaba el monarca; y la enorme tarea del duque de Aiguillon, a cargo de una compleja política exterior desarrollada en un terreno tan lábil como el europeo.

La población francesa, tomando nota de la edad del rey, que aumentaba su inoperancia no obstante el auxilio sentimental de una nueva favorita provista por la Pompadour, Jeanne Becú (1743-1793) –que aunque de baja estofa fue muy pronto transformada en condesa de Barry–, anhelaba un deceso oportuno, que dejara paso a un monarca comprometido con la situación y que atinara a encontrar soluciones. Por fin la ley natural se cumplió y la muerte del rey ocurrió, en 1774.

> «Luis XV murió el 10 de mayo de 1774 de un ataque de viruelas, pidiendo, aunque tarde, perdón por los escándalos de su vida privada. Pero la opinión pública estaba tan en contra suya que, por temor a las manifestaciones hostiles, el traslado de sus restos mortales a Saint-Denis[65] [necrópolis de los reyes de Francia] se hizo por la noche y evitando el paso por París.»[66]

Curioso destino final el de este monarca, similar al de Molière, enterrado en esas mismas condiciones subrepticias pero por orden de la Iglesia, ya que se trataba de un cómico que no merecía el cobijo en tierra santa.

El reinado de Luis XVI (1774-1793)

Luis XVI (1755-1793) alcanzó el trono ya casado por razones de conveniencia con la archiduquesa austríaca María Antonieta (1755-1793); él tenía quince años, ella catorce. Se buscaba, a través de este enlace con esta adolescente carente de formación –su madre María Teresa sólo le hizo «aprender más que las buenas maneras, el arte de la reverencia y otras frivolidades»[67]–, un acuerdo definitivo con los Habsburgo austríacos y un aliado eterno contra Gran Bretaña y la renaciente Rusia. En el film de Sofía Coppola, *María Antonieta*, de 2006, se

---

65 La basílica de Saint-Denis (en español, San Dionisio) es una iglesia célebre en la historia del arte por ser la primera que se erigió en el estilo gótico, y está situada en Saint-Denis, cerca de París. Allí se coronó a Pipino el Breve en el 754 y allí se encuentran, inhumados en la cripta, numerosos reyes y personajes reales, desde Dagoberto I, rey de los francos en el siglo VII hasta Luis XVIII, quien murió en 1824.

66 De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.

67 Géoris, Michel. 2000. *Los Habsburgo* (traducción de Felicidad Sánchez- Pacheco). España. Aldebarán ediciones.

refleja con exactitud histórica la ostentosa ceremonia del paso de la frontera de la archiduquesa para encontrarse con un futuro esposo que la aguardaba en tierra francesa vestido con todas las galas. Pero como contrapartida de las que serían borrascosas relaciones entre un marido desapasionado y una mujer frívola y caprichosa, que contribuyeron, ¡todavía más!, al descrédito de la realeza, resalta la fastuosa fiesta nupcial en Versalles, que fue opacada por el pánico que produjeron los fuegos artificiales de festejo lanzados en el lejano París, que dejó varias víctimas, algunas ahogadas porque por causa de la desesperación se arrojaron al Sena.

Luis XVI, a quien sin embargo Maurois le da el título de Borbón humanitario y devoto, y Soboul le otorga la condición de hombre «honesto y de buenas intenciones, pero borroso, débil, vacilante»[68], había recibido una educación propia de un príncipe de las Luces. Conocía de lógica C, de gramática, de retórica, de geometría y de astronomía. Sabía latín, italiano y dominaba pasablemente el alemán y el inglés. Tenía unos conocimientos históricos y geográficos incontestables (diseñó él mismo un atlas de rigurosa precisión), pero «nada se le había enseñado de su oficio de rey»[69]. Sin embargo tuvo la suficiente competencia como para designar en el cargo de administrador de la hacienda a un ilustrado brillante y versado en esos temas, Jacques Turgot (1727-1781), el fundador de la fisiocracia ante quien Voltaire se inclinaba reverencial. El viejo triunvirato creado por Luis XV cesó en sus servicios, aunque por decisión del nuevo monarca fue el conde de Maurepas quien permaneció, pero al frente de un nuevo gabinete. Luis XVI sumó al gobierno a Lamoignon de Malesherbes (1721-1794), a quien ya hemos mencionado en otro capítulo como protector de los enciclopedistas, completando el cuadro con Charles Gravier, conde de Vergennes (1717-1787), a cargo de las relaciones internacionales.

Con este equipo Luis XVI se mostraba al mundo como un soberano del siglo ilustrado, desinteresado de aplicar el absolutismo tipo Luis XIV y apostando a desarrollar una monarquía de rasgos paternalistas. Los estudiosos de la época registran que Turgot programó la actividad económica con la sensatez de los fisiócratas: nada de aumento de impuestos (sólo se mantuvieron con todo su vigor los que alcanzaban al Tercer Estado), ninguna búsqueda de empréstitos, una mayor producción agrícola y libertad de comercio para el trigo. Turgot sabía de la natural bondad del rey, aunque seguramente tampoco

68 Soboul, Albert. Obra citada.
69 Lefebvre, Georges. Obra citada.

desconocía la debilidad de origen ya mencionada (como los anteriores, Luis XVI no había sido educado para gobernar), por lo que su programa tuvo difícil aplicación, sobre todo en la reducción de los gastos suntuarios en los que se incurría en palacio. La masa de enemigos en contra de Turgot, entre ellos la reina María Antonieta, que quería enviarlo a la Bastilla, los banqueros y arrendatarios, que veían afectados sus beneficios, el pueblo ignorante, incapaz de medir con acierto los beneficios que podía obtener con la libertad de transacción agraria que le había concedido Turgot, lograron que el ministro tropezara con muchas dificultades de gestión. Tampoco lo ayudó el conde de Vergennes, quien al mando de las cuestiones internacionales aspiraba a tomarse revancha contra Inglaterra. Su plan fue otra de las contrariedades que debió enfrentar Turgot, ya que para consolidar la economía interior necesitaba de la paz exterior. Vergennes no sólo no le garantizaba esa tranquilidad, sino le expolió parte del tesoro para reconstruir la flota francesa, como dijimos destrozada durante la desatinada Guerra de los Siete Años.

Hay suposiciones, bastante bien fundadas, que por cuestiones de tema no consideramos analizar aquí, que aseguran que si la gestión de Turgot se hubiera mantenido con el respaldo de un rey no tan endeble –el monarca opinaba que «Monsieur Turgot no se hace querer por nadie»–, la revolución del 89 no habría ocurrido. La dimisión de Turgot, al cabo de poco menos de dos años de instalado en el puesto, fue «muy grave, pero Versalles y Francia apenas lo sospechaban»[70].

No obstante hay que tomar nota que Vergennes no necesitó llegar a una explícita declaración de guerra con Inglaterra para enfrentarse con el enemigo: en 1776 se estaba produciendo la independencia de las colonias que los británicos poseían en el norte de América y con la subrepticia ayuda a los sublevados, un recurso más prudente y económico que una contienda armada, Francia y su ministro de guerra cumplían con sus deseos de venganza. La diplomacia, en cambio, dio un golpe menos sutil: aceptó como embajador del flamante país, los Estados Unidos, a Benjamín Franklin, quien traía consigo disímiles títulos: inventor del pararrayos y editor del primer diario revolucionario de América, el Pennsylvania Gazette. Ilustrado norteamericano, protagonista de la independencia, habilísimo negociante y un *self-made-man*, Franklin «era una lección viva para los partidarios de la igualdad de derechos»[71]. Durante todo el

70 Maurois, André. Obra citada.
71 Lefebvre, Georges. Obra citada.

tiempo que esta figura grata a los *philosophes* residió en París, demostró un amplio repertorio de virtudes republicanas –templanza, sencillez en el trato, modos campestres, austeridad de costumbres, maneras de cuáquero–, que sin embargo algunos historiadores registran como una sobreactuación en una Francia donde el uso de la peluca y de los hábitos cortesanos, que el visitante desestimó por completo, eran de rigor.

La juventud francesa, sobre todo, se entusiasmó ante este representante de una nación que estaba conquistando la Libertad con mayúscula, y más de un muchacho soñó con cruzar el Atlántico para ponerle el hombro a la gesta revolucionaria. Una menguada cantidad de estos jóvenes se embarcó en la aventura y fue el marqués de La Fayette (1757-1834), quien luego y hasta su muerte tendría activa participación en la vida política francesa, el que se puso al frente de este contingente. Hasta el aventurero y dramaturgo Beaumarchais se mezcló en estos asuntos, mediante una confusa transacción de venta de armas, pero todas éstas fueron incursiones que en nada comprometían a Francia, pues se trataba de voluntarios que no obedecían órdenes oficiales. No obstante y subrepticiamente esta gestión armada se sostenía con los fondos del Tesoro Real, administrado desde 1776, luego de la dimisión de Turgot, por Jacques Necker (1732-1804). «Necker aumentó la deuda pública en seiscientos millones, los que se lo han reprochado olvidan que tuvo que costear la Guerra de América»[72], que al menos resultó victoriosa. Pero «el coste de esta victoria fue excesivo, y las dificultades del gobierno francés desembocaron inevitablemente en un período de crisis interna, del que seis años más tarde saldría la revolución»[73].

Tras cinco años de combates, la guerra entre la metrópoli y las colonias angloamericanas se había vuelto impopular en Inglaterra, lo que determinó que el Parlamento británico les otorgara la independencia a las antiguas colonias alzadas tras ese objetivo. Francia paladeó el triunfo casi como propio; su flota reconstruida había ayudado y asegurado la victoria de los americanos y el grado de potencia que Francia parecía haber perdido se veía recuperado. Volvía a ser uno de los estados más poderosos de Europa, a pesar de que la crisis financiera se mantenía, paciente, carcomiendo los cimientos. Necker era un ilustrado y como tal se ocupó de llevar a cabo reformas humanitarias impensadas hasta hacía muy poco, entre ellas la mejora de la atención en los hospitales públicos,

---

72 Lefebvre, Georges. Obra citada.

73 Hobsbawm, Eric. 2009. *La era de la revolución 1789-1848* (traducción de Félix Ximénez de Sandoval). Buenos Aires. Paidós/Crítica.

la supresión de la tortura judicial, la abolición de los restos de vasallaje, rémora de los tiempos medievales, y el aliento a las asambleas provinciales, con amplia representación de los tres poderes –nobles, burgueses y sacerdotes– y que poseían atribuciones de gobierno para su región. Pero la euforia por el lugar recuperado por Francia había ocultado el ya citado costo de la empresa, que por otra parte Necker se cuidó de no hacer público. Todo lo contrario, oficializó un balance con cifras falsas, que en vez de pérdidas mostraba ganancias. Su engaño duró poco, se descubrió la verdad y Necker mereció el rechazo de la corte y de la indignada María Antonieta, quien encomendó la hacienda a uno de sus protegidos, el vizconde de Calonne. Entre 1781 y 1787 Calonne intentó desarrollar un programa cuidadoso, y una reforma del Estado que afectara la menor cantidad de intereses. Como suele ocurrir cuando se quiere conciliar con todos, no se logra hacerlo con ninguno, y Calonne cosechó una buena cantidad de odios como para ser despedido por el rey casi del mismo modo que sus antecesores.

La situación fue ridiculizada por el dramaturgo Beaumarchais, de quien hablaremos en extenso cuando entremos en nuestra materia, en *Las bodas de Figaro*. Detrás de cada nombre de fantasía, el público francés adivinaba la verdadera identidad del personaje, entre ellos, María Antonieta, ridiculizada a través de la condesa de Almaviva, por lo que Luis XVI debió cortar por lo sano y prohibir la representación de la pieza.

Calonne fue reemplazado en 1787 por Lomènie de Brienne (1727-1794), otro protegido de María Antonieta, hombre de iglesia, arzobispo de Toulouse, que tampoco pudo resolver la crisis: el descontento popular se hizo sentir, la efigie de Brienne era quemada en las calles, por lo que el rey lo destituyó en 1788 y volvió a recurrir al defenestrado Jacques Necker. En un gesto destinado a conseguir inversiones, Necker donó al Tesoro parte de su fortuna (cuantiosa), siendo seguido por otros notables; estos actos desinteresados fortalecieron las finanzas. Sin embargo no fue suficiente, hubo que acudir a otras medidas y entre éstas debe mencionarse la convocatoria de los olvidados y medievales Estados Generales, un intento desesperado de encontrar otras soluciones apelando a un organismo desprestigiado, que nunca tuvo peso político.

Como hemos explicado en el capítulo X de estos *Apuntes*, los Estados Generales habían sido creados en 1302 por Felipe IV el Hermoso, constaban de representación de los tres estados y estaban autorizados para deliberar y contemplar medidas excepcionales en tiempos de penuria. Tuvieron activa participación ese mismo año, en la disputa que el monarca francés tuvo con el

papa Bonifacio VIII, que se resolvió en su favor, y en el año 1347, cuando el entonces rey Felipe VI tuvo que paliar los efectos de la peste negra que asoló la totalidad del territorio galo. En 1614, ante la tímida petición de los tres estados de una suerte de constitución que limitara y controlara la actividad del monarca, Luis XIII decretó el cese de sus funciones, sumiéndolo en una parálisis que ahora se rompía con la nueva convocatoria del Parlamento de París. Por todo lo relatado, el organismo mostraba una tradición de poca operatividad: durante sus tantos años de legítima existencia se había reunido sólo veintiuna veces y este llamado de Luis XVI era el primero en ciento setenta y cinco años.

* * *

Hasta aquí el análisis somero de la situación general de Francia desde la muerte del Rey Sol, en 1715, hasta las vísperas de la Revolución de 1789. Lo siguiente, el relato de los acontecimientos anticipatorios y del estallido revolucionario, son acciones que, aunque se produjeron diez años antes que terminara la centuria de las Luces, nosotros los hacemos pertenecer al siglo siguiente, el XIX.

Inglaterra

LA RESTAURACIÓN Y LA MONARQUÍA PARLAMENTARIA

Los monarcas ingleses con voluntad absolutista siempre tropezaron, cuando sus propósitos se hicieron excesivos, con el severo e inflexible control de sus súbditos. Como ejemplo, en 1215 los barones ingleses consiguieron imponerle al monarca Juan I, más conocido como Juan sin Tierra (1166-1216), la Carta Magna *(Magna Carta Libertatum)*, documento hasta cierto punto homologable con las constituciones francesas promovidas por la Revolución de 1789, donde se definieron y afirmaron los derechos de los ciudadanos frente a las atribuciones del rey por ley divina. Cincuenta años más tarde estos señores obtuvieron mayores ventajas, hasta llegar a contar con representación en el Parlamento, organismo creado en Inglaterra, al igual que en Francia, como generalmente se acepta, en el siglo XIII.

Este Parlamento, a diferencia del francés, de escaso valor participativo, acompañó los cambios en la estructura del Reino Unido, que transitó un largo camino para constituirse como tal, como un reino que unía el destino de cuatro

países. Luego de varios intentos, el primer acuerdo de unión se produjo en 1707 entre Inglaterra y Escocia, que conformaron el Reino Unido de Gran Bretaña (donde ya se encontraba Gales); el segundo sumó a Irlanda del Norte mediante el Acta de Unión de 1800, constituyendo el hasta hoy Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda. Gales, como se dijo, formaba parte del reino de Inglaterra desde el siglo XIII, lo que le dio derecho a contar con representantes propios en el Parlamento inglés.

El Parlamento es una institución de ineludible mención cuando se trata la vida política de la nación inglesa. Generado en la Baja Edad Media, fue y sigue siendo un organismo bicameral –Cámara de los Lores y Cámara de los Comunes–, que aunque son productos de distinto régimen de elección –a los Lores los elige la corona y a los Comunes el voto popular–, paulatinamente fue incorporando la opinión de todos los habitantes del reino, desde el soberano hasta el más modesto campesino, personalmente o por representación. El Parlamento intervino en todas las crisis del reino, ya que siempre operó como un poder que igualaba y a partir de 1688, fecha de la Revolución Gloriosa, terminó por superar al del mismo rey, ya que con los cambios en el sistema de sufragio se fueron agregando votantes que con anterioridad no contaban con el derecho de opinión. Llamado a deliberar por los soberanos en ocasión de proponer nuevos tributos o aumentar los ya existentes, la historia registra el respeto por el Parlamento por parte de la dinastía Tudor, reinante desde 1485, que siempre lo utilizó para refrendar sus políticas financieras, al menos hasta la subrepticia operación del rey Carlos I (1600-1649), quien en 1639 intentó extender las contribuciones sin hacer la previa intervención parlamentaria. La iniciativa inconsulta produjo el rechazo de la población, que se negó a pagar y con eso a aumentar los fondos que la corona necesitaba para enfrentar uno de los tantos conflictos armados con la todavía no hermanada Escocia. La Cámara de los Comunes se unió a los rebeldes escoceses y la situación derivó en una guerra civil entre parlamentarios y realistas, que se resolvió en favor de los primeros. Los episodios siguientes a esta batalla ya fueron comentados en el capítulo VII de estos Apuntes: el jefe del bando parlamentario, el puritano Oliver Cromwell (1599-1658), tomó el poder bajo el título de Lord Protector (se negó a declararse rey), suprimió la Cámara de los Lores, desalojó a Carlos I del trono y ordenó su decapitación en 1649. La guerra civil y el posterior regicidio produjeron alteraciones en la vida del país que se fueron superando a partir de la muerte de Cromwell. La debilidad de su hijo Richard para hacerse cargo de la herencia permitió que su protectorado se extendiera por sólo siete meses y

que, a su fin, en 1660, se procediera a la restauración de la monarquía. Carlos II (1630-1685), el hijo del ajusticiado Carlos I, ocupó el trono bajo el amparo de sus amigos escoceses y, mediante la Declaración de Breda, ciudad de los Países Bajos donde se había refugiado el ahora monarca, quien «se comprometió a aceptar la competencia del Parlamento en la elaboración de las leyes y la sanción de los impuestos»[74]. Carlos II y su inmediato sucesor, Jacobo II (1633-1701), fueron los últimos católicos que ocuparon el trono inglés; sus gobiernos fueron de transición hacia la época ilustrada.

En el mismo capítulo hemos marcado los desbordes libertinos de la afrancesada corte de Carlos II, justificados por parte de la historiografía como reacción natural luego de la larga noche de abstinencia y represión que habían impuesto los puritanos de Cromwell, de modo que «el odio a la hipocresía llegó hasta el desprecio de la decencia, pues se había acabado con aquellos rostros sombríos y aquellas cabezas rapadas que reinaran en Westminster»[75] (los soldados enrolados en el ejército puritano eran reconocidos como roundheads, cabezas redondas o cabezas rapadas, y Westminster está usado, en el caso de la cita, como metonimia del Palacio de Westminster, lugar de reunión del Parlamento). Anotamos también que los teatros reabrieron sus puertas superado el anatema puritano. Pero el golpe había sido mortal para el fantástico pasado isabelino, del cual quedaron sólo rastros. La Comedia de la Restauración (tema que desarrollaremos en el capítulo correspondiente) lo reemplazó y se convirtió en el nuevo género, afín con los nuevos intereses de público y monarquía.

Cuando Jacobo II llegó al poder, obvió los acuerdos reales con Carlos II y se planteó restablecer el absolutismo, rompiendo en el intento con la concordia recuperada. Su gobierno estuvo plagado de arbitrariedades; el trono, sostenido por débiles argumentos, apeló a una cruenta represión que llevó a prisión o a la muerte por ejecución a muchos de sus opositores. Por fin, como era previsible, la gestión real tropezó con el rechazo total de los nobles, de los burgueses y de la población en general, ya que nadie quería volver a vivir situaciones que se creían superadas. Por otra parte la rebelión contra el rey ya no aparecía como un acto inaudito y monstruoso, tal como se hubiera registrado en tiempos tardo

---

74 Pfeiffer, Ana y Lettieri, Alberto. 1999. *Historia Contemporánea, de la Revolución Inglesa a la actualidad*. Buenos Aires. EUDEBA.

75 Maurois, André. 1951. *Historia de Inglaterra* (traducción de María Luz Morales y F. Oliver-Brachdeld). España. José Janés Editor.

medievales, el ejemplo de Cromwell servía al menos para indicar que eso era posible. También la condición católica del rey pesaba de sobremanera, ya que la revuelta contra él se protegió detrás de una consigna política y religiosa: "Un Parlamento libre y una religión protestante". Tantas voluntades en su contra, reunidas en el Parlamento, consiguieron la destitución de Jacobo II en 1688. El rey abandonó el cetro sin oponer resistencia, para refugiarse en Francia bajo el ala protectora de Luis XIV.

El hecho fortaleció al Parlamento, reafirmado desde 1688 como una institución que podía y debía poner límites a la monarquía y darle voz al ciudadano común. No obstante, era posible advertir dentro de esta entidad legislativa la presencia de dos criterios diferenciados, lo que en el marco de la política inglesa se reconoce como dos alas, una representada por el partido *tory*, hoy aceptados como conservadores y promonárquicos, y la otra por el partido *whig*, hoy liberales o proparlamentarios. Estas agrupaciones políticas fueron adquiriendo esa identidad precisamente durante el conflicto desatado por las pretensiones absolutistas de Jacobo II, que, cabe observar, no obtuvo el apoyo de ninguna de las dos facciones, siquiera de los *torys* que simpatizaban con la corona. Por lo contrario, ante el temor de padecer penurias pasadas (la sombra de Cromwell intimidaba), los bandos mantuvieron una relación de acercamiento y de «acuerdo tácito para alejar del poder a todo aquel que piense peligrosamente»[76].

Las diferencias aparecieron cuando hubo que disponer acerca de la sucesión de Jacobo II. Los *whigs*, que recelaban de los herederos naturales del rey depuesto, entendían que como la monarquía equivalía a un contrato entre el pueblo y el soberano, debía ser el pueblo quien eligiera libremente a su monarca. Los *tories*, adscriptos al tradicional trámite medieval (rey por derecho divino), proponían una regencia. La cuestión fue zanjada por fin (evitamos muchos de los detalles) y la corona recayó en la cabeza de Guillermo de Orange (1650-1702), un príncipe que debía compartir el trono con su esposa, Margarita Estuardo (1662-1694).

Este recambio de monarcas, que se llevó a cabo sin apelar a la violencia, fue el acto final de la denominada Revolución Gloriosa, que inauguró en 1688 un nuevo régimen de gobierno identificado como Monarquía Parlamentaria que, con los lógicos matices (morigerados y poco numerosos, los británicos no son muy afectos a los grandes cambios), rige hasta hoy en el Reino Unido. El sistema establecido a partir de ese 1688 se sintetiza en las siguientes medidas:

---

76 Maurois, André. Obra citada.

1. El rey no puede ejercer ningún acto de gobierno sin el refrendo de un ministro que se responsabiliza del mismo.
2. Los ministros son elegidos entre la mayoría parlamentaria.
3. Los ministros son responsables ante el Parlamento y deben dimitir si pierden el apoyo de la mayoría.

Ya lo hemos dicho y lo repetimos ahora: este régimen fue espejo en el que quisieron mirarse los muchos europeos que querían librarse del absolutismo.

El reinado de Guillermo III y Margarita II (1689-1702)

Guillermo III era holandés de origen pero no era un extranjero de sangre: era nieto del ajusticiado Carlos I y marido de la hija del evadido Jacobo II; asimismo, a pesar de su origen católico, se convirtió en protestante, por lo tanto muy bien visto por la jerarquía anglicana. Estos rasgos, que le hubieran permitido una adaptación rápida al medio inglés, fueron oscurecidos por cuestiones de carácter: era taciturno (se lo apodaba precisamente así) en tiempos de alegre convivir. Siempre evitó mezclarse demasiado en las querellas políticas, no confrontó con el Parlamento y, como excepción, se puso al frente de la actitud de repudio contra Francia y su rey Luis XIV, quien, además de concederle una pensión y una amante, había dado complacido refugio a Jacobo II en Saint Germain, que se transformó en la sede de la corte jacobita en el exilio. Puede afirmarse, los historiadores así lo aseguran, que Guillermo III sólo era partidario de las guerras con los enemigos exteriores, mientras que para las cuestiones de política interior tomaba una distancia que los cronistas se atreven a juzgar como desdeñosa.

Por fortuna, la aceptación plena por parte de Guillermo III de la Carta de Derechos o Declaración de Derechos *(Bill of Rigts)*, alejaba la posibilidad de algún desvío oportunista o alguna aventura alejada de los términos que establecía el documento que, en síntesis, decía lo siguiente:

1. El rey (los reyes en este caso) no puede crear o eliminar leyes o impuestos sin la aprobación del Parlamento.
2. El rey no puede cobrar dinero para su uso personal, sin la aprobación del Parlamento.

3. Es ilegal reclutar y mantener un ejército en tiempos de paz, sin aprobación del Parlamento. Se entendía que la declaración de guerra también dependía del Parlamento, de modo que Guillermo III sólo pudo repudiar la actitud beligerante de Luis XIV sin llegar a las armas.
4. Las elecciones de los miembros del Parlamento deben ser libres.
5. Las decisiones del Parlamento no pueden obstaculizarse o negarse en ningún otro lugar que no sea el mismo Parlamento.
6. El Parlamento debía reunirse con frecuencia.
7. Los mandatos de los parlamentarios se extenderían sólo por tres años[77].

La siempre espinosa cuestión religiosa encontró a un Guillermo III partidario de la libertad de culto. Pero la idea, demasiado nueva aun para los ingleses que tanto habían cambiado las cosas, no pudo prosperar demasiado. Se estableció en 1689 un menguado edicto de tolerancia, que seguía sin abrir las puertas a los católicos y a los disidentes, excluidos de las funciones oficiales.

Si bien, como se apuntó, Guillermo III no pudo propiciar guerras, tuvo mucho que ver con los sucesos provocados por la difícil sucesión del trono español, un acontecimiento político que mostró su aspecto más álgido luego de su muerte y que, en consecuencia, fue un conflicto que recayó sobre su sucesora, la reina Ana I.

En cambio Guillermo III sí tuvo que defender a la nación de ataques exteriores, tal como el que se produjo en 1690 por parte del depuesto Jacobo II que, protegido por la armada francesa, abandonó la cómoda sede de Saint Germain y desembarcó en Irlanda, donde consiguió el inmediato apoyo de los católicos locales. Guillermo III fue eficaz, derrotó al invasor en julio de 1690 en la ciudadela de Derry. El resultado de la batalla fue calamitoso para los irlandeses insumisos, pues alimentó la voracidad inglesa para ocupar el territorio y apagar los antiguos fervores católicos de la gente del país (se recuerda que los irlandeses fueron en 1534 feroces defensores de la doctrina romana cuando Enrique VIII creó la Iglesia Anglicana). La cuestión se expresó a través del arribo a Irlanda, propiciado por la corona inglesa, de un contingente de hugonotes (protestantes) franceses, soldados mercenarios, funcionarios rapaces y

77 El texto de esta Declaración de Derechos, dictada el 13 de febrero de 1689, se encuentra, completo, en el sitio www.juridicas.unam.mx

clérigos fanáticos del anglicanismo, un cúmulo de fatalidades que abrumó a los irlandeses católicos.

Guillermo III encontró la muerte en 1702 cuando, por fin y en alianza con la belicosa Prusia, preparaba su primera campaña bélica internacional contra la archienemiga Francia. Luego de su deceso, la heredad se presentaba bastante despoblada. Su esposa y compañera de fórmula monárquica, Margarita II, ya había muerto en 1694 sin dejar descendencia; sobrevivía Ana, la segunda hija de Jacobo II, quien a la fecha ya había perdido todos sus hijos y era probable que por cuestiones naturales no estuviera en condiciones de engendrar otros. No obstante, como exagerada o prudente medida de precaución, desde un año antes de la muerte de Guillermo III regía en Inglaterra el Acta de Establecimiento o Ley de Instauración (en inglés *Act of Settlement*), que regulaba el orden sucesorio al trono: todos los herederos católicos quedaban excluidos a la par que se aceptaba a las herederas mujeres, siempre que fueran protestantes. Según André Maurois esta acta regula hasta hoy el orden de sucesión del trono de Inglaterra, que a comienzos de este siglo XVIII benefició a la última Estuardo en ceñir la corona, Ana I, que a pesar de proceder de una dinastía católica, al igual que su fallecido pariente Guillermo III, también adhirió al protestantismo.

El reinado de Ana I (1702-1714)

La reina Ana (1665-1714) se mostró muy diferente a su antecesor. Guillermo III había aplicado una elasticidad política y religiosa que la flamante soberana intentó barrer con el afán de cumplir desde el trono con tres obsesiones: favorecer al ala derecha del anglicanismo; complacer a sus favoritas, que a lo largo de su reinado de doce años fueron muchas; y obtener un cargo para su marido, Jorge de Dinamarca (1653-1708), tan incapaz que no había dónde acomodarlo (sin embargo consiguió la ciudadanía británica y los títulos de duque de Cumberland, conde de Kendal y barón de Wokingham). Sumamos a la historia de este matrimonio su paternidad desdichada: Ana concibió diecinueve hijos, dieciocho murieron al nacer y el único sobreviviente a los dos años de edad.

Pero por encima de este interés tan primario, la soberana tuvo la obligación de salir al encuentro de cuestiones más importantes y menos privadas, tales como los asuntos de política interior y exterior que seguían pendientes y no daban tregua. Debió atender el dificultoso proceso de unión

del reino inglés con Escocia, que repetimos se concretó durante su reinado, en 1707, y los sucesos de la Guerra de la Sucesión Española, donde Guillermo III ya se había involucrado.

Ana, por azar o por perspicacia, supo rodearse de dos técnicos indispensables. Debido a la afinidad sentimental que la unía con su esposa, nombró a John Churchill, duque de Marlborough (1650-1722), al frente del ejército, puesto donde se desempeñó con amplia idoneidad. También nombró a Sidney Godolphin (1645-1712) a cargo del tesoro, delicada misión ya que la torpeza en el manejo de estas cuestiones solía alterar la paz social. Por mandato de las circunstancias las fuerzas inglesas al mando de Marlborough acometieron contra el ejército del francés Luis XIV, alternando más victorias que derrotas, de modo que, al cabo, le valieron a este general un cuarto de hora de gloria que le permitió mostrar su interés por mantener el cargo en forma vitalicia. Este propósito de Marlborough reavivó el fantasma de Cromwell y una reina asustada lo despidió.

Durante el reinado de Ana empezaron a tomar más relieve las diferencias entre *whigs* y *tories*, soterradas hasta ahí por el compromiso común de no dar aliento a iniciativas absolutistas y que se hacían presentes ahora en que la Monarquía Parlamentaria parecía consolidada. Tal como lo anotamos más arriba, Ana desechaba la tolerancia y la mirada liberal de los whigs, apoyando decididamente a los tories, sobre todo en sus versiones más intransigentes.

Se debe anotar que un fenómeno también enteramente nuevo operaba en la vida del flamante Reino Unido, la libertad de prensa, impuesta en Inglaterra por el reinado de Guillermo y Margarita (el origen de Guillermo III, un holandés de Ámsterdam donde imperaba la más amplia tolerancia, explica que el fenómeno se haya trasladado a la Gran Bretaña que tuvo que gobernar). Esta situación permitía que el periodismo vertiera opiniones a favor o en contra de cualquiera de los dos bandos, el de los *whigs* o el de los tories, sin ninguna restricción. Los whigs Richard Steele (1672-1729), también dramaturgo destacado, y Joseph Addison (1672-1719), asimismo autor teatral, fundaron en 1709 los periódicos The Tatler, luego The Spectator y finalmente The Guardian, "obuses de papel" según la feliz definición de André Maurois que aparecían tres veces por semana, aplicando en sus páginas una idea que se considera hoy la simiente del periodismo moderno y sensacionalista. Steele y Addison publicaban las noticias y chismes escuchados en las calles londinenses, dejando los temas de alta política a cargo de otros periódicos más recatados.

Para asegurarse la cobertura completa de los chismes locales, colocaban un reportero en cada uno de los cafés populares de Londres.

Los literatos del momento se sumaron a la controversia entre whigs y tories. Se suele señalar que Jonathan Swift (1667-1745), fue un torie amigo de la Iglesia Anglicana, aunque creemos que su pluma satírica trasciende esa cómoda definición para situarlo como uno de los autores que ha escrito una de las críticas más amargas sobre la sociedad y la condición humana, *Los viajes de Gulliver*, texto del cual por fortuna circulan muchas ediciones en castellano. En el campo contrario –si se acepta a Swift como un *torie* estricto, cuestión que seguimos poniendo en duda–, se ubica el *whig* Daniel Defoe (1660-1731), autor de otra novela célebre, *Robinson Crusoe*, ya muy comentada por nosotros en el capítulo referido a la Ilustración. En tiempos de la reina Ana las actividades políticas de Defoe se inclinaron por un activismo panfletario en contra de los *tories* que en 1703 le valieron su arresto y su exposición en la picota (¡al diablo la libertad de prensa!). Cabe aclarar que la picota era una columna de piedra sobre la cual se exponían los reos de la justicia, castigados sólo a través de esa exhibición humillante por la condición leve de sus delitos. Víctor Hugo hace una descripción más cruda de ese instrumento que, acaso, no era construido del mismo modo en Francia. Para el romántico francés era una «especie de monumento de gran sencillez, compuesto por un cubo de mampostería de unos diez pies de alto [aproximadamente tres metros], hueco en su interior. Unas gradas muy empinadas de piedra bruta, que se llamaban por excelencia la escalera, conducían a una plataforma superior, sobre la que se veía una rueda horizontal de roble macizo. Se ataba al reo a esa rueda, de rodillas, con los brazos a la espalda. Un eje de madera, que ponía en movimiento un cabrestante escondido en el interior del pequeño edificio, imprimía una rotación a la rueda mantenida siempre en posición horizontal, de manera que presentaba el rostro del reo sucesivamente a todos los rincones de la plaza. A eso se le llamaba girar al criminal»[78]. La causa de semejante castigo para Defoe fue la publicación de *El camino más corto* de los disidentes, feroz sátira antitorie que llegó a ser tan popular que los londinenses, en lugar de encarnecerlo, como era la costumbre habitual ante la picota, le arrojaban flores mientras que con sed bien británica bebían a su salud.

---

78 Hugo, Victor. 2006. *Nuestra Señora de París* (traducción de Alberto Torrego Salcedo). España. Gredos.

En el campo de la política interior el gobierno de la reina puede lucir como un triunfo el Acta de Unión firmada por los Parlamentos inglés y escocés para crear el reinado de la Gran Bretaña. Si bien existieron antecedentes del mismo cariz en 1606, 1667 y 1689, recién en 1707 se consumó la unión de estos dos países ligados por el territorio común, similares tradiciones culturales y folclóricas y, hasta cierto punto, la misma lengua. El inconveniente que desmovilizaba el pacto se centraba en la espinosa cuestión religiosa, ya que los ingleses enarbolaban como condición previa la aceptación plena por parte de los escoceses del *Bill of Rigts*, que desde 1701 aseguraba la sucesión protestante al trono del reino. Esta exigencia excluía expresamente a los católicos que abundaban en Escocia, en una cantidad similar a la de los también poco amistosos presbiterianos que, aun rama protestante, adherían más al calvinismo que al anglicanismo inglés[79]. La alianza entre los dos reinos benefició de inmediato a los escoceses, que con la ayuda inglesa lograron superar los pesares económicos y la crisis financiera provocada por el proyecto Darién, una tentativa fracasada y ruinosa del reino de Escocia, que en 1609 intentó fundar una colonia, Nueva Caledonia, en el istmo de Panamá, un territorio salvaje y casi inexplorado, transitado con muchas dificultades en 1613 por el español Vasco Núñez de Balboa.

El tratado constaba de veinticinco artículos, de los cuales quince se referían a cuestiones económicas, lo cual indica cómo la cuestión financiera importó para llegar al arreglo. Sin embargo el camino hasta la votación final del Parlamento escocés, ocurrida el 16 de enero de 1707, donde los partidarios de la unión ganaron por ciento diez votos contra sesenta y siete, necesitó para ser allanado de la aplicación de algunos métodos espurios, tal como el soborno de algunos parlamentarios. La tramitación en el Palacio de Westminster fue mucho menos penosa que en Escocia: los ingleses se comprometían a solventar las pérdidas de los aventureros que se habían arruinado en Panamá pero, en cambio, conseguían que Escocia aceptara el anglicanismo como religión oficial.

* * *

Vale tratar, siquiera en síntesis, la situación de la Iglesia Anglicana en el siglo XVIII. Sus teólogos, que se valían para serlo de un humilde certificado

79 La doctrina de Calvino es tema del capítulo V de estos *Apuntes*, fuente que se ruega consultar para entender las características extremas de esta rama religiosa.

de Oxford o Cambridge, pues no necesitaban diplomarse en ningún seminario sacerdotal como era (y es) de práctica entre los católicos, se esforzaron en su mayoría para demostrar que no existía ningún motivo de conflicto entre la religión y la Razón ilustrada. William Paley (1743-1805) fue uno de estos doctrinarios que hicieron apología de un cristianismo racionalista. En su *Teología Natural*, Paley sistematiza un argumento racionalista para demostrar la existencia de Dios: la célebre "analogía del relojero". Si encontráramos un reloj desarmado y abandonado –decía Paley– y analizamos la configuración de las partes sueltas, este examen nos llevaría a concluir que todas las piezas han sido diseñadas para un mismo propósito y dispuestas para un uso concreto. Análogamente, para el optimista Paley, el universo también tuvo que ser diseñado para que todas sus partes funcionen tan perfectamente como un reloj. Así Paley concluye que alguna inteligencia superior debió crearlo, un relojero genial y superior.

Esta religión tan razonable se conformó en pleno Iluminismo con dignatarios provenientes de las clases altas (*whigs* o *tories*, en eso no había demasiadas diferencias), secundados por una legión de pastores de menor rango que eran elegidos entre los familiares y amigos de aquellos que ostentaban la más alta posición de la Iglesia de Inglaterra. Este universo eclesiástico tan tolerante, alejado de los extremos protestantes y calvinistas - no se aplicaba medidas contra los disidentes de cualquier signo -, era sin duda una organización clasista que estaba mucho más cerca y más animosa para escuchar a los *gentleman* y los aristócratas que a las masas populares. Pero, como suele ocurrir, alguien decidió sacudir la tibieza, romper el statu quo, tal como lo hace el drama teatral para desatar el conflicto. El factor desencadenante se llamó John Wesley (1703-1791), quien dejó de ser un anglicano al uso y fundó en Oxford el Holy Club (Club de Santidad), base de lo que, pese a la oposición del mismo Wesley, que quiso desalentar la escisión, hoy se conoce como la cismática Iglesia Metodista inglesa, conformada por millones de fieles (en 2006 se calculan setenta y cinco millones de miembros en todo el mundo). Wesley y su hermano Charles iniciaron una vigorosa actividad misionera y predicadora que se extendió rápidamente por los dominios británicos y llegó hasta los Estados Unidos de América. Originalmente convocó a los que la iglesia oficial había desatendido, los trabajadores, granjeros pobres y esclavos (su influencia es notoria entre los negros norteamericanos). Su teología era simple, con especial desdeño por la Razón (la Ilustración era su enemiga) afirmaba que la salvación del hombre se sustenta en su fe y no en la gracia divina, de modo que si el hombre pierde la fe, pierde la salvación. Su liturgia, también muy sencilla, fue

calificada por los anglicanos, con inocultable sentido peyorativo, como propia de una iglesia baja.

Wesley nunca quiso apartarse de la Iglesia inglesa –«se creía un perfecto anglicano que cumplía con su deber un poco mejor que los demás»[80]–, pero la cúpula eclesiástica no aceptó sus formas ni sus valores religiosos tan vulgares. Al principio tampoco encontró eco entre las masas necesitadas que desoían su prédica, pero la constancia y una inhumana capacidad de trabajo, se cree que en vida pronunció en público y al aire libre cerca de cuarenta mil sermones, fueron dando efecto. El extraordinario carisma de Wesley lo ayudó a convencer a multitud de oyentes, «hombres y mujeres [que] temblaban, se desvanecían, después decían despertar invadidos por el Espíritu Santo»[81]. Al cabo Wesley tuvo que hacerse cargo de las consecuencias de sus acciones, y al fin de su vida, rotas sus esperanzas de hacer las paces con la iglesia oficial, se puso al frente del nuevo organismo religioso que, se repite, se reconoce como la Iglesia Metodista. Acaso Wesley no tomó nota que, al igual que la liviana Iglesia Anglicana, él había dado las bases de una religión dogmática pero conformista, que le daba a las masas populares la necesaria cuota de resignación para aceptar mansamente las injusticias sociales que, Revolución Industrial de por medio, se comenzaban a profundizar en la Gran Bretaña de fines del siglo XVIII.

* * *

La Guerra de la Sucesión Española, que cesó en 1713, cambió el mapa político de Europa. Como consecuencia Gran Bretaña obtuvo beneficios especiales: Francia tuvo que dejar sin efecto la ayuda a los estuardos católicos (Jacobo II había muerto en 1702 y lo sucedía, como pretendiente al trono, su hijo Jacobo III, nacido en 1688). Asimismo el Reino Unido obtuvo el dominio de la española Gibraltar (que mantiene hasta hoy) donde se construyó un puerto vital para los navíos que proveían de mercaderías y esclavos desde las colonias de ultramar.

Con esta paz ahora estable, no por mucho tiempo, terminó el reinado de la reina Ana, que, luego de una fiera discusión con sus ministros, sufrió un ataque de apoplejía (ACV) para morir a los pocos días, en 1714.

---

80 Maurois, André. Obra citada.
81 Maurois, André. Obra citada.

El reinado de Jorge I (1714-1727)

¿Cómo, a continuación de la tan inglesa Ana, un alemán llegó a ocupar el trono de la flamante Gran Bretaña? Debemos explicar este curioso trámite de sucesión.

En el siglo XVII, el príncipe elector de Alemania[82] Ernesto Augusto (1629-1698), duque de Brunswick-Luneburgo, unificó bajo su mando diversos territorios del noroeste de esa Germania que todavía no era una nación, regiones agrupadas en torno a su ciudad de residencia, Hannover, obteniendo del emperador del todavía vigente Sacro Imperio Romano Germánico, Leopoldo I de Habsburgo (1640-1705), su constitución en feudo con valor hereditario para los primogénitos varones de su linaje. Este privilegiado señor feudal se casó con la princesa Sofía de Celle, nieta de Jacobo I de Inglaterra, enlace afortunado por el cual los descendientes de la casa Hannover adquirió derechos sobre el cetro inglés. Tales derechos se hicieron evidentes a la muerte de Ana I, en 1714, que no había dejado ninguna herencia, ni masculina ni femenina. Entonces el trámite de sucesión se presentó sin inconvenientes: Jorge de Hannover (1660-1727), el primogénito de la protestante casa, podía acceder al trono británico con el título de Jorge I. Y así fue, finalizando de ese modo y para siempre la gestión de los estuardo, dueños del trono inglés durante algo más de un siglo, desde 1603 hasta la muerte de la reina Ana.

No obstante la validez legal y dinástica que apoyaba la coronación británica de Jorge I, la mayoría de los historiadores no han dejado de considerar esta sucesión como un hecho político totalmente absurdo. Jorge I era alemán y amaba Hannover (su pequeño Versalles), una ciudad que acaso no habría dejado nunca si la vida no se le hubiera oscurecido, de pronto, cuando encontró a su esposa Sofía en brazos de un diplomático sueco advenedizo, Felipe Christoph de Königsmarck, a quien, se dice, asesinó o mandó asesinar. El desaire fue consolado por un verdadero harén de agraciadas y regordetas alemanas que acompañaron al engañado marido cuando Jorge se trasladó a Londres para sentarse en el trono. Él, por su parte, no desdeñaba tanto cariño; «toda mujer le parecía bien con tal que fuese gorda y complaciente. Así, las que aspiraban a gustarle engordaban cuanto podían»[83]. En la corte inglesa, donde se divertía con la predisposición de estas rollizas señoras, ocurrían otros hechos que tornaban la

82 La condición de Príncipe Elector (en alemán *Kurfürst*) y la identidad de los siete, o nueve, dignatarios reales y eclesiásticos designados para la función, será revelada más abajo.

83 Maurois, André. Obra citada.

situación aún más ridícula: Jorge I no sabía inglés, sólo hablaba bien el alemán, de modo que se comunicaba con sus ministros, cuando los atendía, en un latín que a los funcionarios les costaba entender. Para colmo, muchos de los señores ingleses que frecuentaban al monarca podían exhibir mejores títulos para obtener la corona que calzaba el paisano de Hannover, sólo asistido por una implacable *Act of Settlement* que le daba derechos que ellos no podían exhibir.

En este curioso contexto los *whigs* ganaron mucho terreno. El gabinete era de ese origen y ante la ausencia del rey, que no asistía a ninguna reunión donde se tocaran cuestiones políticas (casi no conocía las leyes más elementales de su nuevo país), fueron los ministros los que tomaban contacto directo con el Parlamento. Los *tories* quedaron reducidos a la impotencia, ya que fueron perseguidos, encarcelados o sobornados para aceptar el statu quo. Gracias a esta situación de acefalía voluntaria del monarca, el consejero privado del rey, Robert Walpole (1676-1745), tomó las riendas del gobierno y fue el interlocutor más privilegiado, el que escuchaban con atención ambas cámaras. Todavía Gran Bretaña no pensaba en la figura de Primer Ministro (con mayúsculas, vigente hoy), pero sin duda Walpole estaba dando con su actuación una originaria imagen del cargo. Se asegura que era el único funcionario inglés que podía sostener una conversación de cuatro horas con Jorge I en ese latín macarrónico[84]. Walpole, en virtud de estas importantes funciones, no propuso a la nación ni un proyecto ni un programa, sino que auxiliado por su condición de hábil comerciante, aplicó a su gestión un sentido pragmático que le dio grandes resultados, de modo que la historia lo reconoce como uno de los grandes ministros ingleses. Aplicó ese sentido práctico para mantener la amistad y la paz con Francia, para disminuir los impuestos (medida siempre grata para los súbditos), y para evitar la acción de los jacobitas que aún pugnaban por llevar al trono a los estuardo (ya había nacido en 1688 Jacobo III, hijo de Jacobo II y también empecinado heredero del trono, no obstante que los franceses le habían restado el apoyo). Esa extrema modestia de objetivos, que no requerían de declaraciones o proclamas, generó varios años de prosperidad al recientemente constituido reino de la Gran Bretaña.

También de apoplejía murió Jorge I. Lo sucedió su hijo, príncipe de Gales, bajo el obvio título de Jorge II (1683.1760), quien también reinó hasta su muerte.

---

84 «Macarrónico. Dicho del latín: Usado de forma burlesca y defectuosa». (DRAE).

El reinado de Jorge II (1727-1760)

Varios hechos curiosos marcaron la gestión de Jorge II (1683-1760), que a juicio del eficaz y pragmático Walpole era uno de los tantos holgazanes, o quizás el mayor, que no merecían haber alcanzado la corona. Por fortuna, para Walpole y para Gran Bretaña, la consorte Carolina de Brandeburgo (1683-1737) actuó de intermediaria entre el monarca y sus ministros. Fue un instrumento de cordura y sana política que, paciente, el rasgo más notorio de su personalidad, soportaba las largas recomendaciones de su marido sin tener en cuenta ninguna, lo dejaba irse en busca de su amante (a la cual visitaba, puntualmente, a las nueve de la noche), para luego arreglar los asuntos de Estado con su adorado Robert (Walpole). Por eso, y porque la escasa voluntad del rey no alcanzaba para buscarle reemplazante, Walpole siguió siendo ministro, mejor situado que nunca gracias al aprecio de la soberana.

La buena suerte de Walpole comenzó a ceder en 1739 (dos años antes había muerto la reina). El factor desencadenante que lo acercó al abismo fue provocado por la guerra, situación que el ministro, y la prudente Carolina, habían evitado con tanto cuidado. Para explicar este desdichado cambio debemos remitirnos a un tratado que Inglaterra había establecido con España. Este acuerdo habilitaba a los ingleses el comercio de esclavos en tierras hispanoamericanas, a la vez que les era permitido enviar a esas zonas, sólo una vez por año, un barco con suministro de mercancías. Bajo la capa de ese convenio, a la única nave autorizada la seguían otras que, subrepticias, mantenían un próspero comercio con los lugareños. La guardia costera española llegó a advertir la maniobra y tomó algunas represalias, entre ellas el abordaje en 1731, en los alrededores de La Florida, del barco de un contrabandista llamado Robert Jenkins, quien denunció ante la cámara de los Comunes que el capitán español, José Luis Fandiño, le cortó una oreja a la vez que le prevenía que le haría lo mismo al rey británico si también al contrabando se atrevía. Walpole –que sardónicamente llamaba al incidente "la guerra de la oreja de Jenkins"– quiso aplacar los ánimos del Parlamento, belicosos ante el reclamo de Jenkins, y firmó otro tratado con España que muchos, entre ellos un joven parlamentario llamado William Pitt, juzgaron deshonroso para Gran Bretaña. El nuevo compromiso encontraba inconvenientes para prosperar porque, al mismo tiempo, el ala belicosa de Gran Bretaña se aprestaba para las hostilidades armadas, que, por otra parte, guardaban, como propósito oculto, la ocupación

de las tierras que España poseía en América. Ante tal efervescencia, Walpole bajó los brazos y les regaló la guerra a los parlamentarios, deseándoles, tal como declaró, que se divirtieran mucho con ella. Renunció en 1742 y sobre él y sobre su cargo ilegitimo, no contemplado por las leyes vigentes, llovieron las críticas que se habían callado por años. Sólo el tiempo demostró que fueron injustas, que la gestión de Walpole había sido excelente, que durante sus más de veinte años de gestión –de 1720 a 1742– había llevado a la nación a la cumbre de su bienestar. Precisamente esta ventura había abierto la puerta a otras ambiciones: los ingleses volvieron a pensar en la construcción de un imperio, aquel que en el siglo XVI sir Walter Raleigh le había prometido a Isabel I. Gran Bretaña «ya no deseaba la paz, el buen sentido, ni siquiera la dicha, sino noticias de victorias, listas de ciudades tomadas, triunfos y aventuras»[85].

A Walpole lo sucedieron una serie de ministros *whigs*, quienes, para no soliviantar el clima interior, recuperaron para sus gabinetes algunos funcionarios tories. El afán era terminar con esa diferencia política binaria que, se aseguraba, había dañado la vida de la nación. Debido al conflicto abierto con España, y aún más por la relación que la corona mantenía con la casa Hannover, Gran Bretaña se vio involucrada en reyertas internacionales con Austria, con Prusia y con Francia, dirimido este último desencuentro, uno más de los tantos que tuvo con la vieja enemiga, en tierras americanas por la tenencia de las tierras del Canadá. La paz de Aquisgrán (1748) no terminó con los intentos coloniales de una y de otra parte, que se renovaron cuando las naciones líderes de Europa comprendieron que nunca cesaría la guerra hasta que se resolviera este asunto, y por lo tanto adelantaban conquistas y ocupaciones a la espera de la solución final. Pero el manejo de la situación era desordenado, las diferencias temporales eran acentuadas, las informaciones desde y hacia las metrópolis tardaban meses en llegar, de modo que las órdenes de Londres, de París o de Madrid se escuchaban cuando las batallas ya se habían perdido o ganado en el terreno de los hechos.

Otro desafío para la nación británica significó su participación más que activa en la India, mediante las Guerras Carnáticas (nombre derivado del estado de Karnataka), que fueron tres, entre 1744 y 1763, desatadas entre Gran Bretaña, Francia y los marathas (los mongoles locales), para obtener

85 Mourois, André. Obra citada.

el control de la costa oriental de esa región de Asia del sur. Con la campaña británica resucitaban los intereses de un grupo de inversores ingleses que en 1600 habían obtenido de Isabel I el monopolio del comercio con la India. Por obra de las nuevas y auspiciosas circunstancias, el grupo, naturalmente heredero de los fundadores originales, crearon la Compañía Británica de las Indias Orientales, herramienta fundamental para obtener el control político de ese subcontinente indio que Gran Bretaña mantendría por los siguientes doscientos años (recuérdese que la India obtuvo su independencia recién en 1947). Un auxiliar importante para estas conquistas significó Robert Clive (1725-1774), un notable soldado que se impuso de manera brillante y aniquiladora en todo enfrentamiento armado contra los franceses, los holandeses, que también proponían sus ambiciones coloniales, y contra el Imperio Mongol de la India, que había dominado el territorio desde el XVI y que en franca decadencia y con el fin de protegerse de las ambiciones de la Compañía, cayó pidiendo el amparo político del Reino Unido. Clive amasó una inmensa fortuna gracias a las dádivas que por sus favores y protección le ofrecían los maharajás de la India, diamantes y piedras preciosas, de valor superior, se calculaba, al botín en oro que los españoles habían obtenido en América del Sur. Al final de la campaña, estragado por el opio y las acusaciones de falso enriquecimiento, Clive se suicidó a la edad de cuarenta y nueve años.

Para colmar el vaso bélico británico, el Parlamento tuvo que prestar atención a otra invasión de los jacobitas, de nuevo en Escocia, adonde arribó en 1744 el pretendiente al trono Jacobo III, el ya citado nieto de Jacobo II. Las fuerzas jacobitas avanzaron firmes y bien conducidas hasta llegar a Derby, a unos trescientos kilómetros de Londres. Allí la eficiencia de las fuerzas locales dio fin a esta nueva aventura: Jacobo III tuvo que regresar, derrotado, a su refugio francés.

Y por fin llegó el turno de William Pitt (1708-1778), llamado el Viejo, porque su hijo, el Joven, ocupó posteriormente el cargo de primer ministro durante dos períodos. Este Pitt fue el impertinente que había colmado la paciencia de Walpole hasta el punto de que el experimentado estadista optara por alejarse del gobierno. Para Pitt los juegos guerreros en el continente europeo eran simples movimientos de piezas que tenían escaso interés, apenas el de mantener un equilibrio más o menos estable que no le distrajera tropas y financiamiento para su anhelo: la consolidación del Imperio, que debería constituirse con la suma de territorios de América y de la India. Al comienzo

de su carrera Pitt había sido designado en un puesto menor, pagador general del ejército, cargo que obtuvo gracias al sutil consejo de Walpole («pruébenlo y que demuestre lo que sabe, si sabe», parece que sugirió el astuto estadista). En funciones, Pitt demostró una honradez que sorprendió a todos, probidad que se hacía más evidente por la falta de escrúpulos de sus antecesores, que si no robaban, al menos guardaban para sí, en sus bolsillos, los intereses que daban esas fortunas periódicas. El prestigio obtenido por el novato e inobjetable funcionario robusteció sus críticas a la impericia y debilidad de Walpole y sus sucesores (Spencer Compton, Henry y Thomas Pelham, William Cavendish), que durante mandatos mantenidos durante muy cortos períodos (algunos no llegaron al año de gestión) no atinaban a empujar la deseada aventura imperial. Ya en el cargo, Pitt levantó con su elocuencia y fuerza de voluntad la moral de la opinión pública y no dudó en gastar millones para rearmar el ejército y, sobre todo, la flota naval, que mucho más provista deambuló por los mares arrasando bastiones franceses y españoles. Por fin Francia y el superministro de Luis XV, el duque de Choiseul, tuvieron que aceptar en 1763 la Paz de París, que, como afirma Maurois, fue uno de los acuerdos «más tristes de la historia de Francia, pues le costó su imperio y creó el de Inglaterra. En esta Guerra de los Siete Años, Francia había perdido el Canadá, todo el territorio al este del Mississippi, la India (salvo cinco factorías, que tuvieron que ser desmilitarizadas), el Senegal».

Se especula que las condiciones de paz impuestas por los británicos habrían sido aún más duras si Pitt hubiera obtenido el apoyo del rey, cosa que no pudo ser porque el deslucido Jorge II (adviértase la poca mención que se hizo de él en todos los conflictos relatados) murió en 1760. Su hijo Federico había fallecido nueve años antes, de modo que la sucesión recayó de inmediato en el nieto del monarca, Jorge III. Pitt se encontró frente a un soberano que, como su abuelo, era poco partidario de las aventuras guerreras, sobre todo la que proponía llevar adelante el ministro, que consistía en declarar una nueva guerra a España, nación que juzgaba sólo sostenida por los recursos americanos, los cuales la escuadra inglesa podía cortar sin dificultad, ya que no había otra de tanta envergadura en el mundo (ciento cincuenta barcos de línea; por algo en Europa se reconocía a los ingleses como los "tiranos del mar"). La propuesta no apasionó al nuevo rey, tampoco a la opinión pública británica, temerosa de que la propiedad de tantos territorios, en el caso que se consiguieran, atraería contra Gran Bretaña el rencor de todo el mundo continental.

La renuncia de Pitt fue anticipada con un patético discurso de tres horas contra el tratado de París, que juzgaba de poco rédito para una nación

triunfadora. Acaso Pitt tenía razón, pero la falta de respaldo fue unánime y tuvo que dimitir.

El reinado de Jorge III (1760-1820)

LA GUERRA CONTRA NAPOLEÓN

Jorge III (1738-1820) fue el tercer monarca de la casa de Hannover, pero el primero en nacer en Gran Bretaña y usar el inglés como lengua materna. Hannover era para él sólo un recuerdo de familia; «nacido y educado en este país –declaraba–, me glorifico en nombre de Gran Bretaña». Desde sus primeros actos quiso subvertir las maneras de sus antecesores, poniendo más atención en lo que le pedían sus súbditos que en lo que le encomendaba el Parlamento y su cuerpo de ministros. Desconfiaba tanto de *whigs* como de *tories* y no ocultaba su ambición de crear un partido de "amigos del rey". También, como sus antecesores, abominaba de la guerra, aunque hay quien afirma que con este sentimiento expresaba en realidad su rechazo por la figura del primer ministro heredado, William Pitt (todavía no había renunciado), quien durante su gestión había alimentado las actividades bélicas con tanto entusiasmo.

> «Pronto fue tal su odio a William, que Jorge hubiera aceptado la derrota exterior si hubiese tenido por resultado la victoria interior.»[86]

La dificultad para el rey apareció cuando tuvo que decidir el reemplazo de Pitt, que dicho sea de paso, había perdido poco de su popularidad. La convocatoria a John Stuart, conde de Bute (1713-1792), su tutor y "amigo íntimo", fue una torpeza que se pagó con poco debido a que el funcionario, repudiado además por su origen escocés, abandonó muy pronto el puesto y se refugió en su castillo para dedicarse a la botánica. Lo sucedió en 1763 George Grenville (1712-1770) que tampoco obtuvo el beneplácito popular. Su tarea más triste fue la persecución de John Wilkes (1725-1797), un periodista sagaz y de pluma elocuente, también miembro del Parlamento, que desde las páginas de su North Briton criticó las propuestas autoritarias del rey y exigió el respeto de la libertad de prensa para publicar por entero los debates de las cámaras

86 Maurois, André. Obra citada.

parlamentarias. El número cuarenta y cinco del North Briton se hizo muy famoso y popular cuando publicó un ataque muy abierto contra el rey. Wilkes fue acusado de difamación sediciosa y fue arrestado, contrariando la inmunidad parlamentaria, lo que desató una ola de protestas y el dictamen contrario de la justicia, que exigió su liberación. De este modo Jorge III advertía que no obstante sus intenciones de actuar como un monarca con amplios poderes, debía tener en cuenta los límites que le imponían las tradiciones inglesas, muy firmes y aceptadas desde la Revolución Gloriosa.

Su primer ministro Grenville también se llamó a prudencia y con el fin de congraciarse con el pueblo eliminó impuestos locales para trasladar el peso de los mismos a las colonias americanas. Grenville estableció en Norteamérica un Derecho de Timbre (*Stamp Act* en inglés) con el fin de gravar todo tipo de papeles (entre ellos los usados por los periódicos) y recaudar fondos para mantener las tropas permanentes (diez mil hombres) que allí guardaban el orden y expresaban los derechos de posesión de la metrópoli. Esta medida inoportuna, que para muchos atentaba (y atentó) contra la libertad de prensa en los territorios de ultramar, se sumó a los tantos factores que alimentaron el malestar de los colonos, más afectados los del norte que los del sur, que declararon el boicot a las mercaderías inglesas. Este desacierto devolvió en 1766 el protagonismo a William Pitt, que reapareció en escena aconsejando la anulación lisa y llana del *Stamp Act*. La diferencia es que Pitt padecía ahora de serios problemas de salud, y vivía en muletas torturado por la gota. Los historiadores presumen que el dolor físico obnubiló su raciocinio, lo que le hizo cometer el error de abandonar la Cámara de los Comunes para pasarse a la de los Lores (Jorge III lo había hecho conde de Chatman). Este gesto destruyó su prestigio y le hizo perder el crédito que tenía en la opinión pública, que le dio la espalda, ya que interpretaba el traspaso como una traición. Su situación personal se tornó insostenible: Jorge III lo instaba a gobernar, Pitt se veía imposibilitado de hacerlo debido a sus dolencias y el Parlamento carecía de interlocutor válido, todo un cuadro de acefalía que, al fin, el monarca tuvo que cubrir nombrando en 1770 a Frederick North (1732-1792).

North, que se mantuvo en el poder durante doce años, tuvo a su cargo las desastrosas relaciones con las colonias americanas insumisas. Si bien contó a su favor con la anulación del *Stamp Act*, el nuevo primer ministro impuso en cambio el Acta del Te (*Tea Act* en inglés), promulgada por el Parlamento en 1773 y que beneficiaba claramente a la Compañía Británica de las Indias Orientales, al borde de la quiebra, autorizada a ejercer el monopolio y vender

su té en las trece colonias de América del Norte sin pagar impuestos. Los colonos respondieron del mismo modo como lo habían hecho con el *Stamp Act*: declarando el boicot. North ideó la manera de eludirlo evitando la venta a las empresas comerciales intermediarias para ofrecerlo directamente a los consumidores. Tal intento de superar el conflicto enmascaró riesgos y favores; el rédito para la corona británica alcanzó apenas la cifra de dieciséis mil libras de entonces y ayudó a desatar el motín de Boston, protagonizado por una población encolerizada que, disfrazada de indios, tiró al mar todo un cargamento de té que traía un barco británico. Dieciocho meses después de este hecho se iniciaba la guerra por la independencia.

A ojos de la opinión internacional de entonces la rebelión americana carecía de futuro. Los rebeldes no contaban con una sola ciudad fortificada, tampoco con un ejército disciplinado ni naves de guerra con poderío suficiente. Por otra parte, debido a la política implementada desde la metrópoli, esos territorios dependían para su protección de las tropas que Londres había instalado allí. En caso de desguardo, esas trece colonias soliviantadas iban a ser fácil presa de las potencias europeas que estaban al acecho. Y ocurrió algo parecido: Francia, humillada luego del Tratado de París, encontró campo propicio para su venganza y ofreció todo su apoyo a los insurrectos, no obstante que semejante gesto arruinara, como ya lo señalamos más arriba, un tesoro que se hizo cargo de los gastos de la guerra. Muy de prisa el también abofeteado Choiseul metió mano en las arcas nacionales y reconstruyó la flota naval francesa para impulsar la asistencia a los revolucionarios.

Los rebeldes americanos firmaron el Acta de Independencia el 4 de julio de 1776. El rey Jorge III, quien llevaba una minuciosa bitácora personal, anotó en la única entrada de ese día que «*nothing important happened today*» (Nada importante ha sucedido hoy). La guerra concluyó con la derrota naval padecida por los británicos en 1781 en la bahía de Chesapeake, donde los navíos franceses tuvieron activa participación. Gran Bretaña capituló (otros historiadores afirman que la contienda decisiva fue la batalla terrestre de Yorktown, también de 1781), y en 1783 aceptó un nuevo Tratado de París, o Tratado de Versalles, que Francia saboreó como un triunfo propio (el Reino Unido devolvería el golpe pocos años más tarde, cuando apoyó a los gestores de la Revolución Francesa). En ese acto de 1783 los representantes parlamentarios de Gran Bretaña, desoyendo las protestas de un moribundo William Pitt, que clamaba la represalia contra los Borbones franceses porque de lo contrario «el sol de

la gloria inglesa [llegaría] a su ocaso», firmaron el pacto de reconocimiento de la independencia de los Estados Unidos, mediante el cual se le otorgó a la nueva nación todo el territorio al norte de Florida, el sur del Canadá y el este del río Mississippi. El paralelo 32º se fijaba como frontera norte. Gran Bretaña renunció, asimismo al valle del Ohio y dio a los Estados Unidos plenos poderes para la explotación pesquera de la isla de Terranova. El Oeste, despojado de intereses en ese momento, fue el luego apetecible territorio que en el siglo XIX colonizó la propia Norteamérica, y que el cine de Hollywood reflejó con tonos de discutible épica. El padre del western, el género cinematográfico que se ocupó del tema, fue Edwin S. Porter (1870-1941), quien en 1903 realizó *Asalto y robo de un tren*, la pionera de una serie numerosa que encontró la figura icónica en un film de 1939, *La diligencia*, dirigido por John Ford (1894-1973).

Como paradójica consecuencia, la opinión inglesa aceptó, por lo general, la independencia de esas colonias tan alejadas y por lo tanto tan esquivas al control metropolitano. Los historiadores anotan que en cambio de una presumible ruptura, el comercio entre Londres y el flamante país dio un salto cualitativo y cuantitativo que acaso no hubiese sido posible si se hubieran mantenido las relaciones de dependencia. Los intereses coloniales de Londres se concentraron, a falta de los territorios americanos, en la India. Pero la guerra americana había arrasado con el ministro Frederick North y debilitado notablemente a Jorge III, quien se sintió obligado a rever su concepto de gobierno. Se especula, también, que tal vez la derrota salvó el régimen parlamentario inglés y también a la corona, pues en caso de victoria se habría fortalecido la figura de un monarca abusivo que con sus maneras habría generado las condiciones para que se produjera una revolución de tono parecido a la francesa. Y dentro de estas nuevas condiciones inició el largo período ministerial el hijo de William Pitt (1759-1806), del mismo nombre y apellido que su padre y a quien para diferenciarlo se lo llamó el Joven. Este joven Pitt ejerció el cargo, con un corto paréntesis de tres años donde fue reemplazado por Henry Addington, un total de veinte años, hasta la fecha de su muerte.

Formado por su padre, este William Pitt se desempeñó en la Cámara desde muy joven, con una capacidad que le permitió acceder a los rangos más altos. Considerado un prodigio de prudencia y honradez, digna herencia de su padre, su figura resplandecía sobre todo si se lo comparaba con alguno de sus incompetentes colegas, de modo que cuando el rey lo nombró en el cargo de primer ministro, el prestigio de este jovencísimo jefe de gobierno (contaba sólo con veinticinco años) ascendió pronto por encima del soberano. Fueron

muchas las medidas que impulsó Pitt y que le dieron ese sitial de mérito que pudo sostener incluso cuando Jorge III comenzó a mostrar signos de porfiria intermitente, una enfermedad hereditaria y de efecto cíclico, que le hacía perder por lapsos el uso de la razón y que, por fin, se le convirtió en una dolencia perdurable (por esa causa su mandato, adquirido hasta su muerte, en 1820, fue completado en calidad de regente por su hijo, el futuro Jorge IV). Pitt consiguió en 1800 el asentimiento de Irlanda para conformar junto con Inglaterra, Gales y Escocia el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda, pero no pudo vencer la ya citada resistencia general para que el último reino incorporado fuera representado en el Parlamento por miembros católicos de ese origen. El rígido rechazo hacia los católicos, que eran mayoría en Irlanda, generó las dificultades que por años alteraron la paz de esa región de la isla.

A Pitt también le tocó en suerte ser el primer ministro británico que desde este importante puesto pudo enterarse y evaluar cierto acontecimiento que ocurría en el continente: la Revolución Francesa. Pero el destino no quiso que Jorge III dispusiera de sus servicios luego de este suceso que cambió totalmente la cara del mundo europeo. Para desdicha del monarca, pudo contar muy poco con Pitt, quien murió en 1806, cuando Napoleón crecía en ambiciones y lo amenazaba con la invasión.

Cabe citar en este punto que la Revolución Francesa fue un fenómeno que los ingleses no supieron descifrar con claridad. El lugar de origen, una nación eternamente enemiga, hacía fruncir el ceño a los recelosos, pero para los optimistas, Pitt entre ellos, el cauce, ahora revuelto, sólo mostraba que la inquietud política que ahora afectaba a los franceses iba, por fin, a seguir el mismo camino que en 1688 habían elegido los ingleses, creando las bases de una Monarquía Parlamentaria. Cuando la Revolución comenzó a mostrar su rostro deísta o absolutamente anticristiano, perdió la simpatía de las clases medias y bajas inglesas, muy devotas e influidas por el metodismo. La ejecución de Luis XVI fue el acto que hizo cambiar el sentimiento de todos, ahora inclinados hacia la hostilidad. El Terror implantado por Robespierre terminó, por fin, con todo margen de apoyo: los ingleses se pusieron abiertamente de parte de la monarquía francesa destrozada y en lo sucesivo ofrecerían su participación en las coaliciones armadas que se formaron para combatir a la Revolución y, luego, al ambicioso Napoleón. William Pitt, protagonista todavía de estos hechos desde una posición destacada por la paciencia, no pudo evitar que Gran Bretaña declarara la guerra a Francia. Se especula que de acuerdo con la personalidad del primer ministro, esperaba que la contienda fuera corta y contundente, limitada a evitar el contagio

de las ideas revolucionarias a otras regiones, pero la aparición oportunista en escena de Napoleón extendió el conflicto por veinte años. En la eterna disputa por el poder naval, en estos fines del siglo XVIII, la Gran Bretaña de Pitt volvía a superar a la Francia de Napoleón, que si bien había mostrado un gran poderío durante la guerra americana, había retrocedido bastante en su poder de fuego (Napoleón quedó encerrado en Egipto debido a que Inglaterra, con una armada más poderosa, le bloqueó las salidas al mar). Sin embargo, en épocas carentes de censos y de informaciones precisas e incontestables, ese predominio marítimo de los ingleses se tenía que reafirmar para que resultara cierto. La armada británica, al mando de brillantes comandantes –Collingwood, Nelson, Cornwallis, Kemperfeldt–, también se había dedicado a bloquear y contener los navíos napoleónicos anclados en sus puertos; Tolón, Rochefort, Brest y Cádiz se convirtieron en prisiones que inmovilizaban a unas flotas que en esa posición desairada eran completamente inútiles para intervenir en la conversación. Los marinos franceses y españoles, aliados a la fuerza por estas penosas circunstancias, recibieron la orden de romper el cerco en Cádiz y presentar batalla. Napoleón amenazó al comandante francés Pierre de Villeneuve (1763-1806) con la cesantía si no cumplía, por lo que debió obedecer acompañado por la flota española al mando de Federico Gravina y Nápoli (1756-1806). Pitt, por su parte, aceptó el desafío y depositó toda su confianza en la sapiencia del almirante Horatio Nelson (1758-1805). El encuentro crucial tuvo lugar cerca del cabo de Trafalgar[87] el 21 de octubre de 1805 y se reconoce como la mayor batalla naval de la historia. La derrota franco-española fue definitiva y abrumadora, superada la flota aliada por la superioridad técnica y táctica de la Armada Real Inglesa de Nelson, quien herido de muerte en el suceso se convirtió en uno de los más grandes héroes de guerra de Gran Bretaña. Se cuenta que Nelson, moribundo y enterado del triunfo, exclamó: «bendito sea Dios; he cumplido con mi deber».

> «Una [pérdida] sobre todo irreparable –contestó el inglés con tanta congoja como la de don Alonso–. Hemos perdido el primero de nuestros marinos, al valiente entre los valientes, el heroico, el divino, al sublime almirante Nelson.»[88]

---

87 En esta batalla naval actuó brillantemente Baltasar Hidalgo de Cisneros (1755-1842), luego recompensado con el cargo de virrey del Río de la Plata, donde fue protagonista involuntario de la Revolución de Mayo.

88 Pérez Galdós, Benito. 1953. *Trafalgar*. Buenos Aires. Editorial Kapelusz.

Villeneuve y su buque insignia, el Bucentaure, fueron capturados por los ingleses junto con otros muchos buques españoles y franceses, pero el almirante español Federico Gravina se escapó con parte de la flota, ancló en Cádiz donde sucumbió meses más tarde por las heridas sufridas en la batalla. Ya no cabían dudas, siquiera para el omnipotente Napoleón (que al enterarse de la derrota se encogió de hombros y dijo que él no podía estar en todas partes), que el mar era propiedad inglesa. De ese modo las ambiciones del emperador debieron limitarse a dar idas y vueltas terrestres a través de una Europa que, aunque unida en coaliciones, no podía frenar sus ansias de conquista. Se entiende asimismo que vista esta situación desventajosa en el mar, Napoleón debió renunciar a su intento de apoderarse de la India, objetivo que lo había llevado a la invasión y conquista de Egipto como paso previo.

El conflicto bélico entre sus naciones, resuelto en favor de Pitt en el mar y de Napoleón en la tierra, derivó en medidas administrativas aplicadas por uno y por otro para perjudicar mutuamente el comercio y la exportación y la importación de materias primas. Sería complejo, y largo, el detalle de los inconvenientes que sufrieron tanto Europa como Gran Bretaña por estas medidas que en algunos puntos amenazó con el colapso mismo de ciudades dedicadas a la actividad comercial o a la industrial. La isla británica, por ejemplo, resultó privada de azúcar y tabaco mientras que Europa comenzó a carecer de algodón (se cuenta que el emperador Napoleón, para obtener esta necesaria materia prima para coser los capotes de su ejército, tuvo que recurrir al contrabando). La participación de Pitt en el conflicto fue cancelada por su muerte en 1806. Las consecuencias ulteriores fueron enfrentadas por otros primeros ministros británicos –William Grenville, William Henry Cavendish, Spencer Percevel–, hasta la asunción de Robert Banks Jenkinson, que por haber mantenido el cargo hasta 1827 tuvo la fortuna histórica de asistir al derrumbe del odiado enemigo francés, derrotado sin atenuantes en Waterloo (1815) por una de las tantas coaliciones, la séptima, que reunió, además del Reino Unido, a Rusia, Prusia, Suecia, Austria, los Países Bajos y cierto número de principados alemanes.

Jenkinson, y el rey Jorge III fueron quienes debieron participar, en representación de Gran Bretaña, del célebre Congreso de Viena de 1815, convocado para recomponer el equilibrio político de esa Europa tan sacudida por un Napoleón ya derrotado.

La Revolución Industrial, primera y segunda etapa

> «Con el desarrollo del capitalismo industrial, ese nuevo e imprevisto sistema de injusticia, es el socialismo libertario el que ha preservado y difundido el mensaje humanista radical del Iluminismo y las ideas liberales clásicas, luego pervertidas para servir de sustento a una ideología destinada a mantener el orden social emergente.»
>
> **NOAM CHOMSKY**

La Revolución Industrial inglesa, en su primera etapa, se extendió entre 1760 y 1830. Estos límites son discutidos por los historiadores; existe bastante coincidencia acerca de su inicio, 1760 es una fecha más o menos aceptada aunque Hobsbawn difiere y, si bien toma nota de un comienzo frágil en 1760, asegura que «estudios más detenidos han hecho a los expertos preferir como decisiva la década de 1780 a la de 1760, por ser en ella cuando los índices estadísticos tomaron el súbito, intenso y casi vertical impulso ascendente que caracteriza al *take-off* [término de la ciencia económica que rotula el despegue hacia el crecimiento]. La economía emprendió el vuelo»[89]. Se disiente mucho más con la fecha de finalización de este primer período, que en cambio de 1830 algunos extienden hasta 1870, donde opera el comienzo de una segunda etapa que termina, ásperamente, en 1914, cuando se produce la Primera Guerra Mundial.

Pero el fenómeno tiene una identidad claramente británica y es por eso que incluimos el tema en este punto de este capítulo, cuando ya hemos tratado los asuntos políticos del Reino Unido. Cabe aclarar en este sentido que el proceso se desarrolló con fuerza en Inglaterra y en Gales, denominado "el taller del mundo", siendo Irlanda una región británica marginada, dramáticamente ajena a la industrialización y muy cerca de los límites del empobrecimiento masivo, lo que ocasionó la emigración forzosa a otros países, en especial a los Estados Unidos.

Asimismo debemos aclarar como dato importante para el lector, que, por la unidad histórica que mantienen las dos etapas de la Revolución, analizaremos ambas sin hacer el corte que para otras cuestiones hicimos entre

---

89 Hobsbawn, Eric. 2007. *La era de la revolución. 1789-1848* (traducción de Félix Ximénez de Sandoval). Buenos Aires. Grupo Editorial Planeta.

los acontecimientos del siglo XVIII y los del XIX. Por comodidad narrativa le daremos continuidad al relato no obstante de tratarse de hechos ocurridos en siglos diferentes.

Repetimos que los historiadores señalan, sin dudar, las razones por las cuales la Revolución Industrial es, en su origen, patrimonio de Gran Bretaña. Fueron tres factores favorables: uno técnico, otro político y un último geoestratégico.

El aspecto técnico se refiere a la alta disponibilidad de carbón con que contaba la isla, combustible más eficaz que cualquier otro para dotar de energía a las primeras máquinas de vapor. La posterior incorporación de los altos hornos siderúrgicos, destinados a los procesos de elaboración del hierro y sus derivados, exigió de mayor cantidad de este combustible, y el carbón alcanzó la calidad de elemento indispensable, reemplazando a la madera que iba disminuyendo en cantidad a medida que se deforestaban los bosques.

La cuestión política también fue propicia. La Gloriosa Revolución de 1688 había terminado definitivamente con el régimen de monarquía absoluta que regía en Gran Bretaña y establecido el novísimo sistema de monarquía parlamentaria inspirado, como señalamos, por el filósofo John Locke. Reiteramos que de acuerdo con esta conformación gubernativa, el monarca mantenía un carácter representativo menor, mientras que el verdadero poder se trasladaba al Parlamento (una institución que no tenía equivalente directo en Europa, al menos hasta que la Revolución Francesa constituyó el sistema de Asambleas). La poca participación del rey en cuestiones del Estado, generaron los espacios para que la burguesía se desarrolle y apunte a un crecimiento de clase que se iba logrando a medida que la Revolución Industrial se iba afirmando y extendiendo.

El tercer aspecto fue, como se dijo, geoestratégico, ya que Gran Bretaña había conformado la flota de mar más importante de Europa (rango indiscutible luego de la batalla de Trafalgar de 1805, donde los navíos ingleses destrozaron la hasta entonces Armada Invencible española), lo que le permitía el traslado de las materias primas desde los países proveedores (entre otros el algodón, vital para la industria textil británica; en 1780 consumía dos millones de kilos, en 1830 llegó a los ciento treinta y seis millones), además de contar con esos enclaves coloniales como mercados cautivos para sus exportaciones. Esta expansión marítima, un deseo expreso desde los tiempos de Isabel I y que en este punto de los siglos XVIII y XIX se había hecho realidad, se manifiesta, literal y explícito, en la canción patriótica *Rule, Britannia!*, musicalizada en 1740

por Thomas Arne, con letra de James Thomson. Uno de sus versos, el más famoso, invita al país a «*rule the waves*» (gobierna las olas).

Los expertos aceptan, casi de forma unánime, que la Revolución Industrial no conoció réplica inmediata en otros países, en especial los europeos, quizás los únicos que podrían haber repetido un movimiento parecido. Hay, sin embargo, quienes le otorgan esa condición a Francia y a Alemania, pero los datos no permiten sostener la afirmación. Francia se mantuvo agraria aun después de la Revolución y durante todo el período napoleónico, si bien mostró alguna prosperidad de su industria textil, esto se debió a la copia de los procedimientos ingleses. Esta rama industrial, empujada por la preferencia burguesa por la ropa de algodón, tuvo un radio de comercio marítimo limitado, porque se habían perdido las colonias americanas y el resto del mundo respondía a la oferta británica. Mucho después de estos orígenes, en 1889, la ambiciosa Exposición Universal de París, donde se levantó la Torre Eiffel, quiso actuar como definitiva demostración (indisimulablemente tardía) de que allí, en Francia, habían sucedido las mismas cosas, pero los expertos son taxativos y afirman que en el resto de la Europa occidental «nada ocurrió que pueda clasificarse como revolución industrial»[90].

Aquellos que aceptan la existencia de procesos similares fuera del Reino Unido, señalan dos datos diferenciales: se dieron en forma postergada, siendo 1870 el año más admitido, vale decir durante la llamada segunda Revolución Industrial, y tuvieron características distintas a la británica, ya que no padecieron la dificultad de apreciar la efectividad y practicidad de los inventos (la máquina de vapor, el telar mecánico, etc.), sino que se apropiaron para su beneficio industrial de esos instrumentos ya desarrollados.

Con la aceptación del liderazgo británico, debe asumirse el reflejo que la Revolución Industrial produjo en todo el globo. La apertura del comercio internacional sin restricciones y el librecambio[91], herencias del pacto logrado en el Congreso de Viena de 1815, permitió su aumento exponencial, muy superior al comercio interior y por lo tanto de mayor apetencia y atención por parte de los mercaderes.

---

90 Ashton, T.S. 1995. *La revolución industrial* (traducción de Francisco Cuevas Cancino). México. Fondo de Cultura Económica.

91 El librecambio es una corriente económica nacida en el siglo XVII como contrapartida al mercantilismo. Defiende la libertad de comercio entre países, sin intervención de los estados y sin trabas proteccionistas. El proteccionismo estatal es la figura totalmente opuesta al librecambismo.

> «La Revolución Industrial puede considerarse, salvo en unos cuantos años iniciales, hacia 1780-1790, como el triunfo del mercado exterior sobre el interior.»[92]

La mejora en los sistemas de carga y transporte permitieron darle desarrollo al comercio internacional, aspecto que de no haberse podido encarar habría empobrecido los alcances de la Revolución y, para muchos, afectado su propia existencia. Se superó el porte y la seguridad de las embarcaciones que transportaban los insumos requeridos por la industria, entre ellos el algodón americano para abastecer las fábricas de paño inglesas. El citado tratado posnapoleónico había liberalizado el comercio mundial, situación que aprovechó Gran Bretaña para demoler el proteccionismo y adherir a los principios económicos del teórico liberal Adam Smith. Su doctrina, un liberalismo basado en el *laissez faire*[93], vale decir la actividad económica librada a la marcha del mercado, a la oferta y la demanda sin ninguna intervención del Estado, ha sido descripta con mayores datos en el capítulo de estos *Apuntes* destinado a la Ilustración.

Asimismo esta situación continental, sin guerras explícitas entre pares, prohijó un plan de conquista colonial sin precedentes, ya que «ante los mercaderes, las máquinas de vapor, los barcos y los cañones de Occidente –y también ante sus ideas–, los viejos imperios y civilizaciones del mundo se derrumbaban y capitulaban»[94]. Se tiene información de que durante el siglo XIX el imperio británico fue dominando amplias zonas de África, casi toda la India (administrada por procónsules británicos), Australia y que ejercía notoria influencia en China. Francia, por su parte, colonizó Argelia e Indochina, mientras que los Países Bajos tomaban posesión de Indonesia. España, que a diferencia de sus naciones congéneres, había perdido ya gran cantidad de sus colonias americanas (conservaba sólo Cuba y Filipinas), ocupó el territorio de Guinea y el norte del Sahara, el actual Marruecos español. Italia y Alemania,

---

92 Hobsbawn, Eric. Obra citada.

93 No obstante haberlo aclarado en otros puntos de esos *Apuntes*, lo hacemos una vez más: *laissez faire, laissez passer* es una expresión francesa que significa "dejen hacer, dejen pasar". Se refiere, sin duda, a los conceptos de libre mercado, libre manufactura, bajos o nulos impuestos, libre mercado laboral y mínima intervención de los gobiernos. Fue usada por primera vez por Vincent de Gournay, economista del siglo XVIII, y de forma completa la frase es: *Laissez faire et laissez passer, le monde va de lui même*; (Dejen hacer, dejen pasar, el mundo va solo).

94 Hobsbawn, Eric. Obra citada.

retrasados porque sus gestiones de unidad territorial eran más importantes que cualquier aventura fuera de las fronteras, alcanzaron a saborear las sobras del festín; para Italia fueron los territorios africanos de Libia y Somalía, para Alemania los de Camerún y Tanganika. Bélgica desechó las armas y usó otras formas, que en la práctica se expresaban a través de las más atroces técnicas de explotación, para hacerse cargo del Congo africano. Es indudable que este proceso de reparto encontró la obvia resistencia de los naturales sometidos a regímenes de maltrato y expoliación. Con el fin de poner orden a la rapiña y limar posibles asperezas bélicas entre los colonizadores, las potencias europeas se reunieron en Berlín en 1885 y, mapa sobre la mesa, marcaron límites precisos y acuerdos más o menos firmes. El encuentro, que transcurrió entre el 15 de noviembre de 1884 y el 26 de febrero de 1885 en la citada ciudad alemana, fue convocado por Francia y el Reino Unido y organizado por el entonces canciller de Alemania, Otto von Bismarck, con el fin de resolver los problemas que planteaba la expansión colonial en el mundo no europeo, en especial en África. Tras los acuerdos, sólo un país de ese continente conservó el derecho a preservar su independencia: Etiopía. Al denominado Estado Libre del Congo se le dio la calidad de posesión personal del rey Leopoldo II de Bélgica, mientras que Marruecos se convertiría en protectorado bajo ocupación militar de Francia y España. Liberia continuaba funcionando como un estado norteamericano en suelo africano.

En esta cuestión incluso el gran Imperio chino se vio obligado a ceder. Entre 1839 y 1842 debió combatir sin suerte contra los británicos en la primera Guerra del Opio y como consecuencia de la derrota se obligó a abrir sus fronteras a la exportación occidental. La marea de productos británicos incluyó, de manera preferencial, los mercados exteriores coloniales y semicoloniales, la América hispana, entre ellos. Los barcos británicos podían circular sin zozobras por las costas de América del Sur y comerciar con soltura –comprando muy barato y vendiendo muy caro y sin recurrir, como lo hiciera antes de 1815, al comercio subrepticio del contrabando–, debido a la condición independiente que había adquirido la región respecto de España.

> «América latina vino a depender virtualmente de las importaciones británicas durante las guerras napoleónicas, y después de su ruptura con España y Portugal se convirtió casi por completo en una dependencia económica de Inglaterra, aislada

de cualquier interferencia política de los posibles competidores de este último país.»[95]

Los empresarios fabriles y banqueros lograron un superávit de dinero importante que no tenía cabida en el mundo industrial europeo, de modo que también fue factor de exportación, invertido con altos intereses en obras y presupuestos estatales de las citadas naciones de ultramar. Estados Unidos se mostraba ávido de capital (sobre todo cuando terminó la Guerra de Secesión, en 1864), y suponemos que supo hacer uso de él, pero la provincia de Buenos Aires, por su propia torpeza o la iniquidad de los prestadores (o ambas cosas), fue víctima de una indigna especulación. En agosto de 1822 el gobierno de la región sancionó una ley que lo facultaba a «negociar, dentro o fuera del país, un empréstito de tres o cuatro millones de pesos valor real», dinero que debía ser utilizado para la construcción del puerto de la ciudad, el establecimiento de pueblos en la nueva frontera, y la fundación de tres ciudades sobre la costa entre Buenos Aires y el pueblo de Carmen de Patagones. Además debía dotarse de agua corriente a la ciudad de Buenos Aires. El ministro de gobierno Bernardino Rivadavia (1780-1845), considerado el inventor del moderno concepto de "deuda externa", llevó a cabo la tarea y en 1824 solicitó el préstamo a la Baring Brothers inglesa, por un millón de libras esterlinas. Nada se hizo con ese capital; la deuda, que engrosaba a medida que pasaban los años y crecían los intereses, se terminó de pagar recién en 1947, ciento veintitrés años después, durante la primera presidencia del general Perón.

Los cronistas suelen rotular al primer período de la Revolución Industrial como un acontecimiento más sobresaliente que el segundo, donde se produjeron un conjunto de transformaciones socioeconómicas, tecnológicas y culturales que la historia de la humanidad solo había conocido en el lejano Neolítico, cuando el ser humano accedió a la agricultura, al pastoreo y la confección siquiera rudimentaria de utensilios de alfarería. Para el premio Nobel norteamericano Robert Lucas, «no hay nada remotamente parecido a este comportamiento de la economía en ningún momento del pasado». No obstante, y más allá de la fecha de nacimiento que se acepte, parece cierto que los resultados de la Revolución no fueron inmediatos, que fueron apareciendo e incidiendo en forma gradual. El historiador Eric Hobsbawm sostiene que sus efectos no se sintieron claramente hasta 1830 o 1840.

95 Hobsbawn, Eric. Obra citada.

La economía basada en el trabajo manual fue siendo reemplazada por otra forma de manufactura, vinculada a procesos industriales que contaban con la máquina (el maquinismo) como instrumento de labor y la fábrica como lugar de trabajo (la primera se levantó en la norteña región británica de Lancashire). Todas las formas de fabricación anteriores (elaboración artesanal), que fueron esencialmente conservadoras, al trasmitirse los conocimientos de generación en generación sin producirse cambios significativos en el transcurso, quedaron absolutamente desestimadas. La Revolución se inició con la mecanización de la industria líder, la textil, y la siderurgia o el uso productivo del hierro (el Reino Unido contaba en exceso con buenos yacimientos), usado en la fabricación de las máquinas en cuestión y de herramientas más sofisticadas que las utilizadas por los artesanos desplazados, tal como martillos especiales, buriles, elementos de corte, etc. Precisamente la citada Torre Eiffel francesa fue construida con hierro para mostrar la ductilidad de este material.

Lugar prominente en este asunto debe dársele a otros inventos, entre ellos la máquina de vapor de agua, para algunos la base real de la primera Revolución Industrial y que fue perfeccionada en su rendimiento por el escocés James Watt (1736-1819)[96]; y el ferrocarril, que naturalmente elevó a cifras astronómicas la capacidad de transporte de personas y, sobre todo, de mercancías. Pero este aporte ferroviario no es del siglo XVIII, se hace presente recién en el siglo siguiente, mediante las experiencias de George Stephenson (1781-1848), que construyó la primera locomotora "Rocket" que, perfeccionada, condujo los trenes que en 1830 circularon por la primera línea de pasajeros, que unía Liverpool con Manchester[97]. Se suma, en este punto, la posibilidad de carga de los barcos de hierro (construidos entonces para esta función y también para la guerra, aun cuando por esas fechas se la consideraba un suceso improbable), de modo que esto explica por qué muchas de las fábricas del norte de Inglaterra se instalaron al borde de las vías navegables (los ríos Mersey, Ouse, Trent, Severn, Támesis). Por otra parte, esta instalación de las

96 La primera máquina de vapor fue inventada en el siglo I aC. Por el geómetra Herón de Alejandría. Fue un invento que quedaría discontinuado por falta de aplicación práctica.

97 La Argentina, en realidad Buenos Aires, en ese entonces un estado independiente, separado del resto de la república, tuvo su primer ferrocarril en 1857. Financiado el proyecto por una compañía local, Sociedad Camino de Hierro de Buenos Aires al Oeste, se compró la primera locomotora, La Porteña, de fabricación británica, y se inauguró un servicio de diez kilómetros que unía la estación del Parque (en las cercanías de donde ahora se levanta el Teatro Colón) con La Floresta, un suburbio todavía no integrado a la ciudad que, recién años después, en 1880, fue declarada capital del país.

fábricas en las riberas había permitido el aprovechamiento del agua como fuerza de propulsión de las máquinas, un recurso que se hizo menos necesario cuando el vapor se incorporó como fuente de energía.

Los beneficios empresariales que traía consigo la Revolución son de fácil explicación: con las máquinas y el aporte de obreros no necesariamente especializados (faltará tiempo para que la industria necesite de operarios letrados, será en su segunda etapa), instalados en algún punto de la serie para realizar siempre el mismo movimiento, se logra la elaboración de mayor cantidad de productos en el menor tiempo, de modo que los costos se reducen y los beneficios de la venta son más altos. Vale agregar que se trató, en esos comienzos, de un "taylorismo" precario, ya que la práctica del trabajo en serie fue perfeccionada por Frederick Taylor recién en el siglo XX. El taylorismo fue un método de trabajo industrial, cuyo fin era aumentar la productividad. Frederick W. Taylor (1856-1915) diseñó el sistema para eliminar por completo los movimientos innecesarios de los obreros con el deseo de aprovechar al máximo su potencial productivo.

> «El principio es simple: por una parte, se trataba de fragmentar el proceso productivo en una serie de tareas más sencillas, para contratar trabajadores que sólo realizaran una de esas tareas. Por ejemplo, había obreros que sólo se ocuparían de cortar el cuero, otros que solamente coserían, etc. Mediante observaciones y cálculos, se podría de esa manera hacer que cada uno trabajara de la forma más eficiente posible, sin perder tiempo. Se los organizaría entonces en una "rueda" o "línea de montaje" de modo que cada cual realizara una parte del trabajo en el tiempo justo.»[98]

El efecto de este procedimiento fue la descalificación de la mano de obra, generando operarios de limitadas condiciones, impedidos de participar de todo el proceso de producción de una manera más o menos artesanal, además de necesitar de la continua vigilancia de odiados controladores que, cronómetro en mano, advertían si la tarea se cumplía en los tiempos estipulados. Muy pronto este sistema, aun cuando todavía no había alcanzado el diseño extremo de Taylor, encontró rechazos. John Ruskin (1819-1900), un pensador inglés de refinada

98 Adamovsky, Ezequiel. 2015. *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión: 1919-2003.* Buenos Aires. Booket.

pluma, escribió con su notable prosa unos textos de repudio a esta estandarización, propugnando en cambio procesos más acordes con un socialismo cristiano. Por su parte, William Morris (1834-1896), que fue un artesano británico de múltiples intereses –impresor, poeta, escritor, activista político, pintor y diseñador–, se empeñó en la recuperación de la perdida dignidad laboral de su gremio. Para eso fundó el movimiento *Arts and Crafts* (Artes y Oficios), reivindicatorio de la manualidad, adscripto al retorno de los modos de hacer de la Edad Media para huir de los efectos, para él perniciosos, de la Revolución Industrial. Acaso el ataque más directo y eficaz, aunque tardío, cuando la fórmula taylorista ya se hallaba impuesta, provino de Charles Chaplin (1889-1977), que en su film de 1936, *Tiempos modernos*, satirizó el método de forma magistral, mostrando el trabajo de un hombre que aprieta una sola tuerca de las tantas que componen una máquina que va siendo armada en una extensa cadena de montaje.

> «La primera escena es reveladora. El rebaño de ovejas es comparable a un conjunto de hombres que salen de un subterráneo con dirección a sus trabajos en las fábricas. Marcan la hora de ingreso y salida. Todo el tiempo está calculado, no se permite la holgazanería. El capitalista está en su oficina, tomando su medicina, sus pastillas (la forma más rápida de solucionar los problemas de salud con el menor tiempo posible), jugando rompecabezas y viéndolo todo a través de una pantalla.»[99]

Asimismo debemos sumar que uno de los principios fundamentales de esta naciente industria moderna fue la inconformidad respecto a los resultados, ya que nunca se consideraba a los procesos de producción como definitivos o acabados. El tema de la obsolescencia tecnológica, un término nuevo para el mundo, era continuamente encarado y la vida útil de maquinarias y de instrumentos productivos era cada vez más breve, ya que eran reemplazados por otros de mayores capacidades. La Revolución Industrial había creado un contexto donde la innovación (que es, por definición, negación, destrucción de lo constituido) fue la pauta permanente.

Es preciso observar, asimismo, que los medios de producción ingleses tenían propietarios, una cantidad de empresarios dueños de fábricas

---

99 Mora Ramírez, Félix Mora. 2009. *"Resumen de la película Tiempos Modernos de Charles Chaplin"*. http://www.slideshare.net

que en conjunto conformaban una flamante burguesía industrial, una minoría que se enriqueció a corto plazo y desplazó definitivamente a la aristocracia terrateniente o de cuna. Su situación de privilegio social se basó fundamentalmente en la fortuna que iban acumulando y no en el origen de sangre. A la par fue creciendo una clase que todavía no tenía nombre (clase media es un término del siglo XX), conformada por todos aquellos que necesariamente debían ocuparse de los servicios comerciales, bancarios, de supervisión de tareas (capataces y directores de fábricas), etc., que acompañó el proceso con el beneplácito de quienes podían vivir de forma acomodada sin llegar a los límites de enriquecimiento de los mercaderes.

En el campo británico no se introdujo la máquina, una operación que recién tuvo lugar en el siglo XIX. Apenas se había reemplazado el arado de madera por el de hierro y la tradicional tracción de bueyes por la de caballos, más rápidos y de menor costo de manutención.

En esta época ilustrada, ávida de ciencia y novedad, hubo muchos que saltearon muy pronto el terreno de las hipótesis y conjeturas científicas y llevaron esas cuestiones a la práctica (las ciencias aún no estaban divididas por el académico concepto de "puras" y "aplicadas", y por lo tanto se dedicaban a resolver problemas prácticos). Se experimentó, por ejemplo, con la ganadería. En ese menester se criaron chivos, corderos y vacas de patas cortas y mejor engorde, suplantando al ganado de patas largas que chapoteaban en los pantanos y marismas que, poco a poco, iban desapareciendo de Inglaterra y de toda Gran Bretaña. Contribuyó a esta bonanza agropecuaria, sin duda y como ya lo señalamos en otra parte, la importación de dos plantas americanas: el maíz y la papa. De esta manera, la actividad rural, hasta ahí constreñida a un sistema precario de subsistencia, comenzó a producir excedentes con menor cantidad de mano de obra, mejorando la alimentación de propios y ajenos. Los desocupados del campo, creados por esta situación, fueron los primeros en protagonizar el éxodo rural para probar suerte en las fábricas de las ciudades, produciendo el crecimiento poblacional de las urbes.

Cabe señalar que algunas especulaciones señalan que este irreversible aumento poblacional se produjo por el crecimiento de la natalidad, situación que no parece cierta ya que las cifras de nacimientos, no obstante las estadísticas desconfiables, parece haberse mantenido dentro de los rangos habituales. Lo que en realidad disminuyó fue el índice de mortalidad, ya que ahora la medicina podía controlar los efectos letales de algunas enfermedades. Por otra parte, un

mayor control fronterizo (sencillo en un país insular) evitó el ingreso de pestes y enfermedades propias de otras latitudes. Entonces los índices poblacionales estallaron, fueron en franco aumento y la cantidad de habitantes del reino británico en 1820, al final de la regencia de Jorge IV, casi a comienzos del reinado de la reina Victoria, era de catorce millones, doblando casi las cifras de 1750. Estos números señalan la disponibilidad de hombres y mujeres con alta fuerza de trabajo, que primero aplicaron, como dijimos, en las labores campesinas de su casa natal, y luego, emigrando a las ciudades, se sumaron a los grandes complejos fabriles. Este éxodo, al parecer incompatible con el bienestar que se había logrado en el campo, tiene otras explicaciones: la prosperidad de la agricultura y la ganadería beneficiaba a los *gentleman* en desmedro del pequeño agricultor o del campesino arrendatario. Durante el largo reinado de Jorge III dejaron de existir por decreto real las "tierras comunales", que trabajaban quienes no tenían propiedad alguna y por causa de esa medida dejaron de contar siquiera con esos territorios sin dueño para labrar y criar animales para su subsistencia. Estos campos y todos los pertenecientes a los grandes terratenientes se hicieron inaccesibles por el cercado logrado con un material desarrollado desde el siglo XIV, el alambre; los cercamientos (*enclosures*, en inglés) marcaban con exacta precisión los límites de la propiedad privada, por lo que muchos campesinos desposeídos y miserables quedaban condenados al dependiente y miserable rol de obreros agrícolas (siervos sería una palabra demasiado dura e injusta). La falta de futuro para una masa importante de campesinos se hizo evidente, de modo que el atractivo del traslado a la ciudad se volvió irresistible.

Pocos tomaron nota, entonces, que como consecuencia de la Revolución se producía el deterioro del medio ambiente y la degradación del paisaje. La construcción de carreteras, anterior a la aparición del ferrocarril y destinadas a ofrecer mejores vías de traslado a los carruajes con caballos, apenas tomaron en cuenta esta cuestión. A fines del siglo XIX se comienza a aplicar el asfalto como placa impermeable y de fácil tránsito para los carros, aún en días de lluvia, cediendo el control del mantenimiento de los caminos a compañías que en compensación cobraban peaje (un sistema que ahora es de general aplicación). Aunque hubo experiencias previas, la primera patente de asfalto caminero se registró a finales del siglo XIX, y la primera planta de producción del material se abrió a principios del siglo XX en Cambridge. La construcción de caminos de estas características desatendió el cuidado del entorno, con total desaprensión se deforestaron bosques (ya devastados con anterioridad por las intenciones de ampliar las áreas de cultivo), y se alteraron campiñas con el afán de buscar la

línea recta que ahorrara kilómetros; vale decir, la aplicación dura de la fórmula del capitalismo: los mayores beneficios con los menores costos.

Tampoco se previeron los efectos de la contaminación, acaso nadie podía prever entonces sus alcances, pero la atmósfera brumosa de las ciudades fabriles inglesas era una postal habitual que en esos comienzos no causaban demasiada preocupación. En la explotación de las minas de carbón se aplicó el mismo criterio antiecológico, con el agregado de que la protección del minero era una cuestión que tampoco era atendida. Derrumbes y otras catástrofes, que producían muertes, eran tenidas como inevitables causas de las circunstancias.

La institución insignia del capitalismo fue, y es, el banco. Se trata de un organismo financiero que acumula dinero para solventar, mediante créditos, la actividad de aquellos productores que imaginan potenciales ganancias pero no cuentan con recursos para desarrollarse. En Gran Bretaña, a principios del siglo XIX, existía el Banco de Inglaterra, fundado en 1694, encargado de custodiar la reserva de oro (convertido desde el siglo XVIII en el patrón monetario de la economía mundial), y de emitir moneda. Debe sumarse una cantidad de bancos privados, de propiedad familiar, que recibían depósitos que transformaban en créditos, de mayor o menor volumen, de acuerdo con el poder respaldatorio con que contaba la institución. Esta cuestión financiera, tan sencilla de explicar en estos términos, se complejiza si mencionamos la existencia de la Bolsa, donde se especula con el capital de las sociedades anónimas, que ponen en venta acciones que habilitan a los compradores de las mismas a recibir parte de las ganancias (o eventualmente padecer las pérdidas) de la compañía, y, según, la cantidad en posesión, hasta intervenir con sus opiniones en la política de la empresa.

Este proceso revolucionario industrial generó otro efecto, acaso el más importante: el nacimiento de una masa humana a la cual se le tuvo que dar una adscripción social y un nombre que pronto se le encontró: proletariado. Este nuevo sector social estaba formado por los obreros, obreras y niños que laboraban, las más de las veces en condiciones de explotación, en las flamantes fábricas del Reino Unido. Se consideraba conveniente la contratación de mujeres y niños, porque eran más baratos y dúctiles que los varones (incluso se les podía rebajar el salario sin dar explicaciones), pero pronto se advirtió que el régimen, cuando se aplicaba a los niños, llegaba a los límites de la crueldad. En 1833 Gran Bretaña dictó un decreto de protección, que entre otras cosas, estipulaba en nueve años la edad mínima para trabajar y una jornada laboral de ocho horas para los menores.

La condición urbana de los proletarios, que poco a poco se iban sindicalizando a través de las Trade Unions, creación de Robert Owen y John

Doherty (1758-1854), este último un hilandero radicalizado de Manchester, líder de su gremio, que encabezó las primeras huelgas. En una de sus declaraciones, Doherty manifestaba su empeño reivindicatorio dentro de un tono claramente humanista: «Nosotros [los obreros] no somos sus esclavos, somos sus iguales. Somos una parte del trato, usted es solo el otro».

La irremediable condición urbana de los proletarios los obligaba a vivir en las ahora abigarradas ciudades, muy cerca de los lugares donde trabajaban. La carencia de viviendas fue el primer problema que sufrió esta población obrera venida del campo, que debía habitar en espacios reducidos, sin comodidades mínimas, carentes de confort e higiene. A esta penuria se sumaba el peso inhumano de las largas jornadas de trabajo, quince horas diarias, de las cinco de la mañana hasta las ocho de la noche, en la que los operarios participaban con salarios miserables. Debe anotarse que el derecho a la jornada de ocho horas diarias, cuarenta horas a la semana, recién se obtuvo a fines del siglo XIX, por efecto de la presión obrera, pero, también, por la perspicacia de los empresarios que advirtieron que un obrero contratado bajo esas circunstancias aumentaba claramente su rendimiento laboral. Debe añadirse, como otro factor de desdicha proletaria, la carencia de protección legal frente a la arbitrariedad de los dueños de las fábricas. Este conjunto de desdichas que afectaba al proletariado urbano tomó un nombre, Cuestión Social, y fue fermento de la preocupación de pensadores y políticos que buscaron soluciones de distinto orden, desde el extremismo marxista hasta la conciliación de clases de los socialistas utópicos, quienes, para el historiador francés Tocqueville, eran «gentes más de teoría que de acción»[100].

El historiador chileno contemporáneo Sergio Grez, citando a James O. Morris, describe la Cuestión Social en forma sintética como «la totalidad de [...] consecuencias sociales, laborales e ideológicas de la industrialización y urbanización nacientes: una nueva forma dependiente del sistema de salarios, la aparición de problemas cada vez más complejos pertinentes a vivienda obrera, atención médica y salubridad; la constitución de organizaciones destinadas a defender los intereses del nuevo proletariado; huelgas y demostraciones callejeras, tal vez choques armados entre los trabajadores y la policía o los militares, y cierta popularidad de las ideas extremistas, con una consiguiente influencia sobre los dirigentes de los amonestados trabajadores».

---

100 Tocqueville, Alexis de. 1984. *Recuerdos de la revolución de 1848* (traducción de Marcial Suárez). Madrid. Editora Nacional.

Ned Ludd fue un trabajador británico de existencia dudosa (o al menos de escurridiza identidad, ya que se especula que se escudaba bajo varios nombres, seudónimos para escapar de las persecuciones policiales), que enderezó la beligerancia contra las máquinas, consideradas responsables de un deshumanizado régimen de producción. Se registra que en 1811 los luddistas incendiaron los telares de una fábrica textil de Nottingham, dando las primeras muestras de existencia y presencia de una reacción que llevaba al primer plano a la que ya hemos llamado Cuestión Social. El sindicalismo y la agremiación, recursos menos primarios y más eficaces para mejorar la situación proletaria, son fenómenos que acaso tengan como punto de partida ese atentado luddista pero que fueron tomando su forma en el siglo XIX, donde convergen, con el mismo afán pero distintos procedimientos de lucha, el socialismo utópico de Charles Fourier (1772-1837), el científico de Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895), y el anarquismo de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), el primero en darse ese título que identificaba a un movimiento libertario que, para muchos, contaba con ilustres antecedentes, entre ellos el mismísimo Jean-Jacques Rousseau.

Insistimos que las expresiones de presencia de la Cuestión Social se dieron con mayor magnitud, y beligerancia, en el siglo XIX. En el XVIII la Revolución Industrial era un fenómeno incipiente y, por lo tanto, las reacciones contenían vacilaciones e ingenuidades, como la que llevó a cabo el cándido Ned Ludd. El "fantasma que recorre Europa", delatado en el Manifiesto Comunista de Marx y Engels, todavía no había hecho su aparición.

> «Hasta 1840, el proletariado –ese hijo de la Revolución Industrial– y el comunismo, unido ahora a sus movimientos sociales –el fantasma del *Manifiesto Comunista*–, no se ponen en marcha sobre el continente.»[101]

Los efectos de la Revolución Industrial fueron recogidos por la literatura ficcional y la combativa también en el siglo XIX. Charles Dickens publicó *Oliver Twist*, por entregas, entre 1837 y 1839, y el documentado texto de Friedrich Engels, *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, el libro inaugural de lo que se entiende como sociología del trabajo, es en realidad un informe a los alemanes

101 Hobsbawn, Eric. Obra citada.

sobre las infames condiciones de vida del proletariado inglés, redactado luego de una residencia de veintiún meses del autor en Gran Bretaña, es de 1845[102].

En el terreno académico las universidades inglesas actuaron con retraso respecto a la Revolución Industrial. Oxford y Cambridge carecieron de inmediata participación pero, en cambio, las universidades calvinistas de Escocia, más atentas, proveyeron al movimiento de jóvenes brillantes y laboriosos, tales como James Watt, ya mencionado como perfeccionador de la máquina de vapor; Thomas Telford (1757-1834), calificado "el coloso de las carreteras"; Loudon McAdam (1756-1836), inventor del macadán, una superficie de piedra machacada apisonada, lisa y dura, que lo mismo que el asfalto reemplazó con eficacia a los caminos de tierra; y James Mill (1773-1836), con importantes aportes en el área económica.

Durante la primera mitad del siglo XIX la filosofía británica pareció haberse detenido en el pensamiento del ilustrado escocés David Hume (1711-1776), desconociendo por entero el pensamiento de Kant (*La crítica de la razón pura*, de 1781, fue traducida al inglés recién 1854). De este modo quedó relegada toda especulación inherente a la metafísica[103] y la epistemología[104], mientras avanzó de modo considerable la filosofía política, esa rama que

---

102 Es de dudar que este documento haya sido la inspiración del general Julio Argentino Roca, presidente de la Nación Argentina en 1904, para pedirle al abogado, médico y empresario catalán Juan Bialet Masse (1846-1907), un informe sobre el estado de la clase obrera en el país. No obstante sucedió y en su trabajo Bialet Masse defendió al proletario local, entonces amenazado como fuerza laboral por el ingreso de miles de inmigrantes. Un párrafo del documento encierra extrema claridad: «Uno de los errores más trascendentales en que han incurrido los hombres de gobierno de la República Argentina, ha sido preocuparse exclusivamente de atraer el capital extranjero, rodeado de toda especie de franquicias, privilegios y garantías, y de traer inmigración ultramarina, sin fijarse sino en el número, y no en su calidad, su raza, su aptitud y adaptación, menospreciando al capital criollo y descuidando al trabajador nativo, que es insuperable en el medio». Sería necesario un cuidadoso análisis de los efectos de este documento, ajeno a los propósitos de estos *Apuntes*, para saber en qué medida alteraron o no los planes del gobierno argentino respecto a la cuestión.

103 Si bien en otra parte de estos *Apuntes* hemos definido el término "metafísica", debido a lo arduo del concepto, conviene repetirlo: la metafísica es una rama de la filosofía que estudia los problemas centrales del pensamiento filosófico: el ser en cuanto tal, el absoluto, Dios, el mundo, el alma. En términos más vulgares, que contienen un matiz peyorativo, la metafísica también puede significar abordaje o razonamiento excesivamente profundo sobre algún asunto o tema.

104 La epistemología, como teoría del conocimiento, se ocupa de problemas tales como las circunstancias históricas, psicológicas y sociológicas que llevan a la obtención del conocimiento, y los criterios por los cuales se lo justifica o invalida.

estudia cuestiones fundamentales acerca del gobierno, la libertad, la justicia, la propiedad, los derechos y la aplicación de un código legal por la autoridad; que se pregunta qué es lo que hace que un gobierno sea legítimo, qué derechos y libertades debe proteger este gobierno y por qué, qué forma debe adoptar, qué obligaciones tienen los ciudadanos para con un gobierno legítimo, y cuándo pueden derrocarlo legítimamente. Jeremy Bentham (1743-1832) participó de esta corriente y en vista de los primeros signos preocupantes de la Revolución Industrial se ocupó de que sus especulaciones tuvieran aplicación práctica en la vida societaria. Su lema: "La mejor acción es aquella que procura bienestar al mayor número de personas", tomado de su antecesor Francis Hutcheson (1694-1746), lo convirtió en el líder filosófico del "utilitarismo", tendencia que cuenta con antecedentes antiquísimos, Parménides de Elea (aproximadamente 500 aC.), y sucesores ilustres, John Stuart Mill (1806-1873) y Bertrand Rusell (1872-1970), quien manifestó que «como movimiento, dedicado a la reforma, el utilitarismo ha logrado, ciertamente, más que todas las filosofías idealistas juntas, y lo ha hecho sin grandes alharacas». La declaración parece cierta. Los utilitaristas –Bentham tuvo muchos discípulos, además de los dos destacados más arriba–, también designados como "empiristas volcados a la política", lograron modificar con éxito costumbres y prejuicios, obteniendo mayor libertad sexual para la población, perfeccionando los métodos de asistencia social y cambiando el simple castigo carcelario por métodos de disuasión y reconversión. En este sentido es célebre el frustrado intento de Bentham de reforma carcelaria, que lo llevó a diseñar un edificio, el Panóptico, que desde la arquitectura defendía los derechos de salud, esparcimiento y trabajo de los presidiarios. Esta propuesta edilicia nunca se llevó a cabo pero fue recompensada con un dinero que Bentham empleó en fundar una nueva universidad, el University College de Londres, la primera que se creaba en Inglaterra desde la Edad Media. Con esta iniciativa Bentham respondió agresivamente a la negativa de Oxford y Cambridge de incorporarlo a sus filas por su condición de liberal de izquierda y librepensador. Bentham descuidó su producción escrita –mucha de la cual se publicó de modo póstumo–, pero es evidente que fue influido por las ideas revolucionarias de Francia. Por otra parte, de manera contraria a lo habitual, Bentham se radicalizó aún más a medida que fue envejeciendo, llegando a sentar las bases del socialismo británico, moderada base de protesta proletaria que se adelantó, en el Reino Unido, a las más extremistas ideas de Karl Marx.

John Stuart Mill, ya lo dijimos, sucesor de Bentham, es considerado el filósofo británico más importante del siglo XIX. Al margen de su gran obra

teórica filosófica, se destacan dos trabajos que remiten a los principios asumidos por su maestro: la necesidad de generar bienestar. En el primero, *Sobre la libertad* (1859), Mill explica que los derechos de los individuos se extienden hasta donde comienzan los derechos de los demás. El segundo, explícito en su título, *La servidumbre de la mujer* (1869), alienta la igualdad de derechos de la mujer socialmente postergada. Mill volvía a poner como tema de debate y consideración el de la femineidad sumergida y sojuzgada a los designios del hombre, situación muy poco modificada entonces no obstante el esfuerzo de la revolucionaria francesa Olympe de Gouges, que en 1791 había redactado los *Derechos de la Mujer y de la Ciudadana.*

Sin embargo los esfuerzos y los logros de estos filósofos, verdaderos luchadores sociales que intentaron de distinta forma darle un lugar de opinión política a las clases bajas, fueron desechados por Karl Marx y por Friedrich Engels en *El manifiesto comunista*, un documento donde normalizaron el marxismo y donde delataron que si bien estos luchadores se habían apercibido del antagonismo de clases, y podían ser tenidos como válidos referentes de sus intenciones de cambio, sus acciones en pos de mejoras se reducían por la ingenuidad de la gestión, que lesionaba tanto a estas iniciativas como a la de los socialistas utópicos como Robert Owen (1771-1858), un empresario inglés que trabajó junto al mundo obrero en busca de la fraternidad humana y en contra de la concepción marxista de la lucha de clases.

> «Owen formaba parte de un grupo de escritores socialistas utópicos, con una poderosa e inspiradora visión de una sociedad alternativa, aunque sus conceptos sobre la manera de materializarla estaban relativamente poco desarrollados.»[105]

Bajo la mirada desdeñosa del alemán Karl Marx, acaso muy británico por haber residido por años en Londres, por haber muerto ahí y por presumir que en Inglaterra se produciría le revolución social que imaginaba decisiva, caía también la concepción socialista cristiana de Saint Simon. En *El nuevo Cristianismo, diálogos entre un conservador y un innovador*, de 1825, junto a una propuesta de organización social dirigida por los hombres de ciencia, Saint Simon propugnaba la hermandad cristiana, la compasión y la ayuda al pobre, a

105 Barnett, Vincent. 2010. *Marx* (traducción de Luisa Borovsky). Buenos Aires. Vergara, grupo zeta.

lo que habría que agregar el irritante concepto que abogaba por la supresión del derecho de propiedad.

> «En 1825 Saint-Simon publica su última obra, *El Nuevo Cristianismo*. Después de dedicarse más de veinte años a establecer las bases de una ciencia que estudie la sociedad como un método positivo, la propuesta de reformar completamente la religión y de recrear el cristianismo pudo parecer sorprendente a sus contemporáneos.»[106]

Karl Marx fue un teórico de difícil y con frecuencia incompleta calificación, ya que para algunos su terreno de estudio se centró en la economía social mientras que para otros trascendió esos límites, designándolo como un analista de la sociedad en todas sus formas. Nació en Trier o Tréveris, Renania –a poco de que la región se liberara de Napoleón y se anexionara a Prusia–, en el seno de una familia judía que, por cuestiones de discriminación, se convirtió al luteranismo (su casa natal es ahora museo). Al margen de esta medida precautoria, su padre Heinrich, abogado del Tribunal Supremo de la ciudad, desatendió todos los asuntos referidos a la religión y a la raza, proclive como era a las ideas del universo ilustrado. Karl fue uno de los nueves hijos de la pareja; el estrago de la tuberculosis, que mató a cuatro de sus hermanos, lo transformó en el mayor y en el preferido. Marx, por su parte, se desentendió bastante de su origen judío, que apenas mencionó en su juventud y olvidó del todo en su madurez.

En 1835, por indicación paternal, el joven Marx fue enviado a Bonn, la ciudad universitaria más cercana, para que se dedicara al estudio de la ciencia jurídica. Aceptó el mandato y existen registros confiables que señalan su impecable desempeño como estudiante. El siguiente paso fue Berlín, más desarrollada que la provinciana Bonn, con un intermedio dedicado a comprometerse con Jenny von Westphalen, su futura esposa, compañera fiel de vicisitudes y miserias (toleró en 1851 el quizás único acto de infidelidad conocido del esposo, que dio lugar al nacimiento de un hijo natural, Friedrich, que Marx concibió con una criada, Helene Demuth). También hay registros de poemas de amor del novio en homenaje de la novia, una actividad lírica

---

106 Díaz, Hernán. 2004. *Presentación a El Nuevo Cristianismo de Saint Simon*. Buenos Aires. Editorial Biblos.

del "Moro" (así lo llamaba Jenny por su piel oscura), al parecer dedicaciones circunstanciales y románticas de la que no se conocen reincidencias.

Marx estudió en Berlín durante más de cuatro años, desde 1836, en una universidad de enfoque hegeliano (toda Alemania era hegeliana y el propio Hegel había sido profesor de la casa). Se supone, sin demasiadas dudas, de que ahí Marx adoptó los conceptos filosóficos del viejo maestro, que sumó como apoyo de sus teorías posteriores. Asimismo frecuentó un llamado Club de los Doctores, organización que preconizaba el ateísmo y que, sin duda, influyó en el espíritu antirreligioso que fue desarrollando Marx. Acaso por estas razones tuvo complicaciones para obtener, egreso mediante en 1841, un puesto de profesor universitario, por lo que tuvo que dedicarse al periodismo como única fuente de recursos. La actividad la desplegó, a partir de 1842, en la distante Colonia, en el recientemente fundado periódico La Gaceta Renana *(Rheinische Zeitung)*. Su intervención no fue inocua –Marx comenzaba a ser un hombre de pensamiento revolucionario y lo suyo era lo que hoy se llama periodismo de investigación–, pues cambió la pauta editorial y llegó al cargo de jefe editor, que perdió muy pronto dado que el gobierno, alertado por el polémico tono periodístico, ordenó la clausura del periódico (Prusia estaba gobernada por el reaccionario Federico Guillermo IV y la libertad de prensa, hoy un derecho indiscutible, era entonces inexistente). Desalentado por la medida, decidió emigrar de Alemania para trasladarse a París, la cuna de la admirada Revolución Francesa. Arnold Ruge lo convocó para dirigir junto con él Los Anales Franco-alemanes *(Deutsch-französische Jahrbücher)*, publicación de orientación izquierdista radical de la cual sólo pudieron poner en circulación un único número (problemas financieros y diferencias entre los directores hicieron fracasar el proyecto). Ya casado con Jenny, Marx redacta en 1843 sus dos primeros trabajos de enjundia, *Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel* y *Manuscritos económicos y filosóficos*, que no publicó en vida, de modo que la celebración de las ideas ahí desplegadas tuvo carácter póstumo (fue Friedrich Engels, a quien nombraremos mucho en los siguientes párrafos, quien se ocupó de ordenar y sistematizar por fechas y por temas todos los trabajos inéditos de Marx). En 1845, Marx fue padre por primera vez, de una niña llamada Jenny como su madre.

En ese París tuvo lugar el provechoso encuentro con Friedrich Engels, heredero de una gran fortuna familiar, quien, además de sumarse a la tarea intelectual de Marx, se ocupó de sostenerlo económicamente durante toda su vida (lo sobrevivió doce años, Marx murió en 1883 y Engels en 1895). La entrañable amistad que ligó a estas dos personas, de por vida, había

tenido un comienzo anterior, poco propicio, en 1842, cuando Marx dirigía el periódico colonés ya mencionado y recibía las colaboraciones que le enviaba un desinteresado Friedrich Engels, que no cobraba por sus trabajos. Por aquellas fechas, la acaudalada familia de Engels decidió enviar al joven (contaba con veintidós años) a estudiar y a dirigir los negocios familiares en la ciudad inglesa de Manchester, que era entonces el centro del capitalismo mundial. Aprovechando el viaje, Engels pasó por Colonia para conocer a su jefe periodístico pero Marx casi no lo atendió, pues sospechaba que sus tan generosos artículos y su actual presencia en el diario, eran una maniobra de la ya desconfiada policía para infiltrar un espía en la redacción. Cuando Engels, cumplida la tarea familiar, emprendió el regreso a Alemania, en 1844, pasó por París donde volvió a encontrarse con Marx, quien ya se había convencido de que el joven colaborador no era ningún agente sino un camarada. Ahí, en la capital de Francia, a partir de un encuentro casual en un célebre café parisino, conversaron y comprobaron que, con sus estudios, estaban llegando de forma independiente a las mismas conclusiones teóricas. El primer e inmediato trabajo en colaboración, *La Sagrada Familia*, subtitulado *Una Crítica del Criticismo Crítico*, es de 1844, publicado el año siguiente en Alemania.

El despliegue de las ideas del joven Marx y el contacto que mantenía con otras figuras y fuerzas que, de un modo u otro, conspiraban en favor del socialismo, llamaron la atención de la policía francesa, que ordenó su expulsión del país. El emigrado –un judío sin patria porque precisamente en 1845 había renunciado a su nacionalidad prusiana– recaló en Bruselas, Bélgica, reino que un año antes había obtenido su independencia de los Países Bajos y donde iba a permanecer los tres años siguientes. Allí redactó sus tan a menudo citadas Tesis sobre Feuerbach, once puntos donde rebate el materialismo del filósofo alemán Ludwig Feuerbach (1804-1872). Fueron publicadas por Engels en 1888; de todas resalta la última tesis, la número once, donde Marx postula que «los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo»[107]. Lo curioso de este asunto es que Marx aboga, en la cuarta tesis, por la destrucción de la familia tradicional, un recurso que vaya a saberse si tuviera intenciones de aplicar con la propia, la que burguesamente había constituido con Jenny.

Es de destacar que la tarea intelectual de Marx, de ritmo creciente, se contradecía con su economía decreciente, muy deteriorada aun cuando, como

---

107 Marx, Karl. *"Tesis sobre Feuerbach"* (sin nombre de traductor) http://www.marxist.org

resultado de estas dificultades, tuvo la obligación de volver al periodismo, por otra parte único recurso, porque el acceso a alguna cátedra universitaria, que ya habría merecido, con seguridad le sería negada debido a su fama de pensador de izquierda. Ayudaba mucho a su sostén, como se dijo, el aporte de Engels, y de otros amigos que la historia no tiene identificados.

En Bruselas, Marx y Engels fundaron el Comité de Correspondencia Comunista, que fue de hecho el germen de la Primera Internacional Comunista. Entre sus acciones buscaron la vinculación con otros movimientos de similares intereses y envergadura, y un primer contacto con el anarquista francés Proudhon, que resultó ineficaz por falta de respuestas. Marx, contrariado, escribió en francés un texto donde denostaba las ideas que Proudhon había manifestado en *La filosofía de la miseria*. Su título es más que significativo: *La miseria de la filosofía*. Proudhon también respondió con lo suyo, caracterizó a Marx como "la lombriz solitaria del socialismo".

En 1847 Marx y Engels decidieron transformar el Comité de Correspondencia Comunista en una rama de la Liga Comunista que tenía sede en Londres. Hacia allí viajaron, para participar en un congreso donde pudieran poner en consideración pública su extrema doctrina comunista. Como conclusión, los congresales delegaron en el "equipo Marx" (así, con ironía o respeto, se nombraba al dúo Marx-Engels) la redacción de un documento que resumiera las más importantes ideas que se habían impuesto en el encuentro. Ese fue el origen de *El manifiesto comunista (Manifest der Kommunistischen Partei)*, una brillante sistematización de contenidos que otorgaron al equipo el liderazgo mundial del movimiento y donde manifestaba que ya era hora de que los comunistas expresaran a la luz del día y ante el mundo entero sus ideas y sus aspiraciones.

> «Pese a la confusión que puede suscitar el título, no debe pensarse que éste alude a un "partido" comunista en el sentido que entendemos hoy, sino al conjunto de organizaciones de orientación comunista que actuaban de acuerdo con los principios de la Liga. No había entonces en ningún país europeo nada parecido a un partido comunista, pero sí la voluntad de organizar todas las corrientes socialdemócratas para actuar de manera coordinada.»[108]

---

108 Copleston, Frederick. 2007. *Marx. Vida, pensamiento y obra* (traducción de Ana Domenech). España. Centro Editor PDA, S. L.

El Manifiesto, uno de los textos más traducidos del planeta, sobrepasó los límites de la letra escrita para transformarse en un arma de adoctrinamiento político de la izquierda europea que, sin dudas, si no precipitaron al menos alimentaron los movimientos revolucionarios del continente de 1848: Suiza, Bélgica, Alemania, Hungría y, sobre todo, Francia, sacudida por una insurrección que eyectó del trono al rey Luis Felipe I. Hay historiadores que discuten la incidencia del *Manifiesto* en estos sucesos, ya que había sido publicado, si bien prontamente, en alemán, idioma que muy pocos de los insurrectos parisinos podían conocer.

Precisamente Marx estuvo en París, junto con su familia, para ser «testigo de las luchas donde ocasionalmente flameó una bandera roja»[109]. Fue bien recibido por las autoridades provisionales que habían reemplazado al rey destronado, y estableció vínculos de amistad con algunos de estos dirigentes, pero ante los indicios de que también una revolución similar podría producirse en Alemania, marchó hacia su país natal. Tómese nota que Marx dejaba un país en estado de rebeldía que, poco a poco, iba a ser conjurada por las fuerzas reaccionarias, propiciando las circunstancias para que en 1850 se instalara Luis Napoleón Bonaparte como el emperador Napoleón III. Los sucesos de ese 1848 francés fueron analizados por Marx en *Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850*, mientras que el aposentamiento de un nuevo emperador galo le inspiró *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte.*

Marx, dijimos que de vuelta en Alemania, decidió establecerse en la conocida Colonia, donde reeditó La Gaceta Renana, que llamó Nueva Gaceta Renana, que tuvo mucho más éxito que su referente original. También solicitó el reintegro de su ciudadanía alemana, pedido que fue rechazado. Trabajó mucho desde su periódico, agitando el clima político pero Alemania no era Francia, mejor dicho París, y el movimiento subversivo que Marx estimulaba fue perdiendo fuerza hasta transformarse, según palabras del propio Marx, en «el raquítico efecto secundario de la revolución europea en una nación atrasada». Como última y desagradable consecuencia, Marx, además de padecer la clausura de su periódico, fue expulsado de Prusia, debiendo trasladarse con su familia a Londres, donde llegó en 1849. Fue su lugar de residencia permanente y final, ya que fue en esa ciudad donde murió treinta y cuatro años después.

---

109 Barnett, Vincent. Obra citada.

> «Comenzó entonces un período particularmente difícil para la familia Marx, dado que carecía de una fuente de ingresos y tenía hijos pequeños que mantener […] Dos de sus hijos murieron al año de su nacimiento (Guido, nacido en octubre de 1849, y Franziska, nacida en marzo de 1851)[110], a causa de la extrema pobreza […] Sin embargo, este período también marcaría un significativo progreso en sus estudios económicos, a pesar de las diversas distracciones que lo alejaron de las actividades puramente académicas […] Entre 1853 y 1854 aparecieron más de ciento veinte artículos de Marx, a razón de sesenta por año.»[111]

Hay registro de que la madre de Marx, enterada del grado de pobreza de la familia, opinó con ironía que su hijo debería haber hecho capital en vez de estudiarlo tanto. Precisamente también se sabe que dos más que oportunas herencias, la de la citada madre de Marx, muerta en 1863, y la donación testamentaria de 1864 de su amigo Wilhelm Wolf (a quien luego le dedicaría el primer tomo de *El capital*), aliviaron la situación financiera, siquiera en forma temporaria, y permitieron la mudanza de la familia, que abandonó el deprimente Soho londinense y una casa de dos habitaciones poco confortables para instalarse en una buena vivienda de Maitland Park Road. Antes, en un desesperado rapto para superar los inconvenientes pecuniarios, Marx se postuló para un modesto empleo en una oficina de ferrocarriles, pero fue rechazado por su pésima caligrafía.

La sala de lectura del Museo Británico (entonces en el predio actual pero compartido con la Biblioteca Británica) se vanagloria hoy de haber sido reducto cotidiano de trabajo de Marx para el estudio de lo que él mismo denominaba "toda esa inmundicia de la economía", una elaboración transmitida a través de numerosos artículos, además de *El capital* (en alemán, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*), voluminoso trabajo que muchos consideran su obra maestra y "la Biblia de la clase obrera", que aunque escrito en Londres vio la luz en Hamburgo en 1867, dotando de un rótulo definitivo, marxismo, a una teoría política que abogaba por la dictadura del proletariado a caballo de la lucha de clases. En ese escrito Marx sólo reconoció dos clases: la burguesía y el

---

110 En 1855, a los ocho años de edad, falleció su hijo Edgar, por causa de una fiebre gástrica. Otro hijo murió al nacer, en 1857.

111 Barnett, Vincent. Obra citada.

proletariado, desconociendo el crecimiento de los sectores medios, profesionales, pequeños industriales, comerciantes, académicos y funcionarios públicos, esa pequeña burguesía que administraba, distribuía, ordenaba y clasificaba, mientras que el proletariado (más numeroso) producía para todos. En este esquema binario los marxistas no reconocían ningún espacio intermedio, aunque en algún momento llegaron a admitir el concepto de "pequeña burguesía", término que les permitía reconocer que existía una región social que no era ni la clase obrera ni la gran burguesía, pero al mismo tiempo les evitaba aceptar que fuera una verdadera clase (a lo sumo era un "sector" o una "capa"). En esta cuestión los anarquistas, todavía compañeros de ruta de los marxistas, fueron terminantes: para ellos la clase media, baluarte de la moderación política, no existía, y si existía no tenía derecho a la vida. Más despierta fue la elite y la Iglesia, que conscientes de la existencia de esta clase intermedia que aún no tenía nombre (recién lo adquiere en el siglo XX), hicieron esfuerzos de distinto tipo para atraerla dentro de su pensamiento y alejarla de la influencia de socialistas y anarquistas.

En 1865 Marx ya tenía redactados tres borradores del primer tomo de *El capital*, además de muchos apuntes sobre los temas que debía incluir en los otros dos, que entregó al editor Otto Meisner para su publicación en alemán. Resulta extraña la elección del idioma, de circulación restringida en comparación con el inglés, que Marx dominaba a la perfección (leyendo y releyendo las obras de Shakespeare) y que podría haber sido el lenguaje adoptado para darle más trascendencia a esta primera edición de mil ejemplares. Para el autor este texto iba a ser «el proyectil más terrible que se haya lanzado a la cabeza de la burguesía», superior y más fulminante que el ya célebre *Manifiesto del Partido Comunista*. Estas expectativas de Marx resultaron defraudadas. *El capital* circuló por Alemania sin ninguna dificultad y, mucho menos, acechanza de censura. El misil sólo fue un chispazo y, como confesó el mismo Marx, las ganancias del autor no alcanzaron para pagar el monto gastado en cigarrillos que había fumado mientras escribía. No obstante la débil recepción inicial, *El capital* vale hoy como libro de consulta permanente, reconocido como el resultado de las largas y brillantes investigaciones de un intelectual de fuste que, confesó, en la tarea había «sacrificado mi salud, mi felicidad y mi familia».

En 1880, habiendo superado algunos de sus primeros problemas de salud y recuperado fuerzas, Marx se embarcó en la redacción del segundo y tercer tomo de su texto fundamental. Pensaba dedicarle el segundo volumen a Darwin, pero éste declinó el ofrecimiento para no afectar los sentimientos religiosos de su familia. El impulso fue insuficiente, Marx murió tres años después y su obra

magna tuvo que ser completada por su amigo y protector Friedrich Engels, que tardó un largo período, desde 1885 hasta 1894, en diseñar y publicar, a partir de apuntes de Marx y opiniones propias, los dos tomos en cuestión, que mostraron distintas dificultades: «si el segundo tomo fue producto de "cortar y pegar", el tercero consistió en "llenar los espacios en blanco"»[112]. Un cuarto tomo, ideado por Engels como resumen de los primeros tres, más el agregado de otras notas y apuntes que había dejado Marx, y que debía titularse: «Una historia crítica de las doctrinas económicas centrado en el análisis de las teorías sobre la plusvalía», nunca pudo ser completado por él –Engels murió en 1895–; lo terminó el dirigente marxista alemán Karl Kautsky.

El marxismo se constituyó en una sólida base de pensamiento a partir de tres elementos referenciales: la filosofía de Hegel, de quien adopta la misma terminología, la corriente política francesa iniciada en 1789 y los conceptos económicos británicos. De Hegel tomó cuestiones válidas para el pensador alemán, como que la realidad no permanece en estado de quietud sino en un continuo proceso de cambio que puede conocerse, ya que responde a una ley muy precisa, llamada "dialéctica", que se repite hasta el infinito en forma de triadas compuestas por tesis, antítesis y síntesis.

> «Una progresión tríadica se compone de un término conceptual, su opuesto, y una combinación de ambos términos considerados en un plano más elevado.»[113]

La diferencia con Hegel fue planteada por Marx a partir del análisis de la realidad, que no acepta como sometida al juego del idealismo objetivo (que sostiene que las ideas existen por sí mismas y que sólo podemos aprenderlas o descubrirlas mediante la experiencia), sino como algo material y corpóreo, de modo que denominó a su teoría "materialismo dialéctico", o, casi como un sinónimo, "materialismo histórico". Por otra parte, afirmaba, esta perspectiva dialéctica no favorecía al obrero, quien sometido a la "alienación" no podía desprenderse del sistema capitalista que lo condenaba en un rol de asalariado que sólo originaba "plusvalía" en favor del patrono burgués, dueño de los medios de producción. Plusvalía es un concepto que, confesó Marx, tomó de la teoría

---

112 Barnett, Vincent. Obra citada.
113 Barnett, Vincent. Obra citada.

económica del inglés David Ricardo (1772-1823), un especialista en la teoría del valor, que consiste en marcar la diferencia entre lo que el obrero produce como ganancia para el patrono y lo que realmente recibe como salario, o, dicho de otro modo, que «el trabajador produce un valor superior al beneficio que percibe por su trabajo»[114]. Marx dio vida a este concepto en los llamados *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, más conocidos como *Grundisse* por su título en alemán: *Grundisse der Kritik der politischen Ökonomie*, que ya hemos dicho, como muchos de sus textos permaneció inédito hasta 1939 (vale aquí señalar como rareza que mucha de la cuantiosa producción de Marx fue editada en forma póstuma, algunos en fechas muy alejadas del año de su muerte). En *Grundisse* Marx manifestó que la alienación desaparecerá cuando también hayan sido superadas las contradicciones que ponen en movimiento la triada dialéctica. En ese punto la sociedad, superadas las elementales necesidades de subsistencia, alcanzará una envergadura solidaria y orgánica que propiciará la libertad y felicidad de los individuos, quienes de acuerdo con sus posibilidades individuales actuarán en beneficio de las necesidades de todos.

Marx suponía haber descubierto de este modo las leyes de movimiento imperantes en la sociedad, por lo que sostenía que su doctrina, el marxismo, era "científica", y, por consecuencia, su socialismo debía ser definido también como científico. Esta condición le daba a la teoría marxista un amplio margen de confiabilidad, toda vez que podía predecir un futuro carente de lucha de clases que, aún sin fecha fija, estaba pronto a llegar (Marx predijo que los primeros síntomas revolucionarios de este calibre se iban a dar en Inglaterra). El socialismo científico le confiere la condición de "superestructura" al conjunto de instituciones políticas, religiosas, filosóficas y artísticas, que juegan de asiento de la actividad económica, rotulada por él como "infraestructura". Ya indicamos la condición negativa que la religión tenía para Marx –«el opio de los pueblos»[115]–; vale sumar que a la filosofía, hasta entonces destinada a pensar el mundo, le asignaba el nuevo rol de cambiarlo. Asimismo para Marx y para los marxistas la función del arte era la crítica social, el mejor medio para delatar los aspectos más deplorables de la realidad.

---

114 Copleston, Frederick. Obra citada.

115 La cita aparece en el artículo de Marx *"Contribución a la Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel (1843)"*, editado en 1844 en el único número del periódico que dirigía junto con Arnold Ruge.

> «No merece el calificativo de arte todo aquello que ayude a inmortalizar los valores de la sociedad existente e invite a aceptarlos como los únicos posibles. Esta noción del arte, no siempre compartida por los ideólogos anteriores a Marx, resulta perfectamente válida en la actualidad y, hasta cierto punto, constituye el último bastión del marxismo en el mundo de hoy en día.»[116]

Los hechos más o menos recientes señalan que el marxismo consiguió el cambio, pero en forma transitoria, entre 1917 y 1989; sus críticos indican que, a su pesar, ese movimiento revolucionario de siete décadas fortificó el capitalismo y lo hizo más duradero, contemplado desde la caída del muro de Berlín como el único sistema posible. A juicio de sus enemigos más hostiles, Marx propició, en reemplazo del nirvana comunista, el cruel totalitarismo del siglo XX. Aquí, ante estos ataques, cabe hacerse la pregunta muy bien formulada por el historiador Vincent Barnett: «¿en qué medida se puede culpar a las ideas de Marx por la insuficiencia del comunismo soviético?».

Marx actuó convencido de que la sociedad capitalista, tal como él la vivía, era el anteúltimo tramo de la historia, precedente necesario de una sociedad libre de todo conflicto social. Los progresos técnicos, imparables, y la continua degradación del rol del obrero –unos se hacen más ricos, otros más pobres–, acabará en una revuelta donde los últimos se harán cargo del Estado y, expropiación mediante, de los medios de producción en poder de los patronos. Volviendo al concepto de dialéctica, será el momento de cese de toda contradicción, porque se habría producido la desaparición de las dos clases –la capitalista, la obrera– que alimentaron la sociedad liberal y capitalista. Creyó ver llevadas a la práctica estas ideas durante los sucesos de la Comuna de París de 1871. La mayoría de los observadores aseguran que su presunción estuvo lejos de la realidad, y que su deleite debió ser breve, aun cuando un entusiasmado Arthur Rimbaud clamaba que «La gran ciudad arde/ a pesar de vuestras duchas de petróleo/ será preciso que os vayáis/ para que empiece otro episodio....»[117].

---

116 Magee, Bryan. 1999. *Historia de la Filosofía* (traducción Jorge González Batlle). Buenos Aires. Editorial La isla.

117 Rimbaud, Arthur. *"Canto de guerra parisino"* (traducción de Luis López Nieves), http// www.ciudadseva.com

Es que el gobierno de la Comuna contaba con muy pocos representantes obreros que pudieran motorizar la extrema doctrina socialista, ya que «en realidad, entre sus dirigentes había más partidarios de Blanc y Proudhon que de Marx y Engels»[118]. La definitiva derrota de la Comuna, que no obstante había dado por tierra, por fin, con tanto rey y emperador, creando la Tercera República, repercutió de diversas maneras en la vida de Marx. Señalado por muchos como el inspirador intelectual del movimiento –aunque resulta cierto que no tuvo ninguna responsabilidad práctica, más allá de instar a los líderes de la Internacional a respaldar lo que consideraba el primer gobierno popular revolucionario–, tuvo que recibir y escuchar en su residencia londinense a muchos de los revolucionarios franceses que habían huido de París para escapar de la represión. El golpe, por otra parte, había debilitado aún más a la Primera Internacional, que no obstante los esfuerzos de Marx y Engels (que se había mudado a Londres), se encontraba en estado languideciente y poco operativo. No sabemos si también fue un trastorno importante, pero Marx recibió en 1874 el rechazo a su pedido de convertirse en ciudadano británico, debido a su condición de «agitador alemán [que] no ha sido leal a su propio rey ni a su país». Como desdichado colofón, Marx sentía agudizados todos los problemas de salud que lo llevarían a la muerte un poco menos de una década después. Se le recetó reposo y con ese fin, en esta última etapa, hizo varios viajes melancólicos por estaciones termales y balnearios de Europa. En su favor debe anotarse la facilitada circulación obtenida por *El capital*, que contó con una traducción al ruso[119] en 1872 (algunos afirman que fue de Bakunin, otros dan el nombre de otros traductores). Marx ayudó y festejó este traslado al ruso porque en su última etapa de pensamiento había puesto sus ojos en Rusia y, con gran perspicacia, advirtió que ahí, en ese país semifeudal en cambio de Gran Bretaña, podía generarse la primera y completa dictadura del proletariado. La historia ofrecía la oportunidad a los rusos, según Marx, de saltear la etapa capitalista y pasar directamente al socialismo.

Acaso la última participación política de Marx tuvo lugar en Gotha, ciudad del centro de la actual Alemania, donde en 1875 comenzaron las reuniones para fundar el Partido Socialista Trabajador de Alemania (NSAP en sus siglas alemanas). Marx actuó de árbitro, se pusieron a su consideración las actas, resoluciones y el programa político acordado, obteniendo los fundadores

---

118 Barnett, Vincent. Obra citada.

119 En Argentina fue traducido al castellano por el médico socialista Juan B. Justo (1865-1928).

el rechazo del ilustre referente, que, como principal reproche, «apuntaba a la aceptación por parte del NSAP del desarrollo del socialismo dentro de la misma estructura estatal contra la cual había sido concebido, en vez de mantenerse fiel al proyecto revolucionario de transformar el sistema capitalista. "Gotha" suponía para el viejo dirigente comunista, en definitiva, la renuncia a que el proletariado saliera vencedor de la lucha de clases»[120].

Karl Marx, para muchos el pensador político, social y económico más importante del siglo XIX, para otros, como el psicólogo norteamericano David McLellan, sólo un racionalista victoriano, padeció la muerte por cáncer de Jenny en 1881 (por sus propios malestares no pudo estar en el funeral), y la propia en 1883. Su sepelio fue un acto modesto, que contó con la presencia de muy pocos políticos, los que se mostraban afines con sus ideas y residían en Londres y otros que no compartían su pensamiento pero asistieron por admiración. Fue sepultado en Highgate Cemetery, donde aún reposan sus restos (tomando nota del carácter inglés, quedarán ahí, por siempre). Sus ideas filosóficas, económicas y políticas tuvieron cuestionadores y/o brillantes continuadores en el siglo XX. Precisamente en ese siglo tuvo lugar, en Rusia, la experiencia política donde sus teorías pudieron ser aplicadas, aunque a juicio de muchos en forma distorsionada y dogmática, lo que determinó la derrota del proyecto en 1989. En el actual, el XXI, su pensamiento permanece vivo, muchos se aplican al afán de contestarse una pregunta siempre abierta a las interpretaciones: qué es el marxismo, o qué no es.

El anarquismo fue la otra fuerza que, a veces en coincidencia con el marxismo, otras en abierta oposición, trabajó (y trabaja) para implantar un universo revolucionario para libere a la masa proletaria del liberalismo burgués. Entre sus primeros líderes figuran el citado Pierre-Joseph Proudhon (una jefatura discutida, algunos historiadores afirman que nunca llegó a los extremos del anarquismo, sino que lo suyo fue la necesidad de implantar un "socialismo burgués") y, sin duda con mayor importancia y menos reparos, el ruso Mijail Bakunin (1815-1876), quien nació en el seno de una familia noble de provincia muy afín con las ideas humanistas que marcaron su carácter, y que a los catorce años se asentó en Moscú para recibir instrucción militar. Hizo carrera castrense, cumplió tareas en regiones alejadas de la capital, pero

120 Copleston, Federick. Obra citada.

en 1835 decidió abandonar su cargo para volver a Moscú y estudiar filosofía. Allí trabó amistad con un grupo de intelectuales comprometidos con el estudio sistemático de la ciencia filosófica, Hegel en especial, asumiendo también tareas de traductor de algunas de las obras analizadas. Tenía veintiséis años cuando pudo realizar el, al parecer, muy anhelado viaje a la Europa occidental, más exactamente a Berlín, donde cursó estudios en la universidad local. Allí, en esa ciudad alemana, entró en contacto con las ideas socialistas y realizó actividades conspirativas en favor de los nacionalismos que llamaron la atención de los agentes del gobierno ruso, por lo que se puso a resguardo en Zúrich, extraño refugio si se tiene en cuenta que, por entonces, Zúrich era un punto central de la propaganda revolucionaria, y su presencia ahí podía afirmar los recelos rusos. En efecto, sus contactos con los militantes revolucionarios acentuaron la alarma del gobierno del zar, que esta vez lo quiso sancionar con el obligatorio regreso al país. Bakunin desobedeció la orden instalándose en Bruselas, decisión que le hizo perder sus derechos de ciudadano ruso y produjo la confiscación de todas las propiedades a su nombre, además de la amenaza de purgar el delito en Siberia si alguna vez fuera detenido en territorio patrio. Estas complicaciones, no obstante su gravedad, lo liberaron de compromisos con su Rusia natal, de modo que, ciudadano del mundo (más o menos como Marx), pudo, en 1847 y en compañía de un amigo, viajar a París donde conoció a Proudhon, con quien congenió, y al mismo Marx, también a Engels, con quienes mantuvo las primeras divergencias ideológicas. Una intervención suya, de 1847, en favor de los nacionalistas polacos que se alzaron contra el zar de Rusia (aseguran que fue un discurso brillante), fue la causa para que también el gobierno francés ordenara su expulsión. Bakunin viajó a Bruselas, donde volvió a coincidir con Marx y donde padeció una operación del gobierno ruso, que desató el rumor de que Bakunin era un agente a su servicio, que, provocador, buscaba infiltrarse en las filas revolucionarias (esta acusación, no obstante las energías del inculpado por desmentirla, lo persiguió de por vida).

Enterado de los sucesos franceses de 1848, Bakunin decidió volver a París, hizo muchos kilómetros a pie para sumarse a la revuelta. Hay datos de que intervino en las barricadas, fusil en mano, y que desparramó decenas de discursos de aliento y concientización. Apoyado económicamente por el gobierno provisorio francés, Bakunin inició en 1848 una gira por distintas ciudades alemanas para tomar contacto con las fuerzas de izquierda que pudieran replicar los acontecimientos revolucionarios. En Dresde prendió el incentivo y Bakunin se sumó a una pelea que terminó en derrota y que, por lo tanto, lo obligó a escapar

a Sajonia. Pero Sajonia resultó un refugio equivocado: cayó detenido, enviado a una cárcel de Austria y condenado a muerte por dos veces, medidas que fueron conmutadas por su extradición a Rusia. Pero antes de este paso (el zar lo quería ver llegar encadenado y arrepentido), fue sometido a condiciones de prisión tan malas que le indicaron el suicidio, acto que no pudo concretar a pesar de haberse tragado una caja entera de fósforos. Recién en 1851, llevado dentro de un carruaje con las ventanillas cegadas, Bakunin fue trasladado a Rusia, para ser recluido en la fortaleza de Pedro y Pablo de San Petersburgo. El zar envió un emisario a la prisión, el conde Orlov (u Orloff), para exigirle una confesión reparadora –«Dile que me escriba como un hijo espiritual escribiría a su padre espiritual»–, petición a la que el reo accedió proporcionando una respuesta sumisa y pusilánime, conocida como La confesión, muy alejada de la verba revolucionaria que había empleado hasta ahora. El tono conciliador del escrito, que recién se conoció en 1921 (casi cincuenta años después de su muerte), se justifica si se tiene en cuenta que, con otros modos, Bakunin se ganaba la horca.

> «Cuando me traían de Austria a Rusia, pensando en la severidad de las leyes rusas y conociendo su implacable odio a toda acción que signifique, aunque sea de lejos, una desobediencia, y con mayor razón a una manifiesta rebeldía contra la voluntad de Su Majestad Imperial; conociendo también toda la gravedad de mis crímenes, que no esperaba ni desearía ocultar o disminuir ante los tribunales, me dije que no me quedaba sino una cosa: sufrir hasta el final, e implorar a Dios me concediera la fuerza de poder, dignamente y sin flaqueza vil, apurar hasta las heces el amargo cáliz que me había preparado a mí mismo. Yo sabía que, desposeído de mis títulos de nobleza en virtud del decreto del Senado y del úkase[121] de Su Majestad Imperial [recuérdese que ésas fueron medidas punitivas que se tomaron contra él con anterioridad], habría podido ser legalmente sometido a un castigo corporal, y aguardando lo peor, no esperaba sino la muerte, pronta libertadora de toda pena y de toda prueba.»[122]

---

121 En la Rusia imperial era una proclamación del zar, del gobierno o de un líder religioso (patriarca), que tenía fuerza de ley. En derecho romano se puede traducir como "edicto" o "decreto".

122 Bakunin. Mijail. "*Carta a Nicolás I. Su majestad imperial. Muy graciosa majestad*" (sin nombre de traductor). www.bsolot.info/wp-content/uploads

No obstante el talante dócil y obediente de la misiva, el zar consideró que no había más salida que deportarlo a Siberia. Bakunin escribió, desde esa prisión (que casi con seguridad debió compartir con Fiódor Dostoievski, detenido allí por esas mismas fechas) un pedido de perdón al sucesor de Nicolás I, pero no recibió respuesta. Por fortuna, el gobernador de Siberia Oriental era un pariente de su madre, quien alivió las condiciones carcelarias del reo que, acaso aprovechando estas ventajas, consiguió escapar en 1861 a través de un curioso derrotero en barco: primero Japón, luego América (San Francisco, Panamá y Nueva York), para terminar, pobre y enfermo, en Londres, recibido por su generoso amigo Alejandro Herzen.

Recuperado, Bakunin reinicia sus actividades conspirativas en favor de los nacionalismos (tal como lo había hecho por la causa polaca), hasta que cae en la cuenta que esos movimientos eran herramientas usadas por los estados centrales para sus fines. En este sentido, tomó nota de los manejos de Napoleón III, que apoyaba a los grupos nacionalistas rusos o alemanes con la sola intención de restarles a ambas naciones la capacidad de competir con Francia. Esta certeza fue la que lo desvió de esos objetivos y lo inclinó por otras propuestas que lo fueron acercando aún más a lo que hoy se conoce como anarquismo. Intentó formar un movimiento revolucionario, antiestatal y libre de cualquier sentimiento religioso o de raza. Su propósito era conseguir adeptos en todos los países para hacer posible acciones simultáneas en muchos lugares, para lo cual quiso servirse de la masonería, pero esta colaboración no fructificó. Por fin consiguió formar un círculo llamado Fraternidad Internacional, que comenzó a actuar en calidad de sociedad secreta y que tomó como arma de persuasión la acción de propaganda, dándole preferencia a la difusión escrita de ideas. Se considera que Fraternidad Internacional fue la primera organización anarquista que se fue modificando, de nombre y de objetivos, a medida que se involucraba en las necesidades del mundo obrero, de donde iban surgiendo los mayores y mejores partidarios. La organización participó en la citada Primera Internacional, criatura nacida en París pero amantada en Londres en 1864, una reunión mundial de socialistas de todo tono, desde cartistas británicos, socialistas franceses utópicos hasta republicanos italianos, donde a diferencia de las Trade Unions, los proletarios no sólo sostenían reivindicaciones salariales o la reducción de la jornada laboral, sino también profundos cambios políticos en el mundo transformado por la Revolución Industrial. Karl Marx tuvo a su cargo el discurso inaugural.

> «Es un hecho notabilísimo el que la miseria de las masas trabajadoras no haya disminuido desde 1848 hasta 1864, y, sin embargo, este período ofrece un desarrollo incomparable de la industria y el comercio. En 1850, un órgano moderado de la burguesía británica, bastante bien informado, pronosticaba que si la exportación y la importación de Inglaterra ascendían a un cincuenta por ciento, el pauperismo descendería a cero. Pero, ¡ay! el 7 de abril de 1864, el canciller del Tesoro [Wiliam Gladstone] cautivaba a su auditorio parlamentario, anunciándole que el comercio de importación y exportación había ascendido en el año de 1863 "a 443.955.000 libras esterlinas, cantidad sorprendente, casi tres veces mayor que el comercio de la época, relativamente reciente, de 1843". Al mismo tiempo, hablaba elocuentemente de la "miseria". "Pensad –exclamaba– en los que viven al borde de la miseria", en los "salarios... que no han aumentado", en la "vida humana... que de diez casos, en nueve no es otra cosa que una lucha por la existencia.»[123]

Marx terminó este manifiesto con la famosa arenga: «¡Proletarios de todos los países, uníos!».

La vida de esta Primera Internacional de trabajadores fue corta. Funcionó en Londres hasta 1872, cuando se trasladó a Nueva York, lo que da la medida que había alcanzado el tema proletario en tierra americana, donde la Revolución Industrial se expresaba con el mismo rigor deshumanizado que mostraba en Europa. Su gestión duró cuatro años más, en 1876 se disolvió oficialmente. En 1889, ya muertos Bakunin y Marx, Friedrich Engels impulsó una segunda versión del organismo, que fue observada por su carencia de combatividad, porque actuó dominada por los partidos social-demócratas, más afectos a la conciliación de clases que al enfrentamiento. La socialdemocracia era, y es, una ideología política cuyo objetivo es el establecimiento del socialismo democrático a través de métodos reformistas y gradualistas. También puede definirse como un régimen político que procura un Estado de bienestar universal y de negociación colectiva dentro del marco de una economía

---

123 Marx, Karl. "*Manifiesto Inaugural de la Asociación Internacional de los Trabajadores*" (sin nombre de traductor). https://www.marxist.org

capitalista. A menudo se usa para referirse a los modelos sociales y políticas económicas predominantes en el oeste y norte de Europa durante la segunda mitad del siglo XX. Cabal muestra del dominio de la situación por parte de esta fracción conciliadora figura la prohibición de acceso a los libertarios anarquistas, sólo se aceptó la intervención de «aquellos partidos y agrupaciones socialistas que reconocieran la necesidad de la "acción política", vale decir, de la conquista del poder burgués mediante el voto»[124].

Hubo una Tercera Internacional (1919) gestionada desde Moscú por Lenin (1870-1919), que buscaba la unión de todos los partidos comunistas del mundo para articular una acción conjunta de toma del poder, tal como había ocurrido en Rusia. No nos detenemos en sus resultados, ya muy ajenos a nuestra cuestión.

Bakunin se convirtió en el principal opositor de las ideas que Marx y Engels desplegaron en la Primera Internacional. Deploraba la creación de una burocracia proletaria, primer paso hacia el socialismo, que, los anarquistas creían, se transformaría en una despótica minoría gobernante. Aunque el futuro parece haber dado razón a Bakunin (la experiencia de la URSS delató la existencia real de lo que entonces había sido una presunción visionaria), muchos historiadores aceptan la versión de que el triunfador de la puja fue Karl Marx –para Bakunin un político de taberna–, que actuaba como representante del proletariado alemán, ya que Bakunin se retiró (o fue expulsado, las versiones difieren, en 1872) y Marx quedó a cargo de la redacción del documento final, *Discurso Inaugural y Normas Provisionales de la Primera Asociación Internacional de Trabajadores*, en el cual naturalmente primaban sus ideas.

La palabra anarquía deriva de dos voces del griego antiguo y significa, aproximadamente, ausencia de autoridad o de gobierno. Precisamente este rótulo ha producido equívocos acerca de la actitud política de los adherentes a la causa, también llamados libertarios o ácratas, que en un juicio primario fueron (y son) condenados por su intención de generar caos, desorden y desorganización social. La prédica por la libertad sexual y el amor libre, practicada por algunos ácratas, fortalecieron la idea de que el anarquismo quería hacer saltar por los aires, entre otras cuestiones del dogma católico, un concepto de matrimonio religioso sostenido por siglos. Originario en las ideas de Proudhon y Bakunin,

---

124 Guérin, Daniel. 2003. *El anarquismo* (sin mención de traductor). Buenos Aires. Utopía Libertaria.

el anarquismo propone, en realidad y como primera medida, la abolición del Estado. A juicio del movimiento el Estado, tal como lo había establecido el orden burgués o como podía hacerlo una dictadura proletaria (tildada por anticipado de "burocracia roja"), era una organización ajena a las necesidades de las masas, por lo que propugnaba su reemplazo por un sistema socialista basado «en el trabajo cooperativo y en una administración planificada de las cosas en interés de la comunidad»[125]. Una sociedad constituida de tal modo no precisa de ningún Estado, ya que no tendría función que cumplir en «una organización económica en la que propiedad privada ha sido abolida y en la que no hay lugar para el parasitismo y los privilegios especiales»[126].

La variante terrorista de la anarquía, desarrollada mediante atentados de armas y dinamita, para muchos una opción negativa, que alejó en vez de acercar a los proletarios, tuvo su versión local a través del italiano Severino Di Giovanni, quien actuó de esa manera hasta que, apresado, fue fusilado en Buenos Aires en 1931. No obstante el tema, complejo, merece un tratamiento que excede los límites de estos *Apuntes*. Cabe, sin embargo, sugerir la lectura de *Severino Di Giovanni, el idealista de la violencia* (1970), espléndido libro de Osvaldo Bayer donde, además de recorrer la biografía del activista del título, explica con claridad esta derivación violenta de la causa anarquista.

El rechazo de los anarquistas hacia la organización estatal era total e incluía también a los sistemas parlamentarios, que juzgaban falsamente democráticos, en realidad una perversa democracia burguesa, surgida de la Revolución Francesa, que se legitima a través del sufragio más universal posible. El Estado organizado de esta forma, afirman los anarquistas, constituye la mejor ala protectora de quienes quieren especular con la situación y aprovecharse, al posicionarse dentro de un sistema protector, de los privilegios otorgados a los funcionarios. Aquí se encuentra uno de los puntos de diferencia con el marxismo, acaso de los de mayor divergencia, ya que el marxismo admitía como legítima y próspera para la causa la participación en la vida política de la sociedad liberal y capitalista, a través de partidos obreros que participaran del juego electoral. En función de este acuerdo, varios partidos comunistas europeos disputaron el

125 Chomsky, Noam. 2003. Prólogo de 1970 a la primera edición inglesa de *El anarquismo*, de Daniel Guérin (sin nombre de traductor). Buenos Aires. Utopía Libertaria.

126 Chomsky, Noam. Obra citada.

poder mediante el sufragio. Es cierto que los libertarios, por cuestiones de táctica política aceptaron a veces el mismo procedimiento –en la Francia de 1848, la de 1863 y 1864, se sumergieron "en el fango parlamentario"–, pero son ejemplos excepcionales, justificados por el interés de los anarquistas de aligerar y no entorpecer sucesos revolucionarios como el de 1848.

La mayor contribución teórica a la anarquía provino de Mijail Bakunin. Entre innumerables panfletos de propaganda, cuantiosas demandas y una torrencial cantidad de cartas a camaradas y enemigos, se destacan dos textos: *Catecismo revolucionario* y *Consideraciones filosóficas*. El primero de estos trabajos (¿1868?), cuyo verdadero título es *Las reglas en las que debe inspirarse el revolucionario*, fue de autoría controvertida. Durante mucho tiempo le fue asignada al nihilista Sergéi Nechayev, muerto en Siberia en 1882, a los treinta y cinco años, víctima de una condena a trabajos forzados. Líder de una terrorista sociedad secreta llamada La Justicia del Pueblo, Nechayev fue calificado por Albert Camus como «el monje cruel de una revolución desesperada, cuyo sueño más evidente era fundar la orden asesina que permitiría propagar y hacer triunfar por fin a la divinidad negra a la que había decidido servir». Estudios más recientes confirmaron a Bakunin como autor o, en todo caso, como coautor del texto que contiene un reglamento de veintiséis puntos, destinados al ordenamiento de vida de los revolucionarios. En condición de buen ejemplo, ya que condensa el compromiso extremo asumido por los anarquistas, transcribimos sólo la primera regla.

> «El revolucionario es un hombre que ha sacrificado su vida. No tiene negocios ni asuntos personales, ni sentimientos ni ataduras; ni propiedades, ni siquiera un nombre[127]. Todo en él está absorbido por un único interés, exclusivo. Un solo pensamiento, una única pasión: La Revolución»[128].

El segundo de sus trabajos destacados, que hemos citado con un título reducido pero que en realidad Bakunin rotuló *Consideraciones filosóficas sobre el fantasma divino, sobre el mundo real y sobre el hombre* (1870), es un texto extenso, que a lo largo de cinco capítulos, marcados por un materialismo extremo, Bakunin

---

127 Son muchos los militantes anarquistas que usaron tantos seudónimos que les hicieron perder el propio, el adquirido por nacimiento.

128 Bakunin, Mijail. "*Las reglas en las que debe inspirarse el revolucionario*" (traducción de Juan J. Alcalde) www.christiebooks.com

desarrolla un estudio profundo sobre la naturaleza, las ciencias y la relación de todo esto con el mundo de las relaciones humanas. Entre otros temas afirma que, por su propia naturaleza, el hombre se rebela contra toda prohibición. Toma como ejemplo el archiconocido caso de la famosa manzana de Adán, y del árbol del bien y del mal, llegando a sostener que en dicha fábula mítica (nunca mencionada en la Biblia), se encuentra la clara intención de Dios, que deseando realmente que la primera pareja humana comiera la fruta prohibida, lo único que tuvo que hacer, para acelerar la caída, fue hacer uso de su divina facultad de prohibir. Prohibir a un ser humano a hacer o no alguna cosa, es obligarlo a que busque la manera de romper la prohibición.

La vida errante de Bakunin, desarreglada, hoy pobre y miserable y mañana llevada con cierto confort, se cobró su precio. Muy enfermo y perseguido por las fuerzas policiales italianas luego de un fallido intento de insurrección en Bolonia, viajó a Berna, donde fue atendido sin éxito por un médico amigo. Murió, en esa ciudad, en julio de 1876.

* * *

Como fecha mayormente aceptada, en 1870 comienza la segunda etapa de la Revolución Industrial. Los historiadores suelen darle a este período el nombre de Gran Capitalismo, debido a que fue en esta segunda fase cuando el capitalismo maduró definitivamente como sistema económico. Además de mejorar todos los procedimientos de producción de bienes, en esta etapa se incorporaron nuevas industrias, como la química, la eléctrica y la automovilística. Asimismo, en este punto, se agregaron otras naciones de la Europa occidental, sumándose con procesos que, como hemos adelantado, nunca alcanzaron, o tardaron en alcanzar, el nivel de desarrollo británico. Para muchos Francia puede ser tomada como una excepción, debe agregarse a Japón y a los Estados Unidos, que a poco de haber obtenido la independencia se agregó con buen paso. Pero fueron los alemanes quienes avanzaron más allá, utilizando los últimos conceptos tecnológicos mientras Gran Bretaña seguía produciendo bajo los ya viejos cánones de fabricación. Los estudiosos señalan que Alemania dispuso, para sumarse a la épica industrial, de un cuantioso capital acumulado, provisto por Francia, que pagó enormes sumas en carácter de indemnización por su condición de derrotada en la guerra franco-prusiana. Los Estados Unidos se valían, en el camino de convertirse en la primera potencia mundial, de una enorme disponibilidad de recursos naturales y el aprovechamiento de la técnica

europea, pero la región propiciadora, el norte, sufría la resistencia de la oligarquía semicolonial sureña, más conforme con proveer de materias primas (en especial el algodón, que abastecía a las industrias textiles británicas), que en sumarse a la Revolución Industrial. Estas diferencias, insalvables, precipitaron la Guerra de Secesión (1861-1864), el sur contra el norte, que concluyó con la derrota del sur y la incorporación del país total al movimiento de industrialización.

En coincidencia con la aparición de nuevas formas de energía –hidrocarburos (gas y petróleo) y electricidad–, que reemplazaron con mejoras la que aportaba el carbón, se desarrolló una impresionante revolución científica, que abrió nuevos y hasta entonces insólitos campos de investigación. La electricidad presentaba la ventaja, respecto al carbón, de ser una fuente de energía "limpia", de fácil transporte y que podía tener diferentes utilidades, desde la propulsión de máquinas hasta la iluminación, el teléfono, el telégrafo (desarrollado por Samuel Morse en 1833), la radio, el cine y la fotografía. Dos importantes medios de locomoción, el tranvía y el metro (llamado subterráneo en la Argentina), fueron desarrollados a partir del hallazgo de esta forma de energía estudiada desde antiguo (en otras partes de estos *Apuntes* hemos relatado algunos de los primitivos y extravagantes experimentos con el fluido), pero su estudio científico y sistemático comenzó en estas instancias revolucionarias. Un modesto carpintero belga, Zénobe Gramme (1826-1901), inventó la dínamo en 1869, y Thomas Alva Edison (1847-1931) fundamental en estos asuntos, sobresale con la invención, entre los cientos de inventos que patentó, de la lámpara incandescente (en esos tiempos llamada bujía), instrumento mediante el cual hombre venció, por fin, a la noche. Con este instrumento se iluminaron hogares, talleres y ciudades enteras. La electricidad no fue sólo alimento de la industria, se impuso su uso, desde ya paulatino, en el ámbito hogareño, dotando a las casas de iluminación y abasteciendo de energía a elementos de confort y placer cotidiano, como el refrigerador y la radio.

El motor de combustión interna, derivado del descubrimiento del petróleo (en realidad de un derivado, la nafta o gasolina) como fuerza propulsora, produjo las condiciones para fabricar el automóvil, que luego de los lógicos titubeos iniciales encontró un modelo que pasó a comercializarse.

Un pequeño comerciante americano, John Rockfeller (1839-1937), fundador de la dinastía, advirtió las posibilidades del petróleo y se hizo cargo en 1865 de las primeras refinerías que existían en Estados Unidos y conformó la Standard Oil, que en 1878 ya tenía bajo su control el noventa por ciento del mercado.

El primer automóvil provisto con motor de combustión fue construido en 1886 por el ingeniero Karl Friedrich Benz, quien probó un prototipo llamado Benz Patent-Motorwagen ("coche a motor patentado Benz", en lengua alemana), en la ciudad alemana de Mannheim. El primer viaje largo en automóvil lo realizó Bertha Benz en 1888, fue de Mannheim a Pforzheim cubriendo una distancia de ciento cinco kilómetros. Vale observar que ésta fue una proeza del automovilismo antiguo, habida cuenta que un vehículo de esa época alcanzaba una velocidad máxima de veinte kilómetros, gastaba mucho más de lo que ahora gasta un vehículo a esa misma velocidad, consumiendo cantidad de gasolina que entonces sólo podía adquirirse como producto farmacéutico. En octubre de 1908, el prolífico inventor Henry Ford (1863-1947) comenzó a producir automóviles, fabricando el famoso modelo Ford T. Ford aplicó una innovación que contaba con antecedentes que ya hemos mencionado, el trabajo en serie, para alcanzar una producción mayor a la que se podía conseguir haciendo que cada vehículo sea montado por un solo operario. Se calcula que lo largo de casi veinte años la fábrica Ford produjo quince millones de automóviles sin variar el modelo y tampoco el color de su carrocería, invariablemente pintada de negro.

Casi el mismo derrotero recorrió el aeroplano, que alcanzó la calidad de transporte aéreo recién en 1903, cuando los hermanos Wilbur (1867-1912) y Orville (1871-1948) Wright, hicieron el primer vuelo a bordo de un aparato más pesado que el aire en Kitty Hawk, Carolina del Norte. El crecimiento a partir de estas experiencias norteamericanas fue fantástico, hasta el punto que el avión fue pronto elemento de transporte y arma aérea durante la Primera Guerra Mundial. El bombardeo aéreo fue una de las novedades proporcionada por esta terrible contienda.

El ferrocarril fue también otra gran contribución de esta segunda etapa de la Revolución. «Técnicamente es hijo de la mina»[129] de carbón y fue, en su infancia, el instrumento para transportar el material a los lugares de consumo, pero pronto se advirtieron sus condiciones para el transporte general. A partir del primer experimento que ya mencionamos –un tren que unía Liverpool con Manchester–, fueron innumerables los proyectos de instalación de líneas férreas en los países de Europa e incluso de Asia. El primer Expreso de Oriente *(Orient Express)* unía desde 1883 a París con Constantinopla (hoy Estambul), mientras que el Transiberiano, inaugurado en 1904, unía a través de más de nueve mil

129 Hobsbawn, Eric. Obra citada.

kilómetros, Rusia con China. Cabe señalar que en Gran Bretaña la iniciativa sólo contó con el aporte privado (que arriesgó mucho pero obtuvo mucho también); en el resto del mundo el capital privado se unió al estatal o sólo el estatal se hizo cargo de este servicio.

No debe desdeñarse en esta circunstancia el avance que significó el servicio postal, enriquecido a partir de la iniciativa feliz de Rowland Hill (1795-1879), quien en 1837 presentó al Parlamento británico el proyecto de creación de los sellos adhesivos, la estampilla, para facilitar el franqueo postal. Fue Hill quien diseñó el primer sello: dibujó como figura central el perfil de Su Majestad, la Reina Victoria, agregó la palabra Postage en la parte superior y en la inferior su precio, *One Penny* (un penique). Se trató del Penny Black, el primer sello postal de la historia que, por supuesto, sirvió a la industria para sus transacciones de negocios pero también como elemento de comunicación entre personas, mucho más fluida (y privada) a partir de este método ya que la carta, esquela o epístola siempre existió; en el teatro clásico abunda este recurso, a través de criadas y criados que se fatigan repartiendo mensajes confidenciales que en ciertas circunstancias no lo eran tanto.

En el siglo XIX la ciencia derivó mucho más esfuerzos para satisfacer el cuidado de la salud humana. La medicina, que desde el siglo anterior iba saliendo de su condición precaria (más arriba hemos comentado esos comienzos), se aprovechó de los innumerables procesos orgánicos que se fueron revelando y aplicando. Se descubrió la división celular, factor decisivo para que se produzca el crecimiento de los seres vivos; la existencia de los cromosomas, que contiene parte de la información genética de los individuos; y las leyes de la herencia, establecidas por Charles Darwin (1809-1893) en su libro de 1859, *Sobre el origen de las especies en términos de selección natural y especies selectivas*. Allí, en ese texto, Darwin exponía su famosa teoría (discutida por muchos, en especial por las iglesias): todas las especies derivan de un antepasado común y la biodiversidad es el resultado de la selección natural, donde el más fuerte se fue imponiendo sobre el más débil. Adelantándose mucho a lo que hoy se entiende como divulgación científica, Darwin quitó de la primera edición todo término incomprensible para el lector no especializado, y ofreció al comercio lo que, también hoy, se categoriza como un best-seller, donde ofrecía con carácter de certeza de que el hombre descendía del mono. Se cuenta que su editor John Murray accedió a publicar El origen de las especies sin siquiera leer el manuscrito, puesto que ya tenía mil quinientos pedidos de compra antes de que el libro saliera a la venta. El primer día se agotaron los mil doscientos

ejemplares; seis semanas después, se produjo el mismo fenómeno con los tres mil ejemplares de la segunda edición. Una anécdota, que se acusa apócrifa, cuenta que cuando la teoría de Darwin se difundió en Inglaterra, la esposa del obispo anglicano de Birmingham reaccionó indignada: «Querido, rogó a su marido, esperemos que no sea cierto. Y si lo es, esperemos que nadie se entere».

Desde entonces, El origen de las especies nunca estuvo fuera de catálogo. La teoría de Darwin de la evolución de las especies, esbozada por primera vez en 1842, luego de un viaje revelador que lo trajo hasta las costas del Río del Plata, contiene un rasgo revolucionario en lo científico y también en otros ámbitos, tal como el religioso, que veía caer los fundamentos de la creación de lo humano vertidos en la Biblia. Darwin afirmaba que los individuos menos adaptados al medio ambiente tienen menos probabilidades de sobrevivir y menos probabilidades de reproducirse; los individuos más aptos cuentan con más posibilidades de dejar sus rasgos hereditarios a las generaciones futuras, lo que produce el proceso de selección natural.

A la citada situación de bienestar saludable se añadió, como otro beneficio, la incorporación, por supuesto que paulatina, de conceptos de higiene muy poco arraigados y que se fueron aceptando a medida que se mejoraban los sistemas de aguas corrientes y la eliminación de aguas servidas. Joseph Lister (1827-1912) avanzó en este sentido al exigir la desinfección de los instrumentos usados en cirugía, y el éter se convirtió, por su poder anestésico, en un eficaz auxiliar de las prácticas quirúrgicas (la reina Victoria lo usó en uno de sus últimos alumbramientos y se lo aconsejó a sus hijas parturientas).

El médico alemán Robert Koch (1843-1910), considerado el fundador de la bacteriología, descubrió y aisló el bacilo de la tuberculosis en 1882 y el del cólera en 1883, dando pie a la sanación sanatorial de estas enfermedades, hasta entonces mortales y contagiosas. Los discípulos de Koch, premio Nobel en 1905, continuaron sus estudios y sus métodos descubriendo los organismos responsables de la difteria, el tifus, la neumonía, la gonorrea, la meningitis cerebroespinal, la lepra, la peste pulmonar, el tétanos y la sífilis. El francés Louis Pasteur (1822-1895) ideó un proceso de conservación de la alimentación que, en su homenaje, se llamó pasteurización. El otro aporte de Pasteur fue la vacuna antirrábica, cuya aplicación en los seres humanos comenzó en 1885 a partir de un suceso que hoy suena a anécdota: un niño fue mordido por un perro rabioso

cuando la vacuna de Pasteur se encontraba recién en preparación. La víctima iba a morir sin ninguna duda, pero Pasteur, que no era médico sino químico, no podía tratarlo sin exponerse, en caso de fracaso, a un grave problema legal. Sin embargo se arriesgó y el niño se recuperó totalmente, lo que le dio credibilidad absoluta al tratamiento.

Esta segunda Revolución Industrial asistió a la emigración de numerosos europeos que, excluidos del sistema, abandonaban sus ciudades natales para buscar mayor fortuna y dicha en otros lugares. Hubo una emigración interna, los irlandeses que escaparon de las hambrunas y se trasladaron a Inglaterra, y una emigración ultramarina hacia los territorios de Canadá, los Estados Unidos e incluso a la Australia donde el Reino Unido escondía los presos sin recuperación. Los excluidos de Italia y España eligieron, por lo general, la emigración hacia tierras americanas.

> «Entre 1816 y 1850, unos cinco millones de europeos abandonaron sus países natales (casi cuatro quintas partes de ellos para trasladarse a las Américas).»[130]

A finales del siglo XIX este éxodo aumentó de forma considerable y los países americanos abrieron sus puertas, por generosidad o por necesidad. Los Estados Unidos, una nación con grandes extensiones y escasa población, convocó a los emigrados tanto como la flamante Confederación Argentina, que en condiciones parecidas a las del país del norte y afectada por un crecimiento población exclusivamente vegetativo –«solamente las vacas se habían multiplicado»[131]–, dispuso, a partir de 1853, luego de superadas las más cruentas guerras civiles, de una Constitución que invitaba a gozar de bienestar y libertad a «todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino»[132]. Más explícito aún que esta declaración, incluida en el Preámbulo, resulta el artículo 25 de la citada Constitución.

> «El Gobierno Federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada

130 Hobsbawn, Eric. Obra citada.

131 Onega, Gladys. 1982. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina S. A.

132 Preámbulo de la Constitución de la Confederación Argentina, sancionada en 1 de mayo de 1853.

> en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes.»

Es sabido que la expectativa de esos gobernantes liberales, que como se advierte en el texto aspiraban a la importación de mano de obra europea y calificada, que sumara conocimientos y posibilidad de competencia internacional a esta sociedad estancada en su propia circunstancia, resultó defraudada. Con excepciones, desde 1854 comenzaron a arribar al puerto de Buenos Aires multitud de inmigrantes, obreros desocupados y campesinos sin tierras provenientes de las zonas más atrasadas de España y de Italia. Aquellos con afán de dedicarse a la agricultura ("labrar la tierra", como lo pedía la Constitución), tropezaron con una dificultad insalvable: los campos de labranza tenían propietarios, latifundistas que delegaban en capataces y peones y residían en los palacetes de la capital. Por lo tanto debieron optar por trabajar como arrendatarios o puesteros en las propiedades de esta élite criolla, o quedarse en la ciudad, situación que eligieron muchos convirtiéndola en una cosmópolis con un cuarenta de población extranjera a principios del siglo XX. Rastros de esta presencia se advierten en el teatro argentino de los primeros cincuenta años del siglo, desde el Cocoliche de los Podestá hasta los desilusionados italianos de Armando Discépolo. Para colmo y pesadilla de los mentores liberales, entre la enorme masa inmigratoria habían llegado líderes obreros expulsados de sus países por cuestiones políticas, y obreros ya entrenados en la lucha de clases que implantaron la Cuestión Social en una Argentina sorprendida ante el fenómeno.

Hacia la mitad de siglo XIX, la Cuestión Social en Europa, era una cuestión que también quitaba el sueño a los gobernantes. La desigualdad social que se había generado era escandalosa, advertencia que se apoyaba en cifras: se estimaba, por ejemplo, que a mediados de la centuria unas siete mil familias atesoraban el ochenta por ciento de la renta nacional británica. Por otra parte, pesaba como amenaza en la conciencia de todos, gobierno y proletariado, la advertencia del clérigo inglés Thomas Malthus (1766-1824), quien en 1798 publicó *Ensayo sobre el principio de la población*, donde vaticinaba que la población, al menos la europea, crecía geométricamente mientras que la provisión de alimentos sólo lo hacía aritméticamente, lo cual predecía altos y frecuentes períodos de escasez y hambruna. El aviso de Malthus tenía mucho de verdad,

el aumento del número de europeos entre el 1700 y el 1800 fue muy apreciable. Como ejemplo vale el de la ciudad de Londres, que en apenas cuarenta años del siglo XIX, entre 1840 y 1880, dobló la cifra de habitantes, pasó de dos a cuatro millones. Londres contaba a comienzos del siglo XVIII con un poco más de quinientos mil habitantes; tal como esa ciudad fue descrita por Dickens en 1840, dos millones; en 1880 ya había doblado esa cifra, llegando a los cuatro millones. Los especialistas señalan que esta revolución demográfica se produjo por efecto de la disminución de la mortalidad catastrófica (guerras, prestes, terremotos), y por los avances de la medicina, que disminuyó las cifras de mortalidad ordinaria.

Se recurrió a la sapiencia de los paladines del progreso que aseguraban que las penosas condiciones no eran el resultado cierto de la Revolución Industrial, sino de la presencia todavía viva del viejo feudalismo, la añosa monarquía y la retrograda aristocracia, que ponía palos en la rueda del carro que llevaba a una sociedad mejor. Esta prédica no convencía a los afectados, la clase oprimida reinició las acciones de acción directa que los luddistas de Nottingham ejercieron a principios de la centuria. Para decirlo con letras claras, la inminencia de una revolución social estaba en el aire. La revolución de 1848, ocurrida en Francia, rectora en esta clase de complicaciones políticas, fue, no obstante su fracaso, lo que le dio vida al fantasma de la República jacobina, aunque la presencia del espectro del comunismo, anunciada por Federico Engels y Karl Marx en su célebre y ya mencionado *Manifiesto comunista*, era lo que más horrorizaba a Europa.

La propia Gran Bretaña contaba en sus entrañas con un movimiento de rebelión obrera, el "cartismo", que se desarrolló a partir de 1838 y claudicó, debido a sus diferencias internas, precisamente en 1848 (una tendencia mostraba una cara moderada, mientras que otra exigía la acción directa, declarando huelgas y montando mítines de protesta). Al igual que el luddismo, el cartismo fue un movimiento propio de la primera etapa del movimiento obrero pero, a diferencia de aquel, tuvo una índole esencialmente política. Obtuvo su nombre de la Carta del Pueblo *(People's Charter)*, un documento escrito el 7 de junio de 1837 en el British Coffee House de Londres y que fue enviado al Parlamento del Reino Unido en 1838, señalando las seis peticiones del movimiento.

1. Sufragio universal masculino, a los hombres mayores de veintiún años, cuerdos y sin antecedentes penales. De este modo se extendía el derecho a los obreros productores de riqueza.

2. Voto secreto.
3. Sueldo anual para los diputados (hasta entonces de dedicación honoraria) que posibilitase a los trabajadores el ejercicio de la política.
4. Elecciones anuales en el Parlamento que, aunque pudiera generar inestabilidad, evitaría el soborno.
5. La participación de los obreros en el Parlamento mediante la abolición del requisito de propiedad para asistir al mismo.
6. Establecimiento de circunscripciones electorales que asegurasen la misma representación al mismo número de votantes.

Los cartistas pensaban que, aplicadas estas cláusulas, los trabajadores podrían alcanzar el poder político y adecuar, entonces, las leyes de la nación a sus intereses de clase. El movimiento mantuvo su duración durante una década, como dijimos hasta 1848, aunque algunos dirigentes mantuvieron una vigencia menor hasta 1852. No obstante que el cartismo no logró éxito inmediato con sus peticiones, tiempo después cinco de ellas, con excepción de las elecciones anuales del Parlamento, fueron incorporadas a la vida política británica. Muchos estudiosos atribuyen su fracaso a la falta de criterios políticos destinados a formalizar alianzas, sobre todo con la clase que, aún beneficiaria de mayor bienestar, podía adherir a algunos de los reclamos de justicia social.

* * *

Los historiadores admiten la existencia de una Tercera Revolución Industrial, producida luego del fin de la Segunda Guerra Mundial (1945), que mostró, entre otras cuestiones, la crisis del sistema capitalista monopólico que regía en Occidente desde hacía más de un siglo. Regía aún el bloque soviético (que había nacido en 1917 y cayó entre 1989 y 1990), que como ejemplo y amenaza exigía a las naciones occidentales la creación de algún medio para contrarrestar su influencia, y para ello los europeos fundaron el Estado de Bienestar, que dotó de dicha y beneficios en forma más o menos igualitaria a la población del continente hasta fines del siglo XX. Como se verá, por las fechas, este asunto excede los límites temporales de nuestro trabajo, de modo que sólo lo dejamos como anotación necesaria de ser ampliada por el lector.

Alemania

¿Cuándo comienza la historia de Alemania propiamente dicha? Pregunta de difícil respuesta. Los historiadores proporcionan distintas hipótesis acerca de la conformación de este país como nación claramente individualizada, que a diferencia de España, Francia e Inglaterra, y durante siglos, eludió la posibilidad de construirse como una unidad política y geográfica alrededor de un poder central, hasta que el canciller Otto von Bismarck (1815-1898) tomó la resolución, como resultante de varios y complejos intentos políticos y militares de unificar el país y fundar el imperio alemán moderno, proclamando a Guillermo I (1797-1888) como primer emperador, el 18 de enero de 1871. La existencia de este imperio se prolongó hasta 1918, cuarenta y siete años de existencia hasta finales de la Primera Guerra Mundial en la que Alemania terminó derrotada, cuestión que, entre otras consecuencias, provocó la abdicación del tercer emperador, Guillermo II (1859-1941), y la conversión de Alemania en una república (el único estado europeo moderno cuyo nombre deriva, no de una tribu o de un territorio, sino de una lengua oral).

Sin embargo, y desde comienzos de la era cristiana, siempre existió la identificación de "tierras germanas" para un extenso territorio en la Europa central (mitten in Europa), de límites difíciles de precisar, debido a que las fronteras de esta zona han fluctuado mucho a lo largo de los siglos. Esas tierras reconocidas como germanas o alemanas, aun con sus límites imprecisos, se extienden desde las playas del mar del Norte y del Báltico, bajan hacia el sur superando una zona central de tierras altas (las montañas de Harz o el Ergzebirge), para llegar al extremo meridional formado por las estribaciones de los Alpes, en la frontera con Austria y Suiza. Germania fue la identificación que le dieron los romanos a los territorios del norte situados después del río Rin (Rhin según otras grafías), regiones casi inexpugnables para un imperio que desde su origen mostró su naturaleza conquistadora y se posesionó de todo Occidente. Sólo hay tenues rastros de presencia romana en las regiones fronterizas situadas al oeste y al sur de estos territorios germanos, Trier, Augsburgo, Maguncia, Colonia, Ratisbona y Passau, y en las costas de los ríos Main y Danubio, datos que indican que el imperio no pudo avanzar mucho más allá. Los bárbaros o germanos (gentilicio que los romanos le otorgaron a los hombres hercúleos, semidesnudos y de "pelo blanco de ancianos") que poblaban esa zona y que apenas se distinguían bajo la condición de tribus –sajones, francos, galos, godos, suevos, vándalos, alanos, alamanes, entre otros–,

comenzaron a mostrar su presencia en el mundo occidental en el siglo II aC, cuando los cimbrios y los teutones intentaron invadir territorio romano y las tropas del general Cayo Mario, el gran estratega y constructor de la estructura militar romana[133], consiguieron detenerlos. No obstante este primer fracaso, volvieron los intentos de penetración de los terrenos del sur, que al cabo fueron incontenibles, debido, entre otras causas, a la debilidad del Imperio Romano, ya entrado en decadencia. Estas Grandes Migraciones, nombre genérico que se la da a este fenómeno histórico de relevancia para Occidente, alcanzaron mayor frecuencia en el siglo III y se extendieron hasta el VIII, fecha en que comenzó a usarse el término "deutsch" (alemán) para identificar a la gente que vivía en la parte norte del reino de los francos. Vale señalar que estos migrantes no traían ninguna intención de ocupación política, sino de integración y asimilación a una civilización que consideraban superior y que podía ofrecerles bienestar; en otras palabras, querían dejar de ser bárbaros para ser romanos.

> «¿Por qué venían? ¿Por qué proseguían siempre su marcha en dirección al Ródano, al Sena, al Po y al Ebro? ¿No tenían tierras de sobra allá en el norte? […] Venían de las estepas desoladas de la Alemania del Norte, de las selvas de Turingia, siempre de las regiones nórdicas. Lo que buscaban no era tierra, sino tan sólo tierra mejor. Y era bien comprensible su afán. Cuando en su ambiente frío, envueltos en pieles de animales y viviendo de papilla de avena, cuajada y cerveza amarga, se enteraban de que del otro lado de las montañas se extendían tierras bañadas en sol perpetuo, donde la harina era blanca y el vino era dulce, ¿no debían sentir la atracción del sur? El frío y la pobreza del suelo han tenido la virtud, si no de convertir a los germanos en el pueblo guerrero más fuerte, en todo caso de mantenerlos en tal condición.»[134]

A partir de la fecha indicada, siglo III, los intentos de invasión de estas gentes a través de la Galia romana (hoy Francia) fueron continuos, conformando una escalada migratoria que tuvo una versión silenciosa y pacífica y otra de fuerte carácter agresivo, pues estas tribus bárbaras contaban con una gran

---

133 Consultar capítulo II de estos *Apuntes*.

134 Ludwig, Emil. 1941. *Historia de Alemania* (traducción de Pablo Simon). Buenos Aires. Ediciones Anaconda.

preparación para la guerra (hay datos de que sabían trabajar los metales, el hierro especialmente, para fabricar armas y también herramientas de trabajo agrario y doméstico). En este último sentido, el guerrero, se registra el triunfo militar en el bosque de Teutoburgo, en el año 9 dC, de las fuerzas de los queruscos, habitantes al oeste del río Elba, que al mando de su jefe Arminio derrotaron a tres legiones romanas conducidas por Quintilio Varo. La importancia de la victoria de Arminio, sobre las bien entrenadas y preparadas fuerzas romanas, reside en el hecho de que algunos historiadores recogen el acontecimiento como la primera huella visible de existencia de la nación alemana y de la presencia del primer héroe nacional, Arminio. En el monumento erigido en la ciudad alemana de Detmold, estado federado de Renania del Norte-Westfalia, en honor del mítico vencedor, se lee en su espada la siguiente inscripción: "La unión de Alemania es mi fuerza; mi fuerza es el poder de Alemania" *(Deutschlands Einigkeit meine Stärke - meine Stärke Deutschlands Macht)*.

En el año 476, luego de dos cruentas incursiones que llegaron hasta Roma y la saquearon a sangre y fuego (387 y 410), los bárbaros hicieron caer al último y endeble emperador romano, Rómulo Augústulo. El trono fue ocupado por el jefe de los hérulos, Odoacro (433-493), emperador durante un período de casi dos décadas. En el 493 Odoacro fue asesinado por el ostrogodo Teodorico el Grande (454-526), que lo suplantó y afirmó definitivamente la supremacía bárbara aunque, se insiste, ganando a su vez la condición de romanos. A Teodorico se le asigna, entre otros datos que expresan esta franca actitud de asimilación, la adopción del latín como idioma imperial, base de las lenguas romances.

Como consecuencia de las ya citadas Grandes Migraciones hacia el sur, los bárbaros que se fueron instalando en los confines del suelo romano, se asimilaron y adoptaron en distintas medidas el nuevo modo de vida, creando una sociedad germano romanizada que dejó de estar formada por cazadores, recolectores y agricultores nómades para convertirse en sedentarios, hasta un grado que le permitió al Imperio, urgido por cuestiones militares, a convocar a los hombres de ese origen para formar parte de sus ejércitos, incorporándolos en especial en aquellas legiones que debían cuidar las fronteras que sus antepasados habían violado.

> «Pronto las guardias pretorianas de los césares estuvieron integradas, en su mayoría, por germanos.»[135]

---

135 Schulze, Hagen. 2007. *Breve historia de Alemania* (traducción de Ela María Fernández-Palacios). España. Alianza Editorial.

Asimismo el Imperio iba concediendo el permiso de residencia a los germanos migrantes que se habían instalado pacíficamente, otorgándoles la ciudadanía romana que era con seguridad la mayor ambición de estas gentes. Esta integración de los germanos se fue profundizando, hasta el punto de que se registra la incorporación, además de soldados, de funcionarios de ese origen en la administración gubernamental romana, de modo que la caída del último emperador, Rómulo Augústulo no significó en realidad, tal como anotan muchos historiadores, una total ruptura y un cambio rotundo de la situación política, sino la continuidad de un proceso que encontró en el desalojo del emperador, suplantado por el hérulo Odoacro, sólo el punto más llamativo. Ya en el poder, los germanos asumieron «la administración tradicional romana, aunque simplificándola; las monarquías germanas se transformaron en romanas; y el derecho romano fue testigo de la mutación del derecho consuetudinario germano en un derecho público fijado por escrito. En Occidente habían desaparecido los emperadores romanos, pero ni uno solo de los reyes germanos puso en duda la pervivencia del Imperio Romano»[136].

La nueva situación del Imperio fue encarada como un desafío por la Iglesia Cristiana, que se propuso evangelizar al flamante poder germano, del mismo modo que lo había hecho, con éxito, con la nobleza romana. Recuérdese que en el siglo IV el emperador romano Constantino el Grande (272-337), además de dividirlo en dos grandes regiones, occidental y oriental, decretó que el cristianismo sería en adelante la aceptada religión del Imperio. La Iglesia entendió que le competía, tal como lo había hecho dos siglos atrás con Constantino, la conversión de estos nuevos núcleos dirigenciales, que en gran parte e independientemente del tiempo de residencia en tierras occidentales, seguían atados a la idolatría y a la atención de los dogmas mágicos. Cuando la Iglesia quiso ampliar su prédica al resto de la población, encontró la resistencia de los campesinos, aquellos migrantes que no se arrimaron a las ciudades y que instalados en las zonas rurales confundían fácilmente las fuerzas de la naturaleza con las de la divinidad. Se los identificó como pagus, término latino que derivó en el plural pagani (paganos en castellano), con el cual desde entonces se reconoció a los no cristianos, y en este punto en particular a los bárbaros que había que convertir a cualquier costo.

Cabe añadir que esta intervención de la Iglesia sobre los espíritus bárbaros había comenzado en fechas anteriores a la caída de Rómulo Augústulo. Debe

136 Schulze, Hagen. Obra citada.

tomarse nota como un hecho de devoción la traducción del Nuevo Testamento de la Biblia por parte del misionero arriano[137] visigodo Wulfila o Ulfilas (311-382 o 388), del griego a la lengua gótica, hoy entendida ésta como una lengua muerta germana, hablada por esas fechas por los godos y visigodos. Muchos consideran a esta versión bíblica como el primer signo de presencia de la literatura alemana.

Dentro de estos objetivos de la Iglesia, se cuenta su primer y mayor triunfo: la conversión de Clodoveo (466-511), prototipo del bárbaro germánico, líder de la tribu-madre de los alemanes, los francos, que echaron raíces en las Galias, destituyeron al sobreviviente gobernador romano en el 486, fundaron la dinastía merovingia y crearon los fundamentos de la actual Francia (consultar capítulo III de estos *Apuntes*). Varios siglos después de este suceso, surge la figura de Pipino el Breve (715-768), quien derrotó a los merovingios en 1751 y se irguió como el primer rey carolingio.

> «Con él [con Pipino] se iniciaba la tradición del reinado como un oficio conferido por Dios.»[138]

Su sucesor de sangre, su hijo, fue Carlomagno (742-814), nombrado rey en el 771, instaló la capital del reino en Aquisgrán (ciudad fronteriza con la actual Bélgica y los Países Bajos), alzándose como el soberano más poderoso de la Europa occidental y, para muchos, verdadero fundador de la nación alemana (quienes piensan así desestiman el origen atribuido a Arminio a comienzos de nuestra era). La coronación de Carlomagno como emperador, que León III, papa entre el 795 y el 816, decidió en la Navidad del año 800, le confirió un título mayor: emperador no es lo mismo que rey. Con este hecho ceremonial se continuó el proceso de asimilación de los bárbaros, sólo que en este punto tomó un diseño más germano, evidente en el nuevo nombre que se le acuñó al imperio: Sacro Imperio Romano Germano.

---

137 El arrianismo era el conjunto de doctrinas cristianas desarrolladas por Arrio (256-336), sacerdote de Alejandría, quien consideraba que Jesús no era Dios o parte de Dios, sino una creación de Dios. Una vez que la Iglesia adoptó la tesis opuesta, el arrianismo fue condenado como una herejía en el año 381. Esta medida inició la lenta desaparición del arrianismo, aunque perduró con cierta fuerza entre los germanos hasta el siglo VI. En la actualidad, se considera que la cristología de los Testigos de Jehová guarda similitudes con el pensamiento arriano.

138 Fulbrook, Mary. 1995. *Historia de Alemania* (traducción de Beatriz García Ríos). Gran Bretaña. Cambridge University Press.

> «Carlomagno, uno de los tres o cuatro soberanos eminentes de los alemanes, fue el primero en concebir la visión de un Imperio mundial, ese desmedido sueño alemán que luego durante un milenio, y nuevamente en nuestros días[139], ha dominado a los alemanes.»[140]

Era claro, todos los protagonistas lo sabían, que como consecuencia de esta investidura de Carlomagno, se suscitarían conflictos con el único emperador legítimo de la cristiandad, el de la oriental Bizancio, en ese entonces una mujer, Irene de Atenas (752-803). Los desacuerdos entre Oriente y Occidente, nacidos o estimulados precisamente por estas inconsultas gestiones del papado occidental, provocaron desencuentros menores entre las iglesias hasta desembocar en uno de mayor envergadura y extendidas consecuencias: el Cisma de Occidente y Oriente o el Gran Cisma, que son dos de los nombres aplicados al episodio que ocurrió en el año 1054 y en el que se produjo la mutua excomunión que separó al papa, y a la cristiandad de Occidente, de los patriarcas y de la cristiandad de Oriente, provocando para siempre la división de las dos regiones imperiales que en el trescientos había creado el romano Constantino. Esta discordia, muy explicada en el capítulo III de estos *Apuntes*, no conoció reconciliación alguna más allá de los intentos que pudieron haberse producido a lo largo de los siglos; a partir de ese año mil la Iglesia Católica Apostólica Ortodoxa de Oriente diseñó una liturgia diferente y entre los numerosos cambios de doctrina cambió el idioma oficial, reemplazó el latín por el griego.

Es conocido, y lo hemos relatado, que los sucesores de Carlomagno carecieron de estatura para mantener la integridad de la administración carolingia, que desapareció como tal en el siglo X. Luis el Piadoso, hijo de Carlomagno, fue un emperador incapaz que terminó cediendo el gran territorio, dividido por partes iguales (el concepto indivisible del imperio se hizo trizas), a sus tres hijos. El tratado de Verdum del 843 le asignó tierras a Lotario (795-855), a Carlos el Calvo (823-877) y a Luis el Germánico (806-876), generando las condiciones de nacimiento de la futura Francia y de una Alemania que, administrada por este último soberano y aun sin ningún grado

---

139 Cabe aclarar que la cita se desprende de un libro publicado cuando estaba vigente la ominosa empresa del Tercer Reich de Hitler.

140 Ludwig, Emil. Obra citada.

de unificación nacional, se extendía dentro de un territorio similar al espacio que hoy ocupa.

Los herederos carolingios, se insiste que incapaces de sostener la unidad de un imperio aún bajo esa condición tripartita, también fueron perdiendo crédito en sus territorios. La gestión de Luis el Germánico, aposentado en la zona oriental –Sajonia, Turingia, Franconia, Baviera–, fue sucedida hasta que la dinastía carolingia se extinguió y dejó el espacio para que se produjera en el 911 lo que para muchos es la primera elección de un rey alemán –y por lo tanto otra primera evidencia de presencia de una nación alemana–, la de Conrado I (881-918). Acaso más importante que esta condición de primer rey alemán, negada por otros historiadores, resulta la mención de que el cargo fue obtenido por Conrado mediante una elección, lo que eliminaba los derechos de sangre para acceder al trono. De todos modos parece ser que este sufragio fue el único compromiso que tomaron los múltiples reyezuelos, príncipes y duques, que luego retomaron el poder de sus posesiones ignorando la existencia de un poder central que pudiera estar por encima de ellos. Para estas fechas la región ya había perdido su condición tribal y adquirido las características de organización de una sociedad feudal. El sucesor de Conrado I, Enrique I de Sajonia (876-936), tampoco pudo imponer mucha autoridad, un rasgo que le siguió quitando validez a la idea de que con Conrado había nacido el reino de Alemania, aunque es cierto que a comienzos del segundo milenio aparecen las grandes dinastías que marcarían los años posteriores de la historia alemana: los Welf de Sajonia, los Wittelsbach de Baviera y los Hohebstaufen de Suabia. A esta última pertenecía Barbarroja (en realidad Federico I, que nació en el 1152 y murió en el 1190), quien le dio otro nombre oficial al Sacro Imperio, ya convertido en un enclave claramente germánico: lo llamó primer Reich. No obstante las intenciones, y la gran autoridad de Barbarroja, la fragmentación feudal de esas tierras alemanas fue irreparable. En 1250, fecha de la muerte de Federico II, en el poder como nieto de Barbarroja, la región era un mosaico de principados consolidados y ese fue el carácter político con el que los alemanes afrontaron la gran aventura de Occidente: las Cruzadas.

Fue entre los años 1095 y 1270 que se produjeron las Cruzadas Orientales, destinadas a tomar por la fuerza el Santo Sepulcro de Jerusalén, emplazado en el lugar donde tuvo lugar la crucifixión, enterramiento y resurrección de Cristo, entonces en poder de los infieles otomanos. Se trató de ocho intentos infructuosos, impulsados por el papado romano, la corona francesa y el Sacro

Imperio, destacándose en todos ellos la participación alemana a través de príncipes, reyes y emperadores, como el citado Barbarroja y Conrado III.

La Bula de Oro (en latín, *bulla aurea*), dictada en 1356 por el emperador Carlos IV (1316-1378), fue una especie de constitución imperial que, entre otras normas, regulaba detalladamente el citado proceso de elección del rey alemán, que a la sazón obtenía la condición de emperador del Sacro Imperio (cabe decir que la implementación de esta votación era un procedimiento extraño en una Europa que, con contadas excepciones, concedía a los reyes el derecho divino y el beneficio de ser sucedidos por sus herederos directos). La Bula concedía sólo la condición vitalicia del elegido pero le quitaba el derecho hereditario. El cargo era otorgado por siete príncipes electores (*Kurfürsten*): los arzobispos[141] de Maguncia, Tréveris y Colonia, el Rey de Bohemia, el Conde Palatino del Rin, el Duque de Sajonia y el margrave (título honorífico que asumían algunos príncipes) de Brandeburgo. Otros historiadores, Julian Swann entre ellos, elevan a nueve la cantidad de electores, sumando los príncipes de Baviera y Hannover. Curiosamente este discutible edicto, sean siete o nueve los electores, benefició a partir del siglo XV sólo a los integrantes de la dinastía Habsburgo, que mantuvo su vigencia imperial sin alteraciones hasta la disolución del Sacro Imperio, Napoleón mediante, en 1806. Federico III (1415-1493) fue el primer Habsburgo beneficiado con el poder imperial, pero Carlos V (1500-1558), soberano a los veinte años, fue el más relevante, mientras que Francisco II (1768-1835) fue el último, el gran soberano derrotado por Napoleón. Los Habsburgo se distinguirán durante el trayecto que hicieron por la historia de Europa como fervorosos católicos, la estirpe siempre «defenderá la Iglesia de Cristo contra los ataques de los bárbaros exteriores y la protegerá de las sediciones internas, cismas y herejías»[142].

En esta Baja Edad Media, período que nosotros hemos ubicado entre los siglos XIII y XVI, la vida para la mayor parte de la población alemana «seguía siendo, al igual que quinientos años antes, desagradable, brutal y corta»[143]. Sin embargo los cambios, que tardaban años en afectar la vida cotidiana, se estaban produciendo. Hemos descripto muchos de ellos en capítulos anteriores, no

---

141 Un arzobispo no tiene, por fuerza, mayor poder que un obispo; sin embargo, están a cargo de diócesis más prestigiosas.

142 Géoris, Michel. Obra citada.

143 Fulbrook, Mary. Obra citada.

obstante no parece innecesaria una reiteración. Se descubre, o redescubre según otras teorías, América en 1492, cuyo efecto en la economía y en la política del viejo mundo fue trascendental. Entre sus causas negativas (por lo general se anotan las consecuencias positivas de esta circunstancia) debe señalarse que la llegada de inmensas cantidades de metales preciosos, el oro de Ouro Preto y la plata mexicana entre ellos, generaron una irreprimible inflación, fenómeno económico que por primera vez hacía presencia en Occidente. Asimismo, en esta Baja Edad Media se produjo la crisis del feudalismo, se robustecieron los poderes centrales en desmedro de las pequeñas soberanías. Las lábiles fronteras del Imperio comenzaron a solidificarse, ya hay naciones de límites bastante identificados, tal como Francia, España, que había conseguido liberarse de los moros que ocupaban el sur, y Suiza, que adquirió su independencia en 1648. Pero Alemania seguía siendo un conjunto de territorios dinásticos y eclesiásticos salpicado de ciudades libres o imperiales –«un mar de fragmentos políticos en el que flotaban algunas piezas grandes»[144]–, sin capital política identificada. Por esas fechas Occidente recibe, todavía sin reconocer su grado de importancia, el invento de un tal Johannes Gutenberg (1400-1468), la imprenta de tipos móviles, que fue el arma más contundente que usó Martín Lutero, el encargado de sacudir y derrumbar la hasta entonces sólida fortaleza de la cristiandad romana.

La historia de Lutero es conocida, la hemos desarrollado en otro capítulo, pero su reiteración, siquiera en parte, puede resultar beneficiosa para este tramo del capítulo. En 1517, Martín Lutero (1463-1546), un modesto monje y teólogo académico (profesor de teología de la universidad de Wittenberg), escribió un conjunto de noventa y cinco tesis donde criticaba los abusos de la Iglesia y, según la leyenda, las clavó impresas en una de las puertas de la catedral de Wittenberg, cumpliendo así con «una arraigada costumbre para iniciar el debate público»[145]. Primero fueron escritas en latín, para su discusión académica, pero luego el autor las tradujo al alto alemán para información de los ciudadanos, que en escasa cantidad conocían el idioma eclesial pero sí entendían el propio.

Se entiende que la rebelión de Lutero reconocía antecedentes, acaso más heréticos que sus propuestas que, cabe decir, no buscaban dividir la Iglesia sino

144 Fulbrook, Mary. Obra citada.
145 Fulbrook, Mary. Obra citada

purificarla, quitarle sus derechos al abuso. Entre estas tradiciones subversivas resalta la tarea de Jan Hus (1369-1415), un sacerdote checo que predicaba en su idioma e informaba sin prudencia alguna sobre la corruptela de la jerarquía papal, en esos momentos sumida en el caos, con la convivencia de tres papas que se disputaban el palio de Roma. El abuso concreto que soliviantó a Lutero fue la venta de "indulgencias".

> «De acuerdo con la Iglesia, la salvación se podía conseguir por medio de las buenas obras, entre las que se contaban las donaciones eclesiásticas, y se llegaba a afirmar incluso la posibilidad de la Iglesia de interceder en favor de los parientes ya muertos que sufrían por sus pecados: así, se vendían "indulgencias" para reducir el tiempo en el purgatorio, tanto para uno mismo que para otros.»[146]

Witenberg se había transformado en un punto de peregrinación y de compra de las citadas indulgencias. El príncipe elector, Federico III de Sajonia (1463-1525), promovía estas incursiones presentando a los penitentes un cúmulo de reliquias cristianas (pedazos de la santa cuna, trozos de pañales y restos de los niños masacrados por Herodes) de muy dudoso origen pero que exaltaban el fervor de los viajeros. Para la segunda década del siglo XVI la venta alcanzó niveles tan importantes que aceleró el interés de Roma por obtener un porcentaje de esas fortunas. El pacto de reparto de ganancias, obtenido por un sacerdote enviado por la Santa Sede, consistió en que la mitad del dinero recaudado emigraría a Roma, para ser destinado a la construcción de la Basílica de San Pedro (obras que se iniciaron en 1506), mientras que la otra mitad quedaba en Alemania, pero destinado a paliar las deudas que muchos soberanos mantenían con la banca Fugger, presidida por los hermanos Raimundo y Antonio, famosos prestamistas que, instalados en Augsburgo, aplicaban usurarios intereses a los capitales que aportaban para sostener más de una aventura bélica o política de los monarcas y príncipes europeos.

La reacción de Lutero fue contundente: el procedimiento de las indulgencias no tenía base teológica alguna, la voluntad de Dios no podía ser comprada de esa manera. Ante la difusión de sus tesis, cuyo conocimiento pronto excedió territorio alemán para llegar muy pronto a toda Europa, Lutero

---

146 Fulbrook, Mary. Obra citada

fue reclamado por Roma. Federico de Sajonia intervino y consiguió que el rebelde fuera interpelado en Alemania, primero en Augsburgo, donde Lutero demolió a un insolvente enviado papal, y luego en Leipzig, donde tuvo que trabajar con más luces para rebatir a un nuevo emisario, el eminente teólogo Johannes von Eck. Los resultados de estos dos encuentros ampliaron las diferencias, por lo que el papa decidió, en 1521, excomulgar a Lutero.

Carlos V, el más grande de los católicos Habsburgo, que sufría el continuo acecho de los turcos (¡en 1532 Solimán II invadió Austria y asediaba Viena!)[147], que debía ocuparse de expoliar América, que emprendía costosas y fatigosas campañas por Italia para defender el Milanesado, pasillo de comunicación entre sus posesiones italianas y alemanas, padece la Reforma como su calvario más agudo. En tren de solucionar este diferendo con Lutero, convocó a una reunión en Worms, donde el rebelde en persona debía defender su postura, ante el emperador y ante los príncipes alemanes. Y Lutero lo hizo de modo brillante, sin abjurar de ninguna de sus posiciones.

> «La audiencia empieza mal. Lutero se halla apurado, balbuceante, evasivo, y, al fin, pide que la sesión sea aplazada para el día siguiente. Así se hace. Por la mañana, literalmente transformado, seguro de sí, Lutero se muestra altanero. Después de haber saludado con insolencia al emperador, se lanza a una larga diatriba, permitiéndose incluso algunas groserías. Declara, en resumen, no reconocer la competencia de la dieta [asamblea política y legislativa de algunos estados europeos, en este caso la dieta de Worms] en materia de dogmas, ataca al papado, al sistema de indulgencias y acaba afirmando que no se retractará jamás.»[148]

El golpe es duro para Carlos V, quien estaba consagrado a la restauración del imperio carolingio «con el cemento del catolicismo»[149]. Se cuenta que el emperador, ante el fracaso de Worms, se lamentará de haber actuado

147 Para fortuna de Occidente, Solimán murió en su campamento el 5 o 6 de septiembre de 1566, cuando sus tropas marchaban hacia Hungría. Antes de esto, y como consecuencia de sus disputas con Carlos V, Francisco I, rey de Francia, había pactado con el turco, gesto que Europa leyó como una traición.

148 Géoris, Michel. Obra citada.

149 Géoris, Michel. Obra citada.

demasiado tarde. Después de este encuentro Lutero necesitó del nuevo auxilio de Federico III para salvaguardar su seguridad. El príncipe elector lo "secuestró" sin dar noticias de su paradero en el castillo de Wartburgo, donde Lutero, con tiempo para pensar y trabajar, tradujo entre 1521 y 1522 al alemán vulgar el Nuevo Testamento de la Biblia, dándole visibilidad definitiva al alemán escrito, superando las diferencias impuestas por los dialectos regionales y creando el idioma alemán literario. El ejemplo iconoclasta (leer la Biblia en otro idioma que no fuera el latín era un delito) cundió rápido: el sacerdote William Tyndale (1495-1536) la volcó al inglés en 1526, aunque tuvo que exiliarse precisamente en Alemania para poder hacerlo.

Por cierto Lutero defendía la autoridad de las Santas Escrituras, puestas por encima de cualquier bula o edicto papal, a la vez que le concedía al hombre la posibilidad de comunicarse con Dios sin ningún tipo de intermediarios, al son de los lemas "cada hombre un monje" o el "sacerdocio de todos los creyentes". Sus opiniones religiosas se pusieron en trance de interpretación, generando una cantidad de criterios, a veces de escasa coincidencia, que explican las numerosas sectas y asociaciones que se crearon a partir de la lectura de la doctrina luterana o protestante (nombre que adquirió después). Reiteramos que la imprenta fue el arma más eficaz que utilizó Lutero. Este invento, de progreso indetenible, permitió que en Alemania, durante 1516, se publicaran ciento cincuenta libros, mientras que diez años después la cifra ascendiera casi al millar. No sólo circulaban las ideas luteranas de alto valor doctrinario, sino una propaganda feroz en pro del pensamiento protestante, que con mucha liviandad llegaba a la injuria. El papa era el Anticristo y Lucas Cranach el Viejo (1472-1553) adhirió al concepto mediante una talla de madera, *Passional Christi und Anti-Christi*, donde sitúa al papa, rodeado de toda su corte eclesial, como el Anticristo del título.

La acción de Martin Lutero produjo otro hecho traumático para la Iglesia romana, una nueva partición en dos, que esta vez afectó, en cambio de Oriente, a una gran parte de la población europea, no sólo alemana. Fue el acontecimiento que sin duda le dio definitiva visibilidad a Alemania, el que terminó por acuñar el vocablo que identificaba al país y evidenciaba la presencia de una nación que, aún con las múltiples divisiones de complicado diseño –ese mar de fragmentos políticos que mencionamos más arriba–, había logrado una unidad lingüística y, luego de Lutero, también religiosa. Por cierto que la Reforma fue recibida con júbilo por muchos príncipes alemanes, que así se veían exentos del pago de impuestos papales y, para más, se hacían

dueños de las tierras que habían sido propiedad de la Iglesia Católica. No cabe desmerecer los focos de resistencia católica ubicados en el sur, de todos modos incomparables en cuanto a fuerza con lo que ocurría en el norte. En pleno conflicto entre el papa y Lutero, un desesperado delegado pontificio exageró informando a Roma que nueve décimas partes de Alemania profieren el grito de guerra protestante y que la otra décima parte pedía la muerte de la corte romana; fue una expresión extrema que no se correspondía con la realidad.

Resulta necesario explicar aquí la razón por la cual la religión luterana toma el nombre, más difundido, de protestante. El origen es un documento, la Protesta de Espira, mediante el cual seis príncipes y catorce (o dieciséis, los historiadores no coinciden) ciudades libres de Alemania reclamaron a Carlos V la inoportunidad del edicto de Worms, publicado en 1529 luego del fracaso de la reunión con Lutero, donde se proclamaba el cese de toda tolerancia religiosa y se llamaba a emprender la Contrarreforma, una acción de represión constante y unánime contra toda expresión de devoción luterana. Carlos V destruía con este documento (¡que el propio obispo de Maguncia se negó a firmar!) todo intento de conciliación, posibilidad que, sin embargo, permaneció latente durante varios años y varios intentos, como la paz de Augsburgo de 1555 (con Lutero ya muerto), que buscaba inmovilizar a católicos y luteranos en sus posiciones, impidiendo o convenciendo para que ninguna de las dos partes fuera más allá. Esta concordia fue inaceptable para algunos de los que habían abrazado la doctrina luterana y que también habían avanzado en grados de intolerancia, como el ginebrino Juan Calvino (1509-1564), que convirtió a Ginebra en una ciudad confesional, con permiso para la oración pero no para la diversión mundana, entre ellas el teatro, actividad totalmente prohibida[150]. El Concilio de Trento, convocado por los jesuitas, orden católica fundada en 1539 por San Ignacio de Loyola, que se desarrolló en sesiones discontinuas entre 1545 y 1563, actuó de manera más tardía que la declaración de Worms pero ahondó las distancias, ya que se opuso terminantemente a las principales tesis luteranas expuestas por sus representantes, que acudieron a Trento protegidos por un salvoconducto concedido por el emperador. Los católicos, ante las diferencias ya insalvables, reafirmaron el amplio poder y autoridad del papa, una cláusula inaceptable para los protestantes. Suena brutal, pero este concilio no sirvió absolutamente para nada.

Erasmo de Rotterdam (1466-1546), un contemporáneo de Lutero, intervino en la disputa con ánimo conciliador. A veces se lo confunde como un aliado del

150 La tarea de Calvino en Ginebra está reseñada en el capítulo V de estos *Apuntes*.

rebelde alemán, cuando en realidad era una personalidad aislada, que actuaba con la intención de situarse en el justo medio, lo «que le hace condenar tanto la degeneración del clero católico romano como los excesos de los luteranos»[151]. Si bien la de Lutero fue una reacción que superó todos los límites y llevó al cisma, la de Erasmo, más apaciguada y menos militante –hablaba a través de sus libros–, indica la existencia de un clima de época donde la Iglesia Católica estaba perdiendo autoridad y ya no podía controlar todo el pensamiento independiente.

¿Es preciso señalar que estas discusiones teológicas se hicieron en un nivel inaccesible para el pueblo apenas cristianizado, que todavía mantenía vinculaciones con la magia y las supersticiones de antaño? Por ejemplo, esta distancia entre la flamante jerarquía luterana y los intereses populares se hicieron evidentes cuando se produjeron en Alemania las rebeliones campesinas de 1524 y 1526. Este alzamiento masivo, reconocido por la historia como la "Guerra de los campesinos" o "La Revolución del hombre común", se reprodujo en varias ciudades, desde el sur hasta el norte, y concitó el enojo de Lutero, que pedía la paz a la par que recriminaba a los bandos enfrentados, campesinos y príncipes, hasta que un episodio personal, que casi le cuesta la vida, le dio pie para ponerse en contra de las que calificó hordas de campesinos ladrones y asesinos. Con esta reacción Lutero «eliminó de hecho la posibilidad de que su reforma atrajera por igual a todas las clases sociales, al utilizar las Escrituras para apoyar sus prejuicios sociales a favor de un orden mundano basado en la obediencia a la autoridad secular»[152].

Las diferencias confesionales entre el norte y el sur alemán han perdurado desde la rebelión luterana, explicando algunas de las diferencias no sólo religiosas, sino también culturales y hasta políticas que se advierten entre ambas regiones, que hicieron estallar la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), una verdadera guerra civil y religiosa entre los partidarios de las ideas de Lutero (que ya había muerto, en 1546) y aquellos que apoyaban la Contrarreforma sostenida por Carlos V (que también había muerto en 1558). La Guerra de los Treinta Años pronto rebalsó los límites germanos, los del Sacro Imperio, e involucró, por acción u omisión, a todas las potencias del continente. Por fin la Paz de Westfalia (1648) hizo cesar una conflagración que devastó a la población alemana; se considera que sólo la región de Brandeburgo (que luego sería

151 Géoris, Michel. Obra citada.
152 Fulbrook, Mary. Obra citada.

Prusia) perdió mucha de su población masculina: «treinta millones de personas quedaron reducidas a veinte millones»[153]. Los efectos perniciosos del conflicto, el desencanto y la desilusión del hombre común, se encuentran retratados en lo que muchos críticos consideran la primera gran novela alemana, *Simplicissimus*, que en 1669 publicó Christoph von Grimmelshausen (1621-1676).

Sin embargo cabe asignarle a este tratado de Westfalia algunos buenos resultados: un clima de paz en el territorio alemán y la inmovilidad de las divisiones demográfico-religiosas, que se mantuvieron en trazos más o menos inalterables hasta las guerras mundiales del siglo XX. Sin embargo no se consiguió que se depusieran intereses particulares y la nación alemana, imitando la conducta de sus vecinos, se uniera en un tronco común y bajo un poder central, sino que ocurrió todo lo contrario, se cristalizó la fragmentación en pequeños principados («cada príncipe alemán se consideraba un pequeño Luis XIV»[154]), siempre dispuestos a entrar en guerra entre ellos.

> «A principios del siglo XVIII Alemania comenzó a resurgir económica y socialmente de las ruinas en que la había dejado la Guerra de los Treinta Años, no así políticamente, pues seguía siendo –como una de las consecuencias de aquélla– el conglomerado de pequeños y medianos Estados prácticamente independientes […] Esta fragmentación interior estaba apoyada por la política de los príncipes de los distintos territorios, que perseguía los intereses particulares de cada uno de ellos, descuidando los intereses del Imperio, como así de hecho lo hacía el propio emperador que obraba más como representante de la casa Habsburgo que del Imperio […] Alemania era, pues, en oposición a los Estados nacionales centralizados como Inglaterra o Francia, una federación heterogénea de Estados inoperantes.»[155]

El número de principados autónomos oscilaba entre trescientos y trescientos sesenta, a los que habría que sumar las cincuenta y una que obraban

---

153 Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. 1966. *La escena viviente* (traducción de Horacio Martínez). Buenos Aires. EUDEBA.

154 Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. 1947. *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789)* (traducción Sergio Belaieff). Buenos Aires. Editorial Futuro SRL.

155 Jané, Jordi (sin fecha) Introducción a *Lessing. Minna von Barnhelm*. España. Bosch, casa editorial S.A.

con calidad de Ciudades Imperiales Libres (Basilea, Worms, Maguncia, Ratisbona, Estrasburgo, Hamburgo, Sajonia, Espira, Colonia, Buchau, Bopfingen, entre otras), que formalmente eran gobernadas por el emperador del Sacro Imperio. Algunas de estas posesiones no excedían del kilómetro cuadrado y la Ciudad Imperial más poblada alcanzaba la cantidad de mil seiscientos habitantes, pero ni la extensión ni la densidad de población fueron determinantes para frenar las intenciones absolutistas de los príncipes. Vivían exentos de impuestos imperiales, estaban a cargo de sus propias aduanas, mantenían ejércitos permanentes y se ocupaban de formar burocracias leales, a la vez que, con frecuencia, alimentaban la creación de cortes que, copiando el lujo francés, pesaba sobre los miserables campesinos, quienes eran los que verdaderamente sostenían económicamente esa onerosa estructura de gobierno. No cabe transcribir aquí la larga lista de estados de diferente conformación, pero sí se entiende necesario señalar que los príncipes con mayor solvencia fueron los primeros en abandonar sus hábitos feudales para ordenar la construcción, por parte de arquitectos y paisajistas extranjeros, de palacios fastuosos, con jardines afrancesados, imitando, insistimos que como obvio referente, el Versalles del Rey Sol. Ya los aires de la Ilustración (recuérdese *Aufklarung* en alemán) empezaban a soplar por esos sitios trayendo los aromas de París, que por supuesto nadie concebía revolucionarios; 1789 estaba todavía muy lejos. En esas nuevas cortes alemanas, que con afán trataban de emular a las más desarrolladas del continente, «se representaban óperas, teatro, bailes de máscaras y ballets, contratándose para ello a músicos e intérpretes italianos y de otras nacionalidades, además de una gran variedad de personas para organizar todo tipo de actividades, desde cacerías hasta carreras de trineos»[156].

Dentro de este clima crecía una clase ilustrada, pero mucho más cercana a la nobleza que a los sectores más bajos. Muchos de sus representantes eran convocados con frecuencia para ocupar lugares subalternos pero importantes dentro de la administración oficial. Todo el movimiento de la Aufklarung alemana adoptará los criterios ilustrados, valoración de la razón y cuestionamiento de las verdades consideradas hasta entonces como incontrovertibles, pero, a diferencia de la Ilustración francesa, sin poner en duda el sistema político establecido.

---

156 Fulbrook, Mary. Obra citada.

En el 1701, y como consecuencia de una compleja maniobra política del emperador del Sacro Imperio de ese entonces, Leopoldo I, el reino de Prusia hizo la brusca aparición en el concierto alemán y europeo. Esta irrupción Final del formulariono fue uno de los tantos movimientos imperceptibles en el tablero político alemán, sino que se trataba de un Final del formularioFinal del formularioepisodio de una trascendencia extraordinaria, porque este estado-nación contó de inmediato con una potente voz propia que exigió el establecimiento de un nuevo equilibrio de fuerzas, no sólo en su región de origen sino en toda Europa. La descripción de los acontecimientos que propiciaron su creación y su desempeño de tres siglos dentro del cuadro continental –durante los cuales mantuvo guerras contra casi todas las naciones–, puede ser fatigosa, pero cabe, para entender la situación política del siglo XVIII, anotar algunas cuestiones que creemos insoslayables.

Comenzamos con una obviedad que ya hemos señalado: el Sacro Imperio Romano Germánico, esa lejana creación de los carolingios, era, al comienzo del Siglo de las Luces, una entidad esencialmente alemana (los emperadores fueron, desde la asunción de Federico III en 1452, casi todos príncipes alemanes Habsburgo o de dinastías afines), que seguía teniendo gravitación cultural y política en el norte de Europa. Se reitera que hasta el tratado de Westfalia estaba enclavado entre límites difusos, sin capital fija y que esas fronteras lábiles eran de continua disputa, de modo que el Imperio ocupaba, con distinto grado de poder e influencia, un territorio impreciso. El emperador Leopoldo I, que gobernó hasta comienzos del siglo ilustrado, entre 1658 y 1705, fue uno de los que pugnó por sostener la cultura germana, muy afectada por el desarrollo de las ideas francesas dentro de su, reiteramos, impreciso territorio. Con ese afán, el emperador decretó que el alemán fuera la lengua oficial del Imperio (en su origen había sido el latín); asimismo, y para recompensar la ayuda que el miembro de la casa hohenzollern, Federico I (1657-1713), le brindó en su favor en la Guerra de Sucesión Española, el soberano le otorgó a éste el título de rey del nuevo reino, Prusia, que ocupaba entero la región de Brandeburgo y tenía a Berlín como capital, una ciudad, en ese entonces, de ásperas características, desdeñada con el título de "arenal de Europa".

El hohenzollern Federico I fue, entonces, el primer rey prusiano, seguido por Federico Guillermo I (1688-1740), el "Rey sargento" o el "Rey soldado", quien tuvo a su cargo la preparación de su brillante sucesor, su hijo Federico II el Grande (1712-1786), que por su condición de ilustrado ocupará nuestra atención. El relato de la formación educativa de este joven, para muchos historiadores el

más lúcido de los reyes prusianos, alcanza tonos novelescos. Sometido, desde niño, a una severa formación militar («debes tener un buen ejército y mucho dinero», le aconsejaba su padre), Federico II tenía prohibida la lectura de libros, hábito que subrepticiamente le habían inculcado su madre y sus nodrizas, mientras este padre severo le exigía que consagrara todo su ocio a los "ejercicios viriles". Posiblemente esta veda paterna sea más una exageración de la historia que una verdad, habida cuenta de que si bien el Rey Sargento despreciaba casi todas las artes, en especial la música, era a su vez un gran admirador de la pintura. Lo real es que Federico II quiso revelarse contra esta estricta educación –mantuvo una biblioteca clandestina hasta que, se dice, su padre se la quemó–, e intentó escapar de la corte junto con su amigo y amante, su lugarteniente Hermann von Katte, hecho que el Rey Sargento castigó con prisión para su hijo y decapitación para su cómplice. Por estos episodios, el término "educación prusiana" ha quedado en el imaginario occidental como símbolo de una formación muy estricta, rigurosa, alejada de todo devaneo intelectual.

Por fin, en 1740, a la muerte de este padre terrible, Federico II ocupó el trono. Se daba por descontado su gran preparación militar, inculcada a sangre y fuego, lo que le otorgaba mérito para ejercer el mando de un fantástico ejército de ochenta mil hombres que, reclutado entre una población que apenas superaba los dos millones de habitantes, debía tener más miedo a los oficiales que a los peligros a los cuales los exponía la batalla (este régimen atroz transformó la deserción en un hábito frecuente y cruelmente castigado). Federico II disponía, entonces, de una tropa provista de un inmenso poder de fuego, puesta al mando de los jóvenes de la nobleza egresados de la Academia de Cadetes, fundada por el Rey Sargento en 1722. Muy bien equipado, uniformado de azul, con soldados que superaban la talla de la época (los europeos, en su conjunto, eran más bajos y más delgados que ahora; un metro con cincuenta era una altura normal)[157], lo que le daba a los batallones en avance una majestuosidad y un aplomo apabullantes. Este ejército prusiano fue un ejemplo de organización para la guerra, que toda Europa admiraba y temía. El conde de Mirabeau (1749-1791), revolucionario francés contemporáneo de estos hechos, declaró que «Prusia no es un Estado que posee un ejército, sino un ejército que posee un Estado».

---

157 En el resto de Europa, los "mozos altos" estaban reservados para los regimientos de elite o las guardias reales. Aquí, en Argentina, se seleccionaban los conscriptos de mayor porte para formar parte del Regimiento de Granaderos de San Martín.

En un corto aparte señalamos que la Argentina, que a fines del siglo XIX, una vez superado el triste período de las guerras civiles, encaró la profesionalización y modernización de sus fuerzas armadas, tomó la organización castrense prusiana como principal referente. El general Pablo Riccheri (1859-1936), tuvo a su cargo la tarea y aplicó un plan imitativo, con sus mismos códigos de conducta y con sus admirados conceptos de táctica y estrategia militar.

> «Para evitar las guerras internas, había que crear fuerzas armadas nacionales profesionalizadas y anular la posibilidad de que gauchos y campesinos armados se pusieran el servicio de tal o cual interés […] Hasta bien entrado el siglo [XIX] los gauchos, pastores y campesinos se las habían arreglado para hacer sentir su presencia condicionando su apoyo a los caudillos que peleaban entre sí, u organizando "montoneras" y revueltas».»[158]

Riccheri, ministro de guerra durante la segunda presidencia de Julio Argentino Roca (1880-1886), suministró el material humano necesario para este proyecto mediante una leva obligatoria de ciudadanos jóvenes, el "servicio militar obligatorio", régimen que con muy pocas alteraciones tuvo una larga vigencia hasta que fue derogado, en 1994, por el presidente Carlos Saúl Menem.

Volviendo al desenvolvimiento de Prusia, anotamos que a Federico II debe atribuírsele la condición de ejemplo de príncipe ilustrado (acaso el más representativo de todos, Kant lo había elegido como modelo), porque a la muerte de su padre recuperó su interrumpida pasión por las letras, las artes y la filosofía, inclinaciones que tantos disgustos le habían deparado siendo joven. Asimismo, aunque no fue explícito, no profesó el cristianismo en ninguna de sus formas, se asumía como un calvinista débil o decididamente como un no creyente, pero contempló con buenos ojos a los practicantes del pietismo (definido rápidamente como una expresión religiosa extrema del luteranismo, «que predicaba las virtudes de la educación, el desarrollo personal y la responsabilidad social cristiana»[159]). Utilizó a los pietistas «para ayudar a impulsar y perfeccionar no sólo la iglesia luterana establecida, sino también la

---

158 Adamovsky, Ezequiel. Obra citada.

159 Swann, Julian. 2002. *"Política y Estado en la Europa del siglo XVIII"* en *El Siglo XVII* (traducción de Omar Rodríguez). España. Crítica.

educación y el gobierno en sus dominios»[160]. Mostrando otra cara conciliadora hacia los intereses espirituales de sus súbditos, ordenó la construcción de una magnífica catedral católica en el centro de Berlín. Aplacaba con esto la ya bastante apagada persecución luterana hacia esa iglesia.

Federico II, que se hizo llamar el "Rey Filósofo", gobernó solo; sus ministros fueron, a juicio de testigos presenciales, poco menos que secretarios. Al contrario de los fines por los que Leopoldo I había dado el poder de Prusia a los hohenzollern, buscando sostener de ese modo una idiosincrasia alemana, Federico II persistió en un afrancesamiento que mostraba muy poco de su condición alemana (para muchos tenía poco que ver con los alemanes, «los desprecia o los ignora»[161]); el monarca se enorgullecía de su amistad con el enciclopedista d'Alembert y con Voltaire, con quien mantuvo correspondencia e, incluso, invitó a pasar una temporada en la sede real de Sans-Souci[162]. Voltaire le devolvió la gentileza divulgando al mundo la homosexualidad de su anfitrión, a quien además le regaló, con salvaje ironía, el apodo de "amable ramera".

El disoluto Giacomo Casanova (1725-1798) fue bastante más agradecido que el cáustico francés. En sus memorias relata la manera que usó para ser invitado a pasar una grata temporada en el reino.

> «Aconsejado por Lord Kaith, que yo había conocido en Londres, escribí una carta al rey de Prusia, solicitando el honor de presentarme a él en el sitio y a la hora que Su Majestad me designase. Dos días después, recibí una carta firmada por Federico, en la cual se confirmaba la recepción de la misma, y se me indicaba que el rey se hallaría a las cuatro de la tarde en el jardín de Sans-Souci.»[163]

Precisamente el mayor signo de afrancesamiento del rey prusiano, testigo arquitectónico inapelable, es el palacio de Sans-Souci, levantado en Potsdam,

---

160 Derek, Beales. 2002. *Religión y cultura en El Siglo XVIII* (traducción de Omar Rodríguez). España. Crítica.

161 Lepape, Pierre. 1998. *Voltaire* (traducción de Manuel Serrat Crespo). Buenos Aires. Emecé Editores.

162 *Sans-Souci*, "sin preocupaciones" en francés, es una expresión que guarda una extraña fascinación. En Haití, tan distante de Prusia, el monarca negro Henri Christophe le dio el mismo nombre al palacio que construyó entre 1810 y 1813 y desde donde reinaba la isla independizada de Francia.

163 Casanova, Giacomo. Obra citada.

a pocos kilómetros de Berlín, como una réplica inexacta del Gran Trianon de Versalles, donde se hablaba sólo francés y donde especialmente invitado por Su Majestad tocó el genial Johann Sebastian Bach. El diseño de los jardines, las estatuas de los dioses antiguos que lo adornaban (y lo adornan, porque el edificio y su entorno aún existen para deleite de los turistas), los monumentales frescos de los techos, conformaron lo que hay que entender como un verdadero enclave de la cultura francesa en la muy alemana Brandeburgo.

En las cuestiones bélicas, para las cuales se insiste se hallaba muy preparado, Federico II obtuvo los éxitos que se propuso. Mediante el recurso de la guerra relámpago (*der Blitzkrieg*), el ejército prusiano arrebató en 1755 territorios a la poderosa y enemiga Austria, durante la tan citada Guerra de los Siete Años. Agrandó sus dominios hasta el punto de triplicar la población prusiana: de los dos millones que lucían esa condición a comienzos de su mandato se pasó, a la fecha de su muerte, a las seis millones de almas. Estas acciones, no sólo destinadas a obtener territorios sino a afirmar la autoridad moral de la todavía fragmentada nación alemana, fueron interpretadas de manera diferente siglos después. El nazismo le otorgó al emperador el rol de líder de la causa de la unidad alemana, el mejor antecedente de la gran nación aria con que Hitler soñaba.

Federico II falleció en 1861 delegando el poder en una serie de tres reyes llamados Federico Guillermo, II, II y IV. El último, muerto en 1861, fue sucedido por Guillermo I que, rey de Prusia, fue elegido en 1871 el primer emperador de la Alemania unificada. Esta circunstancia, de enorme valor histórico, será mencionada con mayor detalle en los capítulos posteriores de estos Apuntes, los referidos s loa acontecimientos del siglo XIX.

Austria

El tema de Austria nos va a llevar necesariamente a caer en algunas reiteraciones, porque esa nación fue el centro de la dinastía Habsburgo que, como se señaló, también dominó el trono del Sacro Imperio, con frecuencia actor principal de los acontecimientos políticos y bélicos del siglo XVIII.

La estirpe Habsburgo se inicia con Rodolfo I (1218-1291), pero es a Rodolfo IV (1339-1365) a quien la historia le da carácter de fundador, ya que es el primero de la dinastía que nace en territorio austriaco. Él fue

quien creó la universidad en el mismo año de su muerte, 1365, e impulsó la construcción de la catedral de San Esteban, hermoso símbolo de la Austria monárquica. Circularon noticias exageradas de que la estirpe provenía del rey troyano Príamo, pero otros historiadores, más objetivos, la casa se conforma definitivamente, con asiento en Viena, en 1558 con la coronación como emperador del Sacro Imperio de Fernando I (1503-1564). Se registra que Fernando I, en realidad un español que había nacido en Alcalá de Henares, debía haber sido coronado emperador mucho antes, pero las hábiles maniobras de Carlos V, quien ocupó el lugar, frustraron su ascenso al trono imperial, del cual solo pudo hacerse a la muerte de su oportunista antecesor. Como dato histórico, al parecer irrefutable, Fernando I no tuvo la convicción ni la fuerza para llevar adelante la Contrarreforma que Carlos V había iniciado; todo lo contrario, en los territorios bajo su control la doctrina de Lutero se esparció incontenible, y los esfuerzos de la corona imperial por frenar ese proceso fueron claramente estériles e ineficaces. Con pesar, el soberano registraba cómo la Universidad de Viena, católica, se iba despoblando de alumnos, que emigraban a otras instituciones alemanas de confesión luterana.

En este mismo asunto el sucesor de Leopoldo I, Maximiliano II (1527-1576), emperador desde la muerte de su padre, no tomó posición y se declaró cristiano, una posición ambigua que lo ponía por encima de los enfrentamientos entre católicos y protestantes. Por supuesto que de esta manera favoreció a los que ganaban terreno y perjudicó a los que estaban en retroceso. Pero hasta aquí llegaron las vacilaciones de los emperadores; en adelante, la larga lista de los siguientes –(Rodolfo II (1552-1612), Matías (1557-1619), Fernando II (1578-1637), Fernando III (1608-1657), Leopoldo I (1640-1705), José I (1678-1711)–, «inscribirán su política en la línea católica intransigente y participarán con entusiasmo en la Contrarreforma»[164].

El fanatismo de uno de estos monarcas mencionados, Fernando II, desató la Guerra de los Treinta Años que, como señalamos, resultó muy onerosa para el Sacro Imperio. La Paz de Westfalia, armisticio también citado, terminó con la guerra e inspiró la decisión del sucesor, Fernando III, de fortalecer Austria por encima del Imperio y hacerla baluarte de su casa Habsburgo. Con este propósito, llegó al punto de pactar con los turcos, habitual acechanza que padecía Viena, con el fin de contar con un terreno libre de hostilidades externas, al menos las provenientes desde los territorios musulmanes.

164 Géoris, Michel. Obra citada.

A Fernando III lo sucedieron dos grandes monarcas, Leopoldo I (1640-1705) y José I (1678-1711), que, difícil tarea, comenzaron a sacar a Austria de la apatía para convertirla en una potencia con derecho a intervenir en la conversación europea. No obstante, la Guerra de Sucesión de España, un conflicto que pesó más sobre el mandato de José I, fue esquiva para la dinastía, ya que en ese episodio los Habsburgo perdieron el trono español, que pasó a manos de los Borbones.

Otro hecho remarcable, posterior a la Guerra de Sucesión Española, fue la Pragmática Sanción propuesta en 1713 por el sucesor de José I, Carlos IV (1685-1740), en realidad un cambio de norma para se aceptara la ocupación de los tronos Habsburgo, entre ellos el de Austria, por las herederas mujeres (resulta obvio que Carlos VI carecía de descendencia masculina). No obstante el recelo de algunos señores, que saboreaban la posibilidad de hacerse de esa corona, la gestión fructificó, de modo que a la muerte de Carlos VI, una de sus tres hijas, María Teresa (1717-1780), se sentó en el trono de Austria.

María Teresa I accedió al poder con su belleza inquietante, con sólo veinte años y con la convicción de que, de forma oculta o explícita, Europa conspiraba para constreñir el poder de Austria y, además, quitarle el cetro del Sacro Imperio a la estirpe Habsburgo. La declaración apenas exagerada de María Teresa al ocupar el trono –«estoy sin dinero, sin crédito, sin ejército, sin experiencia propia, sin preparación y, para colmo, también sin asesoramiento»[165]–, puede confundir y prever que el desastre iba a producirse, pero éste no tuvo lugar, porque la gestión de la soberana, bien asesorada aunque ella declarara lo contrario, consiguió el fortalecimiento y la centralización política del Imperio, uniendo provincias y regiones que hasta el inicio de su gestión se valían de una autonomía feudal. Los magiares de Hungría, la etnia no más numerosa pero si más influyente de la región, fueron los que más impedimentos pusieron pero al fin se sometieron al mandato de la corona vienesa, seducidos por los ruegos de ayuda y amistad de María Teresa. Lo curioso es que la reina, que mostraba en su administración los rasgos más conservadores del absolutismo, otorgaba toda su confianza política a hombres adeptos a las nuevas ideas ilustradas. Es que, como en el caso de otros absolutismos, el español por ejemplo, ella "mejoró para conservar". Entre las ciento de medidas que tomó esta soberana inteligente y trabajadora, se debe citar la modernización de la educación, actitud que hizo que se abrieran las puertas de las escuelas no sólo para los hijos de la oligarquía pudiente, sino también para los párvulos de las clases medias o carenciadas que

165 Declaración anotada por Michel Géoris en obra citada.

mostraran aptitudes para el estudio. Asimismo forzó toda resistencia y por sobre el prestigio del francés y del imperio del latín, impuso de manera más rotunda que sus antecesores el alemán como idioma de su comarca. A su muerte, un día de terrible lluvia, que le hizo decir a María Teresa que «no tengo buen tiempo para mi viaje», fue sucedida por uno de sus hijos, el primogénito José II (1741-1790). Se debe tomar nota que MaríaTeresa fue además madre de tres hijas mujeres, entre ellas la desgraciada María Antonieta, que fue siempre la debilidad de su hermano José (que para su fortuna murió en 1790, tres años antes de que su querida hermana fuera decapitada). La abundante correspondencia entre ambos, donde el preocupado José II le aconsejaba una austeridad y un ahorro que María Antonieta jamás asumió, da cuenta del cariño incondicional que el gobernante de Austria sentía por ella.

José II, coronado también emperador del Sacro Imperio en 1765, gobernó según normas que la historiografía ha denominado "josefismo", una denominación que encierra una filosofía política que nos cabe resumir, con acaso demasiada simplicidad, como el fortalecimiento de la monarquía y el Imperio y el mejoramiento de las condiciones de vida del pueblo.

Su fraternal relación con la reina de Francia permitió que José II visitara ese país en 1777 para apreciar la hirviente actividad intelectual y política de París. La experiencia dio como consecuencia que José II optara por convertirse definitivamente en un déspota ilustrado. También operó en esta decisión su admiración por Federico II de Prusia, aunque un encuentro que tuvo con él lo desilusionó («no dice una palabra que no suene a falso»). Con ese ánimo llevó adelante muchos de los postulados del Iluminismo, entre ellos la abolición de la servidumbre y la libertad de credo decretada a través de un Edicto de Tolerancia, que, publicado en 1781, marcó con claridad hasta dónde quiso llegar con su objetivo de hacer más llevadera la vida de sus ciudadanos. Tomando por ese camino debió enfrentar a la Iglesia, a la cual sometió imponiendo el matrimonio civil y el derecho al divorcio.

En el plano económico, y mostrando una vez más su aprecio por las ideas políticas que llegaban desde Francia, aplicó las normas de los fisiócratas, exigiendo impuestos a los propietarios de tierras de acuerdo con la cantidad de hectáreas en su poder. Y en cuanto al comercio, José II comprendió los beneficios que le ofrecía el Danubio como vía navegable y lo abrió para las negociaciones mercantiles con los países que habitaban la cuenca.

En suma, los reinados de María Teresa y de su hijo José fueron de prosperidad, inusitada si se tiene en cuenta que al cabo de la Guerra de los Siete

Años el reino austríaco parecía a punto de derrumbarse. Las gestiones de ambos gobernantes pueden sumar con orgullo que, en el plano artístico, le dieron fantástica acogida a los geniales Haydin, Mozart y Beethoven, reconocido este último por su larga residencia en la Viena de los Habsburgo.

A la muerte de José II lo sucedió Leopoldo II (1747-1792), con un reinado de apenas dos años que la historia recoge como un mandato de transición, a la vera de las repercusiones de la Revolución Francesa en tierra austriaca. Se dice que además de su inquietud por la trascendencia de la revuelta antimonárquica, lo que más preocupaba a Leopoldo II era la manifiesta mediocridad de su inevitable sucesor, su hijo Francisco II (1768-1835), rey y emperador con que Austria y el Sacro Imperio cruzaron el límite del siglo XVIII.

Si bien es un hecho del siglo siguiente, cabe aquí adelantarnos para informar que en junio de 1867, debido a las presiones de los poderosos magiares de Hungría, y su fantástica caballería, Austria cambió su denominación, para pasar a llamarse Imperio Austrohúngaro, que resistió la fuerza de los republicanismos disparados desde la Francia revolucionaria, hasta la Primera Guerra Mundial (1914-1918), fecha que marcaría el fin definitivo de la Casa de Austria, una dinastía que, como dijimos, había visto la luz en el siglo XIII y que contaba en su acervo con un antepasado monumental del cual hicimos ya bastante mención: el emperador Carlos V. Luego de esta primera contienda del siglo XX, Austria y Hungría volvieron a separarse para pasar a ser dos países independientes. En el campo político la primera respondió, en la década del treinta, y se dice que sin demasiadas vacilaciones, al ideario nazi de Hitler. Posteriormente Hungría, precisamente como consecuencia del nuevo equilibrio establecido luego de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), pasó a ser integrante del bloque soviético comandado por Moscú.

Rusia

Con la finalización de la Guerra de los Siete Años (1763) comenzó a mostrar su nueva cara una nación que había formado parte importante de los combates: Rusia. Precisamente su ejército fue el que había propinado los golpes más duros a las aguerridas y entrenadas fuerzas prusianas. Como adelantamos, el proceso de visibilidad de Rusia había dado comienzo con la gestión del romanov Pedro I, el Grande (1672-1725), que gobernó el país hasta su muerte. Los romanov fueron

zares de Rusia desde 1613, cuando se produjo el ascenso al trono de Miguel I, y reinaron sin interrupción hasta 1917, momento en que fueron desalojados por la Revolución Bolchevique de Lenin y Trotsky. El último zar, Nicolás II, fue fusilado en una fecha incierta por orden del gobierno soviético. Hasta entonces «sus zares, como los sultanes, presidían un gobierno verdaderamente autocrático y su ejemplo fue un recuerdo temible de los peligros del despotismo»[166].

Pedro I llevó adelante un profundo proceso de occidentalización y expansión del país que transformó la hasta entonces aislada e ignorada región en una gran potencia, capaz de negociar y comerciar con el resto de Europa. Con esos propósitos de modernización recorrió las naciones del continente, y reclutó auxiliares para sumarlos a su gestión. En 1703, fundó San Petersburgo, hecha de piedra, mármol y ladrillo, muy distinta a la vieja Moscú de madera, con la intención de convertirla en la ventana de Rusia hacia el mundo occidental. El diseño y la urbanización de la ciudad contaron con el predominio de la arquitectura francesa, ya que fueron arquitectos de esa nacionalidad los que mayormente se ocuparon de la tarea. Estas ansias de grandeza se vieron retrasadas por la torpeza de los herederos de Pedro, quien murió sin dejar testamento, un descuido no menor, porque alteró la normalidad sucesoria. La alarmante irregularidad marcó la vida de Rusia hasta 1762, casi cuarenta años después de la muerte de Pedro I, hasta que Pedro III (1728-1763) recibió el trono casi de forma inesperada. Su evidente falta de tino para mandar, cometió graves y precoces errores diplomáticos, hizo que casi de inmediato (sólo gobernó ciento veintiocho días) fuera desalojado por la Guardia Imperial, comandada por Grigori Orlov, que instaló en su lugar a su amante, también esposa del monarca depuesto, la enérgica Catalina II, de treinta y tres años. Las crónicas señalan que Pedro III no presentó problemas y abandonó pacíficamente el trono bajo la promesa de una tranquila finca, su viejo violín y suministros de tabaco y vino de Borgoña. Seis meses después murió asesinado, abriendo la discusión acerca de la intervención de Catalina en este hecho, para muchos de decisiva participación y para otros completamente ajena a este hecho.

Catalina II (1729-1796) era hija de padre prusiano, con lejana ascendencia polaca y alemana y con una educación dictada por institutrices francesas (primero luterana, luego convertida al cristianismo ortodoxo), y que fue ungida en una solemne ceremonia celebrada a mediados de ese año 1762 en la iglesia

166 Swann, Julian. Obra citada.

de la Anunciación de María de Moscú. Durante ese acto, Catalina la Grande (un apodo deliberado para emparentarla políticamente con Pedro el Grande) advirtió que Rusia no iba a remolque de nadie. En función de ganarse el lugar de gran nación, la zarina ordenó el avance de sus ejércitos que lograron brillantes victorias militares, ampliando las fronteras del imperio ruso hacia el sur y hacia el oeste, absorbiendo los territorios de Crimea, que se ocupó llamándolo Nueva Rusia, Ucrania, Bielorrusia y Lituania. Este terreno fue ganado a expensas de los dos estados vecinos y más asentados en la zona, el Imperio Otomano y Polonia, ocupada esta última por los rusos que la dividieron en tres partes, haciéndose cargo de una y cediendo las otras dos a Prusia y Austria (cabe hacer notar que Polonia es el país del mundo occidental más veces invadido, anexado, dividido, liberado y vuelto a invadir). En total Catalina II añadió unos quinientos dieciocho mil kilómetros cuadrados al territorio del imperio Ruso, una superficie similar a la que ocupa la actual España.

Catalina II también fomentó el mecenazgo y el coleccionismo, lo que alentó la evolución de las artes como nunca antes había ocurrido en el Imperio. Ni siquiera durante la gestión de Pedro I, que con la fundación de San Petersburgo había dado un gran paso, se alcanzaron los niveles de protección y estímulo a la cultura que ofreció la zarina. Precisamente sumó a la bellísima San Petersburgo el monumento de su fundador, Pedro el Grande, reconocido como *El caballero de bronce*, obra del escultor francés Étienne-Maurice Falconet (1716-1791), quien especialmente invitado se trasladó a Rusia en 1766 y tardó doce años en concluir su tarea. La soberana fue asimismo una gran coleccionista de obras de arte. Su patrimonio artístico personal fue heredado por el Museo del Hermitage, propietario hoy de la más importante pinacoteca del mundo (superior a la del Louvre) y de una fantástica colección de antigüedades. Ocupa seis edificios en la ribera del río Neva, siendo el más relevante el Palacio de Invierno, antigua residencia de los zares.

En otro plano, Catalina II escribió un manual para la educación de los niños pequeños, basándose en las ideas del inglés John Locke, y fundó el Instituto Smolny, célebre en toda Europa y destinado a la formación de las damas jóvenes, nobles o hijas de ricos comerciantes. Asimismo escribió comedias –*¡Oh tempora!, El engañador, Un seducido y Chamán de Siberia*–, además de relatos y de sus memorias, redactadas, dicen, con un estilo muy elegante. Mientras realizaba sus actividades gubernamentales, estudiaba con fervor a los iluministas Voltaire, Diderot y d'Alembert. Escuchó mucho los consejos del segundo, quien aplaudía su interés por transformar a Rusia en un estado moderno, y fue muy

amiga del primero, con quien mantuvo una correspondencia que se extendió por quince años, hasta la muerte del *philosophe* francés. Aunque nunca tuvieron un encuentro personal, Voltaire, la halagaba en sus cartas –escritas con cuidado debido a la certeza de que iban a ser difundidas públicamente–, llamándola «La Estrella del Norte» o la «Semíramis de Rusia» (en referencia a la legendaria reina de Babilonia[167]). Se cuenta que, a la muerte de Voltaire, Catalina lloró amargamente, y con gesto principesco adquirió todos los libros atesorados por el ilustrado, que donó de inmediato a la Biblioteca Pública Imperial. Está registrado que a los pocos meses de su ascensión al trono, enterada de que el gobierno francés amenazaba con detener la publicación de la *L'Encyclopédie*, invitó a Diderot para que se mudara a Rusia y allí concluyera la tarea, que se haría bajo su protección imperial. Con el mismo ánimo patrocinador instaló en la prooccidental San Petersburgo al astrónomo sueco Anders Johan Lexell (1740-1784), quien trabajó con las más amplias facilidades y descubrió que Urano, hasta entonces sólo reconocido como un cometa, era un planeta más de nuestro sistema solar. Pero, y he aquí uno de los puntos oscuros de su gestión, en ocasión en que el ilustrado ruso Alexandr Radíshev (1749-1802) publicara en su *Viaje de San Petersburgo a Moscú*, de 1790, las deplorables condiciones de vida de los siervos, Catalina desconoció los cargos que le cabían y ordenó el destierro del autor a Siberia. Radíshev tiene el triste honor de haberse convertido en el primer escritor ruso censurado y condenado por el poder político de su país.

La clara tendencia prooccidental de Catalina le atrajo amigos y enemigos. En los primeros encontró mucho apoyo, sobre todo del príncipe Grigori Potiomkin (1739-1791), el amor de su vida; en los últimos un rechazo que la emperatriz fue limando con paciencia, hasta dejar el cargo con todos los honores en 1796, fecha de su muerte.

Catalina fue sucedida por su único hijo (extramarital según sus memorias, nacido en 1754 y concebido con un amante), quien tomó el nombre de Pablo I. Desde el inicio el flamante zar mostró animosidad por las medidas que había tomado su madre, y una oportuna intervención de la nobleza impidió que lesione, con un decreto inoportuno, la línea de sucesión de los romanov. Pablo I reaccionó mal contra todo lo que se entendía como Ilustración, que él

---

167 Semíramis fue, según las leyendas griegas, reina de la antigua Asiria durante cuarenta y dos años. Se le atribuye la fundación de numerosas ciudades y la construcción de los maravillosos palacios de Babilonia, adornados de hermosos jardines colgantes. Conquistó Egipto y según la leyenda ascendió al cielo en forma de paloma.

llamaba jacobinismo, y mandó al exilio a compatriotas sólo por usar ropa de estilo parisino o leer libros franceses. Como contrapartida permitió volver de Siberia a Aleksandr Radíschev y a otros opositores que habían sido castigados por Catalina. También intentó acabar con el rumor de su ilegitimidad natal, respondiendo a la acusación, con orgulloso alarde, que descendía de Pedro I el Grande. Consideraba a la nobleza rusa como desarreglada, decadente y corrupta, y pretendía transformarla en una disciplinada casta de caballeros leales, afines con los cánones medievales. Aquellos pocos que se ajustaron a este modelo fueron beneficiados con todos los favores, mientras que los remisos fueron destituidos de todos los cargos: siete mariscales de campo y trescientos treinta y tres generales cayeron en desgracia.

El sentimiento antifrancés de Pablo I se expresó claramente en 1798, cuando ordenó a su ejército a participar de la Segunda Coalición contra Napoleón. El fracaso de esta empresa, y de otras aventuras armadas, entre ellas, una desatinada incursión de cosacos para pelear contra los británicos instalados en la India, lo obligó a dar un giro en su política exterior y en 1801 declaró la neutralidad total de Rusia.

Pero las exigencias del zar sobre la nobleza, algunas llevadas hasta el ridículo, fueron incubando un malestar que, pronto, se convirtió en una conspiración para asesinarlo (como se deduce, el crimen era un argumento común en esa Rusia zarista). El factor desencadenante fue el descubrimiento por parte de Pablo de algunas maquinaciones financieras en la tesorería rusa, un foco de corrupción que, como es natural, tenía beneficiarios y perjudicados. La conspiración en su contra, comandada por altos nombres de la nobleza, llegó a su punto culminante la noche del 11 de marzo de 1801: Pablo fue asesinado en su dormitorio del Castillo de San Miguel por una banda encabezada por el general Levin August von Bennigsen, un alemán de Hanover puesto al servicio de Rusia. Los conjurados entraron en el cuarto y encontraron a Pablo escondido tras unas cortinas, le exigieron la inmediata abdicación, pero el acorralado zar se resistió y fue abatido por un golpe, luego degollado y pisoteado hasta la muerte. El estrangulamiento fue llevado a cabo con la cinta de su cordón de mando, el cual fue posteriormente conservado por la viuda y finalmente cedido a su hija, Ana Pávlovna Románova (1795-1865), luego reina de los Países Bajos por su casamiento con Guillermo II.

Fuera del lugar del asesinato, en el mismo palacio, habitaba Alejandro, el primogénito de Pablo, que, enterado, mostró indiferencia por el crimen y mucha

atención por su ascenso al trono. Otros afirman que Alejandro no se preocupó por el asunto porque fue engañado por los complotados, que le aseguraron que buscaban el derrocamiento del zar pero jamás su asesinato. Ciertos historiadores justifican este desapego del hijo, si lo hubo, con otro argumento: tenía certeza de que su padre estaba loco. Investigaciones recientes rectifican esa presunción, consideran que las acciones de Pablo I, no obstante sus notas extravagantes, estaban destinadas a corregir el rumbo de una forma de gobierno, la zarista, que se consumía lentamente en el caldo de la corrupción. Acaso Pablo intuyó que, por ese camino, al régimen de los romanov, inaugurado en 1613 por Miguel I, le quedaba sólo un siglo de vida.

Al contrario de su padre, Alejandro I (1777-1825), puede ser calificado como un jacobino en tierras donde imperaba la barbarie. La servidumbre (un matiz terrible de la esclavitud) no había sido prohibida, de modo que, al decir del propio Alejandro, los «campesinos [siervos] eran vendidos como un saco de diamantes». Se quejaba de la imposibilidad de frenar este tráfico, sabido estaba que de hacerlo perdería la cabeza. Sus simpatías ilustradas no le impidieron enfrentar a Napoleón, una actitud que, por otra parte, no podía delegar en atención de que el emperador había invadido su territorio en 1812. Este episodio ya será relatado en estos *Apuntes*, de modo que resta señalar que a este zar, y a su extraordinario general Mijail Kutúzov, les corresponde el mérito de haber forzado el momento más importante de inflexión de las guerras napoleónicas; en adelante comenzaron a perder fuerza todos los planes de conquista de Napoleón.

España

LA GUERRA DE SUCESIÓN Y EL REINADO DE LOS BORBONES

> «Siempre me ha parecido significativo el hecho de que, en 1780, unos cuerdos españoles, salidos de Angostura, se lanzaran todavía a la busca de El Dorado, y que, en días de la Revolución Francesa –¡vivan la Razón y el Ser Supremo!–, el compostelanoFrancisco Menéndez anduviera por tierras de Patagonia buscando la Ciudad Encantada de los Césares»
>
> **ALEJO CARPENTIER -** *El reino de este mundo*

Cerramos el capítulo VIII de estos *Apuntes* anticipando que, en coincidencia con el arribo europeo del Siglo de las Luces, España entraba en la decadencia, un

lugar común de la historia el que caímos nosotros y ahora nos toca desmentir, porque que en realidad la afirmación no se asienta en los hechos. No se produjo tal retroceso, por lo contrario, en contraste con el siglo anterior, el siglo XVIII español, conducido por los primeros reyes borbónicos, es de recuperación del país, de modernización mediante la gestión de estos monarcas ilustrados, que fueron tres y que, no obstante un comienzo cauto, se ocuparon de aplicar las nuevas ideas con el vigor que permitía el contexto y a medida que avanzaba la centuria, hasta alcanzar su apogeo con el reinado de Carlos III, el más ilustrado de los borbónicos ilustrados. Esta aceptación de las flamantes ideas iluministas suena aún más sorprendente si se tiene en cuenta la persistente falta de receptividad de España de toda tesis que contrariara los objetivos de la Contrarreforma, visión del mundo marcada con hierro al rojo en el imaginario de la nación por Carlos V y Felipe II, conservadores e inflexibles. Nada se movió demasiado con sus sucesores, los Austrias menores (Felipe III, Felipe IV y Carlos II); el sino de la nación española era defender la causa católica bastante dañada por las disidencias, la corruptela eclesial, las maniobras a veces torpes de la Iglesia romana para combatir la herejía y la eficaz difusión de la religión protestante, que había ganado grandísimo terreno en algunas naciones del norte de Europa.

Se debe señalar, para mejor comienzo, que el siglo XVIII se abrió para España con una modificación política fundamental: los Borbones suplantaron en el trono a los Habsburgo, circunstancia que no significó un simple acto de traslado dinástico sino que requirió de una guerra, llamada Guerra de Sucesión Española, que se prolongó entre 1701 y 1713 (algunos historiadores la extienden hasta 1727). La circunstancia se presentó por causa del fallecimiento sin descendencia sucesoria del último de los Austrias[168] españoles, Carlos II, el Hechizado (1661-1700), hecho que acicateó la ambición del mundo europeo que, con los golosos Borbones a la cabeza, pusieron a toda Europa en marcha para hacerse del cargo vacante.

Acaso el seudónimo que más le asienta al rey fallecido sea el de Desdichado en cambio de Hechizado, porque ese «robusto varón, de hermosísimas facciones, cabeza proporcionada y algo abultado en carnes», tal la gozosa descripción del bebé recién nacido que dio la Gazeta de Madrid (periódico oficialista), era en realidad el continente de asiento de preocupantes patologías. Hubo miradas más objetivas para describir a semejante criatura,

168 Recuérdese que la casa de los Habsburgo era también reconocida como casa de los Austrias.

como la del embajador de Francia, a quien le pareció bastante débil, con signos de degeneración y que lo asustó de feo. Así comenzó la triste historia de este rey, ciertamente un pobre enfermo de nacimiento, muy probablemente por la incontenible endogamia de sus ascendientes. El eminente médico español Gregorio de Marañón (1887-1960), señaló, puesto en historiador, que acaso la «bárbara consanguinidad» es la que debería asumir la máxima responsabilidad de la decadencia de los linajes españoles, que en este 1700 dio este preocupante y rotundo primer signo de presencia.

Carlos II padeció de infertilidad (de ahí su falta de descendencia), niveles inadecuados de testosterona, hipogenitalismo (genitales pequeños) y entre otras anomalías genéticas, crecimiento de los senos y falta de vello facial que lo alejaban de lo común en el género varonil. Aceptando la realidad, por lo tanto desconociendo el optimista cuadro que la Gazeta de Madrid dio a la opinión pública, la familia real se afanó desde un comienzo en lograr el crecimiento normal de esa criatura tan mal nacida. Fue alimentado por catorce amas de cría distintas que lo amamantaron hasta la edad de cuatro años, en que se abandonó la práctica por considerarla indecorosa para quien ya debería ser considerado el futuro rey, pues, precisamente, en esa fecha (1665), moría su padre, Felipe IV, y le dejaba el trono y una regente, su esposa Mariana de Austria (1634-1696), quien ejerció ese cargo durante diez años. Víctima de retraso intelectual, epiléptico, enfermizamente adicto al chocolate (vicio por otra parte de todos los españoles, que lo preferían al café), Carlos aprendió a leer recién a los diez años y nunca supo escribir con adecuada corrección.

De todos modos el tema sucesorio no era un problema, nadie pensaba que ese chico tan enfermo iba a ocupar el trono y, si ocurría, no sería por mucho tiempo, sólo preocupaba que antes del deceso tan anunciado el Austria regalara un heredero a España. Con ese propósito se lo casó con María Luisa de Orleans cuando la joven contaba con sólo diecisiete años, pero el marido principesco nunca pudo consumar el matrimonio. María Luisa murió diez años después, virgen y víctima de un ataque de apendicitis. Se insistió con otro enlace de conveniencias, Mariana Noeburgo, que traía consigo sólidos antecedentes de fertilidad (sus padres habían concebido veintitrés hijos), pero el asunto enfilaba hacia el fracaso hasta que alguien, acaso el mismo Carlos, imaginó la presencia de un hechizo maligno que lo afectaba y le impedía engendrar, creando el adjetivo que se transformó en su apodo más común. Y en 1698, cuando Carlos ya había superado las tres décadas de vida y casi de reinado, el Inquisidor General, cardenal Rocaberti, comenzó la investigación al respecto, llegando

a la conclusión de que el hechizo existía y producía los lamentables efectos; «se lo habían dado en una taza de chocolate el 3 de abril de 1675, en la que habían disuelto sesos de un ajusticiado para quitarle el gobierno; entrañas para quitarle la salud y riñones para corromperle el semen e impedir la generación». Carlos II fue exorcizado mediante una serie de pócimas asquerosas, entre ellas pichones recién muertos sobre la cabeza para evitar la epilepsia y entrañas calientes de corderos para sus difíciles procesos intestinales, prácticas que sólo lograron empeorar su ya delicada salud. El rey decaía día tras día, de modo que los médicos que lo asistían por fin se rindieron y admitieron que la situación era «grave pues en pocos días ha tenido más de doscientos cursos (deposiciones); perdió el apetito y está extenuadísimo, al punto de parecer un esqueleto». Su Majestad recibió los sacramentos e hizo testamento el día 2 de octubre, de contenido reservado pero que, conocido luego de su muerte, provocó la Guerra de Sucesión. Todavía resistió tres semanas más, murió el día 1 de noviembre de 1700 «entregando su alma a Dios a las dos y cuarenta y nueve de la tarde». En respuesta a una pregunta de la reina Mariana, dijo sus últimas palabras: «me duele todo».

Esta atormentada existencia exime a los historiadores de hacer análisis de su gobierno; el último rey de los Austrias no había podido elaborar ningún plan de gestión ni apoyar ninguna acción destinada a satisfacer el bienestar de sus súbditos. Dejó un mal recuerdo y las consecuencias de un solo gesto político de carácter mensurable: haber nombrado como sucesor, en su ya citado testamento, a Felipe de Anjou (1683-1746), nieto de Luis XIV. Por esa causa, con el título de Felipe V, debía ser el primer Borbón en acceder al trono de España. Como se adelantó, la medida no fue inicua, un mero acto sucesorio, si no el hecho que desató los trece años de guerra, porque, contra la voluntad final del monarca, dentro y fuera de España prosperó un bando de oposición, que sostenía la continuidad Habsburgo y apoyaba para el cargo al archiduque Carlos (1685-1740), hijo del emperador del Sacro Imperio, Leopoldo I.

Luis XIV, muy involucrado en este asunto, y a quien todavía le restaban quince años de vida y de reinado, aceptó muy complacido el ofrecimiento hecho a su nieto por el agonizante Carlos II, mientras sostenía, al mismo tiempo y con provocativa soberbia, la validez de los derechos de herencia de Felipe de Anjou respecto a su propio trono, el de Francia. La unión de las dos coronas en la cabeza de Felipe exaltó el entusiasmo del Rey Sol, quien exclamó que ya no habría Pirineos. No ocurrió tal cosa, pero de haber sucedido se habría alterado mucho el mapa europeo, ya que una sola cabeza reinando sobre dos grandes

potencias continentales, Francia y España, unidas en cambio de separadas por esas montañas, suponía una concentración de poder intolerable para las otras naciones en juego. Entonces resulta obvio que se reaccionara en contra de esta posible hegemonía francesa. Inglaterra y Holanda apoyaron al candidato austriaco, que naturalmente era también sustentado por la casa de Viena. Dentro de España aparecieron divisiones de criterios; el reino castellano, el más poblado de la nación, y el navarro, apoyaban a Felipe V y el modelo absolutista que seguramente adoptaría el rey Borbón (de ningún modo iba a adoptar otro régimen que el impuesto por su abuelo, el Rey Sol); mientras que Aragón y especialmente Cataluña, adherían a la causa del archiduque Habsburgo, adepto al "foralismo", una forma de gobierno que, aplicada en España, le iba a permitir a las regiones el mantenimiento de sus instituciones de gestión, de su sistema propio de justicia y la exención fiscal y de quitas para el servicio militar (servicio de conscripción obligatoria).

La guerra estalló en 1702 y se desarrolló en sus comienzos fuera de las fronteras españolas –Italia, Flandes[169], América–, hasta que el archiduque Carlos obtuvo la complicidad de Portugal y entró en Lisboa, acompañado de tropas inglesas y holandesas, para declararse en esa ciudad rey de España. Pronto Cataluña se unió con su apoyo y lo aceptó en su territorio como monarca español, constituyendo a la región en el sitio de más fuerte resistencia a las pretensiones francesas. Para resumir anotamos que el enfrentamiento terminó con el triunfo de Felipe V, quien sufrió dos primeras derrotas militares, Almenara y Zaragoza, ambas en 1710, pero que casi al mismo tiempo logró mejores victorias en Almansa, que terminó con los fueros de Aragón y de Valencia, y en Briguega y Villaviciosa, que desalojaron de la contienda a los ingleses y otros aliados de los Habsburgo. En estas circunstancias muy onerosas en hombres, armas y dinero, Felipe V siempre recibía el rápido auxilio de Luis XIV, ansioso, no obstante los costos, por contribuir al triunfo de su nieto.

En medio de este concierto bélico se produjo un acontecimiento que fue clave para terminar con el conflicto: la muerte en 1711 del emperador del Sacro Imperio José I. Como consecuencia, uno de los dos principales contendientes

169 Ya lo informamos antes en otra nota aclaratoria, pero creemos que conviene reiterarlo aquí: Flandes (desde Carlos V posesión española, luego del Sacro Imperio) abarcaba una gran región costera del mar del Norte, territorios que hoy corresponden a Francia, Bélgica y Holanda.

de esta guerra de sucesión, Carlos de Habsburgo, fue entronizado como nuevo emperador. Entonces el archiduque, ahora flamante Carlos VI, abandonó Barcelona, como se dijo asiento principal de las fuerzas que lo apoyaban, y partió hacia Frankfurt para ocupar el apreciado trono, completamente desinteresado de seguir compitiendo por el de España. El mismo desamparo se produjo para los beligerantes austriacistas cuando Gran Bretaña, acaso desalentada por la salida del pretendiente, terminó de retirarse firmando la paz con Francia.

El Tratado de Utrecht de 1713 convino el cese del fuego, aunque la guerra todavía continuaba librándose en Barcelona –y en grado menor en la isla de Mallorca–, que recién se rindió en 1714. Luego de resistir un bloqueo y las andanadas continuas de ciento cuarenta cañones, la capital catalana capituló un día después de un sangriento encuentro que tuvo lugar el 11 de setiembre de 1714; se resignó «antes de llegada la noche, para no exponernos a la más lamentable ruina de la Ciudad, por no exponerla a un saqueo general, profanación de los Santos Templos y sacrificios de muchachos, mujeres y personas religiosas»[170]. Esta gesta marcará para siempre el ánimo del pueblo catalán, instalando resquemores y desconfianzas hacia los Borbones que renacieron en posteriores momentos de la historia española.

Otro tratado, firmado en Viena en 1727, fue el que puso la nota definitiva y terminó con toda la resistencia en contra de los Borbones, que diez años antes, en Utrecht, ya habían impuesto rígidas condiciones, entre ellas algunas que modificaba el mapa territorial del continente a la vez que tranquilizaba la situación geopolítica europea.

Felipe V era reconocido como rey de España, pero a la vez, y para alivio de Europa, renunciaba a cualquier posible derecho a la corona francesa. España perdió la soberanía de sus posesiones europeas, los Países Bajos, los territorios italianos de la gran Sicilia (posesiones que fueron recobradas en 1734 por el infante Carlos, luego Carlos III, rey de España), el Milanesado, Flandes, Menorca (que también se recuperó, pero recién en 1779), Gibraltar y las islas Malvinas, territorios aún en poder de Gran Bretaña.

Inglaterra obtuvo Menorca, Gibraltar (bastión de entrada al Mediterráneo con muchos y fallidos intentos de recuperación, armada o

170 Párrafo del bando de rendición, escrito en catalán y difundido entre el pueblo por la junta de gobierno catalana.

diplomática, por parte de España); el "navío de permiso", que le concedía un derecho ilimitado para comerciar con las colonias españolas de América, para beneficio, entre otras ciudades, de Buenos Aires; y el "asiento de negros", otra autorización para comerciar con esclavos, el negocio más redituable del siglo y una brecha más de continua presencia inglesa en tierras americanas.

Algunos historiadores anotan, acaso con indiscutible exactitud, que con el Tratado de Utrecht se concretaba el viejo objetivo de la reina Isabel I de Inglaterra, muerta hacía ya ciento diez años, y Gran Bretaña se convertía en la nación hegemónica de Occidente.

Felipe V, también reconocido como el Animoso, encontró, luego de declarada la paz, una España en estado calamitoso, donde se mantenían con férrea vigencia los estamentos sociales de siempre. La nobleza ejercía sus derechos hereditarios de origen feudal –la exención de impuestos, por ejemplo–, debía sumarse a estos hidalgos de cuna los nuevos aristócratas, que habían alcanzado grados de alcurnia como recompensa por sus servicios al Estado o mediante matrimonios de conveniencia. La Iglesia constituía un estado dentro del Estado mismo. Dueña de un enorme poder económico (recibía el diezmo de todas las cosechas), ejercía una enorme e indudable influencia en el plano político. El pueblo llano permitía un censo escalonado y más matizado, que iba desde la burguesía mercantil y comercial, pasando por el artesanado (el nuevo gobierno debió luchar para que esta actividad no fuera considerada "vil"), hasta llegar al campesinado formado por pequeños propietarios, arrendatarios y simples braceros. Al margen de esta conformación social, debe sumarse a los gitanos, a los mendigos (entrañables protagonistas de la picaresca del Siglo de Oro español), y a los vagabundos por necesidad o decisión propia.

Felipe V comenzó su gestión muy joven y pobló la corte de Madrid de consejeros franceses, aunque luego lo asesoró, en calidad de Secretario de Estado, el español José Patiño (1666-1736). Antes de tomar medidas de recomposición (centralista, tal como lo temían catalanes y aragoneses), inició la más cruenta represión contra aquellos que lo habían combatido defendiendo la causa del archiduque Carlos. Por causa de esta persecución, miles de españoles, sobre todo aquellos habitantes de los territorios de Aragón (Castilla siempre había adherido a la llegada del nuevo rey Borbón), se vieron obligados a dejar la patria, buscando refugio en Viena, donde el archiduque Carlos gobernaba ya con el título de emperador del Sacro Imperio. La salida de los austriacistas de territorio español es considerada por el historiador contemporáneo

Joaquim Albareda como el primer exilio político de la historia de España. Valencia, aun cuando se había rendido en 1707, y había solicitado público perdón, siguió sufriendo el rigor felipista. El acto más cruento de represión se expresó en la cesación de cargos y confiscación de bienes de los habitantes que no habían huido (desde ya que la corona se apropió del patrimonio de los ausentes), además de producir el cese de funcionamiento de instituciones civiles, financieras y sociales de antiguo arraigo, algunas con trescientos años de existencia. Incluso se aplicó la pena de muerte, para muchos cronistas de manera discrecional y arbitraria. En este sentido fue muy eficaz la colaboración de la Santa Inquisición, aun en el secundario rol de delatora de insurgentes.

Pero sin duda fue Cataluña el territorio más castigado, ya que fue el principal y último bastión de la resistencia austriacista. Tómese nota que Barcelona había seguido combatiendo, solitaria, incluso después de concertada la Paz de Utrecht. Por fin se rindió en 1714 y el duque de Berwick, al mando de las fuerzas triunfadoras, estableció condiciones de castigo que, se señala, le fueron dictadas por el propio Felipe V y que, según registros de época, al mismo duque le parecieron "poco cristianas". Entre ellas figuraban el pago de los costos de la guerra, un aumento anual a los impuestos aplicados a los inmuebles, la castellanización del idioma, prohibiendo el uso del catalán en actos públicos y en el ámbito de la enseñanza; la guarda en reserva de una futura legislación jurídica que debía regir en Barcelona hasta tanto no se castigara a todos los rebeldes, incluso aquellos que habían actuado por omisión, sin declarar su adhesión a los Habsburgo pero tampoco haciendo causa por la casa Borbona. A pesar de lo que pensaba respecto a las órdenes que había recibido, el duque de Berwick las hizo cumplir, llevando a cabo, entre otras medidas, la creación en septiembre de 1714 de la Real Junta Superior de Justicia y Gobierno, que sustituyó de un trazo a las históricas instituciones judiciales catalanas. Fueron encarcelados los oficiales que habían comandado las tropas, algunos murieron en prisión, otros soportaron la cárcel hasta en 1727, cuando el nuevo Tratado de Viena los liberó de acusaciones, pero antes un reducido y selecto núcleo de generales había sido ajusticiado. Especial relevancia tuvo la ejecución del general Josep Moragues, que primero fue arrastrado por las calles por un caballo, luego degollado y cuarteado, y finalmente su cabeza fue colgada en una jaula en el Portal del Mar –una costumbre sólo aplicada hasta entonces a los bandoleros–, para que sirviera de recordatorio de quién ostentaba ahora el poder en la derrotada Cataluña. Se insiste en resaltar, porque el rol de la Iglesia

fue siempre determinante en los asuntos españoles, que la jerarquía eclesiástica colaboró en esta tarea represiva. El vicario general de Barcelona, Baltasar Bastero, conminó a la población para que ofreciera obediencia a Felipe V, porque los que se rehusaran a hacerlo cometerían pecado. Asimismo se prohibió a los eclesiásticos austriacistas, que los había, a ejercer el sacramento de la confesión. Muchos de estos frailes, que se negaron a cumplir con las exigencias de la alta clerecía, fueron juzgados con parecido rigor al que se aplicó a civiles y soldados insurrectos.

La represión en Cataluña fue valorada por un historiador de clara tendencia borbónica, Rousset de Missy, en una obra publicada en 1719 y donde expresó que «no todo el mundo elogió igualmente la venganza que dicho príncipe [Felipe V] ejerció contra los rebeldes conducida hasta límites extremos, de cuyo rigor hay pocos ejemplos en la Historia».

Como se adelantó, el perdón final a los austriacistas llegó recién en 1727, cuando en Viena se firmó un tratado donde el emperador del Sacro Imperio, Carlos VI, el archiduque Habsburgo de protagonismo tan huidizo y desleal en esta cuestión, renunció definitivamente a sus derechos españoles y reconoció sin impedimento alguno la autoridad de Felipe V sobre España y sobre las colonias americanas. En compensación, Felipe V otorgó la amnistía a los austriacistas sobrevivientes, se comprometió a devolverles a algunos los bienes que le habían sido confiscados durante la guerra y en la inmediata posguerra, pero en el caso de los catalanes se mostró inflexible, se negó a reconocerles su antiguo estatus y restablecer las tradicionales instituciones de la región.

Felipe V ocupó el trono durante más de cuarenta y cinco años. Se desestima en esta cuenta un corto interregno de doscientos veintinueve días en el que el trono estuvo a cargo de su hijo, Luis I; de conducta y salud desarreglada, el joven murió en 1724, el mismo año en que asumió como monarca, situación que obligó a su padre a postergar su abdicación y volver al poder, completando el reinado más duradero de la historia de España. Felipe V murió en 1746, fecha en que asumió sin inconvenientes su otro hijo, sucesor natural, Fernando VI (1713-1759), llamado con toda justicia, admiten los historiadores, el Prudente o el Justo. Estos rasgos de personalidad de un rey inteligente y culto pero de salud quebradiza (sin duda un estigma de la corona de España, casi siempre pendiente de monarcas enfermos), se pusieron de manifiesto en su empeño para borrar resquemores y resentimientos provocados por la pasada guerra que había enfrentado a españoles contra españoles. Esta política pacífica en el marco

interior fue replicada por el monarca en el plano internacional, donde optó durante todo su reinado de trece años por la más franca neutralidad.

El balance de la actuación de estos dos Borbones en el trono de España –hasta la llegada de Carlos III, en 1759–, no obstante las crueldades posbélicas del primero, da resultados positivos. Aún dentro de un régimen de absolutismo monárquico que fue rotando hacia el despotismo ilustrado, se ocuparon de ordenar un viejo problema español, el tema de la hacienda donde los gastos superaban siempre en exceso el monto de las contribuciones, para lo cual se creó el Banco de San Carlos. El accionar del asesoramiento francés fue pronto acompañado por el de funcionarios españoles de alto rango intelectual, como el citado José Patiño, de cumplida actuación en distintos cargos del Estado. Por otra parte, quizás como el mayor rédito de gestión, los borbones fueron quitando privilegios zonales y fueros regionales, vigentes desde la Edad Media, creando una administración gubernamental más compleja pero que fue borrando diferencias entre los distintos territorios, logrando una uniformidad como nación aun superior a la que habían obtenido los Reyes Católicos.

Estos éxitos se hacen todavía más importantes si se tiene en cuenta que estos borbones debieron superar la oposición, con frecuencia sibilina y solapada, de la vieja nobleza, del clero y de los habitantes del mundo rural, por lo general analfabetos y siempre atados al lema tan instalado cuando España estaba regida por los Austrias: Monarquía-Religión-Tradición. Sólo una burguesía ilustrada, casi minúscula si se la compara con el resto opositor, formada por funcionarios, militares, profesionales liberales y comerciantes enriquecidos, veía con agrado la tendencia al cambio y a la modernización. Por ejemplo, el gobierno Borbón quiso implantar sin éxito el estudio de la física newtoniana en las universidades españolas, pero desde las cátedras se opusieron a semejante propósito. Asimismo los pocos libros de ciencia que se publicaban, y que de algún modo ponían en cuestión el dogma religioso, debían anteponer como advertencia un texto que decía que "no se crea esto, por ser contrario a las Sagradas Escrituras". No es preciso señalar, luego de esta información, los innumerables inconvenientes que se padecía para introducir los libros de los ilustrados franceses en España.

> «¿Y qué pensarán los hombres del futuro cuando sepan que todavía hoy [siglo XVIII] se discute, y no sólo en España, lo que hace un siglo expuso Newton en sus *Principia Mathematica*, obra cumbre del pensamiento humano y la ciencia moderna del

siglo?... ¿Qué dirán de quienes todavía hoy se niegan a transferir el concepto de Verdad de la religión a la ciencia, de los teólogos y sacerdotes a los científicos y filósofos?»[171]

Por fin se señala que la actividad industrial fue siempre de interés de los borbones, tanto como la situación y desempeño de las clases trabajadoras (menestrales, personas que ejercían un oficio manual), a las cuales protegieron con leyes y amparos de asombroso adelantamiento.

El reinado de Carlos III (1759-1788)

EL MEJOR ALCALDE DE MADRID

Carlos III de Borbón (1716-1788) recibió como apodos el Político y, acaso el que mejor le cabe, el de Mejor Alcalde de Madrid. Era el tercer hijo varón de Felipe V y el primero que tuvo con su segunda mujer, Isabel de Farnesio (1692-1766), por lo que eran sus hermanastros Luis I y Fernando VI quienes lo antecedían para ocupar el trono español, pero la muerte de ambos antes de producirse la vacante y sin dejar descendencia, le permitió hacerse de la corona sin dificultades. Pasó su infancia en Sevilla, atendido y educado como un futuro monarca. Aún muy joven fue vital en la tarea de recuperar las perdidas posesiones italianas, la Gran Sicilia que, bajo poder austriaco, volvió a ser hispánica en medio de las turbulencias provocadas por otra guerra de sucesión, en este caso de la corona polaca (1733-1735). Una vez reconquistados los citados territorios italianos, Felipe V le delegó el poder de la región a Carlos, que lo ejerció como Carlos VII, rey de Nápoles y Sicilia. Asistido eficazmente por su primer ministro italiano, Bernardo Tanucci (1698-1783), Carlos VII hizo una gestión de reformas y de modernización que fue muy apoyada por sus súbditos. Dotó a la capital, Nápoles, de los atributos cortesanos que carecía casi en absoluto, además de impulsar la construcción de importantes obras públicas. La inevitable influencia versallesca es evidente y clara en por lo menos dos edificios: el Palacio Real de Capodimonte, uno de los más espléndidos del mundo, y el Teatro de San Carlos, dedicado a las representaciones de ópera. Entre sus actos de gobierno se destaca el hecho, trascendental para el arte de Occidente, de haber sido quien ordenó el comienzo de las excavaciones que

171 Pérez-Reverte, Arturo. Obra citada.

sacaron el trazado de las poblaciones sepultadas por la erupción del Vesubio del año 79: Pompeya, Herculano y las termas Stabianas. Otra realización consistió en el descubrimiento en 1752 de los restos de la antigua Paestum (en griego, Posidonia), ciudad de la Magna Grecia que llevaba siglos cubierta por la maleza. Fue un hallazgo especialmente importante, porque allí se encontraron un anfiteatro y tres templos griegos en muy buen estado de conservación.

Reiteramos que la muerte sin descendencia de sus hermanastros, Luis I y Fernando VI, obligó a este experimentado hombre de Estado, de talante ilustrado y reformista, que ya contaba con cuarenta y dos años de edad, a regresar a la patria para hacerse cargo del trono real. El primer asunto que tuvo que afrontar fue la célebre Guerra de los Siete Años. El monarca español se vio obligado a tomar parte en la contienda tras la ocupación británica de Honduras y la pérdida de la colonia francesa de Quebec, lo que requirió la intervención española en el conflicto para frenar el expansionismo británico en América, habida cuenta que los próximos objetivos ingleses eran La Habana y Manila. Para fortuna de la causa española, en medio de esas disputas se produjo el levantamiento de las trece colonias británicas de Norteamérica, puestas en contra de la metrópoli reinada por Jorge III. Era la ocasión para la contraofensiva, para el desquite, y españoles y franceses se involucraron en este conflicto de intereses coloniales de distintas maneras y con distinta intensidad. Ya dijimos que España lo hizo de una forma solapada, proporcionando logística y provisiones, mientras que los franceses, más directos, enviaron tropas y armas. Como rédito, Carlos III recuperó Menorca, Florida y Honduras, pero no pudo obtener la devolución de Gibraltar. Suponemos que para nada habría imaginado el monarca que la independencia de los ingleses americanos, concretada mediante el Tratado de París de 1783, iba a significar un signo de aliento para rebeliones parecidas en el sur, en las posesiones de su reino que tomarían el mismo camino de liberación apenas tres décadas después.

Carlos III mantuvo, como rey de España, el pacto de comercio establecido con Turquía, el cuco de Occidente, cuando era monarca de Nápoles-Sicilia, una circunstancia privilegiada que lo distinguía de los malos tratos que los turcos mantenían con las otras potencias europeas, con excepción de Francia. En función de estas atenciones y su interés por la cultura musulmana desarrollada en España, Carlos III tomó medidas para resguardar las reliquias otomanas de la Alhambra de Granada.

Afín con la línea iluminista propia de su época, realizó importantes cambios en la metrópoli, ayudado por un equipo de ministros y colaboradores ilustrados, como el marqués de Esquilache, el conde de Aranda que ya había trabajado para Felipe V, el conde de Campomanes a quien Carlos III nombró ministro de hacienda, el conde Floridablanca nombrado secretario de estado, Ricardo Wall un irlandés al servicio de la corona de España, y el duque de Grimaldi, que ya había actuado con eficacia junto a él en las posesiones italianas. Se insiste en que aplicó el ideario ilustrado dentro de los límites que le impuso el contexto español, muy conservador y reaccionario. Su contribución a la felicidad pública sobresale en algunos gestos de gobierno, tal como la protección de la mujer que, muerto el marido, podía caer en la pobreza más absoluta. Carlos III creó o alentó la creación de montepíos, instituciones de bien público destinadas a ayudar a las viudas y otras personas en estado de desamparo.

Dentro de esta cuestión, la administración gubernamental del siciliano Leopoldo Gregorio, marqués de Esquilache (1699-1785), adquiere relieve de resultas de algunas circunstancias particulares. Reorganizó con empeño las fuerzas armadas e incrementó las arcas reales con la creación de la Lotería Nacional, pero fue también víctima, en 1766, de una revuelta popular, conocida como el "motín de Esquilache", desatada para removerlo del alto cargo debido a algunas medidas económicas desacertadas que provocaron una subida descomunal de los precios de los cereales, acompañada por una especulación que preocupaban a los consumidores y enriquecían a los acaparadores de granos. El detonante del estallido popular fue un hecho trivial. Esquilache intentó que se acatara una medida de cambio de vestimenta social, vigente entonces y que la población en general hubiera desobedecido. Volvió a exigir, esta vez con carácter imperativo, que los madrileños varones «vayan con el traje que les corresponde, llevando capa corta o redingote [capote de poco vuelo y con mangas ajustadas], peluquín o pelo propio y sombrero de tres picos en lugar del redondo, de modo que siempre vayan descubiertos, pues no deben permitirse que usen de un traje que les oculte cuando no debe presumirse que ninguno tenga justo motivo para ello». Esquilache amenazó a los rebeldes que ganaron la calle –lugar de encuentro y diversión pero también marco idóneo donde descargar protestas–, con cárcel y destierro. Su medida, que pareciera a primera vista un acto irracional, se apoyaba en su decisión de desbaratar la acción de los rateros que pululaban por las calles y noches de Madrid. «Por las vías públicas

transitaban a sus anchas todo tipo de mendigos, vagabundos, pobres y pícaros»[172] embozados bajo las alas de los sombreros y la amplitud de los mantos. La prensa del momento se expresó contra la medida, una actitud que escondía, en realidad, una censura sobre la gestión del marqués y, aún más, se extendía a la tarea de todos los funcionarios de Carlos III, sobre todo los extranjeros, que estaban aplicando una molesta política reformista. Los amotinados se multiplicaron y la rebeldía obtuvo réplicas en otras ciudades –Cuenca, Zaragoza, La Coruña, Oviedo, Santander, Bilbao, Barcelona, Cádiz y Cartagena–, afectando también a las autoridades locales, que resultaban cuestionadas del mismo modo. Carlos III, prudente, no dispuso ninguna medida de represión contra las multitudes que se congregaban frente a los ministerios públicos, sino desterró a Esquilache y lo reemplazó por el conde de Aranda, español, enciclopedista y masón, desechando en adelante la intervención de ministros extranjeros. Asimismo subsanó la carencia alimentaria importando cereales desde su entrañable Sicilia y dio espacio para que las regiones volvieran a contar con mayor autonomía, pudiendo elegir representantes mediante voto popular.

Los nuevos funcionarios, Pedro Rodríguez de Campomanes, conde Campomanes (1723-1802), y Pedro Abarca de Bolea, conde de Aranda (1719-1798), consiguieron demostrarle al rey que los verdaderos impulsores del motín habían sido los jesuitas, que por esa causa recibieron la orden de expulsión, que se cumplió exactamente el 27 de febrero de 1767, siendo todos sus dominios confiscados, incluso las posesiones que la orden ocupaba en el Paraguay. Desde hacía tiempo pesaban sobre la compañía sospechas sobre un accionar muy libre del poder real pero también del poder eclesiástico, que la hacía una entidad de peligrosa autonomía, de modo que la expulsión fue recibida con agrado por el clero español, que en circunstancias diferentes y por motivos corporativos tendría que haber salido en defensa de los jesuitas. El poco crédito de la orden, disminuido a lo ínfimo luego de la decisión de Carlos III, se advierte en una medida aún más trascendental que luego tomó la Iglesia de Roma, que mediante una bula dictada en 1773 por el papa Clemente XIV ordenó la disolución de la compañía.

La expulsión de los jesuitas trajo resultados en el terreno de la enseñanza, hasta entonces dominado por la compañía. Carlos III pudo aplicar una reforma total del sistema, para lo cual usó los saberes del ilustrado Gregorio Mayans

---

172 Franco Rubio, Gloria. 2001. *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III.* España. Ediciones libertarias.

(1699-1781). Las universidades quedaron bajo el patronazgo real y se creó en Madrid los Estudios de San Isidro (1770), centro moderno de enseñanza media destinado a servir de modelo, y también las Escuelas de Artes y Oficios, que han perdurado hasta el siglo XX. Las propiedades de los jesuitas sirvieron para ser habitados por nuevos centros de enseñanza o utilizados como residencias universitarias, mientras que sus riquezas se usaron para beneficiar a los sectores más necesitados y para la construcción de hospitales y hospicios. Cabe señalar que este plan de profundos cambios en la enseñanza no llegó a mayores logros porque fue resistido, en especial por los reaccionarios rectores universitarios, que se ocuparon de tergiversar o aplicar con voluntaria mala disposición las novísimos normas que había imaginado Mayans, entre ellas, y acaso la más importante, el reemplazo de la cátedra de latín por la de castellano.

> «Si se analiza el concepto que sobre la educación tenían los pensadores y políticos ilustrados observamos que ambos grupos consideraban la tarea educativa como una función pública, que debería ser asumida y prestada por el Estado, por eso, además de coincidir en la necesidad de disponer las bases suficientes para desarrollar la infraestructura educativa –algo prácticamente inexistente– para extenderla al conjunto de la población. Intentaron sustraerla del entorno familiar [y de los jesuitas, agregamos nosotros], invalidando el carácter privado que había tenido hasta entonces. No obstante, los problemas suscitados con la puesta en marcha de este nuevo modelo educativo, unido a la doble concepción de la educación, en función del estamento social y del género, hicieron que el ambicioso proyecto de facilitar la educación al conjunto de la sociedad no pasara de tímidos avances limitados, como siempre, a los grupos privilegiados y a los varones.»[173]

Carlos III sumó a los adelantos propiciados por los borbones originales –que habían creado la Real Academia de la Lengua Española en 1713, y la de la Historia en 1735–, la fundación del Museo de Ciencias Naturales en 1771, y diez años antes, en 1761, la Academia de Medicina, que fue un paso importante en el cuidado de la salud de la población. La instrumentación de equipos médicos, idóneos y capacitados, disminuyó, entre otros beneficios, la

173 Franco Rubio, Gloria. Obra citada.

cantidad de muertes de mujeres en situación de parto, que con anterioridad eran atendidas sólo por comadronas, algunas de vasta experiencia pero escasos conocimientos médicos. La misma atención cobró la lactancia, hasta entonces considerado un acto sucio, no acorde con el decoro femenino.

En 1787, el infatigable Campomanes elaboró un proyecto, totalmente financiado por el Estado, de repoblación de las zonas deshabitadas de Andalucía, de antiguo territorio de los moros, atrayendo para ello a grupos de inmigrantes centroeuropeos, alemanes y flamencos católicos. Se fomentó, de este modo, el desarrollo de la agricultura en zonas desamparadas, sólo ocupadas por el bandolerismo. Esta iniciativa fue acompañada por un fuerte impulso a la construcción de caminos, de carácter radial, con centro en Madrid, que unían ciudades de España por lo común incomunicadas debido a las vías intransitables. Otro proyecto ambicioso de Campomanes afectó a la industria, que se inclinó por la producción de bienes de lujo: tapices y marquetería en la Real Fábrica de Madrid, paños y telas finas en Guadalajara y Segovia, porcelanas en el Buen Retiro, cristales de la Granja y platería que se trabajaba en un edificio ubicado en el paseo del Prado. Los trabajadores recibían un trato adecuado y aumentaron en cantidad por el aporte de los nobles, a los cuales Carlos III les levantó la prohibición de trabajar que habían decretado los Austrias, exigiéndoles de sobrevivir, la más de las veces muy mal, sólo de sus riquezas. Se supone que con esto podría haberse terminado o siquiera atenuado lo que Balzac denunciaría en 1831, en su novela La piel de zapa: «la miseria a la española, que oculta la mendicidad bajo un título»[174]. Asimismo se permitió el trabajo de las mujeres en tareas compatibles con su sexo, un aporte que revolucionó la industria del tejido, y ya bajo el reinado de su sucesor, Carlos IV, en 1796, se obligó a los gremios a aceptar los hijos naturales dentro de sus corporaciones.

La poderosa Iglesia española debió acatar las nuevas relaciones que le propuso Carlos III, el "regalismo" anticipado por sus antecesores pero que este monarca ilustrado impuso con sumo rigor. El regalismo es un concepto que encierra el conjunto de teorías y prácticas sustentadoras del derecho privativo de los soberanos sobre determinadas regalías, tributos impositivos que de ese modo se le restaban a la jerarquía eclesiástica local y a la papal y sólo eran aprovechados por la corona. Hay historiadores que señalan que en esta actitud de Carlos III (y los monarcas anteriores) se escondía la venganza por un viejo

---

174 Balzac, Honoré de. 2010. *La piel de zapa* (traducción de Julio C. Acerete). España. Alianza Editorial.

resquemor, nacido entre los borbones cuando durante la Guerra de Sucesión advirtieron la decidida adhesión del Sumo Pontífice por la causa del archiduque Carlos de Habsburgo. En este nuevo orden religioso, incluso la omnipotente Inquisición Española debió aplacar muchos de sus rigores, habida cuenta que «en los hombres ilustrados de la época, y en los mismos reyes, dominaba ya un estado de tolerancia»[175].

En cuestiones étnicas, el gobierno afrontó la situación provocada por los gitanos, que el rey anterior, Fernando VI, había ordenado exterminar en una operación conocida como la Gran Redada. Instalados en el país desde el 1400, el gobierno de Carlos III mostró claros propósitos de asimilarlos, por lo que dictó una Pragmática ley en 1783, que le quitaba a la condición y a la palabra gitano toda connotación peyorativa. Las tribus recibieron el permiso y la orden de abandonar el nomadismo, de modo que debieron optar por la residencia fija en cualquier lugar de la nación, con excepción de la corte y los sitios reales. También se les concedió la posibilidad de ingresar como trabajadores o artesanos en los distintos gremios. A la par, con criterio de compensación, se les impidió llevar en adelante el traje tradicional y se les prohibió usar en la vida cotidiana la jerigonza tradicional (el caló, su idioma diferenciador), además de quitarles la posibilidad de seguir vendiendo caballos –actividad donde trampeaban con frecuencia y que les adosó buena parte de la mala fama de inescrupulosos negociantes–. Mucho menos podían administrar botillerías o tabernas[176], que eran lugares de encuentro masculino, aunque crecido el siglo admitieron el ingreso de mujeres. Las penas por violar alguna de estas normas por parte de los gitanos eran muy severas.

Esta buena política de Carlos III, caracterizada por el orden administrativo, se extendió a los dominios de la corona en América, dotando a los virreinatos de funcionarios instruidos y solventes, que le dieron un nombre a la época colonial: la de los "buenos virreyes". Juan José de Vértiz (1719-1799) fue uno de estos funcionarios ilustrados que en tan solo seis años de gestión en el flamante Virreinato del Río de la Plata, entre 1778 y 1784, realizó una tarea de modernización de la ciudad de Buenos Aires, que hasta su llegada era poco más que una aldea. La gestión de estos preclaros virreyes fue apoyada por una

175 Altamira, Rafael. 1946. *Manual de Historia de España*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

176 El café es una forma evolucionada de la taberna, donde se acudía a beber precisamente café, una bebida estimulante de origen turco. No obstante el chocolate (servido en las chocolaterías) siguió manteniendo la popularidad en la sociedad española.

decisión de la corona, un decreto que le otorgaba la libertad de libre comercio, hasta ahora restringida a la metrópoli, que desde Castilla administraba el intercambio comercial con todos los puertos españoles de América. De este modo se quitaba una de las medidas más resistidas por las colonias, y acaso la mayor causa de atraso de algunas de ellas que, siquiera para subsistir con cierta dignidad, debían recurrir al contrabando. La nueva mirada de la corona hacia sus viejas colonias mejoró las condiciones generales de esos territorios inmensos, y la vigilancia ejercida desde la metrópoli sobre la acción de sus gobernantes barrió con muchos de los nichos de corrupción y abuso que se habían creado a lo largo de administraciones hasta entonces mal atendidas. Asimismo, estos nuevos funcionarios de la corona suprimieron todos aquellos privilegios a los colonos que les permitían someter a distintos grados de esclavitud a los habitantes originarios, cumpliéndose, cierto que con mucho atraso, con el viejo deseo de Bartolomé Las Casas.

Pero, lo dijimos, la acción de Carlos III fue fundamental para cambiar la cara de Madrid, capital desde los tiempos de Felipe IV pero muy a la saga del brillo de otras ciudades de la misma condición. Una conocida anécdota relata la decepción del flamante rey cuando llegó a Madrid y encontró una ciudad desaseada y desordenada, una impresión de desasosiego similar a la de los frecuentes visitantes extranjeros que escribieron sus impresiones, para nada gratas, sobre el aspecto de la villa que conservaba mucho de su atrasado carácter medieval[177]. Recuérdese, para dar más realce a la modernización aplicada por este rey en Madrid, que el barón Haussmann transformó París, bajo parecidas directivas, recién un siglo después, en 1852. Carlos III, siguiendo el ejemplo de lo que había hecho en la ciudad de Nápoles, ahora apoyado por la gran arquitectura local y la contribución del brillante arquitecto italiano Francesco Sabatini (1722-1797), construyó hospitales públicos (el de San Carlos, hoy recinto del museo Reina Sofía), el Jardín Botánico, los paseos arbolados de la Castellana (un ámbito de sociabilidad por excelencia), el citado Banco Nacional de San Carlos (hoy Banco de España), las puertas de San Vicente y Alcalá y el Observatorio Astronómico. Asimismo, en 1765, hizo instalar un servicio de alumbrado público en algunas calles de la villa de Madrid, un aporte invalorable

177 Madrid fue administrativamente una villa, no una ciudad, aunque era reconocida como capital de España desde 1561. Fue designada como tal recién en 1931 y oficializada en la constitución franquista de 1978.

para el teatro, que ya entonces se representaba en funciones nocturnas. Con esta intervención urbana se dio término a la actividad servil de los "pajes de hacha", quienes provistos de una luminaria, velas de sebo o alimentadas con aceite, alumbraban el camino de sus señores. Debe añadirse a estos signos de progreso ilustrado la construcción de una red de alcantarillado de las aguas potables y residuales y un revolucionario plan de ensanche de calles, creando grandes avenidas generosas al tránsito de vehículos y de personas. Se une a todo esto la erección de monumentos, hoy de entrañable significación para los madrileños: Cibeles, Neptuno y la fuente de Apolo y la de la Alcachofa. Se debe restar a sus logros un malogrado proyecto de convertir al Manzanares, río que atraviesa Madrid, en una vía navegable.

Desde la llegada de los borbones la población aristocrática de Madrid se había puesto a tono respecto a la construcción de sus viviendas, en algunos casos verdaderos palacetes neoclásicos, sin signo alguno del devaluado Barroco, adoptando nuevos criterios arquitectónicos que, explicados a grandes rasgos, consistieron en la búsqueda de mayor privacidad para sus habitantes, destinando una zona de la casa para el recibimiento de visitas y extraños (estancias de recepción) y otras (estancias cómodas) para el uso doméstico, tal como el *cabinet* a lo francés para el dueño de casa, donde podía analizar sus cuentas o leer un libro, y el *boudoir*, también a lo francés, para la señora que requería de intimidad para su aliño personal. La división se aplicaba al resto de la familia, las mujeres tenían sus cuartos lo mismo que los varones, sin posibilidad de convivencia en las situaciones más íntimas, como dormir, higienizarse, vestirse, etc.

> «Aunque todavía la higiene doméstica dejaba mucho de desear, empieza a cobrar cada vez más importancia el aseo y la limpieza personal, gracias a los consejos vertidos por la literatura médica y a los manuales de urbanidad, de ahí que no sólo proliferara el uso de aguamamaniles antes y después de las comidas sino que se empezara a introducir en las viviendas de los ricos estancias con bañeras, palanganas, escupideras, orinales, así como navajas de afeitar, peines y otros artilugios dedicados a este cometido.»[178]

Esta misma concepción habitacional se advierte en las casas de la burguesía e incluso en las de las clases menos poseídas pero con capacidad de

178 Franco Rubio, Gloria. Obra citada.

decisión respecto a la distribución de su vivienda. Los artesanos, por ejemplo, establecieron una separación más clara y rotunda entre el taller de trabajo y los cuartos de uso doméstico, aumentando la confortabilidad cotidiana de los moradores, esposas e hijos, que no intervenían en las labores cotidianas del dueño de casa.

> «Frente a la anterior ordenación del espacio doméstico, caracterizado por la ausencia total de privacidad y en el uso multifuncional de las habitaciones, ahora se imponen nuevos criterios de distribución del espacio doméstico donde cada zona adquiere un valor determinado según el uso o función que esté destinada a cumplir, y donde el criterio de intimidad es decisivo.»[179]

La vestimenta, donde la moda intervenía con rigor, se transformó en España en una norma de significación social. En realidad, la sociedad española vivía el reflejo de una situación general que afectaba a toda Europa, ya que la moda como concepto de cuño francés, fue un fenómeno que se originó en este siglo XVIII. Goya, que por amistad u otras razones menos comprobables tenía acceso al dormitorio de la duquesa de Alba, describe, en una carta a su amigo Zapater, la complejidad de la ceremonia del vestido de la citada señora, que requería del auxilio de varias personas, doncella, camarera, peluquero, hasta una costurera al pie, dispuesta a solucionar problemas de prendas descosidas. Cabe añadir que, con seguridad, la duquesa de Alba, de quien se decía estrenaba un par de zapatos diarios, cumplía con tantos cuidados por los dictados de la moda. El perspicaz y siempre oportuno Ramón de la Cruz se hizo del tema en un sainete titulado precisamente *El espejo de la moda*. Asimismo el fenómeno (insistimos, signo de distinción social) originó dos arquetipos: el "petimetre" y su contrapunto, el "majo" o "chulo"[180], habituales protagonistas del teatro de la época.

El "majismo" es un fenómeno madrileño (tomado, por error, como presente en todas las regiones de España[181], cuando se hizo realidad sólo en

179 Franco Rubio, Gloria. Obra citada.

180 El compadrito bonaerense es, según Luis Ordaz, copia del «original graciosísimo»: el chulo madrileño.

181 Lo anotamos en el sitio oportuno, Beaumarchais equivoca de vestuario en *El barbero de Sevilla* y en *Las bodas de Fígaro*: viste a su Fígaro sevillano como un majo madrileño.

la villa), que tuvo origen, se especula, entre los oficiales y trabajadores de los gremios. Sus cultores se «convierten muy rápidamente en los exponentes de una ideología fuertemente cargada de crítica social donde destaca su xenofobia frente al apego a lo genuinamente español, de lo que hacen constante gala: su atuendo se inspira en la tradición del caballero viril español y en la libertad de las prendas frente al afeminamiento y a la rigidez de la moda francesa, por la sencillez frente a la sofisticación; resalta por el trato zafio y los ademanes ordinarios y torpes frente a la cursilería y refinamiento de los elegantes, por el uso de un lenguaje vulgar frente a los barbarismos introducidos en el lenguaje de los modernos»[182]. El retrato de esta personalidad está plasmada por Ramón de la Cruz, con su demostrada sapiencia de lo popular, en *El majo de repente*.

En los libros de costumbres se encuentran descripciones detalladas de las formas de vestir del majo y de la maja; cabe agregar que las llamadas clases elegantes se sintieron atraídas por estas formas y maneras y algunos de sus representantes –señores, condes, marqueses– llegaron al límite de imitarlos.

> «Por las noches este caballero, lo mismo que don Diego, después que salían de las logias se vestían de majos…»[183]

Se registra que la más incondicional partidaria de la réplica fue la duquesa de Alba, de habitual presencia en tabernas populares, acompañada de artistas, cómicos y toreros.

El petimetre, contrafigura del majo, refiere, en vestimenta y actitudes, a modelos foráneos, especialmente los devenidos de Francia. Este origen se advierte en el barbarismo con que se lo designa, que proviene de la palabra francesa *petit maître*. Recuérdese que los petimetres, reconocidos como *muscadins* en Francia, eran los jóvenes insolentes que se sentaban en los escenarios teatrales, alrededor de los actores en acción, y que alentaban o menoscaban el trabajo de los intérpretes en voz alta y con total desparpajo. Costó mucho esfuerzo el desalojo de esta clase de espectadores, éxito que recién se logró en 1759, mediante la enérgica acción del actor Lekain y de Voltaire. Los petimetres «concedían mucha importancia, y tiempo, al aspecto personal, procurando estar al día en las últimas novedades parisinas, para poder lucir un atuendo recargado, sofisticado y cuidado en los más mínimos detalles […]

---

182 Franco Rubio, Gloria. Obra citada.

183 Pérez Galdós, Benito. 2015. *Napoleón en Chamartín*. España. Alianza editorial.

Asiduo a las tertulias y reuniones galantes, sus conversaciones siempre versaban sobre modales, gastronomía y moda. Presumían de mundanos y se jactaban de una gran experiencia por haber visitado otros países, lo que les llevaba a despreciar o ridiculizar los elementos tradicionales de la cultura española, volviendo la espalda a una realidad en la que no querían verse implicados»[184]. La extravagante versión femenina, la petimetra, fue ridiculizada por Leandro de Moratín en una comedia de título homónimo.

Lo mismo que el majismo, la "petrimetría" contaba con una serie de atuendos obligatorios reflejados en muchos libros de costumbres, por lo que nos ahorramos toda descripción. La diferencia notoria entre ambas especies se advierte en las prevenciones de la Iglesia, alarmada por la liviandad de vestidos de los petimetres, a los cuales se les especificó como obligatoria las normas de rigor que debían seguir para entrar al templo los días de misa.

El reinado de Carlos IV (1788-1808) y Fernando VII (1808)

LA OCUPACIÓN NAPOLEÓNICA

El nuevo rey, Carlos IV (1748-1819), que sucedió a Carlos III en 1788, aun con su debilidad y poco carácter, advirtió los peligros que se contraían aceptando en un todo las pautas de la Ilustración y replegó sus acciones a lo estrictamente aceptado. A un año de sentarse en el trono, Carlos IV fue inquietado por unas noticias que venían de Francia, escenario de una revolución que, aunque todavía no era claro, parecía dispuesta a deponer al monarca e instalar un régimen republicano. España ya había jugado con fuego al apoyar a los revolucionarios norteamericanos que reivindicaban, además de su independencia de la metrópoli, unas parecidas cuestiones de derechos del hombre que ponían en crisis viejas creencias españolas, entre ellas la divinidad de la figura monárquica. Era suficiente. Aconsejado por Manuel de Godoy (1767-1851), más favorito de la reina María Luisa de Parma (1751-1819) que del mismo rey, que reemplazó a los asesores que habían asistido a Carlos III y en los cuales Carlos IV no confiaba, llegó incluso a declarar la guerra (Guerra del Rosellón, 1793 a 1795) a los republicanos franceses cuando llegó la noticia de la ejecución de Luis XVI y de María Antonieta. Como consecuencia del conflicto armado (donde se destacó Napoleón, todavía joven comandante de artillería),

184 Franco Rubio, Gloria. Obra citada.

las fuerzas republicanas francesas ocuparon las norteñas regiones vascongadas y, a su vez, España ocupó, en América, la región francesa de la isla de Santo Domingo. El rey español fue atenuando la belicosidad al mismo tiempo que en Francia se iban aplacando los excesos. Ejecutado Robespierre y controlados los jacobinos, la corona española propuso el cese de hostilidades, situación aceptada por los franceses, por lo que en 1795 se firmó la paz en Basilea y se devolvieron los territorios expropiados. El ministro Godoy se arrogó todos los méritos de este acuerdo y Carlos IV lo recompensó con el excepcional título de "Príncipe de la Paz"[185]. El pacto de no agresión con el Directorio francés se consolidó mediante un tratado de cooperación mutua, Tratado de San Idelfonso, que en 1796 estableció una alianza perpetua de los dos países, defensiva y ofensiva, contra Inglaterra. Se deduce, con todo derecho, que la reconciliación velaba con astucia el propósito del rey Borbón de que, en caso que Francia volviera a la monarquía, fuera él el encargado de subirse al trono. Aunque el Directorio francés sufrió la acechanza constante del resto de las potencias europeas, aliadas en coalición, Carlos IV se mantuvo fiel al Tratado de San Idelfonso, consiguiendo muy poco, más allá del desprecio del resto del continente que intentaba recomponer una Francia afín con el viejo modelo de absolutismo monárquico.

Las relaciones amistosas siguieron en el mismo tono cuando, ya lejos de la Revolución, ambas naciones firmaron en 1807 el Tratado de Fontainebleau, acuerdo secreto que establecía la unión de las fuerzas españolas y francesas para atacar Portugal, país amigo del enemigo común, Inglaterra. El pacto incluía unas consecuencias victoriosas que para muchos historiadores eran objetivos falsos o absurdos, aun para la calenturienta mentalidad de la época, y que consistía en conquistar Portugal, dividirlo en tres reinos, otorgando una parte al reino de Etruria (un reino vasallo que Napoleón había creado en Italia, formado por el Ducado de Parma y la Toscana), otra a Francia y una tercera, más pequeña, llamado reino de Algarbes, para el omnímodo Godoy. Otros, maliciosos o tal vez más generosos, opinaban que a Godoy se le reservada el Portugal entero. La alianza, en cambio de victorias, trajo consigo desastrosas consecuencias para España, ya que las tropas galas (sesenta y cinco mil hombres) no transitaron el territorio hispánico, tal como se había pactado, sino que lo fueron ocupando

185 El título de Príncipe es excepcional en la jerarquía nobiliaria española. Como regla general, en España nadie tiene el título de Príncipe, sino el heredero de la corona, que ostenta el título de Príncipe de Asturias.

paulatinamente. La reacción tuvo y tiene un nombre, Motín de Aranjuez, que fue un levantamiento popular ocurrido entre el 17 y el 19 de marzo de 1808 por las calles de esa localidad madrileña. La revuelta se desencadenó debido a varias causas, entre ellas las consecuencias de la terrible derrota naval de Trafalgar, octubre de 1806, encuentro en el que las naves españolas y francesas, puestas en coalición y, aseguran los historiadores, muy mal conducidas por los almirantes franceses que estaban al mando, fueron destrozadas por la armada inglesa. A ello hay que sumarle la impaciencia del príncipe de Asturias (el futuro Fernando VII) por sentarse en el trono de Carlos IV, y las intrigas de la corte donde se iba creando un núcleo opositor en torno de Fernando, quien no cesaba de difamar a Manuel Godoy, acusándolo, entre varios desmanejos, de mantener relaciones amorosas con su protectora, la reina María Luisa de Parma.

> «Verdad es que todos los tesoros del Rey se emplean en pagar sus sueldos a los señores de la Corte, y entre éstos el que más come es el príncipe de la Paz, que reúne cuarenta mil duraznos como Consejero de Estado, como Secretario de Estado, como Capitán General y como Sargento mayor de guardias…»[186]

La situación terminó por alarmar a Godoy, todavía débilmente sostenido en su cargo, quien alentó la huida de la familia real hacia el sur de la península, de modo que en caso de peligro extremo se embarcara en Sevilla rumbo a América, como ya lo había hecho el amenazado monarca portugués, Juan VI, que acompañado por su corte y protegido su viaje por naves inglesas, se había instalado en 1808 en el Brasil. El posible éxodo de los reyes repercutió en Aranjuez –sitio real, por lo tanto sin villanos, sólo habitado por nobles y empleados de la nobleza–, donde se tomó el traslado como una posible huida. La gente de Aranjuez, se dice que acicateada por los fernandinos partidarios del futuro Fernando VII, reunida en multitud y enardecida, asaltó, saqueó y quemó el Palacio Real. Godoy fue encontrado escondido entre esteras y trasladado a los golpes a un cuartel militar. Ante el temor de mayor desborde, y de un linchamiento de Godoy, el príncipe de Asturias decidió intervenir, consiguiendo en 1808 la abdicación de su padre y su derecho a ocupar el trono.

Fernando VII, no obstante salvarle la vida, persiguió a Godoy y lo obligó a renunciar a los títulos de Príncipe de la Paz y de Príncipe de Bassano,

---

186 Pérez Galdós, Benito. 1953. *Trafalgar*.

este último otorgado por el papa. Asimismo, luego de confiscarle los bienes, lo condenó al destierro, que Godoy padeció primero en Roma y luego en París, donde por la bondad de un noble obtuvo una pobre pensión. En esa ciudad donde murió, en 1851 a los ochenta y cuatro años, Godoy escribió sus memorias, traducidas al francés por el coronel Esménard y publicadas en París entre 1836 y 1838. Son un documento indispensable para conocer sus acciones de su gobierno y los principios que lo impulsaron.

Pero Fernando VII apenas pudo reinar, Napoleón había avanzado mucho, instalando ese mismo año, 1808, en el trono español a su hermano mayor, José I Bonaparte, y acorralando al flamante monarca hispano en la península de Cádiz, único territorio libre de España.

Los acontecimientos de Aranjuez fueron, entonces, los primeros estertores de la agonía del Antiguo Régimen en España, aun cuando los borbones le habían dado la pátina de Despotismo Ilustrado. La intervención del pueblo fue decisiva, puesto que no sólo consiguió la renuncia de un ministro odiado (ya había ocurrido en el motín de Esquilache, en 1766), sino también la renuncia de un soberano y el acceso al trono de un nuevo rey, legitimado por la voluntad popular. Caro fue el precio pagado: la sangre de la Guerra de la Independencia y un posterior reinado de Fernando VII, nefasto, que acabaría en las guerras carlistas, fueron algunos de los sucesos lamentables de la España del siglo XIX.

Italia

Hemos dado cuenta de la historia italiana, desde la caída de Roma hasta el Renacimiento, en el capítulo IX de estos *Apuntes*. Pero esta anticipación no nos exime de repetir ahora, al encarar la Italia del XVIII, algunos de los acontecimientos que ya hemos mencionado y que operaron en un país que llegó a la centuria con una clara unidad cultural, religiosa y geográfica, pero carente de unidad política. Constituido, como ya hemos marcado, por ciudades-estado, algunos de gran envergadura, como la Florencia de los Medici, que alcanzó el grado de cuna del Renacimiento, la fortaleza y autonomía de estos enclaves eran rasgos que impedían algún tipo de acuerdo para constituirse en una sola nación, habida cuenta que aceptada la empresa los señores con tan alto poder hubieran debido resignar privilegios en favor de un gobierno central.

Vale observar, como una característica importante del siglo XVIII que, arribada la centuria, Italia entera había perdido todo rastro de la tolerancia

renacentista. Aunque no fue afectada de modo tan directo por los efectos de la Reforma luterana, tanto como Alemania, Francia o Gran Bretaña, la península itálica se erigió, junto con España, en uno de los pilares de la Contrarreforma. Roma respondió muy pronto a ese propósito, ya en 1534 la Santa Sede, de la mano del papa Paulo III, había convocado al Concilio de Trento, creando la rama romana del Santo Oficio y auspiciando la fundación de la orden de los jesuitas, recursos todos para asegurar la primacía católica sobre las naciones de Occidente acaso dubitativas.

Pero antes de este siglo XVIII, la inexistencia de un bloque nacional había permitido que Italia fuera zona de apetencia de las grandes potencias europeas. El Sacro Imperio ostentaba la posesión de algunas de estas ciudades, Módena y Reggio eran urbes imperiales que respondían al emperador, mientras que Francia y España (como se verá, el agregado de Austria es posterior, se sumó como factor de poder en el siglo XVIII), pelearon de continuo para apropiarse de territorios, convirtiendo a la península en un extenso campo de batalla, en desmedro del bienestar y la paz de sus pobladores, de continuo diezmados por la penuria. Resulta llamativo que esas potencias eligieran a la península como propicio ámbito bélico para dirimir conflictos que se habían originado en otras partes, y que en nada competían a los intereses de la península italiana. Es preciso agregar que a las contiendas continentales de las potencias que tuvieron como escenario a Italia, deben sumarse las propias, puesto que la constitución de las ciudades-estado, durante los siglos XVI y XVII, no fue un operativo sin dificultades. Las dinastías dirimieron conflictos con las armas y, también, con la conspiración; el veneno sirvió tanto como la espada.

Es sabido, lo hemos dicho en otra parte, que la posesión de Italia traía consigo un valor simbólico importante, ya que implicaba hacerse de la región sede del Imperio Romano, donde la civilización occidental se había modelado en torno de una religión única, cuyo podio se hallaba instalado en Roma. En este plan fue España la más avanzada: había ocupado Sicilia en 1469, Nápoles en 1503, la magnífica Lombardía, el feudo de los Visconti y los Sforza, con capital en Milán, en 1535, y Cerdeña desde 1616. La administración de estos dominios, mediante virreyes que respondían a la corona (tal como ocurría en las posesiones americanas), fue pésima, negligente y arbitraria.

> «El gobierno español trató a las provincias italianas como tierras de disfrute, no de gobierno. El sistema financiero era de todos modos opresor; los gravámenes resultaban insoportables. Y

aquellos dineros no eran en beneficio de quien los pagaba, sino para enriquecer virreyes, enviados a Italia, a mantener el fausto de la corte española y los enormes gastos de las guerras que España sostenía en muchos lugares del mundo.»[187]

La novela *Los novios*, de Alessandro Manzoni (17851873), publicada entre 1840 y 1842, traza un inolvidable fresco histórico de este estado de cosas en el Milanesado dominado por los españoles. Ubicada la historia precisamente en 1630, el autor despliega, a partir de una historia sentimental mínima, la imposibilidad que dos jóvenes encuentran para contraer matrimonio, la arbitrariedad y la negligencia que los citados virreyes disponían para sus tareas. A la mención de este despotismo deben agregarse la hambruna y la peste, azotes que, por otra parte, se abatían casi sin previo aviso en distintas regiones de Europa. La literatura se había ya ocupado de la peste en el clásico de Bocaccio, *Decamerón*, y mucho más recientemente en el *Opus nigrum* de Margerite Yourcenar. En *Los novios* Manzoni proporciona, en la quizás zona más lograda de su novela, una descripción estremecedora del flagelo. Entre tantas imágenes de horror, reproducimos una que creemos condensa la tragedia.

«Entrando Lorenzo en la calle, aceleraba el paso, procurando no mirar aquellos estorbos, sino en cuanto era necesario para no dar en ellos, cuando su vista vagarosa tropezó en un objeto de una compasión que excitaba a contemplarle; por lo cual se paró casi contra su voluntad. Bajaba del umbral de una de esas puertas y se dirigía a los carros una mujer, cuyo rostro, al paso que anunciaba juventud, ofrecía rastros de una hermosura no destruida, pero alterada por los rigores de una profunda aflicción y mortal languidez, de aquella hermosura suave, pero majestuosa, que brilla en el suelo de la Lombardía. Caminaba con fatiga, mas no con abandono; lágrimas no salían de sus ojos; pero en ellos se veían las señales de haberlas derramado sin consuelo. Notábase en su dolor un no sé qué de sublime y de profundo, que indicaba un alma capaz de arrostrarle. Pero no era sólo su aspecto lo que en tanta suma de males excitaba tan particularmente la conmiseración y

187 Orsi, Pietro. 1927. *Historia de Italia* (traducción de Juan Moneva y Puyol). Barcelona, Buenos Aires. Editorial Labor S. A.

reanimaba en su favor este sentimiento ya casi embotado en los corazones. Tenía en los brazos una niña de unos nueve años de edad, muerta, pero compuesta con esmero, el cabello dividido en la frente, el traje blanco, cual si estuviera ataviada para una fiesta de largo tiempo prometida como premio.»[188]

Manzoni retrata también, con la misma agudeza y con la misma piedad, la alteración provocada por las hambrunas, bastante controladas en el continente cuando comenzaron a llegar los alimentos americanos, pero que por distintas razones, entre ellas la negligencia de las autoridades, fueron beneficios que todavía no habían llegado al Milanesado español.

Los españoles mostraron la misma actitud para manejar los territorios del sur, Sicilia y Nápoles, su principal base en Italia. Allí las privaciones eran todavía más extremas, ya que eran tierras muy pobladas (Nápoles era la ciudad más habitada de Italia y de Occidente, detrás de París) que carecían del bienestar histórico que servía de sustento al Milanesado, ciudad-estado muy próspera por las anteriores y felices gestiones de los Visconti y los Sforza. Recuérdese, lo hemos informado (capítulo IX), que Giangaleazzo Visconti (1351-1402) había transformado a Milán en la mayor potencia de Italia del norte.

Las penurias empujaron a la rebelión, tanto en la isla como en Nápoles. En Palermo, en 1647, estalló la primera revuelta. La plebe hambrienta (se había perdido la cosecha de trigo) se sublevó pidiendo la reducción de los impuestos. Al mando se pusieron Nino de la Pelosa, se cree que molinero de profesión, y un labrador que se conoce sólo por el nombre de Blas. Los artesanos, prudentes y con seguridad menos necesitados, se mantuvieron al margen, de modo que el entredicho se redujo a la lucha del pueblo llano contra la nobleza. El virrey Pedro Fajardo de Zuñiga pareció ceder, simuló una rebaja de gravámenes que detuvo la rebelión muy extendida por dos días. Calmados los ánimos, los artesanos se sumaron a la nobleza en la tarea de represión, que concluyó con La Pelosa y otros cabecillas ahorcados en la plaza pública. Pero no se había logrado la paz, dos meses después estalló una nueva rebelión en el mismo Palermo, esta vez comandada por un artesano, el orfebre Giuseppe d'Alessi (1612-1647). La conjura fue muy planeada por d'Alessi, eligiendo el 15 de agosto para comenzar

188 Manzoni, Alessandro. 2001. *Los novios* (traducción de Juan Nicasio Gallego). España. Ediciones Rialp S. A.

con los disturbios, en atención que ese día se festejaba la Asunción de María y las autoridades españolas estarían distraídas por los oficios religiosos.

> «Su propósito no era promover una revolución ni discutir la soberanía española, sino lograr un mejor gobierno que acabase con el hambre y la miseria que asolaban Sicilia (se denominó "revuelta del pan"). En un primer momento pareció tener éxito, haciéndose con el control de la ciudad, pero la nobleza le sustrajo [a d'Alessi] el apoyo del pueblo ofreciéndole cargos, títulos y dinero para que pareciese un colaboracionista. Al fin, el 22 de agosto, una semana después del inicio de la insurrección, fue capturado por la multitud y decapitado.»[189]

Mucho más importante fue la revuelta que en Nápoles se desató por las mismas fechas, en julio de 1647, al comando del pescador Tommasso Aniello, apodado Masaniello (1620-1647). El virrey español, el duque de Arcos, se dice que más duro e intransigente que su colega de Sicilia, había dictado un aumento de tasas a las frutas frescas, principal alimento de la plebe napolitana. Masaniello encabezó el ataque al palacio, el virrey debió huir, y luego propició la apertura de las prisiones y otras acciones que lo hicieron dueño de la ciudad, de modo que las autoridades españolas debieron aceptar el trato con el rebelde y el acatamiento de sus pedidos. El pueblo, desbordado, apenas registraba estos posibles acuerdos, ya que había designado por decisión propia a Masaniello como capitán general. En el curso de estos acontecimientos Masaniello fue envenenado, no se duda que por parte de los españoles. El líder no murió enseguida, perdió la conciencia, cometió desatinos como consecuencia de sus divagues y falleció poco después. A pesar de esto la rebelión no se detuvo. El pueblo pasó a exigir pan y participó de una postergada honra fúnebre: desenterró el cadáver de Masaniello y le erigió una espléndida tumba. Asimismo los rebeldes seguían añadiendo objetivos, entre ellos, y el más peligroso, el deseo de lograr la expulsión definitiva de los españoles. Ni siquiera la llegada de una flota armada, comandada por Juan de Austria, el cruel y brutal hijo bastardo de Carlos V, pudo dar vuelta la situación, que se tensó aún más cuando el pueblo declaró la república y nombró capitán general a Genaro Annese, un analfabeto fabricante de arcabuces. Pero, para triunfar, la república debía ser sostenida

189 Gómez Álvarez, Bernardo. www.mcnbiografias.com

por alguna potencia europea, sobre todo porque los españoles no habían sido expulsados del todo sino se encontraban parapetados en sus fortalezas, dispuestos a contraatacar. El francés duque de Guisa aceptó el convite de los sicilianos con una debilidad de fuerzas que pronto lo disuadieron de su posible fracaso, y emprendió la retirada. Fue la ocasión que aprovecharon los españoles para salir de sus refugios, someter a los rebeldes y, por supuesto, ahorcar a Annese en la plaza pública.

Las ciudades-estado en el siglo XVIII

Respecto a la situación política de las ciudades-estado italianas, vale observar que el Siglo de las Luces, el de la Razón y del Progreso, comenzó como señalamos varias veces, con una guerra, la de la Sucesión Española (1700-1714). Esta contienda, y el tratado de paz de Ultrecht (1713-1715) que le siguió, produjeron importantes cambios en Italia. La península, que antes del conflicto se hallaba prácticamente dividida en tres partes –el norte y el sur para los españoles, el centro para el papado–, se desprendió entonces del dominio español y debió tolerar, como desgraciada contrapartida, la posesión austriaca de los territorios abandonados.

España, naturalmente, no aceptó con complacencia la pérdida de esos territorios y durante todo el siglo XVIII intentó recuperar esas posesiones. No logró hacerlo con Milán pero sí con Nápoles y Sicilia, que desde 1734 pasó a gobernar de nuevo. El Borbón Carlos VII se hizo cargo de la tarea (luego, rey de España con el título de Carlos III, se mantuvo al tanto de las investigaciones). De su espléndida gestión gubernamental en Italia, comentada más arriba, sobresale el descubrimiento, exploración y relevamiento de las ciudades de Pompeya y Herculano y las termas Stabianas, sepultadas por una erupción del Vesubio ocurrida dieciséis siglos antes. Estos trabajos fueron, para Occidente, el comienzo de la arqueología como disciplina científica. Debe sumarse el aliento a una espléndida vida intelectual; fue la gran época de la universidad napolitana, lugar donde Giambattista Vico dictó sus cátedras[190].

190 Giambattista Vico (1668-1744), fue un abogado y filósofo nacido en Nápoles. Su obra más importante es la *Scienza nuova*, publicada por vez primera en 1725 y luego de ampliaciones y reestructuraciones, en 1730 y en 1744, año de su muerte. La originalidad de su pensamiento ha sido valorada en el siglo XX por Benedetto Croce, Isaiah Berlin y María Zambrano.

La norteña Génova, de escaso territorio, afianzado su pasado bienestar por el comercio de ultramar, con los esclavos africanos como primera mercancía, era tal vez la más alicaída de las ciudades-estado: en el siglo XVI ya había perdido las posesiones del Levante mediterráneo (Siria y Líbano) y debió extremar esfuerzos para mantener sumisa a la isla de Córcega, la cuna de Napoleón que peleaba por su independencia. Génova fue atractiva para franceses, austriacos, españoles e, incluso, para el vecino ducado de Saboya, que quería incorporarla a sus dominios. La dinastía Doria, que regía en esta ciudad-estado, se sostuvo con una primera alianza con Francia, pero luego cambió sus simpatías y se apoyó en España, por lo que tuvo que tolerar y conjurar disidencias internas alentadas por los francófilos Fieschi, la familia poderosa y enemiga. La situación de inestabilidad política y geográfica de Génova devenida de esta situación se extendió durante todo el siglo XVIII, hasta el año 1797 en que fue invadida por los franceses de Napoleón, que le dieron el título de "república hermana" bajo la denominación de República Ligur.

Los Estados Pontificios, ubicados en el centro de la península, partiéndola en dos, en un extremo el norte y en el otro el sur, eran administrados por un papado más contraído a la lucha religiosa contra los protestantes de Lutero que al buen gobierno de estos dominios, donde se padecía de todas las deficiencias posibles: no había agricultura sustentable y mucho menos industria, los caminos y los valles estaban transitados por bandoleros y el Estado eclesial sólo atinaba a reforzar sus finanzas aplicando impuestos cada vez más abusivos.

Como un lujo incomprensible, Roma, muy engalanada por bellos monumentos y notables edificios públicos (la columnata de la plaza de San Pedro y la fuente de la plaza Navona, obra de Bernini[191]), le obsequió a Ferrara, un feudo pontificio donde se había extinguido la dinastía de los Este, una calidad magnífica, convirtiéndola en una ciudad rebosante de esplendor y cultura. El papa Clemente VIII (1536-1605) fue el artífice originario de esta construcción: en 1597, a la muerte del último representante de la familia reinante, anexó el territorio y trabajó con los fines mencionados. La tarea de Clemente VIII se ensombrece sin embargo por haber sido el propulsor del juicio inquisitorial que terminó con Giordano Bruno sometido a la hoguera

191 Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) fue un escultor, arquitecto y pintor italiano. Trabajó principalmente en Roma, ciudad donde murió, y es considerado el más destacado escultor de su generación.

(1600), con un collar de pólvora alrededor del cuello. Ferrara, podía mostrar en cambio y con orgullo la residencia temporaria de Torcuato Tasso, el autor de *Jerusalén liberada*, un alegato por la unidad cristiana, necesaria ante la amenaza del mundo otomano que, vale agregar, se hallaba a un paso y precisamente abrigaba intereses para apoderarse de Italia (y de toda Europa).

La propiedad papal de esos territorios pontificios, estuvo sostenida desde el 756 por la "Donación de Constantino", en realidad una falsificación, tal como lo demostró en 1440 el humanista Lorenzo Valla. Sin embargo la citada Donación guardó legitimidad hasta fines del Siglo de las Luces, cuando la región eclesial fue invadida por Napoleón en 1797.

Venecia cuidó de entreverarse en estas discusiones vecinales y trató de mantenerse al margen, toda vez que era insensato crearse animosidades italianas cuando sufría el acecho, constante y siempre amenazante, de los otomanos tan cercanos. Precisamente éstos habían dado un golpe serio, al arrebatarles a los venecianos, en 1573, la isla de Chipre (episodio que a su manera relata Shakespeare en Otelo, con la diferencia que en su historia los vientos frenaron a los turcos). Este hecho es para muchos historiadores el punto que marca el inicio de la decadencia de la Serenísima. En la pelea contra los turcos se perdieron flotas enteras, la vida de idóneos generales e incalculables sumas de dinero.

La indiferencia véneta por los acontecimientos de la península fue similar al desapego de los aristócratas venecianos por la doctrina cristiana, ya que desconocieron el Concilio de Trento y no aceptaron, y no aceptaban, la intervención del papado en sus asuntos internos, mucho menos de las compañías religiosas, que fueron expulsadas de esos dominios. Pero la crisis inocultable de su comercio, que iba dejando de ser próspero, más los gastos de guerra, marcaron un ocaso que afectaba a todas las capas, en especial a la nobleza, escasa de anticuerpos. Fue paliada u ocultada con discutibles sucedáneos: la fiesta (un carnaval de límites desmesurados), el juego y la prostitución. Esa será la Venecia en tránsito durante el siglo XVIII, también golpeada por Napoleón, que en 1797 le quitó la orgullosa independencia. Ésta será también la Venecia que retratará Carlo Goldoni.

El ducado de Saboya –ducado desde 1416, por decisión del emperador del Sacro Imperio, Segismundo (1386-1437)–, fue durante la Edad Media un territorio del imperio. Su particular disposición geográfica –ocupaba sólo el extremo norteño de la península itálica, el resto correspondía a las actuales Francia

y Suiza– lo hizo muy apetecible para los franceses, que por razones de vecindad se creían autorizados a ganar la propiedad del ducado. En tren de conquista Francia envió tropas en varias oportunidades (1536, 1630, 1606), inclusive durante el siglo XVIII, en 1703 y 1713. Aun cuando por estas embestidas el ducado estuvo a punto de disgregarse, en todas las circunstancias fueron ocupaciones temporarias, soportadas por Saboya con rechazos militares o cesiones de tierras, dadas en compensación para recobrar su independencia. Precisamente al comenzar la Guerra de Sucesión Española el territorio se encontraba bajo temporaria ocupación francesa. El Tratado de Utrecht que dio fin al conflicto lo benefició, pues recuperó tierras perdidas más otros territorios, entre ellos el reino de Sicilia. El duque Víctor Amadeo II de Saboya (1675-1732) fue designado rey de Sicilia, por lo que abandonó la sede de Turín para trasladarse a Palermo, donde emprendió durante un año una gestión enérgica contra el bandolerismo, fomentó el desarrollo de la marina mercante, ordenó las alborotadas cuestiones de hacienda y reorganizó el ejército según el modelo saboyano. Mediante una rara operación, en 1720 Víctor Amadeo II cedió el reino de Sicilia al imperio austríaco a cambio del vecino reino de Cerdeña. Este pacto le permitió al duque crear el reino de Piamonte-Cerdeña, que ostenta el incuestionable mérito de ser el embrión de origen de la Italia unificada más de cien años después.

> «El futuro que aguardaba a la Casa de Saboya no podía ser más brillante. Bajo los auspicios de esta venerable dinastía se fundó a mediados del siglo XIX el Estado nación italiano.»[192]

En 1730 Víctor Amadeo II abdicó en favor de su hijo, Carlos Manuel III (1701-1773), que heredó además del ducado el título de rey de Cerdeña, pero se arrepintió pronto y quiso recuperar el poder, una intención que el hijo sucesor le negó, arrestándolo y encerrándolo en el castillo de Montacalieri, residencia real donde murió en 1732 (este episodio remite inevitablemente al *Rey Lear* shakesperiano). Carlos Manuel III emprendió una tarea generosa, de mejoramiento general del Piamonte y, también, de la isla de Cerdeña. Se le conceden simpatías ilustradas –al menos amaba la música y las artes–, pero esta atribución no parece haberse trasladado demasiado a su gestión gubernamental, ya que bajo su mandato muchos de los pensadores ilustrados saboyanos emigraron en busca de mejores perspectivas. Entre muchos,

192 Hearder, Harry. Obra citada

podemos mencionar a Giuseppe Baretti (1719-1789), quien luego de fundar en Turín la primera revista literaria de orientación ilustrada, *La Frustra Letteraria* (El látigo literario puede ser una traducción aproximada), se marchó a Londres para trabajar en mejores condiciones y con mejores compañías. Se le atribuye la invención de la frase Eppur si muove (Sin embargo se mueve), la declaración comprobadamente falsa de Galileo, cuando fue sometido al juicio acusador de la Iglesia. Deben sumarse el abate Giancarlo Passeroni (1713-1803), poeta satírico que vivió buena parte de su vida en la vecina Milán; Carlo Giovanni Denina (1731-1813), quien dejó el Piamonte en 1782 invitado a Prusia por Federico el Grande, para terminar de bibliotecario en París; y Giuseppe Lodovico Lagrangia (1737-1813), que fue astrónomo, físico y matemático de notable importancia y que desarrolló lo mejor de sí también en Prusia y en París.

La gran ciudad de la Ilustración italiana fue Milán, «la otra base del poder español en Italia»[193], aunque después de Utrecht quedó en manos de los Habsburgo austríacos. Exceptuando el paréntesis napoleónico, Austria ocupó el Milanesado desde 1713 hasta 1859. Sin duda que la gestión inicial de dos déspotas ilustrados, la duquesa y el duque de Milán, María Teresa I y su hijo José II (mentor del "josefismo", forma de gobierno que ya hemos mencionado más arriba), fue fundamental para que en esa ciudad se desarrollaran con fuerza las ideas iluministas. Allí trabajó Cesare Benesana, marqués de Beccaria (1738-1793), quien en 1764 publicó el *Tratado de los delitos y de las penas*, que desde un punto de vista ilustrado ponía en tela de juicio la legitimidad de la pena de muerte, que se aplicaba con displicencia y frecuente arbitrariedad. Como diremos después, en el capítulo correspondiente, el trabajo del marqués sirvió de sustento a las medidas de la Revolución Francesa que modificaron de forma radical el concepto de justicia vigente. Pero antes de eso las ideas de Beccaria habían influido a Leopoldo II (1747-1792), emperador del Sacro Imperio y gran duque de la Toscana, que en 1786 reformó el código penal que regía para esos territorios Habsburgo, eliminando la pena de muerte.

* * *

Italia transitó el fin del Siglo de las Luces bajo el acecho y la ocupación de las fuerzas napoleónicas que, naturalmente, cambiaron bruscamente el

193 Hearder, Harry. Obra citada.

mapa político, aportando para el norte una unidad artificial, formada por las repúblicas hermanas creadas por Napoleón a medida que iba ocupando ducados y reinos italianos de la región. Si bien el siglo XIX se inicia con este cuadro desfigurado por las pretensiones del corso, también le cabe el mérito de ser la centuria donde la península supera esa y otras vicisitudes para encontrar, por fin, el camino de la independencia y unidad bajo la figura de un reino.

CAPÍTULO XIII

LAS ARTES EN LA EUROPA ILUSTRADA

CAPÍTULO XIII
LAS ARTES EN LA EUROPA ILUSTRADA

«No me asomaría a la ventana para ver la bahía de Nápoles,
pero recorrería quinientas leguas
para conversar con un hombre de ingenio.»

MADAME DE STAËL (1766-1817)

Introducción

En buena parte de la actividad artística del siglo XVIII primó, como concepto rector, la imitación embellecida de una verdad y de un mundo preexistente, conceptos apriorísticos propiciados por el Neoclasicismo, del cual daremos cuenta, con mayor detalle, líneas más abajo. Esta noción del arte como reproducción de la realidad, imitación hermoseada de la naturaleza, de los objetos y las acciones, fue la convicción más estable de la estética occidental durante casi todo el Siglo de las Luces. No se planteaba nada revolucionario o distinto, la nave del arte surcaba un mar sereno, ordenado y único, completo y sencillo; con excepciones (muy pocas) ningún artista se arriesgaba más allá de los límites de las preceptivas vigentes.

> «El espíritu del siglo XVIII era de orden y unidad; era completo y sencillo. Su literatura y su arte son el lenguaje de una pequeña sociedad de hombres y mujeres que se mueven dentro de un único sistema de ideas, que se comprenden los unos a los otros y no están atormentados por ningún problema angustioso o turbador… Los clásicos eran su francmasonería.»[1]

[1] Citado por André Mautois, sin referencia de autor, en su libro de 1951, *Historia de Inglaterra* (traducción de María Luz Morales y F. Oliver-Brachdeld). España. José Janés Editor.

Las artes plásticas

ROCOCÓ, NEOCLASICISMO Y BARROCO TARDÍO

Desde ese punto de vista tan codificado, la plástica de la centuria estuvo dominada por dos corrientes: una primaria y menor constituida por el Rococó –erróneamente confundido con frecuencia con el Barroco–, y una segunda mayor conformada por el citado Neoclasicismo, que es de aparición posterior, mediados del siglo XVIII, pero que se mantuvo como canon hasta el primer tercio del siguiente, el XIX, cuando, muy combatido, fue por fin relegado por el Romanticismo. Ambas tendencias, Rococó y Neoclasicismo, tuvieron su centro de irradiación en Francia, donde conservaron sus formas más puras, y se difundieron por Europa para ser interpretados de manera particular por cada región, dando como resultado un alto número de obras artísticas de estilos entremezclados, con frecuencia difíciles de clasificar y colocar en uno u otro punto.

Este panorama tan estricto marcado por los dos estilos pierde un poco de claridad cuando intercede una tercera tendencia, el Barroco tardío[2], con su inclinación para enredarse con el Rococó como consecuencias de circunstancias no artísticas sino políticas, ya que fue entronizado como "arte oficial" y de propaganda religiosa para el pueblo por los Habsburgo del Sacro Imperio, impulsores fervorosos de la Contrarreforma. Esta expresión barroca –clerical, fastuosa, jesuítica– se hizo muy visible en el siglo XVIII y, aunque casi anclado totalmente en la arquitectura, opacó tanto al Rococó como al Neoclasicismo en las tierras donde dominaba esa dinastía, en especial en Austria. Los nombres de los grandes arquitectos vieneses –Fisher von Rexach (1656-1723), Jacob Prandtauer (1660-1726), Lucas von Hildebrand (1668-1745)–, relucen impresos con gran relieve en las fachadas de los palacios y las iglesias barrocas de la capital habsburga.

> «Mejor que nadie, las iglesias vienesas difunden sobre sus fachadas, a menudo monumentales, los nombres de todos estos arquitectos que […] materializaron el sueño barroco, cuya extrema sensualidad y fervor espiritual componen la seductora evolución. No se ha resaltado quizá lo suficiente este aspecto

2 El capítulo VI de estos *Apuntes* está dedicado al Barroco, de modo que allí se encontrará su definición y descripción.

profundamente popular del arte barroco, que traduce en formas sensibles la poesía religiosa de las gentes sencillas y que anuncia, con sus oros, sus bronces, sus púrpuras, su movimiento, sus despegues en espiral, las luces de alborada, sus rostros de santos extasiados, su teatralidad, sus serpenteos verticales, sus imitaciones de la naturaleza, sus supresiones de muros en los efectos de perspectiva, sus juegos de espejos, su impulso hacia lo eterno, los esplendores y las dichas del paraíso prometido a todo el que cree y vive en Dios.»[3]

El Rococó fue un estilo primordialmente aristocrático y decorativo, «sujeto, tan sólo, a la exigencia de movilizar los afectos e impresionar la sensibilidad»[4], que surgió a partir de 1730, para algunos como una evolución natural del Barroco languideciente (no obstante su fortaleza en las tierras de los Habsburgo), aunque otros sólo le asignan la condición menor de resabio de un arte cortesano con poca identidad. Definido por el gusto por los colores luminosos y el predominio de las formas inspiradas en la naturaleza, en la mitología, en la belleza de los cuerpos desnudos, los animales exóticos (rinocerontes, avestruces), en el arte oriental (sedas, porcelanas, muebles y biombos chinos), y especialmente en los temas galantes y amorosos, fue muy descalificado por los ilustrados por su frivolidad, su desapego aristocrático y el exceso de ornato. Dominaba a sus cultores un verdadero *horror vacui* (horror al vacío), de modo que las paredes desaparecían detrás de los adornos diseñados en un marco de complejas asimetrías, por lo general muchas flores de lis doradas (el símbolo de Francia), conchas marinas, formas vegetales y "amorcillos", entendidos éstos como representaciones de niños angelicales, regordetes y sin sexo que personificaban el amor. Asimismo se le achacaba el hecho de que con la recargada ornamentación no se buscaba sentido alguno, no se desplegaba ningún tema.

El estilo Rococó nació en la corte francesa, durante la infancia del reinado de Luis XV, y por su condición de estilo palaciego se extendió rápidamente entre la nobleza y la burguesía más poderosa de Europa, que lo

---

3 Géoris, Michel. 2000. *Los Habsburgo* (traducción de Felicidad Sánchez- Pacheco). España. Aldebarán ediciones.

4 Galfione, María Verónica. 2010. *Poesie: el proyecto romántico de una nueva mitología en De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad.* Buenos Aires. Prometeo Libros y Universidad Nacional de General Sarmiento.

adoptó para decorar los interiores de sus mansiones, sobre todo los ámbitos de reducidas dimensiones, ya que raramente se usó para los exteriores, regalados al Neoclasicismo. Los materiales empleados fueron los blandos (los materiales duros, como el mármol, hubieran resultado de compleja y costosa manipulación), con preferencia del estuco y la madera, generalmente dorados o simplemente pintados de oro, azul y púrpura (nunca hasta entonces se habían usado colores tan vivos). En París fueron frecuentes los palacetes burgueses (allí llamados hoteles y aquí, en la Argentina, Petit Hoteles), intervenidos sus interiores por decoradores rococó de imaginación frondosa. Un espléndido ejemplo de esta arquitectura, aunque bastante contaminado de estilo neoclásico en su exterior, se encuentra en Versalles, el Petit Trianon, levantado entre 1762 y 1764 por el arquitecto oficial de Luis XV, Ange-Jacques Gabriel (1698-1782). Mme. Pompadour, amante del rey y destinataria del edificio, no pudo disfrutar del regalo debido a su muerte poco antes de su inauguración. La herencia recayó en Mme. du Barry, siguiente favorita del monarca, y por fin, por orden del sucesor Luis XVI, lo ocupó su consorte María Antonieta.

Por las mencionadas y especiales condiciones de producción, el Rococó estimuló notablemente las artes menores decorativas, como las porcelanas (el alquimista Johann Böttger (1682-1719), que vivió entre 1682 y 1719, descubrió en 1709 el secreto de la fabricación de la porcelana dura, que hasta entonces pertenecía a los chinos y que se adaptó dócilmente al gusto y uso europeos)[5]. Debe sumarse el provecho que el estilo le sacó a los bronces, a la tapicería y a los trabajos en cristal.

A pesar de haber nacido en Francia, fue Alemania, sobre todo el sur del país (Bavaria para ser más precisos), donde mejor lució el Rococó, y fue en la arquitectura donde alcanzó las mayores muestras. Fundiéndose con el recargado Barroco alemán, también muy decorativo, el nuevo estilo se aplicó sobre todo en los templos católicos, siendo muy numerosas las iglesias con adornos Rococó,

5 Hay historiadores que otorgan este mérito al químico francés Montany o, con más dudas que certezas, al extravagante conde de Lauraguais. En el caso de Böttger, se cuenta que el poderoso de Sajonia, Augusto el Fuerte, lo encerró en los sótanos de su castillo para que, mediante los procedimientos alquímicos de los que alardeaba, produjera oro. Parece que por casualidad consiguió porcelana –cocinando la arcilla a temperaturas muy altas-, beneficio del azar para Augusto, que era un fanático admirador de la porcelana china, hasta el punto que por operar con la compra de algún lote venido de ese país, era capaz de dejar, siquiera por un rato, las camas de sus tantas mujeres (se calcula que tuvo más de trescientos hijos ilegítimos y se asegura que su apodo, el Fuerte, fue ganado por su gran capacidad amatoria).

incluso en sus fachadas. Los registros históricos indican que el mayor arquitecto del estilo en Alemania fue Balthasar Neumann (1687-1753), constructor del palacio de Wurzburgo, en Baviera, sin duda la máxima expresión de la tendencia.

En cambio en España la difusión del Rococó fue escasa. La obra que mejor adhiere al estilo también pertenece al campo de la arquitectura y es el palacio del marqués de Dos Aguas, en Valencia. Por lo demás, aplicado con reticencia por considerarlo muy francés, tan sólo algunas estancias del Palacio Real de Madrid y de las residencias reales de La Granja y de Aranjuez fueron decoradas a lo rococó.

Agregamos que su difusión en Italia –entonces, como vimos, un amplio mosaico de ciudades con particularidades que diferenciaban mucho a unas de otras–, encontró dificultades, pues la estética barroca pudo más que la influencia del Rococó francés, que sin embargo dejó algunas marcas imperecederas y sorpresivas no en la arquitectura sino en la pintura. El veneciano Giovanni Tiepolo (1696-1770) es considerado el último pintor barroco italiano o el primero en usar la tendencia francesa, mientras que el también veneciano Canaletto (1697-1768) sobresalió por ser muy fiel, casi fotográfico, con la geografía de aquellos lugares que capturaba. Se afirma que los cuadros de ambos transcribían con minuciosa e idealizada atención las escenas urbanas de su ciudad de nacimiento, y fueron el instrumento con que se ganaban la vida, ya que sus pinturas eran presa de los ávidos turistas que ya en esos tiempos invadían Venecia y querían llevarse un recuerdo gráfico perdurable. El carnaval veneciano fue un modelo poetizado y repetido. En el inevitable Louvre se exhibe, como quizás mejor exponente del Rococó italiano, *Una escena de carnaval* que Tiepolo pintó entre 1754 y 1755.

Pese a estos pesados antecedentes, muchos comentaristas designan como el gran artista italiano de la época Rococó a Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), que fue arquitecto, investigador de las artes plásticas y sobre todo grabador. Realizó más de dos mil grabados de las antigüedades romanas o de edificios ficticios, imaginados por su condición de arquitecto, así como diseños muy originales para la ornamentación interior, tal como chimeneas y muebles.

En Gran Bretaña el Rococó alcanzó prosperidad en la arquitectura. En la pintura, en cambio, encontró sus más grandes contradictores, a los que podríamos llamar cultores de una plástica a lo rococó al revés, que no deformaba el entorno con toques de falsa belleza sino lo retrataba con bastante crudeza. Las ciudades inglesas, donde comenzaban a advertirse los mayores

efectos de la Revolución Industrial, vieron cómo se instalaba una variopinta fauna humana –vendedores ambulantes, aguateros, mozos de silla de mano y ganapanes de todos los oficios–, y fue William Hogarth (1697-1764) quien se ocupó de retratarlos. Con buen humor y espíritu satírico, Hogarth pintó el mundo de las prostitutas y de los hampones, haciéndole ver a la sociedad ciudadana lo que ocurría detrás de sus sórdidos bastidores, creando efectos contrarios de las luces y del manierismo refinado del Rococó.

Imposible no tomar nota de la réplica literario musical del espíritu de Hogarth, que se encuentra en *The Beggar's Opera*, más conocida entre nosotros como *La Ópera del mendigo* o *La Ópera del vagabundo*, que con libro de John Gay y música de Johann Pepusch se estrenó en Londres en 1728, mostrando en acción los personajes que Hogarth representaba con su pintura. Tampoco es posible pasar por alto que esta ópera dieciochesca fue fuente de inspiración de la célebre Ópera de tres centavos, que Bertolt Brecht estrenó en Berlín en 1928.

Cabe sumar que este tramo de la plástica inglesa no era de modo alguno patrimonio de Hogarth, debe sumarse al retratista y paisajista Thomas Gainsborough (1727-1788), y a Joshua Reynolds (1723-1792), fundador y primer presidente, en 1768, de la Royal Academy of Arts, que trabajaron durante la segunda mitad del siglo XVIII unas formas que sí los acercaron al Rococó a través del aire distinguido y elegante que les daban a sus modelos, enmarcados por un entorno amable y delicioso, sin rastros de la desagradable realidad que pintaba Hogarth. *Conversación en un parque*, de Gainsborough, y *Master Hare*, de Reynolds, son dos pinturas ejemplares que hoy también se encuentran en el Louvre.

El espíritu del Rococó se plasmó con fiel espíritu de origen en los cuadros de los franceses Antoine Watteau (1673-1721), François Boucher (1704-1770) y Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), que realizaron una obra en la que quedaron retratadas las costumbres cortesanas, sus juegos, sus placeres, sus modas o sus ideales mitológicos, hasta los «asuntos galantes y sus insinuaciones picarescas»[6] enmarcados en paisajes exuberantes y amables, en los que el color brillante es la característica dominante. Watteau se destacó por los paisajes: *Peregrinaje a la isla de Citerea*; Boucher cultivó el desnudo femenino, delicado y sensual: *Diana saliendo del baño*; y Fragonard alcanzó quizás la más clara representación del estilo: *El cerrojo* (todas estas obras también están hoy expuestas en el Louvre).

---

6 Rest, Jaime. 1991. *Conceptos de literatura moderna.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

A propósito de la tanta mención que hicimos del Louvre, cabe aquí, aunque si bien se trata de un acontecimiento posterior a la Revolución de 1789, puntualizar su paso de palacio real al de museo nacional, inaugurando en coincidencia, siquiera para Francia, un nuevo tipo de coleccionismo.

Una de las tareas de competencia de las muchas academias artísticas creadas en el siglo XVIII, fue la de organizar exposiciones de obras de arte. La primera de la que se tienen datos tuvo lugar precisamente en el Louvre, convertido en museo por las autoridades revolucionarias del año 1793 (fecha de ejecución del matrimonio real) para mostrar los tesoros artísticos heredados de los reyes franceses, entre ellos *La Gioconda* de Leonardo. Allí también se pusieron en exhibición las obras abandonadas por los nobles que emigraron y, posteriormente a 1814, el botín de guerra que Napoleón obtuvo en sus guerras de conquista, dentro del cual resplandecía una magnífica colección de arte islámico. Con este objetivo de apropiación viajaba, junto con las tropas napoleónicas, un tal Monsieur Dénon, experto en arte que era quien elegía el botín que debía ser enviado a Francia.

El Louvre se convirtió, luego de estas operaciones, en el emblemático y afirmado modelo de los otros museos que nacieron durante el siglo XIX (el zar Nicolás I decidió en el año 1852 convertir al Hermitage de San Petersburgo en un museo imperial). El recinto francés inaugura asimismo y como dijimos un nuevo tipo de coleccionismo, que antes de la Ilustración era una actividad privada que se sujetaba a la simple acumulación, donde la cantidad era un valor mucho más estimado que la calidad. El Louvre se ocupó de hacer distinciones, clasificar por épocas y darle lugar de mayor relieve a las obras que se reconocían como joyas del arte humano.

Justo es destacar en esta digresión que, como pionera de esta forma de coleccionismo, desprovista del simple afán de acaparamiento, figura en un lugar de relevancia la familia Medici, príncipes de Florencia en el siglo XV, quienes comenzaron a atesorar la cantidad de obras maestras que hoy, en gran cantidad, todavía lucen en los museos y galerías de esa espléndida ciudad. Se estima que Cosme de Medici el Viejo (1389-1464), el fundador de la dinastía (cuyo monumento ecuestre domina desde 1594 la Plaza de la Señoría de Florencia, donde también se exhibe con el mismo nivel de dignidad una réplica respetuosa del David de Miguel Ángel), fue el primer coleccionista de la familia, apasionado por los códices y también por los camafeos y las monedas.

El patrimonio, engrandecido por los sucesores, en especial Piero el Gotoso y Lorenzo el Magnífico, padeció el deterioro provocado por la acción fanática de Savonarola, monje desvariado que puesto al mando de una acción redentora del alma cristiana, corrupta según él por el lujo y el placer, invitó a los florentinos a quemar sus preciosas pertenencias en la "hoguera de las vanidades", encendida durante el carnaval de 1497 (consultar capítulo V y IX de estos *Apuntes*). Bernardo Rucellai (1448-1554), docto cronista de la época, «nos habla de detalles innobles sobre la pérdida de tesoros del arte, lamentándose también de la desaparición de valiosos manuscritos en todas las lenguas que habían sido cuidadosamente coleccionados, y nos informa que el mismo Savonarola contribuyó a salvar alguno, quizá arrepentido de la quema de tantas maravillas»[7]. Esta disparatada y dañina operación cesó un año después, cuando Savonarola cayó en desgracia y fue quemado en otra hoguera, precisamente también encendida en la Plaza de la Señoría, para que luego sus cenizas mortuorias fueran esparcidas en el Arno, el río que atraviesa Florencia.

La construcción de la Galleria de los Uffizi (Galería de los Oficios), obra patrocinada por los Medici y construida por Giorgio Vasari en 1560, estaba destinada a albergar oficinas administrativas y, a la vez, el patrimonio artístico de la familia. La impresionante colección corrió el riesgo de ser trasladada a Viena durante la ocupación austríaca (1737-1801), pero una decisión de la inteligente María Teresa impidió el despojo; todo lo contrario, decretó que toda esa obra quedara para siempre en Florencia. La Galleria de los Uffizi es, hoy, uno de los ámbitos que conserva la mayor cantidad de tesoros artísticos grecorromanos, medievales y renacentistas. Precisamente su denominación de "galería", distinta a la de museo aunque cumplen funciones parecidas, «deriva del uso que se hizo de los pasillos [de los palacios] como espacio ideal donde exponer las colecciones mediceas»[8], y se ha transferido a todos los recintos que guardan y exhiben en condiciones similares producciones de arte visual, pintura y escultura, tal como la romana Galleria Borghese (1605 o 1621), y las inglesas National Gallery y Tate Gallery, instaladas en Londres en 1824 y 1897 respectivamente.

---

7 Winspeare, Massimo. 2001. *Los Medici. La Edad de Oro del coleccionismo* (traducción de Pilar López-Brea). Italia. Sillabe SRL.

8 Winspeare, Massimo. Obra citada.

Volviendo al Rococó, se puede afirmar que a diferencia de la arquitectura y la pintura, no produjo obras escultóricas de gran interés. En Francia se destacaron algunos artistas que trataron a lo rococó el desnudo femenino, como Étienne-Maurice Falconet (1716-1791); en Italia se encuentran trabajos que dentro de su barroquismo parecen acercarse a la dulzura del estilo; en Alemania, la escultura religiosa produjo obras de interés por su sorprendente sentido teatral, aunque algunos eluden clasificarlas como de estilo Rococó para llamarlas propias del Barroco tardío, como las de Egid Quirin Asam (1692-1750), autor del magnífico decorado exterior de la catedral de Innsbruck. Por fin, en España, se destaca la imaginería de Francisco Salzillo (1707-1783), que aun siguiendo la línea barroca introduce elementos menos dramatizados que lo aproximan como cultor del nuevo estilo.

La estética Rococó tuvo su réplica en el ámbito escénico, en especial en la ópera tradicional, donde se cayó en todo tipo de extravagancias.

> «Los excesos fueron muy evidentes en el diseño del vestuario: Louis René Boquet, el fantasioso maestro del traje rococó, vistió a las bailarinas de su ballet con crinolinas de seda acolchadas, con mangas de gorguera, con mantillas, con plumas de avestruz y guirnaldas. Los protagonistas de *Castor y Pollux*, de Rameau, aparecieron con largos penachos; Febo llevaba un voluminoso miriñaque; las Furias resplandecían con un amplio escote y con un adorno postizo de serpientes.»[9]

El estilo Rococó decayó notablemente a partir de mediados de siglo; sostenido apenas por el valor de las artes menores decorativas, encontró todos los caminos cerrados para su evolución además de soportar sin defensas el ataque de los *philosophes*, que, ya lo dijimos, detestaban su sinsentido.

El Neoclasicismo fue el otro estilo que dominó el siglo a partir de su mitad, cuando el Rococó se estaba agotando. Exigía a los artistas la amplia aceptación de los armónicos conceptos estéticos grecorromanos, criterios que se afirmaron y se desprendieron de muchos malentendidos y equívocos por dos acontecimientos particulares.

---

9 Sánchez, José A. 2014. "*Las artes escénicas*" en la Enciclopedia. http://josesanchez.arte-.org

El primero ocurrió en 1733, cuando un grupo de caballeros ingleses fundó la Society of Dilettanti con el fin de deleitarse con los aromas del arte clásico. Para afinar el conocimiento del referente, enviaron al arquitecto James Stuart (1713-1788) y al dibujante Nicholas Revett (1720-1804) a pasar una larga temporada de investigación en Atenas. Las antigüedades existentes en esa ciudad mítica fueron medidas con toda la precisión posible y dibujadas con la fidelidad de un lápiz maestro, lográndose un resultado formidable: la primera colección fiable del arte griego.

El segundo suceso afectó la idea que Occidente se había formado de Roma, que debió ser revisada cuando se produjo el descubrimiento de las ruinas de Pompeya, Herculano y Stabia. En 1738 se encontraron las primeras, las de Herculano (hoy Erculano, suburbio de Nápoles). En realidad fue el hallazgo fortuito de un campesino, que cavando un pozo para otros fines desenterró una estatua antigua. En 1748 se encontraron las de su vecina Pompeya, y pese a los deterioros producidos por el tiempo y la catástrofe (una erupción del volcán Vesubio sepultó a ambas ciudades con cuatro metros de lava y ceniza en el 79 dC, cuando Roma era regida por el emperador Tito), se pudo obtener, no sin sorpresa de los estudiosos del arte, una nueva mirada sobre la antigüedad clásica, una nueva noción sobre la pintura antigua pero, mucho más, sobre la arquitectura y la estatuaria de ese pasado, ya que fue cuantioso el número de testimonios de ese orden que por siglos permanecieron ocultos e intactos bajo el magma. Las primeras excavaciones tuvieron carácter oficial y secreto (lo que evitó la intervención de aventureros), promovidas por el borbón ilustrado Carlos VII, rey de esas regiones italianas, entonces bajo dominio español, y luego rey de España como Carlos III. Los trabajos, aun con la precaria técnica propia de la época, se hicieron con toda rigurosidad por el cuerpo de Ingenieros Militares, al mando de don Roque Joaquín de Alcubierre (1702-1780), quien sin embargo padeció el descrédito por parte de sus contemporáneos (el prestigioso Joachim Winckelmann entre ellos, a quien ya mencionamos como el fundador de la Historia del Arte como disciplina), hasta que estudios más distantes de los hechos demostraron la calidad y el cuidado puesto en la tarea por ese militar. Si bien las obras se hicieron, como dijimos, en absoluto secreto, los hallazgos fueron develados muy pronto, mediante una serie de publicaciones que le dieron amplia difusión, entre ellas *Le Antichitá di Ercolano esposte*, obra en ocho volúmenes impulsada por la monarquía napolitana e impresa por encargo de la Real Academia de Herculano. Al

incluir no sólo texto sino también ilustraciones, las imágenes grabadas en papel fueron fuente segura de inspiración de los artistas neoclásicos, orfebres y artesanos que no podían contemplar los descubrimientos *in situ*, beneficio que sí se le concedió (cuatro visitas) a Winckelmann, pese a la posición crítica que éste mantenía respecto de cómo se hacían los trabajos.

Por medio de estos hallazgos se llegó a la convicción de que el arte antiguo ofrecía características que poco habían sido entrevistas o imaginadas, pero del mismo modo se demostraba que las especulaciones que habían adelantado muchos estudiosos del arte grecorromano y que hasta entonces lucían desacreditadas, tomándolas como acercamientos más intuitivos que reales, eran ciertas. De inmediato dejaron de tener peso las opiniones planteadas, al menos en el rubro arquitectural y estatuario, en los libros de Vitrubio, a la vez que perdieron credibilidad muchos de los obedientes comentarios de esa obra que se hicieron en el Renacimiento. Quedaba claro, por ejemplo, que el Partenón no sujetaba sus medidas a los cánones de Vitrubio, que el colosal monumento griego respondía a una proporción diferente a la detectada por el arquitecto romano del siglo I aC. Los exploradores de Pompeya (fue la que ofreció más y mejores testimonios), una ciudad de veinte siglos que en momentos del desastre estaba habitada por veinte mil personas, encontraron construcciones importantes apenas dañadas: un anfiteatro, pinturas murales, muchas casas señoriales, los templos de Fortuna Augusta, de Apolo y de Júpiter, la basílica (un edificio público que en Grecia y en Roma solía destinarse para que las reuniones numerosas pudieran hacerse bajo techo y que luego fueron apropiadas por la Iglesia para sus templos), varias de sus calles con fuentes, aceras y desagües y los sorprendentes lupanares, con pinturas de pedagogía erótica en las paredes, que revelaban datos hasta ahora insospechados sobre la vida sexual de esos romanos y romanas. Debe resaltarse, entre tanta maravilla encontrada, el prodigioso fresco que retrata la batalla de Issos (333 aC), uno de los gloriosos triunfos de Alejandro, y la confortable estructura de las termas Stabianas, que contaba con un reloj de sol de unos doscientos años de antigüedad. En función de la nueva información que daban estas ruinas, los eruditos volvieron sobre el pasado griego y romano con instrumentos más acertados, ampliando las exploraciones en busca de testimonios por todos los territorios del antiguo imperio, incluso los de la Magna Grecia, con el fin de analizar con mirada distinta los edificios sobrevivientes y la estatuaria presente u oculta bajo los cimientos. Se admite que la precursora *Historia del Arte en la*

Antigüedad de Joachim Winckelmann (1764), se basó en el análisis hecho bajo este nuevo contexto, del mismo modo que actuó de referente del *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, que Gotthold Lessing, figura principal del Iluminismo alemán, publicó en 1766.

Los cambios provocados por el descubrimiento de estas ruinas no afectaron, sin embargo, algunas de las certezas que el Neoclasicismo consideraba esenciales (quizás no era el momento histórico), tal como «el carácter absoluto e inalterable de la belleza, idéntica a pesar de los cambios históricos y sociales, con lo que se imponía la imitación de los antiguos, ya que éstos habían hecho la mejor imitación posible de la naturaleza, fin último del arte»[10]. Se siguió creyendo, entonces, que la originalidad, hoy una virtud, era un defecto, en su lugar imperaba, con insolencia de monarca, la teoría de la *mímesis*, que admitía que se podían lograr obras maestras "con receta", copiando lo mejor de los autores antiguos. El "buen gusto" fue entonces el principio rector, excluyéndose la copia de lo imperfecto, lo feo, lo decadente, lo oscuro, la violencia, la noche, las pasiones desatadas y la muerte (como veremos, todos estos ítems serán recuperados por el Romanticismo). Por este camino la pintura del siglo XVIII encontró su perfil en la aplicación «del buen gusto y de la razón»[11]: líneas puras, colores fríos y franco predominio del dibujo sobre el color, para placer de los ilustrados que veían en el estilo la plasmación de sus propuestas ideológicas. Estas pautas racionales aconsejaban eliminar del cuadro los pormenores no esenciales para aumentar el efecto emisor del modelo principal. Había que evitar que la imitación se desviara de los referentes clásicos y cayera en la copia de la cruda naturaleza, porque eso llevaría las cosas a un realismo incompatible. De ahí, y ante la imposibilidad de reflejar la realidad inmediata, los artistas neoclásicos optaron por pintar la idealización de esa realidad (como reaseguro de la armoniosidad neoclásica, los pintores de la escuela solían pintar a sus personajes desnudos para vestirlos después; Girodet-Trioson, discípulo de David y célebre por haber retratado a la familia napoleónica, practicó siempre esta instrumentación). El resultado más apto no

10 Yllera, Alicia. *"Del clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias (I)"*. http;//dialnet.unirioja.es

11 Gombrich, E. H. 1994. *Historia del arte* (traducción de Rafael Santos Torroella). España. Ediciones Garriga S.A.

era volcar en el lienzo uvas tan reales como las que pintó Zeuxis de Atenas[12] (los pájaros confundidos picoteaban el cuadro), sino que «la gran genialidad artística consistía en visualizar el ideal interno y objetivo hacia el que tendían la naturaleza y el hombre y en encarnarlo de alguna manera en una noble pintura»[13], formal, simétrica, proporcionada y juiciosa. Dicho de otro modo, el postulado neoclásico no le pedía al artista la mansa copia de lo que veía, sino la acción de corregir la naturaleza, llevándola de su estado imperfecto, desequilibrado y desordenado, a otro, ideal y ejemplar. Si Carlomagno hubiera alcanzado la magra estatura corporal de su padre Pipino (Carlomagno medía 1,92 metros de altura y Pipino 1,37), igual debía ser pintado como un guerrero de gran porte, porque resultaba una corrección merecida por haber dejado una huella imborrable en la historia de Occidente. Carlomagno debía ser, en el cuadro, la figura más espléndida y central, resaltada más que cualquier otro que cohabitara el marco, por encima de sus grandes generales. Estos correctivos de embellecimiento eran «normas destinadas a producir una armonía que la naturaleza librada a sí misma no podía producir»[14].

La cuna del Neoclasicismo fue Italia, en realidad lo que la tierra italiana ocultaba bajo sus entrañas, pero fue en Francia donde el estilo se configuró de acuerdo con las pautas más arriba mencionadas. La Ilustración lo tomó para sí para contraponerse al arte cortesano y aristocrático que había abusado del Rococó.

---

12 En su *Historia natural*, el escritor romano Plinio el Viejo afirma que Zeuxis comenzó a pintar en el cuarto año de la 95 Olimpiada (397 aC.). A Aristóteles no le gustaba en absoluto; el filósofo le criticaba su preferencia por la composición naturalista sobre la representación del carácter de los personajes. Existen muchas anécdotas a propósito de sus facultades para la copia realista. Por una disputa que tuvo, Zeuxis pintó unas uvas que engañaban a los gorriones y picoteaban el lienzo. Se contaba también la fábula –repetida hasta la saciedad durante el Renacimiento– de que para representar a Helena de Troya rogó a las cinco doncellas más bellas de la ciudad de Crotona que le permitieran pintar lo más bello del cuerpo de cada una de ellas. De esta manera inauguró un método para la creación de una belleza ideal (la suma de todas las bellezas parciales) que, más tarde, habría de convertirse en lugar común de la teoría estética neoclásica. Murió hacia el año 398 aC, se dice que de risa después de terminar la obra encargada por una anciana, una Afrodita donde la vieja posó como modelo.

13 Berlin, Isaiah. 2000. *Las raíces del romanticismo* (edición de Henry Hardy, traducción de Silvina Mari). España. Taurus.

14 Pernoud, Régine. 1959. *Las grandes épocas del Arte Occidental* (sin nombre de traductor). Buenos Aires. Hachette.

Como precursor del Neoclasicismo en la pintura francesa se menciona a Joseph Marie Vien (1716-1809), que residió durante unos años en Roma y fue maestro de Jacques Louis David (1748-1825), máximo exponente del estilo y, a su tiempo, activo participante de la Revolución Francesa. El análisis de la obra de David, nunca desvinculado de los sucesos sociales y políticos que terminaron por sacudir a Francia a finales del siglo, ofrece un panorama de los cambios institucionales que se fueron produciendo a partir del impactante 1789. Sin duda fue el gran pintor neoclásico, pero su plenitud pertenece al período posrevolucionario, glorificando a la Revolución que asociaba con la edad de oro de la Roma republicana, por lo que trataremos su figura al abordar los acontecimientos del siglo XIX, en especial su simpatía por el emperador Napoleón.

Debe añadirse a esta sumaria enumeración de pintores neoclásicos franceses a Jean Auguste Dominique Ingres (1739-1867), quien en opinión de algunos críticos merece mayor relevancia y estatura de la que se le otorga a David, aunque por lo general se lo estima muy por debajo. Si bien su estilo es claramente neoclásico –líneas puras, colores fríos, más dibujo que color–, con frecuencia se volcó a los temas más caros del Romanticismo posterior, tal como el orientalismo. Es preciso aclarar aquí que el orientalismo es un término polisémico (que contiene muchos sentidos): se usa tanto para designar el estudio de las civilizaciones orientales, actuales o históricas, como para designar la representación por imitación de determinados aspectos de esas culturas por parte de escritores, teatristas y pintores occidentales. Con las excepciones que siempre caben, esta tendencia cayó en el estereotipo y en la artificiosidad, deformando a capricho las imágenes que ofrecía el referente.

Otro artista destacado en el establecimiento y evolución del Neoclasicismo fue el alemán Anton Raphael Mengs (1728-1779), quien conoció a Winckelmann cuando éste vivía en Roma, y a partir de ese momento adoptó sus teorías. Su opinión estética tuvo influencia en España, adonde viajó para hacerse cargo de todas las actividades pictóricas de la corte. Fue director de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando y desde ahí difundió el nuevo estilo y formó discípulos, tales como Mariano Salvador Maella (1739-1819), Francisco Bayeu (1734-1795), Vicente López Portaña (1772-1850) y José Aparicio Inglada (1773-1838). A pesar de la labor pionera de Mengs, la mayoría de los estudiosos consideran que fue José de Madrazo (1781-1859) el verdadero introductor del estilo neoclásico en España. Madrazo, con un pasado barroco, realizó a posteriori pinturas históricas como *La muerte de Viriato jefe de los lusitanos*, muy

representativo del Neoclasicismo español y cuadro que en 1807 inauguró la gran pintura histórica española del siglo XIX.

Pero sin duda por encima de estos antecedentes notables se yergue la figura de Juan Antonio Ribera (1779-1860), autor en 1806 del cuadro que se considera el mejor exponente del Neoclasicismo español: *Cincinato abandona el arado para dictar leyes a Roma*. Se recomienda consultar el capítulo II de estos *Apuntes*, donde se cuenta cómo Lucio Quincio Cincinato, (519 aC- 439 aC), patricio, cónsul, general y posteriormente dictador durante un breve periodo de tiempo por orden del Senado romano, fue convertido en arquetipo de rectitud, honradez, integridad, frugalidad y falta de ambiciones personales por Catón el viejo y otros republicanos, virtudes que Cincinato supo combinar con una capacidad estratégica militar y legislativa notables. Su ejemplo también inspiró el nombre de la ciudad norteamericana de Cincinnati, en el estado de Ohio, puesto en honor de la sociedad de los «cincinatos» y de George Washington, uno de sus integrantes, considerada por su ideario una entidad émula del legendario funcionario romano.

La arquitectura del Neoclasicismo (desde ya contrario al Rococó) buscó el predominio de la sencillez y de la limpieza de formas volviendo a las líneas rectas y a los muros lisos con escasos elementos decorativos. Las columnas fueron de nuevo el centro de interés, estableciéndose el modelo de columna dórica con fuste acanalado. Las fachadas volvieron a reproducir las de los templos griegos, con sencillos frontones que contenían esculturas o relieves muy definidos. El mármol y el bajorrelieve reaparecieron, desplazando el artificioso estuco y, como herencia del Renacimiento, se mantuvieron las cúpulas, aunque exentas de decoraciones inútiles. Ejemplos de arquitectura neoclásica occidental se encuentran dispersos en los edificios públicos europeos, tales como museos, bolsas de comercio, teatros, hospitales, bibliotecas o en ciertos planteamientos urbanísticos, sobre todo plazas abiertas en las que confluyen varias vías de acceso y que contienen un monumento o fuente en el centro. El Arco de Triunfo de París, hecho construir por Napoleón, es acaso el mejor ejemplo. Difundida por todo el continente, esta arquitectura comienza a mostrar sus obras más significativas en el último tercio del siglo XVIII y en los primeros años del siglo XIX, pero el estilo se mantuvo vigente en la arquitectura varias décadas más. Hay construcciones neoclásicas en París –el hermoso Hôtel de Salm a orillas del Sena, entre otras–, mientras que en la provincia francesa el estilo se aplicó en la reformulación urbanística de las ciudades de Metz y Estrasburgo. En Burdeos,

en Amiens y en Lyon se construyeron grandes edificios teatrales, todos de líneas neoclásicas. Varios arquitectos adhirieron a la causa: Etienne-Louis Boullée (1728-1799) fue el gran profesor y sus discípulos –el más importante Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806)–, continuaron la obra del maestro. Ledoux erigió para Luis XVI una fábrica de sal que reunió, además de los señalados conceptos constructivos, las necesidades prácticas de trabajo y economía planteadas por los fisiócratas.

En Inglaterra, Sir William Chambers (1723-1796) fue el constructor del impresionante Somerset House, obra capital del Neoclasicismo inglés, situada en Londres a orillas del Támesis, de una magnitud que hoy sirve para dar albergue a un conjunto de museos. Pero fueron los hermanos escoceses Robert (1728-1792) y James Adam (sin datos), quienes se apropiaron del modelo neoclásico y le dieron un color local particular, elegante y sofisticado, al adosar al frente de sus construcciones familiares una gramática decorativa de lazos, medallones y guirnaldas que se reconoce como el *Adam Style.*

Austria y Alemania se unieron a la escalada y motivaron la construcción de una numerosa cantidad de inmuebles que responden al estilo. La Puerta de Branderburgo, una de las entradas del entonces amurallado Berlín, fue erigida por el representante más notorio del Neoclasicismo alemán, el arquitecto Carl Gotthard Langhaus (1732-1808), quien la construyó entre 1788 y 1791. Alejado de su función de origen, las murallas fueron demolidas, la historia transformó el monumento en un símbolo de la Guerra Fría[15], ya que durante buena parte del siglo XX estuvo atravesada por el famoso muro de Berlín, que dividía la ciudad en dos partes –la aliada y la soviética–, y que fue derribado en 1989, poco antes de la caída definitiva del régimen comunista ruso.

En Italia el movimiento fue poco apreciable, ya que el imbatible Barroco siguió dominando el criterio de los arquitectos, pero existen algunos exponentes válidos, tal como el casino de Livia, en Florencia; la iglesia de San Pantaleón y la de Santa María Magdalena, ambas en Roma; y el teatro La Fenice de Venecia, destruido por un incendio intencional en 1996 y reconstruido según su modelo inicial entre 2001 y 2003.

---

15 Se denomina Guerra Fría al enfrentamiento ideológico, político y, por fortuna, nunca o poco militar, que se produjo, al final de la Segunda Guerra Mundial, entre los bloques encabezados por la Unión Soviética (URSS) y los Estados Unidos. La Guerra Fría se prolongó más de cuarenta años y tuvo su fin con el derrumbe del régimen soviético. La demolición del muro de Berlín (1989) fue el prólogo del golpe de estado que disolvió la URSS (1991) y desalojó del poder a la jerarquía comunista.

El Neoclasicismo tardó en imponerse en España –también ahí el Barroco mantenía su fuerza y se le anteponía como alternativa–, pero en tiempos de Carlos III se alcanzaron buenos frutos gracias a los encargos reales, como la Puerta de Alcalá (Sabatini) o el Museo del Prado, cuyo autor Juan de Villanueva fue igualmente diseñador y constructor del Observatorio Astronómico de Madrid. Asimismo merecen destacarse como esculturas neoclásicas la fuente de Cibeles realizada durante la gestión reinal de Carlos III.

En los Estados Unidos, por la necesidad de utilizar la madera como material casi exclusivo de construcción, los arquitectos se vieron obligados a aplicar la neoclásica línea recta. Existen, por eso, numerosos inmuebles familiares que responden al estilo, tal como la casa de columnatas, *Belle Rêve*, que nostálgicamente recuerda la Blanche Dubois de *Un tranvía llamado deseo*, la obra de Tennessee Williams. Blanche, recién llegada la casa ciudadana de su hermana Stella, supone que ésta recuerda «aún lo suficiente Belle Rêve para que te resulte imposible vivir en este departamento»[16].

Entre los edificios neoclásicos que se construyeron en ese entonces flamante país, se destaca el Capitolio de Washington, inaugurado en el año 1800.

En América Latina el estilo más arraigado fue el Barroco, de modo que el Neoclasicismo tomó entonces fuerza de reacción y de identificación nacional. En Argentina, adonde las noticias de estas novedades estéticas llegaron muy rápido, existen edificios que adhieren, siquiera en parte, al canon neoclásico. Entre ellas, las fachadas de las catedrales de las provincias de Córdoba y de Tucumán, y los interiores eclécticos de la Parroquia de la Sagrada Familia, ubicada en Berazategui, provincia de Buenos Aires. En la ciudad capital, Buenos Aires, se levantaron iglesias fieles al estilo, la Catedral Metropolitana (católica) y la Catedral Anglicana Saint Jean-Baptiste, además de edificios públicos como el Banco de la Nación Argentina, emplazado frente a la Plaza de Mayo, y el Museo Nacional de Bellas Artes, ambas obras del arquitecto argentino Alejandro Bustillo (1889-1982).

Cabe indicar que dos siglos después, el Neoclasicismo arquitectural recibió el peor de los beneplácitos, ya que fue el estilo adoptado por las grandes dictaduras del siglo XX, la de Hitler y la de Stalin, que lo usaron para las grandes construcciones, que debían actuar asimismo como monumentales retratos propagandísticos de sus regímenes autoritarios.

---

16 Williams, Tennessee. 1989. *Un tranvía llamado deseo* (traducción de León Mirlas). Buenos Aires. Editorial Losada.

La escultura fue la que se llevó la mejor parte del estudio del patrimonio encontrado en las ciudades devastadas por el Etna. Winckelmann, en una estratagema intelectual que los eruditos señalan como dudosa, dedicó la mayor parte de su ya citado libro, *Historia del Arte en la Antigüedad*, al análisis casi exclusivo de este rubro de la actividad plástica. No es de extrañar, que con el mismo ímpetu de una moda, los edificios se llenaran de pobres imitaciones de la estatuaria antigua, y que los grandes hombres como Napoleón, Wellington y los sabios de aquel tiempo fueran esculpidos desnudos, como los antiguos atletas, con ojos sin pupilas, a fin de parecer aún más griegos. Es el destino que le cupo a uno de nuestros próceres, Bernardino Rivadavia (dudoso prócer para algunos). Su estatua, obra del escultor argentino Rogelio Yrurtia (1879-1950), lo muestra desnudo y ciego en medio de la Plaza Once de Setiembre de Buenos Aires.

Entre la producción de los escultores europeos se destaca, en Francia, la obra de Jean-Antoine Houdon (1741-1828), autor de los famosos bustos de Voltaire y de Rousseau. Debe agregarse el dinamarqués Berter Thorvaldsen (1770-1844), residente en Roma y autor en 1803 de un *Jasón con el vellocino de oro*, que lo hizo famoso; y el veneciano Antonio Canova (1757-1822), quien también vivía en Roma y que en 1792 recibió el encargo de realizar el monumento funerario del papa Clemente XIII, entronizado en la Basílica de San Pedro, que fue su primera y consagratoria carta de triunfo. En España alcanza valor neoclásico la célebre y ya citada fuente de la Cibeles, obra que bajo el diseño general del arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785), realizaron Francisco Gutiérrez Arriba (1727-1782), Roberto Michel (1720-1786) y Miguel Ximénez (sin datos).

El arte musical

Existe consenso entre los historiadores del arte que el siglo XVIII, el mal siglo según opiniones de varios, ha sido beneficiado sin embargo por un gran arte musical, proveído por artistas geniales de la talla de Johann Sebastian Bach y sus hijos, Georg Friedrich Händel (que se estableció en Inglaterra y en el trayecto perdió la diéresis de su apellido), Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Antonio Vivaldi, Alessandro y Domenico Scarlatti y, sobre todo, Ludwig van Beethoven.

Entre las tantas posibilidades de goce que presentaba este arte sobresalía la ópera, el gran dios al que los europeos de todos los estratos le rendían tributo.

El patrocinio del género, puesto en Florencia o en Mantua en el siglo XVII, está en discusión. Hay quienes se lo atribuyen a Jacopo Peri (1561-1633), quien en 1600 estrenó *Eurídice* en el palacio Pitti de Florencia, durante la celebración del casamiento de Enrique IV de Francia con María Medici. Para otros, que adhieren a la versión más aceptada, el verdadero iniciador fue Claudio Monteverdi (1547-1645) con su *Orfeo*, de 1607, «modelo insuperado de alquimia sublime entre la poesía y la música»[17], que se estrenó en la corte de Mantua. Esa forma todavía primitiva –una "fábula con música" la bautizó Monteverdi–, necesitó, para crecer y gustar, irse amoldándose al cambiante gusto de épocas y regiones; «no será igual la ópera en los salones de Versalles o en los suburbios de Viena; en la corte ducal de Mantua o en los teatros comerciales de Venecia»[18]. Acaso la máxima expresión operística está representada por la obra de un artista del siglo XIX, Richard Wagner (1813-1883), que sujetó el género al concepto de "obra de arte total", vale decir que el espectáculo se constituyera con todas las disciplinas artísticas reunidas en un solo suceso, de modo que el resultado conseguido resultara mucho más alto que la simple suma de las partes. Confronta esta opinión en favor de la ópera wagneriana con la de aquellos que le asignan la cumbre a un compositor italiano, Giuseppe Verdi (1813-1901), autor de óperas de tanta repercusión que muy pronto excedieron el campo de los melómanos para convertirse en melodías de entonación popular. La coincidencia del año de natalicio de estos dos grandes músicos, 1813, aparece como un involuntario factor de enfrentamiento más, ya que inevitablemente se establece una competencia de homenajes entre los partidarios de uno y de otro.

La circunstancia cortesana que le dio origen a la ópera, tanto en Mantua para Monteverdi como en Florencia para Peri, tiñó las primeras décadas del género que, sin embargo, pronto superó esos límites palaciegos para transformarse en un fenómeno de atractivo popular. Venecia se puso al frente de este cambio, y los teatros de esa ciudad dedicados a la ópera durante el siglo XVIII se abrieron para albergar, en el mismo recinto, tanto a la aristocracia como al vulgo. Cabe, para medir el aprecio por el género, que la producción de óperas, desde su nacimiento hasta la fecha de escritura de estos *Apuntes*, alcanza una cifra cercana a cuarenta y cinco mil piezas, aunque cabe la sospecha de

---

17 Barbier, Patrick. 2006. *La Venecia de Vivaldi* (traducción de Jordi Terré). Buenos Aires. Paidós.

18 Fernández Walker, Gustavo. "*Un catálogo de las pasiones*" en Revista *Ñ*, N° 494, del sábado 16 de marzo de 2013.

«que la mayor parte, como en todos los géneros, tiene su merecido derecho a un rápido olvido o a la eutanasia artística»[19].

Precisamente el aprecio que por la ópera tuvieron los auditorios europeos del XVIII mantuvo vigente una discusión que venía del siglo anterior: ¿la música debía estar al servicio de la poesía o contaba con autonomía, era un arte por sí mismo? Esta querella le dio vida a dos bandos: los partidarios del uso de la "homofonía" o los que proponían la "polifonía". Resulta difícil ofrecer la exacta definición de ambos términos para quienes no cuentan con conocimientos de la materia, no obstante intentaremos el acercamiento mayor posible. Acudimos a la opinión de Juan López Puelles para explicar estos dos conceptos tan técnico-musicales.

> «La polémica giró en torno a la diatriba entre música homofónica y música polifónica: en el terreno estrictamente instrumental, cuando no se requiere que la música sea servidora de nada, se plantea la posibilidad de desarrollar todas las voces por separado (polifonía), como tendía a hacer la escuela alemana y centroeuropea en sus composiciones religiosas, o desarrollar una única melodía, con el resto de las voces acompañando, práctica habitual de los compositores italianos, influidos por el melodrama[20] (homofonía). La homofonía venció a la larga, incluso en Alemania, pero la polifonía nunca se retiró del todo.»[21]

La posteridad aligeró esta cuestión, la polémica dejó de ser atendida y en la actualidad se pasó a denominar la música producida desde aproximadamente el 1500 en adelante, sea homofónica o polifónica, con el amplio y discutible nombre de "música clásica" o "música académica". El primer término apareció por primera vez en el *Oxford English Dictionary*, en 1836, y hoy se lo utiliza popularmente en los medios escritos y orales para designar a toda la música docta, de tradición culta, que data de entonces hasta hoy.

---

19 Senanes, Gabriel. *"La fama es puro cuento"*. Revista *Ñ* N° 483 del sábado 29 de diciembre de 2012.

20 Debe entenderse que con el término "melodrama" el articulista nombra a la ópera, que fue la gran contribución del Barroco y del citado Monteverdi.

21 Puelles López, Juan. *"Evolución de la música durante el siglo XVIII"*. http://www.musicaclasicaymusicos.com

Pero en este siglo XVIII nació otra polémica, que volvió a afectar a la ópera. Apareció la "ópera *buffa*", en contraposición con la "ópera seria", y esta cuestión dividió los gustos de los auditorios. Cabe, para aclarar el entredicho, informar que la ópera había nacido trágica y mitológica, sin ningún elemento, siquiera cercano, a lo *buffo* o a la cómico. *Eurídice*, de Peri, si la tomamos como pieza liminar, relataba los infortunios mitológicos de Orfeo y su esposa; curiosamente Monteverdi, que disputa el privilegio de iniciador, trataba en su *Orfeo* el mismo tema. Durante largo tiempo los elementos cómicos carecieron de presencia o aparecieron fugazmente, a través de incidentes menores protagonizados por sirvientes, soldados de bajo rango, cocheros o algún borracho ocasional. Pero los napolitanos, en la práctica dueños del género, propiciaron la presentación en escena de la ópera *buffa*, aquella que sin duda inclinaba tanto el argumento como el tema hacia la comicidad. El punto de ruptura fue *La serva padrona*, ópera *buffa* en dos partes que con música de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) y libreto en italiano de Gennaro Antonio Federico (sin datos), a partir de la obra de teatro de Jacopo Angello Nelli (1673-1767), se estrenó en Nápoles en 1733 como el *intermezzo* (composición musical de menor extensión y menores pretensiones que se ejecutaba entre dos actos de óperas mayores; *La serva padrona* dura sólo cuarenta y cinco minutos) de la ópera seria, también de Pergolesi, *Il prigioniero superbo. La serva padrona* (que el autor del libreto llamó *dramma giocoso*) está considerada, sin ninguna vacilación, como la primera gran comedia operística de la historia musical.

El *factótum* de esta sacudida musical, Pergolesi, se llamaba en realidad Giovanni Battista Dragui, el nombre con que se lo reconoce deriva de su ciudad de nacimiento, Pérgola. Rossini no disimulaba su admiración por él y Stravinsky le dedicó su *Pulcinella*. Lamentablemente «sólo vivió 26 años, la mayor parte de ellos en Nápoles, primero como estudiante en el Conservatorio y luego en el entorno de la corte napolitana, como servidor musical de aristócratas. Nunca salió de la península italiana. Esto, que a otros arrinconó en el anonimato, para él fue una plataforma de colosal proyección. Su ópera, *El hermano enamorado*, escrita a los veintidós años, lo exhibió como un explorador aparecido sin aviso previo y sus vibraciones se transmitieron enseguida fuera de Italia. Pero su reputación europea como innovador sorpresivo e insurrecto surgió con *La serva padrona*, considerada la primera obra maestra del género bufo»[22].

---

22 Aráoz Badí, Jorge. *"Desde Italia a todo el mundo"*. Diario *La Nación* de Buenos Aires, 4 de enero de 2015.

El debate se trasladó, como no podía ser de otra manera, a Francia, cuando en 1753 se produjo el estreno tormentoso de la ópera *buffa* en cuestión. Karl Geiringer describe el hecho.

> «[Todos] debatieron sus respectivos puntos de vista, siguiendo la costumbre del momento, tan acaloradamente con la pluma como con la espada. La polémica [que] se desencadenó entre "buffonistas" y "anti-buffonistas" [generó] toda una literatura en torno a la *Serva Padrona*, cuyos autores fueron nada menos que Rousseau, Diderot, Laharpe, Grimm y otros renombrados enciclopedistas. Incluso la todopoderosa Mme. Pompadour y la familia real tomaron parte en esta disputa, que no terminó hasta que la compañía de comediantes italianos fue expulsada de París por una escueta orden de Luis XV. Pero incluso tras esta derrota los buffonistas no se dieron por vencidos. Pierre Baurans [compositor de la época] tradujo *La Serva Padrona*, la reelaboró para uso de la escena francesa y estrenó la nueva versión en 1754 bajo el título de *La Servante Maîtresse*. Esta versión corregida y aumentada de la obra tuvo una decisiva influencia en la música francesa subsiguiente»[23].

Como afirma Geiringer, la ópera *buffa (ópera cómica sería su adecuada traducció*n castellana) se fue fortaleciendo y pronto se desprendió de su rol secundario de *intermezzo* y ganó autonomía.

> «Plagada de personajes cómicos, la ópera *buffa* o *commedia per musica* se acerca a temas más populares y al teatro. Shakespeare ha sido fuente de inspiración para más de un compositor. *Sueño de una noche de verano, La comedia de las equivocaciones, La tempestad* y *Las alegres viudas de Windsor* son algunas de las obras que sirvieron de argumento a óperas de este tipo, algunas mejores que otras.»[24]

Aunque nunca se la dejó de considerar un subgénero, ganó el crédito suficiente para integrar con éxito y por sí sola los repertorios operísticos

---

23 Relato citado por Juan Puelles López.

24 Alonso, Mariana. *"El Fígaro de Beaumarchais"*. http//revistaaxolotl.com.ar

dieciochescos, tanto en Francia como en el resto de Europa, llegando al apogeo con el trabajo de una personalidad proteica, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), autor de *Las bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* y *Cosi fan tutte*. El prestigio obtenido por la intervención mozartiana se robusteció en 1816 con el estreno de *El barbero de Sevilla*, la célebre obra de Beaumarchais que Gioachino Rossini (1792-1868) transformó en ópera, y alcanzó su pico más alto en una fecha que los críticos admiten como precisa, 1893, cuando Giusseppe Verdi, con libreto del genial Arrigo Boito (1842-1913), estrenó *Falstaff*, la última gran expresión del género. ¿La más grande? Se discute el mérito, hay quienes ubican en este rango al barbero de Rossini o a las genialidades de Mozart. La intervención de Verdi, octogenario pero aún creativo, resulta asombrosa porque su pieza adhiere a un género poco propicio para la época, ya dominada por el Romanticismo, más amigo de la tragedia, del *pathos*, de la épica, que de la comicidad, aun cuando ésta proviniera de una fuente ilustre, la del incombustible Shakespeare.

Como consecuencia de este fenomenal empuje de la ópera *buffa* se produjo el lógico retroceso de la ópera francesa, cargada de ballet, a veces de agregado arbitrario, con una presencia abusiva y desprendida de la historia que se contaba. Heredera de la comedia-ballet, que el músico Jean Baptiste Luly y Molière crearon en el siglo XVII, la ópera francesa resistió de la mano de Jean-Philippe Rameau (1663-1764), quien desde su primer intento, *Hippolyte et Aricie*, de 1733, introdujo en la música la tan ilustrada racionalidad de las ciencias exactas, para lo cual elaboró una complejísima teoría musical, reflejada en su *Tratado de armonía*, que al principio fue del agrado de los enciclopedistas pero luego, cuando llevó los postulados al máximo rigor, encontró el rechazo de quienes lo habían apoyado. Junto con sus teorías, cayó la consideración por su música, situación que el siglo XX está volviendo a medir con ánimo de rehabilitación.

Asimismo la ópera italiana triunfante, seria o bufonesca, que le daba al canto, con sus "arias de capo", *ritornellos* y otros adornos de coloratura vocal, un protagonismo que opacaba la música, fue atacada desde otro flanco, donde se situaba el germano-checo Christoph Willibald Gluck (1714-1797), compositor oficial desde 1752 de la corte de Viena (ciudad adicta a la ópera más que al teatro de prosa), quien encabezó la ofensiva en contra de esta instrumentación plena de florituras. Con ello Gluck generó la gran ópera alemana, que le daba tanta importancia a la acción dramática como a la música, creando un continente expresivo que renegaba de lo pomposo y fusionaba la música y el

canto a través de lo que él llamaba "dramatización natural". Gluck produjo un par de obras maestras: *Orfeo y Eurídice* y *Alceste,* estrenadas en 1762 y 1767 respectivamente.

> «Gluck favorece una simplicidad de la línea melódica, exigiendo del cantante una intensidad emocional en vez de una capacidad para el canto florido.»[25]

Gluck, hijo de un guarda forestal de Franconia, inició su recorrido musical escribiendo óperas para Venecia y Milán; en París se interiorizó de los procedimientos de Rameau y en Londres escuchó a Händel; cuando fue nombrado músico oficial de la corte de Viena, debió conformar los gustos cortesanos con piezas ligeras, "chinesquerías" y "turquerías" de moda, que no obstante no le impidieron llevar adelante, con obras de mayor envergadura, la reforma de la ópera de la región, dándole a todas sus composiciones el citado tinte alemán.

Sin duda nos resta la obligación de agregar, al margen de tanto altercado estético, los nombres de importantes artistas que han practicado, además de la ópera, los otros géneros del arte musical durante las Luces. Por cuestiones de extensión y pese a los riesgos de la reducción, citamos sólo a los cuatro que a juicio de los entendidos resultan más representativos: Johann Sebastian Bach, tal vez más un músico barroco que neoclásico; Georg Friedrich Händel, que como anotamos desarrolló su carrera en Inglaterra; Wolfgang Amadeus Mozart, precoz y genial, de un talento fuera de toda norma; y Ludwig van Beethoven, ¿el último de los neoclásicos o el primero de los románticos?

Johann Sebastian Bach (1685-1750), fue el mayor compositor de música religiosa protestante, aunque igualmente se ocupó de producir música profana. Pertenecía a una familia de excelentes músicos, seis generaciones que dieron cincuenta artistas que llenaron todo el período desde 1550 hasta la muerte de este Johann Sebastian en 1750. En vida, Johann Sebastian fue considerado un gran organista, un instrumento rechazado por la Iglesia para sus ceremonias pero que gracias a las innovaciones que se le hicieron al modelo original obtuvo por fin el beneplácito eclesial y pasó a ser el preferido para la ejecución de

25 Opinión de Arthur Jacob trascripta por Juan Puelles López en obra citada.

la música sacra que era la expresión más homologable con la oración. Bach también fue un excelente ejecutante del clavecín (también llamado cémbalo, clave o clavicémbalo. un instrumento musical con teclado, de diseño exterior parecido al del piano), por lo que sus condiciones de gran compositor fueron opacadas por su destreza interpretativa, las cuales recién fueron descubiertas por la posteridad, a partir del análisis de la enorme obra que dejó en herencia, nada menos que sesenta enormes volúmenes donde empleó todas las formas musicales existentes en la época: la coral para coros, la coral para órgano, el motete, la cantata vocal e instrumental, el oratorio y la música para misa conforme a la estructura de la misa latina.

Georg Friedrich Händel (1685-1759) se formó en Italia bajo la dirección de varios maestros, entre los que se destaca el napolitano Domenico Scarlatti, y ya en tierra británica obtuvo gran éxito componiendo óperas. Pero fue el oratorio (composición dramática y musical sobre asunto sagrado, que solía cantarse durante la cuaresma) el género que lo consagró. El más famoso de su producción, *El Mesías*, fue tocado por primera vez en Dublín en el año 1742 y el favor de los oyentes fue unánime y total.

Niño prodigio, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) dejó estupefactos a los auditorios cuando su padre comenzó a pasearlo por el mundo para presentarlo como un "fenómeno" musical. Y era tal, un ser anómalo e inexplicable, dueño de una pericia que le permitió, además de brillar como intérprete, componer una producción inabarcable. Pasó por el «ámbito musical como un meteoro»[26], trascendiendo su época y siendo hoy un clásico indiscutible. Sus veintidós óperas, las cuarenta y una sinfonías, la música de cámara de variaciones increíbles, las sonatas y sus fantasías para piano (por esas fechas el piano era un instrumento de uso poco frecuente), conforman hoy una de las zonas más importantes de la música occidental. Una vida disipada y un talento mal remunerado permitieron que su muerte prematura, ¡a los treinta y cinco años!, lo encontrara en la peor de las miserias.

> «Wolfgang Amadeus Mozart está siempre cerca de nosotros, porque en cada pliegue de su sensibilidad creadora cada uno puede encontrar algún sentimiento afín. Simple, muy simple

26 Géoris, Michel. Obra citada.

a veces; otras, profundamente abismal. También desdeñoso o tolerante. Genialmente artificioso, pero cuántas veces sencillo hasta la inocencia. Cáustico, humorístico y hasta rudo e insolente; pero en el otro extremo, delicado, cortés, capaz de refinamientos insuperables. Pero si la personalidad mozartiana es todo aquello, y mucho más; si sus obras nos devuelven mil imágenes caleidoscópicas, Mozart es también una unidad sólida, indivisible. Hay un sincretismo esencial entre el ser parcial y el ser total.»[27]

Resulta tentador, para resaltar aún más, si fuera posible, el talento natural de Mozart, transcribir una anécdota que acaso sea leyenda, pero que resiste todos los criterios de verdad que se pueden aplicar en el trabajo de medir la enormidad de un genio.

> «Como es sabido, Wolfgang Amadeus Mozart pasó su adolescencia viajando por toda Europa junto a su padre, llevando a cabo el equivalente a una moderna gira de conciertos. Con doce años, de camino a Nápoles, los Mozart se detuvieron en Roma coincidiendo con la Semana Santa. Era costumbre en la época interpretar el *Miserere* de Gregorio Allegri [1582-1652] en la Capilla Sixtina, en presencia del Papa, durante el Oficio de Tinieblas del miércoles Santo y el Viernes Santo. Tal interpretación se hacía a la luz de trece velas que representaban a Jesús y los doce apóstoles y que se iban apagando una a una hasta acabar en completa oscuridad. Era tal el efecto que se conseguía con la unión de la música y la liturgia que el Papa Urbano VIII, quien había encargado la obra a Allegri, prohibió su transcripción y su ejecución fuera del Vaticano bajo pena de excomunión […] La iglesia, como vemos, siempre ha sido muy dada a preservar sus misterios […] El *Miserere* de Allegri está compuesto para dos coros que cantan *a cappella*. Uno de ellos, de cuatro voces, canta una versión simple del tema original y el otro, de cinco voces, situado a distancia del primero, le responde con una versión más elaborada del mismo tema […] Mozart y su padre asistieron

27 Suárez Urtubey, Pola. *"La temporada del Colón recibe la vitalidad de Mozart"*. Diario *La Nación* de Buenos Aires del 10 de enero de 2013.

la madrugada del Miércoles Santo de 1769 a la interpretación del *Miserere* de Allegri en la Capilla Sixtina, atraídos por la inaccesibilidad y la consiguiente fama de una música de la que todos hablaban pero que muy pocos habían escuchado. Al acabar el oficio regresaron a su alojamiento y el joven genio transcribió de memoria los doce minutos de música polifónica al papel pautado, violando así la prohibición papal […] Para asegurarse de que la transcripción era absolutamente fiel al original, padre e hijo volvieron a la Capilla Sixtina el siguiente Viernes Santo con la copia escondida en el sombrero de Wolfgang y realizaron unas cuantas correcciones menores. ¿Es esta historia real o es una leyenda? Pues todo indica que es real, a juzgar por la carta, que aún se conserva, enviada por el padre de Mozart a su mujer desde Roma en aquellas fechas: «¡Tenemos el Miserere! Wolfgang lo ha transcrito y te lo enviaríamos a Salzburgo junto a esta carta…». Los Mozart continuaron con sus viajes por Europa y en uno de ellos se cruzaron con el historiador británico Dr. Charles Burney, a quien dieron una copia de la partitura para que la publicara en Londres. La reacción del papa Clemente XIV cuando se enteró del robo efectuado por el niño prodigio no fue la excomunión, como hubiese sido de esperar, sino llamarle a Roma para alabar su maestría musical y concederle la orden de la Espuela de Oro.»[28]

Atención aparte merece la ya citada intervención de Mozart en el mundo de la ópera, el género que amaba toda Europa (compuso veintidós, algunas inconclusas, estrenadas después de su muerte). Fue autor de una trilogía *buffa* memorable que también hemos mencionado: *Las bodas de Fígaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) y *Cosi fan tutte* (1790), y en todas tuvo como libretista a Lorenzo Da Ponte (1749-1838), un sacerdote italiano que era el poeta oficial de la corte del emperador José II, en Viena. En sus *Memorias* Da Ponte relata que mientras componían la primera de las piezas, Mozart buscaba la manera de ser recibido por el emperador para ofrecerle el material, pero «la primera reacción por parte del monarca fue de desgano: Mozart es interesante para la música instrumental, dijo, pero nunca ha escrito para la escena. Salvo una sola vez, y esta excepción no vale gran cosa... Claro, hasta ese momento el teatro mozartiano ya sumaba

28 Titus: elblogdetitus.blogspot.com; 7 de abril de 2009.

un buen número de títulos, pero ninguno había provocado la conmoción que llevarían las trapisondas de Fígaro a la escena lírica. Atrás, muy atrás, cuando apenas contaba doce años [¡doce años!], compone *La finta semplice*, ópera bufa napolitana, y luego el Singspiele (en alemán y con partes musicales y partes habladas) *Bastien und Bastienne*. Su primera ópera seria vendrá poco después, a los catorce años y durante su primera gira por Italia, *Mitrídate, re di Ponto*, y dos años después *Lucio Silla*. Otros títulos, como *La finta giardiniera* y varios que no alcanzan a definirse como óperas, preceden a *Idomeneo, re di Creta*, donde ya se anticipa el futuro gran creador lírico»[29].

La renuencia de José II respondía, con seguridad, a aquella "sola vez", una experiencia anterior, de 1782, cuando convocó a Mozart para encargarle una ópera para inaugurar el recién creado National Singspiel. Mozart respondió al pedido con *El rapto en el serrallo*, con libreto en alemán de Gottlieb, que según las crónicas obtuvo buena recepción del público pero no conmovió al emperador que, se cuenta, palmeó el hombro del artista afirmando que a su música le sobraban algunas notas. El hecho fue tan determinante para José II que, decepcionado, restó impulso a su tarea de organizar un repertorio operístico en alemán y encargó a Antonio Salieri la reconstitución de sus elencos para afrontar, en adelante, la consagrada (y al parecer imbatible) lista de óperas italianas. Esta predilección del emperador por lo italiano fue muy bien aprovechada por Mozart y su libretista Da Ponte, que le ofrecieron al soberano la ejecución de la primera obra de la trilogía italiana, *Le Nozze di Fígaro.* Con el éxito de este estreno Mozart superó el peso de una deuda que había contraído con *El rapto en el serrallo.*

La copiosa obra de Mozart, descuidada por el mismo autor, que en razón de su vida desordenada de músico independiente (jugador empedernido, siempre endeudado, casi careció de mecenazgo, con excepción del Austria José II que, dicen, mientras le palmoteaba el hombro sólo le ofreció una modesta pensión), dejó muchas pistas sueltas acerca de las fechas de creación. Comenzó a ser clasificada en el siglo XIX por Ludwig Ritter von Köchel (1800-1877), el catálogo resultante ha sido adoptado universalmente, siendo su denominación absolutamente aclaratoria: *Catálogo cronológico y temático de todas las obras musicales de Wolfgang Amadeus Mozart*. Si bien hubo otros investigadores musicales posteriores que tomaron el trabajo de von Köchel como fuente y le efectuaron correcciones, esta clasificación concluida en 1862 sigue siendo la referencia más confiable,

---

29 Suárez Urtubey, Pola. "*El camino hacia las bodas de Fígaro*". Diario *La Nación*, 3 de agosto de 2013.

donde cada pieza se identifica al final de su título con una K, por el apellido del compilador, a veces usada sola y otras con una V, por *Verzeichnis*, que quiere decir "lista" en alemán.

Nos interrogamos más arriba acerca de la ubicación estilística que le corresponde a Ludwig van Beethoven (1770-1827), ya que su producción artística abarca el ciclo neoclásico para internarse, al fin de su carrera, en el campo romántico. La opinión de Berlin nos acerca un poco a una respuesta.

> «Beethoven es un hombre que ejecuta lo que hay dentro de sí. Es pobre, ignorante, grosero. Sus modales son malos, sabe poco, y tal vez no sea un personaje muy interesante si ponemos a un lado la inspiración que lo lleva hacia delante. Pero él no se traicionó. Se sienta en su buhardilla y crea. Y lo hace de acuerdo con la luz interna que lo inspira, y esto es todo lo que un hombre debe hacer; es lo que lo convierte en un héroe.»[30]

Como todos los músicos mencionados con anterioridad, el arte musical de Beethoven se expresó en diversos géneros. Se destacó por sus obras para piano y música de cámara, aunque la fuente principal de su popularidad y prestigio fueron sus sinfonías; compuso nueve, donde sin duda volcó en el más alto grado su enorme talento.

Promovida por el interés burgués por la música, surgió la crítica musical, que pronto se dividió en dos vertientes: una se destinaba al hombre de la calle, con lenguaje adecuado para semejante receptor; la otra, que usaba un lenguaje especializado, se dirigía al público docto en música. Las primeras expresiones nacieron en Inglaterra, en el periódico The Spectator, a las que le siguieron, desde mediados de siglo, las publicadas en el Mercure de Francia.

La crítica abarcó todos los campos de la música pero sin duda la que atraía más su atención era la ópera, y a ella se refirieron la mayoría de estos exámenes, ya que las líneas de análisis y los debates se realizaron en toda Europa casi unánimemente sobre la tan traída relación entre música y texto, para dar otra versión del mismo litigio o marcar la predilección o no por la música italiana, la francesa o la alemana.

---

30 Berlin, Isaiah. Obra citada.

La literatura

De todas las artes, la literatura dieciochesca es la menos favorecida, ya que sufrió de continuo los controles de una censura a menudo poco inteligente. A la vez, los literatos y poetas del siglo XVIII fueron encontrándose con cambios en la actividad que conformaban un orden distinto: el mecenazgo iba dejando de existir. Los escritores se encontraron a fines de este Siglo de las Luces ante la necesidad de estrechar vínculos con un lector anónimo, que le mostraba adhesión o rechazo mediante el método de suscripción que, como bien califica Hauser, significa más precisamente, en lugar de mecenazgo, el patronazgo de todos. Estos artistas fueron perdiendo la protección de la aristocracia y, aunque en menor medida, también de la burguesía acomodada, por lo que debieron salir a conquistar al público lector con las armas de su talento. Es el momento que en Europa comienza a conformarse el Campo Intelectual, definido en fecha más o menos reciente por Pierre Bourdieu (1930-2002), que señala el paso a la profesionalización de los artistas. Este campo, según Bourdieu, se maneja con autonomía, dentro del cual los objetos artísticos de cualquier orden o género circulan con total independencia, en aras de una legitimación proporcionada por todos los elementos que integran la actividad –los colegas artistas, los editores, los *marchands*, los críticos, las academias, los museos y el público, que es el factor infaltable en todas las instancias de validación–, que van determinando con sus herramientas de opinión qué ubicación le corresponde a cada uno de estos artistas dentro de este sistema de fuerzas estéticas. El lugar obtenido por los involucrados no es de ninguna manera fijo e inamovible, el espacio es terreno de continua fluidez y de lucha; el artista se somete, cada vez que produce y difunde una obra, a la consideración de todos los factores citados y obtiene un resultado. Si bien acciones cercanas al mecenazgo subsisten hoy día, el artista que trabaja desde entonces en este nuevo mundo regido por el Campo Intelectual debe considerar que sus obras forman parte de un mercado de objetos culturales que validará, elogiará, tolerará o rechazará su producción, por lo que su condición simbólica, su ubicación dentro del campo en cuestión, se verá robustecida o dañada según la devolución que obtenga.

Dentro de este panorama, la literatura (en especial la poesía y por carácter transitivo la literatura dramática, que se escribía en verso) fue el arte que respondió más fielmente a los postulados del Neoclasicismo debido a su inmediata aceptación de la preceptiva clásica, aquella que, desde sus poéticas,

establecieron los italianos Agnolo Segni, Gian Antonio Maggi, Julio Cesare Scaligero y Lodovico Castelvetro, «verdaderos tiranos de la literatura»[31] que durante el Renacimiento difundieron e impusieron sus teorías en el mundo literario occidental. Basadas en el viejo referente aristotélico, nadie advirtió o quiso advertir un hecho fundamental que nosotros hemos anotado ya en otros capítulos de estos *Apuntes*, que «la *Poética* de Aristóteles, utilizada como base principal de las nuevas regulaciones artísticas, era una obra descriptiva que evaluaba los procedimientos de una literatura que, cuando sus teorías fueron expuestas, ya pertenecía al pasado, de modo que su intención original resultaba íntegramente tergiversada al convertirla en manual de preceptos para una producción futura»[32]. No obstante eso ocurrió y, como siempre, los franceses fueron los primeros en captar el mensaje y adoptaron la obediencia al decoro y a las reglas de cada género, y a posteriori fueron los irradiadores de la cultura así normalizada, que fue inoculada, a través de la oportuna *Arte Poética* de Boileau (1674) a la actividad literaria de toda Europa occidental[33].

> «[La] estética clasicista se desarrolla y perfecciona en Italia a lo largo del siglo XVI, es asumida en Francia en el siglo XVII y sistematizada en el *Arte Poética* (1674) de Boileau y se expande, nuevamente, bajo el influjo cultural de Francia en el resto de los países latinos a lo largo del siglo XVIII con la denominación de Neoclasicismo.»[34]

Esta preceptiva francesa –que incluía como obligados elementos de constitución el orden, la regularidad, la proporción y la simetría–, se reforzó con el aporte intelectual que hicieron los ilustrados de otros países del Mediterráneo (la vigencia del Neoclasicismo era menor en los países no latinos, la sombra genial de Shakespeare invitaba a ser desobedientes). Entre las adhesiones resalta la del jesuita italiano Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), quien publicó dos textos: *Della perfetta poesia italiana* (1706) y las *Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti* (1708), donde además de defender el decoro literario dictado por

---

31 Rest. Jaime. Obra citada.

32 Rest, Jaime. Obra citada.

33 Respecto a la circulación y difusión de las artes poéticas, sugerimos consultar los capítulos VI y X de esos *Apuntes*.

34 Estébanez Calderón, Demetrio. 1999. *Diccionario de términos literarios*. España. Alianza Editorial.

los preceptos, apuntaló la apuesta que los iluministas hacían sobre la necesidad de que el arte cumpliera un rol educativo.

En España, Ignacio de Luzán (1702-1754), se arrimó a la preceptiva vigente con una serie de artículos aproximativos que fueron coronados con un libro monumental, *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, que si bien se publicó por primera vez en 1737, se mostró definitivamente influyente con una segunda edición, corregida y aumentada, aunque póstuma, de 1789. En esta segunda edición acentuaba la preferencia por los rasgos neoclásicos, dando por terminado el ciclo del Barroco, por lo que se suprimieron muchos de los numerosos elogios a la literatura del Siglo de Oro que había volcado en la primera versión (estudiaremos este texto en el capítulo correspondiente al teatro español del siglo XVIII).

En las cuestiones teatrales de la literatura española sobresale la figura de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), autor de la imperecedera *El sí de las niñas*, mientras que Tomas de Iriarte (1750-1791) y Félix Sánchez de Samaniego (1745-1801), cultivaron la fábula, un género con precedentes clásicos, Esopo (siglo VI aC) y Jean de la Fontaine (1621-1695).

En Inglaterra se desarrolló la novela de aventuras de índole neoclásica, que contó con grandes autores, como el ya citado Daniel Defoe, autor de *Robinson Crusoe*, la primera novela del género, de gran repercusión pública. Deben sumarse en el cultivo de la prosa novelesca a varios hombres del siglo, como Jonathan Swift (1667-1745), autor de *Los viajes de Gulliver*, una de las críticas más amargas que se han escrito contra la sociedad y la condición humana que se cree autosuficiente. *Los viajes de Gulliver* (el original inglés de 1726 empleó un título mucho más largo: *Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts, By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*), fue considerada con frecuencia una novela para el lector infantil, aunque en realidad es una sátira feroz de la sociedad y la condición humana, camuflada de libro de viajes por países pintorescos (un género bastante común en la época). El náufrago Lemuel Gulliver sobrevive accediendo a la playa del país de Liliput, donde es un gigante entre enanos, o, como se debería especular de manera menos literal, un enano entre gigantes. La descripción de la minuciosa revisación policial que hacen los liliputienses de los bolsillos del náufrago maniatado, donde encuentran sustancias que no saben qué son ni para qué sirven (como el rapé), ocupa para el deleite del lector todas las páginas del imprescindible capítulo III. Samuel Richardson (1689-1761), que escribió *Pamela o la virtud recompensada*, novela epistolar donde una criada se resiste al acoso del señor de la casa, y encuentra

la recompensa de un final feliz que generó toda una moda; y Henry Fielding (1707-1754), con una carrera paralela como dramaturgo pero ensombrecida por la alta calidad de su novelística, expresada de la mejor manera por *La historia de Tom Jones, expósito*, a menudo conocida simplemente como *Tom Jones*. Editada en 1749, se la considera su obra maestra y una de las mejores novelas de la literatura inglesa.

Existe el lugar común, acaso opinión revisable, que la poesía neoclásica tuvo poca relevancia. Podríamos referirnos sin embargo, entre los escasos cultores de jerarquía que hemos consultado, al inglés Alexander Pope (1688-1744), quien además de una obra ponderable, de tono satírico, hábito muy de la época, desarrolló una gran tarea como traductor de Homero.

El madrileño Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780), padre del dramaturgo Leandro, puede ser considerado el primer poeta ilustrado de España. Cultivó una poesía muy variada: desde los versos frívolos de tono menor hasta sonetos y otras composiciones de distinta métrica. En el *Arte de las putas* muestra su preocupación social y su realismo ante uno de los problemas de la época. Debe sumarse a Moratín la figura de José de Cadalso (1741-1782), nacido en Cádiz, y, para algunos, en lugar de ilustrado primer romántico español. Publicó sus poemas *Ocios de mi juventud* (1773), con el seudónimo de José Vázquez. La muerte de su amante María Ignacia Ibáñez, en 1777, lo sumió en una crisis de la que brotaron sus *Noches lúgubres*. A Fray Diego Tadeo González (1733-1794) se le atribuye un espíritu cientificista; entre sus obras se destaca el poema didáctico *Las edades*, donde refleja la teoría geocéntrica del universo. El toledano Cándido María Trigueros (1736-1798), eclesiástico, publicó *El poeta filósofo* y *El viaje al cielo del poeta filósofo* tratando el tema del hombre desde una perspectiva moral y demostrando un importante conocimiento de las teorías de Newton. Félix María de Samaniego (1745-1801) y Tomás de Iriarte (1750-1791), ya lo adelantamos, practicaron el viejo género de la fábula, tomando como referente al griego Esopo. Pero sin duda, una de las figuras más representativas del siglo XVIII español es la del asturiano Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), quien sufrió prisión por causas políticas y defendió la causa nacional frente a la invasión francesa de Napoleón. También calificado como un poeta de excelencia debe mencionarse al extremeño Juan Meléndez Valdés (1754-1817). Para desdicha de su buena fama de artista colaboró con Bonaparte, por lo que sufrió el castigo del destierro en Francia, nación donde murió.

Renglón aparte merece la llamada literatura libertina de la época, de casi exclusivo cuño francés y en todo ajena por completo a las pautas preceptistas que disciplinaban a los escritores de esa nación. En contra de lo que puede presumirse, esta literatura no buscaba la mera excitación de sus lectores o el ejercicio de la trasgresión por la trasgresión misma, sino que mostraba los más altos extravíos de la sensualidad en honor de una alternativa filosófica: la vida había que vivirla ahora, una visión del mundo –por otra parte afín con los propósitos ilustrados– absolutamente contraria a la moral dominante desde la institución monárquica y la eclesial. Se valía para dar esta pelea, entre otros referentes prestigiosos, de *Las mil y una noches*, lo que le dio a la mayoría de los textos un aire orientalista muy en boga en Francia desde tiempo atrás, desde la publicación de *Las cartas persas* de Montesquieu (1718). Protegido de la censura por la condición extranjera de los dos persas protagonistas, y por el anonimato del autor que no firmó la obra («que no se sepa quién soy»[35]), Montesquieu se burlaba de las costumbres francesas y del régimen absolutista, sin olvidar sin embargo que el despotismo también era un atributo oriental (no obstante tanta precaución, el libro fue prohibido en 1722).

A la cabeza del género libertino muchos ubican con bastante justicia una novela francesa, *Las relaciones peligrosas*, que Pierre Choderlos de Laclos (1741-1803) publicó en 1782, aunque la expresión más audaz de la especie ya se había editado en Inglaterra unos años antes, en 1749. Se trata de *Fanny Hill, memorias de una cortesana*, donde su autor John Cleland (1709-1789), quien redactó la novela mientras cumplía en Londres prisión por deudas, excedió los límites y en lugar de producir una novela galante más, diseñó una historia que hoy, y suponemos con mayor razón entonces, puede calificarse de pornográfica. Cleland describe con minuciosidad la candorosa iniciación sexual de la protagonista, y con el mismo detalle la militancia de Fanny en fiestas escandalosas, introduciendo de paso, y como total novedad, el estigmatizado tema de la homosexualidad masculina. La historia de Fanny (en palabras de Camilo José Cela una «moza alta y pelirroja, de firmes e insolentes pechos y atrayentes tobillos»), finaliza con otra contravención al género: su vida no concluye, como la de todas las cortesanas que poblaron el género, en el desamparo y la miseria, sino como una burguesa felizmente casada y gozando de un buen pasar.

---

35 Montesquieu. 1992. *Las cartas persas* (traducción de María Rocío Muñoz). México. Consejo Nacional por la Cultura y las Artes.

Es casi innecesario añadir que *Fanny Hill* fue el libro más perseguido y censurado de la historia de la literatura moderna. Su obvia circulación clandestina no redituó en absoluto en las arcas de su autor, ya que Cleland, al revés de su afortunada protagonista, murió pobre y olvidado. A modo de curiosidad se anota que *Fanny Hill* fue la primera novela cuya venta se prohibió en los Estados Unidos, allá por 1819. También presumimos superfluo el dato de que el anatema (casi) ha cesado: Inglaterra levantó la prohibición en 1970 y pocos años después *Fanny Hill* fue publicada en España, en la Colección de Erótica que desde hace años dirige Luis Berlanga[36].

Lo realmente curioso del fenómeno literario libertino es que vivió la fugacidad del siglo, con fechas de inicio y de final muy precisas, pues «comienza con la muerte de Luis XIV, en 1715, y concluye con la Revolución Francesa […] Después de la revolución, el auge de la literatura libertina se desvaneció rápidamente. El siglo XIX vio surgir y consolidarse el Romanticismo, con su idealización del dolor, del sentimiento psíquico y del amor pasional»[37].

Los analistas de la novela libertina le dan relieve a otros títulos además de los dos ya mencionados. Entre ellos, *Teresa filósofa,* de Boyer d'Argens, novela de 1748 que expresa las ideas de la joven y agraciada protagonista, que considera un disparate reprimir los deliciosos instintos que la llevan de cama en cama; *Margot la remendona,* de 1753, firmada por Fougeret de Monbron, donde Margot es una puta que de la nada trepa hasta lo más alto de la sociedad valiéndose sólo de sus atributos corporales (¿una Fanny Hill pero francesa?); *Sin mañana,* que en 1777 escribió Vivant Denon, relata la rápida iniciación sexual de un joven disputado por dos mujeres; hasta llegar a los textos del más reputado libertino, Donatien Alphonse François de Sade, más conocido como el marqués de Sade o el Divino Marqués (1740-1814), quien en *Justine o los infortunios de la virtud* narró la insaciable curiosidad de la Justine del título, que mediante el constante fisgoneo entre madamas y vividores consigue tener sexo con el Sumo Pontífice en el fantástico ámbito de la Capilla Sixtina.

Sade –según Apollinaire, la mente más libre que haya existido nunca– nació en el seno de una familia provenzal[38], estudió con los jesuitas en el famoso

---

36 Cleland, John. 2009. *Fanny Hill, memorias de una cortesana* (traducción de Enrique Martínez Fariña). España. Tusquets Editores.

37 Alemian, Ezequiel. *Historia crítica del libertinaje* en Revista Ñ. N° 409, del sábado 30 de julio de 2011.

38 Provenza es una región del sudoeste de Francia, que cuenta a Narbona como capital y a Marsella como puerto principal.

Louis-le-Grand (1750-1754), e ingresó en el cuerpo de caballería real. Con el grado de capitán participó en la Guerra de los Siete Años (1756-1763), siendo desmovilizado luego del Tratado de París. En mayo de ese año 1763 se casa con Renée-Pélagie de Montreuil y apenas meses después, en octubre, se lo acusa de perversión.

> «A partir de ese momento, Sade va singularizándose a la vez que adquiere una reputación inquietante. Sus múltiples relaciones con ambos sexos, su ideología y su práctica libertinas le valen numerosas detenciones y sus consiguientes encarcelamientos.»[39]

Totalmente cierto, un Sade desbordado, que sin embargo mantuvo el amor de su esposa, que pidió el divorcio recién en 1790, participó de múltiples escándalos. Seduce, flagela, somete a la sodomía a mujeres en estado de indefensión hasta que por fin, asistido por su cómplice, amante y criado Mazan, debe escapar de la condena de muerte abandonando Marsella, entonces su lugar de residencia, escondido bajo un falso nombre. Fue ajusticiado en efigie (cuando la justicia no podía alcanzar con el castigo al acusado, procedía a la quema simbólica de un muñeco diseñado más o menos a su imagen).

Su vuelta a Francia le trae malas consecuencias. Denunciado por su suegra (se dice que resentida por no haber sido complacida por el marqués), Sade conoce en 1774 la prisión de Vincennes, de donde logró escapar varias veces, ayudado por su esposa. Diez años después es trasladado a la Bastilla para, luego, terminar en Charenton, hospicio público para enfermos mentales. En la Bastilla escribe dos libros, *Los ciento veinte días de Sodoma* (1785) y *Justine o Los infortunios de la virtud* (1787). Dejamos de lado, en esta enumeración, las veinte obras teatrales que escribió Sade, habida cuenta que el tema será tratado en el capítulo dedicado al teatro francés del siglo XVIII.

Los aires de la Revolución son beneficiosos para el Divino Marqués: fue liberado en 1790 por su condición de "mártir olvidado del arbitrio monárquico" y Sade procedió de inmediato a editar sus manuscritos: *Justine* en 1791, *Filosofía del tocador* en 1795, *Alice y Valcour* en 1795, *La nueva Justine* en 1797 y *Los crímenes del amor* en 1797. Estas publicaciones renuevan el escándalo, una provocación

---

39 Vázquez, Lidia y Leal, Juli. 2012. Introducción a *El teatro libertino francés*. España. Publicación de la Asociación de Directores de España.

continua que el marqués sostiene durante seis años de libertad, hasta que el régimen, ahora bonapartista, reacciona en su contra en 1801 y lo vuelve a encerrar en Charenton, donde muere en 1814. En total, Sade residió en calabozos treinta de sus setenta y cuatro años de vida.

«El claustro de Sade fue la cárcel.»[40]

Cabe señalar, como aporte necesario, que Sade, antes de esta última y severa reacción en su contra, había puesto sus esperanzas en la Revolución, contrariadas por el rumbo que fue tomando el movimiento hasta llegar al terror de Robespierre, a quien Sade acusó de amordazar el proyecto insurreccional.

Los ciento veinte días de Sodoma o La escuela del libertinaje, para muchos la obra maestra del marqués, fue escrita, como se dijo, en 1785 mientras cumplía prisión en La Bastilla, a punto de ser trasladado al manicomio de Charenton (mudanza que ocurrió entre cinco o diez días antes de que estallara la Revolución Francesa). Sade usó un rollo de doce metros para redactar en ambos lados, con letra muy pequeña, una historia ubicada en las postrimerías del reinado de Luis XIV, en momentos en que el pueblo francés se encontraba empobrecido por las múltiples guerras emprendidas por el Rey Sol. En esas circunstancias, cuatro hombres adinerados, y sumamente disolutos –un aristócrata, un eclesiástico, un banquero y un juez (vale decir, representantes de los dos primeros Estados de Francia)–, deciden dar rienda suelta a sus pasiones encerrados durante ciento veinte días (cuatro meses) en el Castillo de Silling, propiedad suiza de uno de ellos. Sade narra lo que ocurre ahí, explicita con todo detalle e impudor las seiscientas maneras de satisfacer el placer sexual, tal como las imaginan y ponen en práctica los cuatro protagonistas. El dato que falta agregar, paradójico por cierto, es que el manuscrito, el rollo de papel de doce metros escrito con letra minúscula estuvo perdido por años, deambulando en manos ajenas, mientras que el marqués era declarado insano y loco sin remedio. Se cuenta que fue Napoleón, o sus personeros, los que lo mantuvieron prisionero al final de su vida a pesar de los males físicos que aquejaban al marqués aconsejaban su piadosa liberación. Nunca atendieron los pedidos de clemencia; «los pérfidos no pudieron imaginar que la obra del "loco libertino" sobreviviría al imperio que

40 Barco, Oscar del. 2010. Introducción a *Los ciento veinte días de Sodoma*. Buenos Aires. Colihue Clásica.

fundaron a sangre y fuego»[41]. El rollo que contenía *Los ciento veinte días de Sodoma*, siempre guardado en forma fálica, fue descubierto por Iwan Bloch (1872-1922), un médico alemán que se basó en ese texto de Sade para configurar un nuevo concepto de la sexualidad humana y comenzar a eliminar de la homosexualidad los componentes patológicos que entonces se le asignaban. Por fin el editor Maurice Heine (1884-1940) se dedicó entre 1931 y 1935 a publicar este y otros trabajos de Sade¸ con el mismo cuidado, decía, que debía hacerse con una obra de Pascal. El manuscrito enrollado de *Los ciento veinte días de Sodoma*, ya libre de todo anatema, pudo ser recuperado en fecha más o menos reciente por el Ministerio de Cultura francés, declarado "tesoro nacional", y depositado y exhibido como reliquia desde 2013 en la Biblioteca Nacional de Francia.

En *La filosofía en el tocador*, que compite con *Los ciento veinte días de Sodoma* en el rango de mérito literario, Sade pone en escena a dos aristócratas, Mme. De Saint-Ange y Monsieur Dolmancé, ideólogo de la cuestión, pasible de ser tomado como un álter ego del marqués, que en el seguro castillo que habita madame se dedican con esmero artesanal a impartir educación sexual a Eugenia, una adolescente de quince años que se presta gustosa a transitar todos los caminos posibles de la iniciación erótica. Intervienen en la tarea de adiestrar a la novicia otros ayudantes, el hermano de madame y un sirviente convocado por su desmesurada virilidad. Al final los cómplices se desembarazan cruelmente de la madre de la niña, que en realidad llega tarde para rescatar a su hija, cuando los objetivos formativos sobre la muchacha ya han sido conseguidos en abundancia. La obra, no obstante novela, fue escrita de acuerdo con los cánones del teatro clásico –unidad de acción, lugar y tiempo–, transcurre desde el desayuno, que en el Antiguo Régimen tenía lugar cerca del mediodía, hasta el almuerzo que se servía promediando la tarde. Utiliza también con grafía dramatúrgica, pues Sade identifica al personaje a cargo del diálogo e incluye acotaciones de uso escénico.

> «EUGENIA
> (muy sorprendida de ver en el cuarto a un hombre que no esperaba) ¡Dios mío, esto es una traición, querida amiga!»[42]

41 Barco, Oscar del. Obra citada.

42 Sade, marqués de. 2010. *La filosofía del tocador* (traducción Oscar del Barco). Buenos Aires. Colihue Clásica.

El relato se divide en siete capítulos que el autor llamó "diálogos", con un corto prólogo que dedica «a los libertinos». La novela desarrolla lo que se podría denominar la zona pornográfica de la historia (el lenguaje es crudo y no ahorra detalles escatológicos que escandalizaron, y tal vez todavía pueden escandalizar a un lector actual) hasta un punto del quinto diálogo, donde introduce un texto titulado «Franceses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos», que asombra por extemporáneo y tan fuera de contexto con respecto al resto. Sin embargo es ahí donde Sade introduce su filosofía del tocador, donde propugna el ateísmo y llama bribones a Moisés, a Jesucristo (que jamás escribió nada porque según él no sabía hacerlo, era un ignorante), y Mahoma, afirmando además que «Dios, que los tontos tienen por autor de todo lo que vemos, no es sino […] el fantasma creado en el instante en que la razón no ve ya nada para ayudarla en sus operaciones»[43].

> «EUGENIA
> (a Madame de Saint-Ange) ¡Cómo! ¿Realmente, adorable amiga, la existencia de Dios es una quimera?
>
> MME. DE SAINT-ANGE
> Y de las más despreciables, sin duda.
>
> DOLMANCÉ
> Sólo un insensato puede creer en él»[44].

Asimismo, Sade arremete contra las costumbres de época: justifica la desnudez alegando que desnudos llegamos al mundo, sin ningún vestido que nos cubra, marcando entonces la futilidad del pudor y del recato; también defiende la homosexualidad y la sodomía, dando ejemplos de su práctica en, por ejemplo, la Grecia clásica.

> «Sócrates, considerado por el oráculo el más sabio de los filósofos de la tierra, pasaba tranquilamente de los brazos de Aspasia a los de Alcibíades, y no era por esto menos la gloria de Grecia.»[45]

---

43 Sade, marqués de. Obra citada.
44 Sade, marqués de. Obra citada.
45 Sade, marqués de. Obra citada.

Sade considera necesario que todas las mujeres se prostituyan, se entreguen a cuantos hombres las deseen, visitando burdeles si fuera necesario, interesándose sólo en gozar, fornicando sin engendrar, pero en el caso desgraciado de que esto ocurriera, la parturienta deberá desconocer quién es el padre del niño que está naciendo, lo que de paso convierte en inaplicables los conceptos de paternidad, de compromiso matrimonial y de adulterio.

> «Nos desligaremos sobre todo lo que se refiere al mecanismo de la población, para ligarnos única y fundamentalmente a las voluptuosidades del libertinaje, cuyo espíritu no es precisamente el de poblar […] La procreación no es un objetivo de la naturaleza, sino solo una tolerancia.»[46]

A renglón seguido da por válido el incesto, que fue necesario para la propagación de la especie ya que de haber sido siempre tabú en tiempos remotos la humanidad ya hubiera desaparecido.

> «Razone un momento, Eugenia: ¿de qué modo la especie humana, con todas las grandes calamidades que sufrió el planeta, podría haberse reproducido si no por el incesto?»[47]

El hombre nace cruel –Sade se burla en varias partes del texto de la convicción rousseauniana de que el hombre nace bueno–; esta dosis de crueldad inevitablemente congénita –mayor en las mujeres que en los varones- es modificada por la educación posterior, por lo que se pierde una energía primaria, una virtud del ser humano que sería natural mantener y practicar.

Es impensable volcar en estos *Apuntes*, siquiera en tren de síntesis, las reacciones que estas extremistas ideas de Sade provocaron en personalidades como Apollinaire, Maurice Blanchot, Simone de Beauvoir, Georges Bataille, Philippe Sollers, Roland Barthes, Annie Le Brun, los surrealistas y nuestro Nicolás Rosa. Dejamos a los lectores el abordaje de los documentos donde se explayaron estos pensadores, que sitúan a la literatura del marqués más allá de los límites de un relato pornográfico, rescatando las zonas válidas de su compleja filosofía.

---

46 Sade, marqués de. Obra citada.
47 Sade, marqués de. Obra citada.

En este rango libertino se ubica sin dificultades el veneciano Giacomo Casanova (1725-1798), quien ejerció una conducta disoluta más en la vida que en la literatura, que sin embargo fue profusa. Su aporte escrito más famoso, sus *Memorias*, fue casi póstumo, las escribió ya viejo, cuando se encontraba sin posibilidad alguna de reanudar sus andanzas mundanas sino de recordarlas con nostalgia, lo que fue haciendo en los doce tomos del texto que en realidad tituló *Historia de mi vida*.

> «Al recordar mis antiguos placeres, los renuevo y gozo con ellos otra vez, tanto como río de las penas pasadas, que no vuelvo a padecer. Miembro del universo, hablo y se me figura que doy cuentas de mi vida como un mayordomo, de su administración.»[48]

Se le reconoce a este trabajo de Casanova un refinado uso de un idioma ajeno (escribió en francés), cualidad que había demostrado con anterioridad en más de cuarenta obras, entre novelas, libelos, poesías y un frondoso epistolario, pero sin usar la crudeza y la sinceridad con que abordó la historia de una vida deliberadamente disipada y que terminó en un oscuro puesto de bibliotecario en el palacio del conde de Waldstein, en Bohemia (una de las tres regiones históricas que componen hoy la República Checa; su capital era Praga). Su fama, su carácter de «símbolo de tipo humano, sinónimo de seductor desprejuiciado, de conquistador irresistible, de maratonista del sexo»[49], le fue otorgado a Casanova más por la posteridad que por sus contemporáneos.

> «La crítica literaria que ya en el siglo XIX confirmó la autenticidad de lo que dice Casanova en sus páginas, volvió a ocuparse de las *Memorias*; el juicio no se modificó, y desde Stephan Zweig a Rives Childs[50], coincidió en que ellas "son el fiel reflejo de la sociedad de su tiempo", el retrato de una figura arquetípica

---

48 Casanova, Giacomo. 1982. *Memorias* (estudio preliminar y selección de Margarita Pontieri; traducción de Helena Marty). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

49 Pontieri, Margarita B. 1982. Estudio preliminar a *Memorias*. Casanova. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

50 Stefan Zweig (1881-1942) fue un escritor austriaco, y River Childs (1893-1987) fue también un escritor norteamericano que se ocuparon de la vida del famoso libertino..

> y la pintura de un siglo, descriptos con personalísimo estilo y penetración psicológica.»[51]

Federico Fellini filmó en 1976 un fascinante retrato de este personaje, precisamente cuando ya viejo y cansado rememora con melancolía sus hazañas en una Europa que, por decisión del genial cineasta, fue reconstruida en Cinecittà con una técnica deliberadamente artificiosa: castillos de cartapesta[52] y ríos de oscuras telas plásticas.

En este panorama del desarrollo de la literatura dieciochesca debe citarse a la producida en Alemania, de la cual tenemos que precisar algo de su historia. Inició su derrotero todavía en tiempos bárbaros, cuando el cristianismo le proporcionó a las tribus germánicas, invasoras de Roma, un sistema de escritura con que pudieron reflejar el proceso de conversión de esas gentes que, antes de la intervención de la Iglesia en sus asuntos religiosos, mantenían la adoración de numerosos dioses paganos. La primera manifestación literaria que se reconoce como alemana se produjo en el seno del pueblo godo: el misionero arriano Wulfila o Ulfilas realizó una traducción del Nuevo Testamento, en pleno siglo IV y en lengua gótica, hoy una lengua muerta.

> «La traducción de Ulfilas es, todavía hoy, una asombrosa obra maestra. De un idioma sin ninguna tradición literaria, sin escritura propia siquiera, extrajo Ulfilas los elementos necesarios para darle al gótico una dignidad literaria y espiritual y una capacidad para explicar los procesos más complicados de la predicación evangélica. Asimismo, las necesidades prácticas lo llevaron a la invención de una escritura que combinaba los caracteres de las letras griegas y romanas con algunas germánicas, las "runas"[53] […] Curiosamente, el gótico, lenguaje que había

---

51 Pontieri, Margarita. Obra citada.

52 La cartapesta es una técnica decorativa en la que se superponen trozos de papel. Es muy famosa porque se la utiliza en la fabricación de máscaras para los carnavales.

53 Los alfabetos rúnicos son un grupo de alfabetos que comparten el uso de unas letras llamadas runas, que se emplearon para escribir en las lenguas germánicas, principalmente en Escandinavia y las islas Británicas, aunque también se usaron en Europa central y oriental, durante la Antigüedad y la Edad Media, antes y también durante la cristianización de la región.

> alcanzado eminencia literaria con esta traducción, factor importante para acercar a su pueblo a las fuentes más puras del cristianismo, se extinguió con esta única obra, dado que el alemán [actual] no desciende, lingüísticamente considerado, de aquél.»[54]

En el portal de la literatura alemana, además de este antecedente de Ulfilas, se registra la *Canción de Hildebrando*, un poema heroico de posible difusión oral más que escrita, del cual se desconoce su comienzo y su final. Se encontró un fragmento en el siglo IX pero se especula que el original es del siglo VII. En el documento recuperado se leen los dramáticos acontecimientos ocasionados por las Grandes Migraciones germanas, dotando a la fábula de ingredientes míticos, tales como «espadas invencibles, tesoros encantados, enanos y dragones»[55]. Es posible contemplar, tal como especula Rodolfo Modern, que esta *Canción de Hildebrando* es sólo un mojón de una extensa epopeya perdida. Trabaja con muchos de los tópicos que, siglos después, abrazarán los románticos, tales como vidas trágicamente truncadas por una irremediable fatalidad interior, héroes sombríos y pesimistas movidos sólo por el atractivo de la batalla, hazañas asumidas con independencia de los resultados desfavorables, y un principio de lealtad inalterable, defendido a sangre y fuego.

> «[La *Canción de Hildebrando*] narra el encuentro del viejo Hildebrando, vasallo del rey Teodorico, al que la guerra ha separado muchos años de su familia, y su hijo Hadubrando. Antes de entrar en combate, Hildebrando interroga a su adversario, y por las palabras del más joven reconoce que éste es su propio hijo. Será inútil que Hildebrando proclame su paternidad, porque Hadubrando, con ímpetu juvenil y en el temor de una celada, desafía con palabras hirientes al padre, forzado a luchar hasta el final para defender su honor de guerrero. El sentimiento del honor es más poderoso que su afecto paternal, y aunque lamente la lucha y la muerte de su propio hijo, no tiene otra alternativa.»[56]

---

54 Modern, Rodolfo. 1966. *Historia de la literatura alemana*. México. Fondo de Cultura Económica.

55 Modern, Rodolfo. Obra citada.

56 Modern, Rodolfo. Obra citada.

La Canción de Hildebrando usó el denominado alto alemán antiguo, una lengua literaria originaria del sur de la región y con la cual fueron escritas todas las obras afines hasta una fecha muy cercana al 1050.

Siglos después, y dentro de un imperio bárbaro-romano totalmente cristianizado por Carlomagno, donde la literatura era un arma y un instrumento de evangelización, luce el primer nombre que la historia literaria germana reconoce oficialmente, el de Otfried de Weissenburg, un monje poeta que vivió en el siglo IX, entre el 800 y el 870, y escribió en alto alemán un poema, *Armonía de los evangelios* o *Libro de los evangelios*, donde por medio del recurso del símbolo y la alegoría exaltaba la figura del Salvador, vale decir Cristo, y que el autor dedicó a Luis el Piadoso, hijo y heredero de Carlomagno.

La literatura siguiente, ya definitivamente encerrada entre las paredes de los conventos y monasterios, sólo se escribió en latín para la delgada capa cultural de la época, clérigos y traductores de los clásicos grecorromanos. Para deleite de su comunidad, Carlomagno (cuya condición de iletrado es discutida por los historiadores, para algunos el magno emperador conocía su lengua tribal pero también el latín y el griego, para otros no, era analfabeto), ordenó recopilar y fijar por escrito las leyendas germánicas que circulaban por vía oral, aún aquellas de alto contenido paganizante. Pero la influencia cristiana, mucho más fuerte a la muerte de Carlomagno, forzó la situación e invisibilizó toda cuestión ajena al evangelio. Entre la gran cantidad de documentos, de mención ociosa aun en lo enumerativo, destacamos la epopeya del héroe Gualtiero (*Waltharius*, en alemán), escrita con un uso exacto de la lengua latina por el monje Ekkehard de San Galo, orden benedictina situada en Suiza, alrededor del año 930. En el mismo ámbito y con los mismos propósitos piadosos la monja benedictina Rosvita de Gandersheim (935-973), culta y de alto linaje, escribió seis comedias teniendo a Terencio como referente[57], producidas precisamente para contrarrestar la influencia dañina que, hipotéticamente, podría provocar la dramaturgia de este autor latino. Con extremo candor la autora trató de distanciarse del antecedente pagano con el agregado de un tema absolutamente insólito para el legado clásico: la necesidad de las mujeres de conservar la castidad.

---

57 En la historia del teatro de Silvio D'Amico, citada en la bibliografía, el autor transcribe los títulos de las seis comedias escritas por la monja y hace un somero análisis de su contenido argumental.

> «Estos dramas, cuyo conflicto es en general la conversión del pecador a las verdades eternas de la religión, eran en realidad teatro leído, ya que así concebía Rosvita las comedias de Terencio.»[58]

El bajo alemán también tuvo sus expresiones religiosas, aunque según los entendidos en forma de rareza, ya que el latín y el alto alemán dominaban la literatura. Un autor anónimo, con seguridad un monje que obedeció a un requerimiento de Luis el Piadoso, redactó en esa lengua el poema *Heliand* (Redentor), un texto destinado a desarrollar la vida, milagros y muerte de Jesucristo, que los eruditos emparientan con el *Libro de los evangelios* de Otfried de Weissenburg. Pero hay marcadas diferencias, mientras que Otfried de Weissenburg mantuvo una obediencia extrema a la doctrina cristiana, el autor anónimo del *Heliand* aseguró los efectos de su trabajo apartándose un tanto del espíritu de los evangelios para encajar mejor en las tradiciones germanas. Por lo tanto el relato «nos ofrece un Cristo rey cuya realeza equivale a la de un gran caudillo germánico. Lo rodean sus apóstoles, que el poeta transforma en fieles caballeros y vasallos, y en cuanto al Sermón de la Montaña, se traduce en una alocución de Jesús a sus caballeros según el estilo de una asamblea germánica […] Dar la otra mejilla y perdonar, más, amar al enemigo, era algo que ningún poeta germano podía recomendar, y el poeta del *Heliand* tampoco lo hace»[59].

Al *Heliand* deben sumarse dos ejemplos del mismo tipo cargados de intención de popularidad, la *Canción de San Jorge*, que toma como tema la leyenda medieval del santo luchando contra el dragón, y la *Canción de Ludovico,* que se refiere a una batalla entre francos y normandos muy anterior a la fecha de su redacción, que data del año 882.

Los historiadores hablan del cambio de la literatura alemana producido alrededor del siglo X, donde el latín –impulsado por la Iglesia, convencida de la superioridad de esa lengua y dueña del arte de la escritura y de la creación literaria– consiguió postergar el alto y por supuesto también el bajo alemán. Este período coincide con la extinción de la dinastía carolingia y su reemplazo por la estirpe sajona de los Otones que, recuérdese, a partir del año 962, cuando asumió Otón I, trató de reproducir la gesta de Carlomagno, una iniciativa con

---

58 Modern, Rodolfo. Obra citada.
59 Modern, Rodolfo. Obra citada.

resultados adversos pues ni este emperador ni sus seguidores consiguieron la reconstrucción política del imperio occidental. De todos modos, es posible sustraer de este lapso una consecuencia importante: el monje Tutilo o Tuotilo tomó como punto de partida la liturgia de la misa e inventó, en latín, unas preguntas y respuestas entre el oficiante y un coro, los llamados "tropos", que como ya hemos informado cuando nos ocupamos de la escena medieval, fueron el gesto embrionario del teatro del medioevo, las «células generadoras del drama litúrgico»[60].

Toda esta literatura teológica y latina sufrió un retroceso cuando se pusieron en marcha las Cruzadas Orientales (la primera en 1095, la última en el 1270), paradójicamente una gesta que, de acuerdo a lo manifestado por aquellos que se lanzaron a la aventura de recuperar el Santo Sepulcro, contenía un alto contenido religioso. A la par de estas incursiones guerreras nació una literatura vernácula escrita con un alto alemán recuperado. Se trató de la novela cortesano-caballeresca, calificada así por su tipo de héroe, el caballero, que tuvo al alemán Heinrich von Veldeke (de fecha de nacimiento y muerte incierta, se especula que vivió desde antes de 1150) como el creador del género con *El romance de Eneas.* Von Veldeke le quitó la inmediata referencia virgiliana y le dio el matiz amoroso caballeresco que era más afín con el espíritu germano.

> «Ese espíritu de las cruzadas con su gusto por las aventuras y su imaginación nutrida en el oriente, hace nacer una inclinación por asuntos poéticos que estaba lejos de satisfacer la literatura teológica con su reducida esfera de argumentos»[61].

La época de las Cruzadas otorgó campo libre de acción al gremio de los juglares, hasta ahí oprimido y perseguido por el clero. Estos juglares, vagabundos, eminentes en la expresión poética pero siempre anónimos, eran los difusores de una poesía lírica conocida como *Minnesang.* Contaban para su trabajo con la benéfica carga de una larga tradición, que iba de los bardos germanos de la era de la migración hasta los histriones del Imperio Romano, y «burlones e impíos y amigos de una vida desarreglada»[62], eran bienvenidos en

---

60 Ruiz Ramón, Francisco. 1967. *Historia del Teatro español.* España. Alianza Editorial.

61 Röhl, Hans. 1938. *Breve historia de la literature alemana* (traducción de Juan Probst). Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Estudios Germánicos.

62 Röhl, Hans. Obra citada.

toda fiesta popular que se preciara de tal. Acostumbrados al relato ameno del cuento y la fábula (cultivaron, además del *Minnesang*, la poesía narrativa), los juglares recogieron de las Cruzadas temas nuevos a la vez que le dieron vida a viejas historias, como la de *Reinhart el Zorro*, que siglos después, en 1794, contó con una versión de Goethe, que a su vez utilizó como origen, para lo que él mismo llamó "un poema épico-animalesco", un escrito en bajo alemán fechado en 1498. Esta poesía narrativa tuvo otras expresiones, tal como la primera versión alemana de la leyenda de Tristán e Isolda, que data aproximadamente del 1170, o el relato épico del siglo XIII de la gesta de los Nibelungos, la historia anónima (que algunos atribuyen a un juglar austriaco) de un pueblo mitológico mencionado en las leyendas germánicas, conformado por enanos oscuros que vivían en las profundidades de la tierra y se dedicaban a la extracción de metales. Poseían un enorme tesoro que encontraron en el fondo del río Rin y habían robado a las ninfas que lo custodiaban. El caballero Sigfrido mata a los príncipes nibelungos precisamente tras discutir con ellos sobre la forma de repartir este fabuloso botín. Esta historia, olvidada por el Iluminismo (nada más contrario a la racionalidad que las fabulescas fantasías) y recuperada por los románticos del siglo XIX, fue la base de la tetralogía operística de Richard Wagner (1813-1883), titulada *El anillo de los Nibelungos* y conformada por *El oro del Rin*, *La valquiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*.

Hacia el fin de la Edad Media el caballero cruzado entra en el ostracismo y el manejo de la cultura poética queda en manos de la burguesía, «la nueva clase urbana, rica e ilustrada»[63]. Como expresión de esta clase surgen los "maestros cantores" (en alemán *Meistersänger* o *Meistersinger*), músicos y poetas, "obreros del verso" pertenecientes a los gremios de artesanos y comerciantes que prosperaron entre los siglos XIV y XVI. Estas personas, que, a diferencia de los juglares, eran aficionados, surgían de los concursos de canto que cada pueblo alemán organizaba al menos una vez al año. Los elegidos encontraban, dentro del gremio mismo, quienes aportaban las melodías y las letras de sus canciones. Por causa de su origen y su compromiso con la causa burguesa, guardaban la suficiente compostura como para que en sus expresiones no se colara ninguna vulgaridad sino todo lo contrario, se vertiera el máximo afán era educativo, exponiendo fenómenos de alta ejemplaridad. Esta propensión por la moralidad fue aprovechada por los reformistas luteranos, que utilizaron

63 Modern, Rodolfo. Obra citada.

a los maestros cantores para la difusión de la nueva doctrina religiosa. En este punto se destaca Hans Sachs (1494-1576), el más famoso *Meistersinger*, quizás el único que merece el título de poeta, que a partir de 1530 dedicó su arte exclusivamente a la causa luterana. Richard Wagner, como siempre afecto a recuperar las fábulas de la rica tradición germana, compuso la ópera *Los maestros cantores de Núremberg*, donde refleja fielmente el modo de vida de estas personas. El lenguaje de los maestros cantores, también el de los juglares, era el verso, de modo que la prosa como forma de expresión aparece en forma tardía, al final de la Edad Media, a través de los escritos teológicos de los llamados místicos, por lo general sacerdotes domínicos que buscaban una trascendente vinculación con lo sagrado a través de una actividad que superara el compromiso terrenal que les permitía la liturgia.

La llegada del humanismo renacentista terminó con las certezas medievales; desde la segunda mitad del siglo XV se fue incubando un vasto movimiento de revalorización del Hombre sobre la tierra. Era el Renacimiento y era una revolución del espíritu que impulsaba al conocimiento de los modelos clásicos, también sus lenguas, con el fin de extraer de allí un nuevo camino de conducta para la humanidad. La nueva forma de ver el mundo contaba con dos aliados: la propagación de las universidades y la invención de la imprenta. Y fue ésta última el arma que utilizó el agustino Martin Lutero (1483-1546) para dar a la luz su mayor rebeldía y su más importante hazaña literaria: la traducción del Viejo Testamento del latín al alto alemán moderno en 1534 (en 1522 ya había ofrecido un anticipo, una traducción del Nuevo Testamento, que no llamó la atención de nadie).

> «Sin la imprenta, la Reforma no hubiera sido más que un cisma, la imprenta lo convierte en revolución. Quitemos la imprenta y la herejía perderá su nervio. Sea fatal o providencial, Gutenberg es el precursor de Lutero.»[64]

Con la iconoclasta traducción de la Biblia, Lutero le dio carta de ciudadanía a un idioma que no tenía cabida en el mundo del pensamiento religioso, absolutamente acaparado por el latín, ofreciendo a los alemanes

---

64 Hugo, Victor. 2006. *Nuestra Señora de París* (traducción de Alberto Torrego Salcedo). España. Gredos.

«no sólo el goce sin trabas del libro fundamental de la religión cristiana, sino un libro popular que tuvo que servir hasta los tiempos actuales a gran parte del pueblo alemán, si bien para su edificación religiosa, también como único libro de recreación»[65]. Para la acuñación de este alto alemán moderno, Lutero se valió del idioma utilizado en la cancillería del Imperio, una terminología jurídico-política que era accesible en todas las cortes alemanas, agregándole giros y expresiones populares que, según su propia declaración, escuchaba de «las mujeres de la casa, de los chicos de la calle, de los hombres del mercado». El resultado a los que arribó por este camino lleno de dificultades, fue absolutamente fenomenal.

Lo mismo que la literatura, el teatro se volcó a la acción militante en favor del luteranismo, y actuó a través de una gran cantidad de piezas inspiradas en las técnicas de Séneca o de Terencio, sin ofrecer alguna que valga para el rescate y la consideración actual. Los especialistas mencionan a una módica cantidad de dramaturgos de talento, resaltando, como ya lo hemos adelantado, el aporte del maestro zapatero Hans Sachs. De ese modo la prédica y acción de Lutero cortó el camino del humanismo –«la belleza formal o la mera comprensión de la literatura clásica no eran sus metas»[66]–, que en tierra alemana sufrió una abrupta interrupción alrededor del año 1520. En Alemania, aseguran muchos historiadores, el Renacimiento se llamó Reforma. La afirmación parece cierta, «porque habrá dos siglos de retardo hasta que Alemania retome los hilos de la urdimbre renacentista»[67]; será en la segunda parte del siglo XVIII, iluminado por las figuras de Herder, Lessing, Schiller y, claro, Goethe.

> «En otras tierras el Renacimiento significó una inmensa liberación de energía espiritual, una explosión y un enaltecimiento del sentido de la belleza –estética, espiritual o sensual–, un notable avance en la cultura general, que hizo posible la de muchísimos libros, inventos y obras de arte (cosas exentas de valor a menudo, pero a veces incomparablemente valiosas) y la aparición de genios indisputables e imprescindibles, brotados de un medio social relativamente bajo. Si esto hubiera ocurrido en Alemania, el

65 Röhl, Hans. Obra citada.
66 Modern, Rodolfo. Obra citada.
67 Modern, Rodolfo. Obra citada.

siglo XVI habría dado al mundo un Ariosto o un Lope, un Montaigne o un Shakespeare alemanes.»[68]

En efecto, durante la Reforma la literatura alemana estará impregnada de un luteranismo militante. Lutero y sus seguidores literatos –«una gran nube de autores religiosos, la mayor parte sinceros, sí, pero exentos de verdadero gusto y educación[69]»–, nunca llegaron a considerar la literatura como un menester en sí mismo, sino como herramienta para emitir su mensaje religioso. Como anunciamos, los maestros cantores y el prolífico Hans Sachs (se le contabilizan seis mil poemas, cierto que llegó a los ochenta y dos años, edad inusual para la época), actuaron en favor de Lutero usando diversas formas escriturales, en especial la farsa y la sátira para burlarse, por ejemplo, de la incultura e ignorancia del bajo clero católico (denuncia ciento por ciento verdadera). Pero desprovista de la energía del Renacimiento, que generó magníficos resultados en España, Inglaterra, Francia y sobre todo en Italia, las letras alemanas, muy atentas al contenido religioso, se desarrollarán en medio de la mediocridad hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XVIII. Los humanistas alemanes que resistieron la situación, dejaron de lado el recurso que, a su pesar, les ofrecía Lutero: el uso de un idioma materno comprensible para todos. Insistieron escribiendo en latín (y leyendo en griego y hebreo) porque creyeron que el idioma de Cicerón era el único vehículo para cargar con esa nueva mirada sobre el mundo y sobre lo que el hombre quería del mundo. El principal mentor de este humanismo a contracorriente fue Erasmo de Rotterdam (1466-1536).

Desiderius Erasmus Roterodamus fue el nombre elegido por este clérigo (*Erasmus* significa en griego "el amado") que se encuentra con los efectos de la Reforma luego de un largo periplo de viajes, conocimiento y aprendizaje por el mundo occidental y cristiano. Educado en uno de los primeros y mejores centros humanistas de Flandes, Erasmo adquiere una erudición notable, lo que lo hace responsable de una lectura distinta del legado clásico, al que constantemente quiere emparentar con la doctrina cristiana, propósito que, como es lógico, le hizo ganar adeptos y detractores. Fue preceptor de hijos de familias acomodadas, amigo de Tomas Moro (aquel que fue decapitado por oponerse a la acción antipapista del rey inglés Enrique VIII) durante su estancia en Londres, y consejero de un joven Carlos, el futuro emperador Carlos V. En

68 Highet, Gilbert. 2007. *"La tradición clásica II. Alemania"*. http://www.elhilodeariadna.org
69 Highet, Gilbert. Obra citada.

el trayecto publicó, merced a los buenos oficios de la imprenta veneciana de Aldo Manuccio, muchos de sus escritos, entre ellos, en 1500, la primera parte de sus *Adagios*, recopilación de ochocientos proverbios extraídos de los clásicos, y en el 1504 el *Manual del caballero cristiano*, donde invitaba a los cristianos a encontrar el espíritu de Cristo en la lectura de los Evangelios, una propuesta que comenzaba a vincularlo, quizás sin saberlo, con el revolucionario Lutero. En 1511 regresa a Londres para terminar de redactar su obra magna, *El elogio de la locura.* Apelando a la alegoría, Erasmo transforma a la Locura en un personaje que satiriza, de forma alegre pero profunda, todas las instituciones humanas, de las laicas a las eclesiásticas. Al final del documento, la obra, que se hace mística y tolerante, elabora la "locura de la cruz", en la cual Sócrates, Salomón y Cristo se encuentran reconciliados. La pieza desprende una confianza en la naturaleza humana, extraña en los escritos religiosos donde los hombres transitaban cargando con el pecado, que hace de Erasmo uno de los padres del humanismo europeo. Su famosa expresión «san Sócrates ruega por nosotros» resume la intención de unir los saberes, los antiguos y los religiosos, en pos de la felicidad del hombre sobre la tierra. La aplicación a la lectura de los evangelios con independencia de tutelas sacerdotales hace que algunos distingan a Erasmo también como el precursor de Lutero, afirmación arriesgada porque el filósofo conoció al cura revolucionario en una fecha alejada de sus publicaciones: fue en 1524 cuando Erasmo recién tomó conocimiento de las noventa y cinco tesis que Lutero clavó en las puertas de la catedral de Wittemberg. El encontronazo entre la Reforma y la Contrarreforma, que no fue sólo cuestión de libros y declaraciones, sino también razón de armas y de sangre, frenó las posibilidades de progreso del pensamiento erasmista que, en tiempos tan ásperos para la tolerancia y la conciliación, contó con poco espacio para prosperar.

Con todos estos antecedentes, que contienen un idioma alemán ya afirmado, la región alemana ingresa al inquieto Siglo de las Luces, el del Iluminismo (recuérdese, *Aufklärung* en alemán). Bastante espacio hemos dedicado a la Ilustración y al desarrollo de la Razón instrumental como arma fundamental para que el hombre, armado del conocimiento de la ciencia, transite el mundo con mejores perspectivas y distante de la mirada pusilánime y religiosa que le proporcionaba el medioevo. Por otra parte, el ingreso en este siglo XVIII permite recuperar en Alemania la idea humanista, interrumpida su difusión por causa del señalado surgimiento imponente de la Reforma de Lutero.

> «El hombre se hace más razonable y todo el aparato de la superstición y el milagrerío cede y permite fundar las relaciones humanas sobre una base más comprensiva y tolerante.»[70]

Sin embargo, durante los primeros cincuenta años de este auspicioso Siglo de las Luces, Alemania permaneció a la saga de los otros países donde el Iluminismo estaba prendiendo con gran fuerza, y nada hacía presagiar que la segunda parte de la centuria iba a ser más venturosa. En esa primera mitad, se advertían pocos signos de que Alemania iba a ponerse a la par de, por ejemplo, Francia, el centro irradiador de la tendencia. Hubo factores retardatarios que justifican esta falta de acompañamiento alemán. El primero corresponde a otra instancia religiosa, el pietismo, rama extrema del luteranismo que fue creada en 1760 en la ciudad de Leipzig por Philipp Jakob Spener (1635-1705), y que podemos volver a definir como un compromiso de lectura incesante de la Biblia, con el fin de extraerle toda la sustancia que podía seguir escondida entre sus páginas. Esa insistencia en la consulta bíblica tenía como único fin la creación de un hombre bueno y de intachable conducta, objetivo que también la literatura asumió dándole aliento a la fábula moralista, aquel antiguo género que Esopo había creado en el siglo VI aC. Los estudiosos rescatan, como gran fabulista, a Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769); sus historias con tono de prédica son de graciosa y amena estructura, dos méritos que lo hicieron el favorito del lector de la época.

> «Aparecen innumerables *Moralische Wochenschriften* (Semanarios Morales) donde se tratan, bajo la forma de cuentos cortos [fábulas], toda clase de problemas de la vida, desde el temor a la muerte hasta el fumar tabaco, siempre vinculados a una amable enseñanza.»[71]

El segundo efecto de retraso fue la dispersión territorial alemana, el tantas veces mencionado archipiélago de principados y ducados, que impedía el contacto intelectual entre los pensadores y artistas, quienes se vieron obligados a crear centros culturales (Weimar fue acaso el más destacado) al amparo de una corte complaciente o de alguna universidad (Jena sería otro ejemplo). Ante

---

70 Modern, Rodolfo. Obra citada.
71 Röhl, Hans. Obra citada.

la dificultad, Friedrich Klopstock (1724-1803) propone en 1774 «la creación de una "República de las Letras", independiente de los estados territoriales, que debía abarcar toda la intelectualidad alemana en el ámbito de lo espiritual, sin ni siquiera intentar una posible proyección en el de la política»[72].

Del mismo modo que la Ilustración alemana se demoró por la intervención de estos factores, aceleró su paso, siquiera en la región donde ejercía soberanía Federico II, el rey ilustrado que alcanzó en 1740 el trono de Prusia y le dio un empuje brutal a la *Aufklärung*, un tanto desacreditado el empeño por un afrancesamiento excesivo y el desprecio manifiesto por lo propio. Hubo literatos alemanes que sintieron el influjo iluminista que venía del castillo de *Sans-Souci*, sede del monarca y donde, repetimos, durmió Voltaire y otros grandes de la Ilustración, entre ellos el citado Klopstock, un lírico que alcanzó fama con el poema *Der Messias*, veinte cantos publicados en 1773, donde tuvo muy presente el ejemplo de *El Paraíso perdido* de Milton, y Christoph Wieland (1733-1813), acaso uno de los primeros en mostrar a los alemanes el genio de Shakespeare, de quien tradujo veintidós de sus obras.

El peso de Wieland sobre el desarrollo de la cultura alemana del siglo XVIII es difícilmente sintetizable. Debe sumarse a sus celebérrimas traducciones de Shakespeare, suficiente esfuerzo para que el isabelino fuera conocido y admirado en Alemania, su actividad como poeta, editor de revistas, periodista y educador de príncipes bajo las pautas ilustradas. Asimismo se lo considera el autor de la primera novela alemana de rasgos psicológicos, *Agathon*, de 1766 o 1767.

> «Odiaba el oscurantismo, le repugnaba toda limitación y tenía en alta honra darse a sí mismo el calificativo de "cosmopolita". Era un plácido ilustrado, no permitía que ni dogmatismos religiosos, ni robustos materialistas, le mutilaran la idea de libertad.»[73]

No hay indagación posible de la cultura alemana del siglo XVIII donde no aparezca con aires de liderazgo la figura de Wieland, sobre todo cuando se instaló en la trascendente ciudad de Weimar, donde actuó con su enorme

---

72 Jané, Jordi (sin fecha) Introducción a *Lessing. Minna von Barnhelm.* España. Bosch, casa editorial S.A.

73 Safranski, Rüdiger. 2006. *Schiller o La invención del idealismo alemán* (traducción de Raúl Gabás). España. Tusquets editores.

capacidad de gestor intelectual, apoyando, por ejemplo, el trabajo poético de Schiller, que gozó de su protección y de su consejo.

Si bien Gottfried Leibniz (1646-1716) fue nombrado por nosotros como uno de los precursores del pensamiento iluminista en Alemania, y Emanuel Kant (1724-1804) también fue citado como el mayor pensador alemán de la Ilustración, la figura de Gotthold Lessing (1729-1781) reluce en este contexto por sus propios méritos. A pesar de que, como buen ilustrado, pocas cosas relacionadas con el hombre le resultaron ajenas, dedicó, para nuestra fortuna, una gran laboriosidad en el estudio y la observación de la actividad artística, en particular la materia de nuestro interés, el arte dramático (la *Dramaturgia de Hamburgo* es un texto fundamental). Por esto mismo, por su decidido interés por el teatro, le reservamos un lugar preferencial en el capítulo donde vamos a tratar la actividad escénica alemana en este Siglo de las Luces. Cabe añadir, sólo con carácter introductorio, que Lessing acompañó sus reflexiones con el empeño de crear un teatro nacional alemán, además de ser el autor de un número considerable de piezas dramáticas que aún respiran salud, entre ellas *Miss Sara Sampson*, de 1755, con la cual comparte con Diderot la condición de creador de la tragedia burguesa.

También hacemos en este punto somera mención al *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu puede ser una de las tantas traducciones de estos términos) ya que la tendencia, por su indiscutido carácter de movimiento prerromántico, tendrá especial consideración en el capítulo dedicado al Romanticismo. A modo de síntesis anticipatoria, afirmamos que se coincide que el movimiento, impulsado por un grupo de jóvenes alemanes con el propósito de generar un arte nacional, tuvo una vigencia relativamente breve, apenas dos décadas, de 1765 a 1785, debido precisamente a la condición juvenil de sus integrantes que, llegados a la madurez, fueron apagando sus impulsos y disolviendo las nubes de la tormenta. El título que tomó el movimiento fue apropiado de una pieza dramática menor que el dramaturgo, también novelista, Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831) publicó en 1770, 1776 o 1777 (las fuentes no son coincidentes). Los *Stürmer* elaboraron a partir del presupuesto señalado, la creación de una revolución literaria que deliberadamente desconocía la herencia barroca y mucho más los mandatos racionales de la Ilustración, asumiendo «la ingrata tarea de sondear sistemáticamente el descontrol de las pasiones humanas y dicha tarea no podía emprenderse invocando las prescripciones de Aristóteles, Horacio o Boileau, sino solo dando un *salto mortale* hacia una poesía aún no

escrita»[74]. Más enfáticos en la proclama que en el trabajo, estos jóvenes pusieron en crisis los términos "gusto" y "belleza", a los cuales le negaron la calidad eterna, fija e inamovible que le habían concedido los neoclásicos ilustrados. También promocionaron, además del rechazo de los preceptos, el desembarazo lento pero continuo del acto de la imitación obligada, dejando sujeta la actividad artística al «principio poético del "genio" como instancia única de autoridad»[75]. Johann von Goethe (1749-1832) y Friedrich Schiller (1759-1805) fueron, sin duda, sus figuras más destacadas y sobresalientes, quienes pusieron «de manifiesto las posibilidades del hasta entonces denigrado idioma alemán para las más elevadas formas de expresión»[76]. El primero fue el autor, en 1774, de *Las aventuras del Joven Werther* o *Las cartas del joven Werther*, novela que se convirtió en la nave insignia del *Sturm und Drang* y, por consiguiente, la obra que presagió el Romanticismo del siglo siguiente.

La literatura dramática y el teatro

El mundo del teatro occidental es nuestro tema y será tratado en sus pormenores iluministas en los capítulos siguientes. Creemos, sin embargo, que vale incluir una somera síntesis de la situación de la escena europea en el siglo XVIII, tomando lo general sin caer en lo particular. Importa entonces comentar, en apretada síntesis, cómo respondió el teatro a los nuevos tiempos, cómo se fue acomodando al clima levantisco del Siglo de las Luces y cómo esta comodidad se fue diluyendo por obra de los prerrománticos y primeros románticos.

En principio se debe reiterar que no obstante la efervescencia intelectual del momento, fue un siglo muy magro para el campo de la literatura dramática. Los ingleses ya no podían mostrar un Shakespeare y los franceses tampoco un Molière o un Racine. Por estas causas y como ya hemos mencionado, los historiadores Macgowan y Melnitz han marcado la esterilidad del teatro del siglo. Esta crisis de la literatura dramática tuvo un reflejo distinto en los otros aspectos de la actividad teatral, que a partir de la mitad de la centuria comenzó a preocuparse por los temas que atañen a otros sucesos del escenario, entre ellos el comportamiento de

---

74 Burello, Marcelo G. y Rearte, Juan L. Estudio preliminar a *Sturm und Drang. Un drama.* Buenos Aires. Prometeo Libros.

75 Burello, Marcelo G. y Rearte, Juan L. Obra citada.

76 Fulbrook, Mary. 1995. *Historia de Alemania* (traducción de Beatriz García Ríos). Gran Bretaña. Cambridge University Press.

los actores, tildados hasta ahí sólo como simples recitadores de las palabras del poeta. Voltaire en Francia reclamaba lo contrario: «No necesitamos imágenes sin vida –pedía el filósofo–, sino figuras al estilo de Miguel Ángel, dotadas además de voz y movimiento». Y la arenga dio resultado: éste es el siglo donde surgieron los grandes actores y actrices provistos de nuevas dotes –espontaneidad, sinceridad, verdad–, que lograron el mismo nivel de consideración, tal vez más, que los dramaturgos que no podían superar la mediocridad.

> «Si el teatro, por otra parte, se estaba convirtiendo en una institución moral […] o en reflejo de los modelos sociales propuestos por los ilustrados, el actor, responsable de la ejecución de esos modelos, debía estar a la altura de las circunstancias. Se concedió a su oficio la condición de arte y, por tanto, se estudió como práctica sometida a reglas, al tiempo que se formulaban propuestas e hipótesis sobre las técnicas de formación de actores.»[77]

Sobresalen, entre tantos nombres de actores y actrices, el de los ingleses David Garrick y Anne Oldfield, de los franceses Lekain, Talma, la Clairon y la Dumesnil, de los alemanes Carolina Neuber y Ludwig Schroeder y de la polaca Jodin, todos de tan ponderable labor que ocuparán un lugar de atención en otros tramos de estos *Apuntes.* Insistimos que en consecuencia con esta mirada hacia adentro del teatro comienzan las indagaciones teóricas sobre el oficio del actor, iniciativa que tiene al alemán Konrad Ekhof (1720-1778) como uno de sus iniciadores, seguido en Francia por Diderot con *La paradoja del comediante*, un proceso que a fines del siglo XIX y comienzos del XX culminó con los trabajos del maestro ruso Konstantin Stanislavski.

La paradoja del comediante fue un texto de publicación tardía, 1830, pero se especula que Diderot lo redactó y lo difundió en forma de manuscrito entre 1771 y 1778. El trabajo «es uno de los estudios estéticos del siglo XVIII que más poderosa y sostenida influencia han ejercido sobre la teoría y la praxis actoral posteriores»[78].

Estos trabajos remiten a modelos que sólo se pueden describir con palabras, porque no había en aquellos tiempos registro alguno que fijara, siquiera como

---

77 Sánchez, José A. Obra citada.

78 Vedda, Miguel. 2009. *Historia del Actor II. Pantomima y distanciamiento. Influencias de David Garrick sobre la teoría de la actuación de Dennis Diderot*. Buenos Aires. Colihue.

sucedáneo, la tarea actoral. Es que el actor y la actriz, antes y ahora, padecen lo efímero de su profesión, situación que provocó la queja del mismo Talma, él mismo un triunfador: «una de las desdichas de nuestro arte es que muere, en cierto modo, con nosotros; mientras que todos los demás artistas dejan obras que son monumentos, el talento del actor, desde el momento en que abandona la escena, no existe sino en el recuerdo de aquéllos que lo han visto y oído»[79].

Tal vez en un intento inconsciente de salvar la carencia autoral del siglo, entendida como crisis total del teatro aun cuando los teatristas aprovechaban el paréntesis para reflexionar sobre lo que ocurría en otras partes de la escena alejadas del texto, trató de esconderse el problema bajo la exagerada publicación de libros de teoría escritural, entre los que se cuentan demasiadas guías para escribir bien obedeciendo a los preceptos aristotélicos.

> «El XVIII es de crisis para el teatro. Se ha dicho, con razón, que nunca se discutió más sobre el método de producir obras maestras que en el momento en que esas obras faltaban. Esto significa que el XVIII es un siglo en el cual, por imperio del racionalismo, abundan teorías, disertaciones, tratados, críticas y polémicas, que giran sobre el pivote de la influencia cultural de Francia [porque] fuera de Francia, el arte francés aparece como modelo de claridad y sentido común.»[80]

Como principio rector, todas estas publicaciones aconsejaban proscribir «los excesos de la pasión, sentimiento y fantasía; el arte debe educar y el artista no ha de aparecer en su obra, de forzada objetividad, enfriada»[81]. La escritura dramática, entendida como un género literario más, debía acatar las famosas unidades clásicas, respetar los géneros tragedia y comedia sin hacer ningún tipo de combinación entre ellos, someterse a la fragmentación en cinco actos, al decorado único y la misión de enseñar desde el escenario, lo que le quitó a esa actividad todo margen de libertad, originalidad y espontaneidad. En suma, en la mayoría de estas *querelles* (que habitaban en Francia, ya que la polémica fue un vicio francés), se discutía sobre principios antes que sobre resultados.

---

79 Citado por Van Tieghem, Ph. en *Los grandes comediantes*.

80 Castagnino, Raúl H. 1981. *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires. Editorial Plus Ultra.

81 Castagnino, Raúl H. Obra citada.

En este siglo se conocieron muchas réplicas de las poéticas neoclásicas que ya habían adelantado los italianos del Renacimiento, entre ellas la del luterano Martin Opitz (1597-1639), quien hizo gala de erudición y en el *Libro de la Poesía Alemana* propuso funestas normas, aconsejando el uso del alejandrino –«que suena monótonamente en alemán»[82]– y la aplicación del estudio como seguro reemplazo del talento y del genio.

Por su parte otro alemán, Johann Gottsched (1700-1766) siguió las huellas de Opitz y prescribió con pedantería doctrinaria, en un texto titulado *Teatro Alemán*, que el drama de ese origen debe respetar incondicionalmente la regla de las tres unidades. Los historiadores del arte acusan como relevante la polémica que Gottsched sostuvo con los suizos de habla alemana Johann Breitinger (1701-1776) y Johann Bodmer (1698-1783), quienes fueron pioneros en proclamar la superioridad de la imaginación del poeta, puesta muy por encima de toda ley y pauta racional.

Desde España, el ilustrado Ignacio de Luzán (1702-1754) contribuyó con una *Poética* voluminosa donde, reducida por nosotros y con cierto atrevimiento a un solo concepto, afirmaba que las reglas clásicas nacían de la Naturaleza, que no eran premisas sino necesidades que surgían a medida que se progresaba en el trabajo poético. En un raro gesto autocrítico, Luzán no propiciaba la ilusión de que la adhesión a sus preceptos generaba necesariamente un poeta, sino que éste sólo aparecía por el fruto de la inspiración y del esfuerzo.

Tanta certeza de cómo hacer bien las cosas comenzó a tambalear precisamente en Alemania, cuando el citado *Sturm und Drang* se propuso como el combatiente más formidable contra las reglas clásicas tan defendidas por los franceses. A esta embestida se sumó el también mencionado Gotthold Lessing, que, erudito e implacable, puso en duda la convicción neoclásica francesa de la época y ayudó también a recuperar para Europa la figura de William Shakespeare. Precisamente el genio inglés había sido condenado al olvido, siendo Voltaire uno de los primeros en difundirlo en Francia, aunque luego, arrepentido, hizo campaña en contra y lo motejó de "salvaje" por la poca adhesión del bardo a las pautas clásicas.

«Sorprende la violencia de los ataques de Voltaire contra Le Tourneur, bibliotecario del conde de Provenza –el futuro Luis XVIII–, que había tenido la

82 Röhl, Hans. Obra citada.

audacia de traducir al dramaturgo inglés. En una carta que destina, de hecho, a una vasta publicación, Voltaire se inflama de tanto ardor como había hecho en el asunto Calas o el de La Barre[83]: "¿Habéis leído su abominable grimorio [libro de fórmulas mágicas usado por los antiguos hechiceros] del que habrá todavía cinco volúmenes (de hecho, habrá veinte)? ¿Sentís un odio bastante vigoroso contra ese impúdico imbécil? ¿Aguantareis la afrenta que hace a Francia? […] No hay en Francia bastantes castigos, bastantes orejas de asno, bastantes picotas para semejante bellaco. La sangre hierve en mis viejas venas mientras os hablo de él […] Yo fui el primero en mostrar a los franceses algunas de las perlas que hallé en su enorme estercolero. No esperaba que sirviera algún día para pisotear las coronas de Racine, de Corneille y adornar con ellas la frente de ese histrión bárbaro. Intentad, os lo ruego, encolerizaros tanto como yo, sin lo cual me siento capaz de hacer una tontería»[84].

Más perjuicio que las tímidas traducciones de Le Tourneur provocaron las adaptaciones de las obras de Shakespeare a cargo de Jean-François Ducis (1733-1816), que con ánimo de complacer el gusto francés fue capaz de trocar «el pañuelo acusador de Desdémona en una diadema de diamantes»[85]. El mismo abandono habían merecido Lope, también Calderón, y todo el fantástico teatro producido durante el Siglo de Oro español, que más tarde fueron piezas de rescate para prerrománticos y románticos.

Se insiste en que el protagonismo teatral de la época, que habían perdido los autores por ausencia de talento, fue asumido entonces, y con amplio derecho, por los actores y actrices, que llevaron sobre sus hombros la tarea de llevar a escena la magra literatura dramática que tenían a disposición, que aunque era mucha era también poco valiosa, producida por esos autores «que se encarnizaron en poner en malos alejandrinos temas tomados de la antigüedad griega y romana»[86]. Fue sin duda el siglo de los actores y de las actrices, que, de

---

83 Voltaire salió en defensa de ambos en los casos de acusación de herejía. El de La Barre será comentado con mayores detalles en un capítulo posterior.

84 Lepape, Pierre. 1998. *Voltaire* (traducción de Manuel Serrat Crespo). Buenos Aires. Emecé Editores.

85 Arrieta, Rafael Alberto. 1943. Introducción a la traducción de Miguel Cané de *Enrique IV*, de Shakespeare. Buenos Aires. Ángel Estrada y Cía. S. A.

86 Chancerel, Léon. 1963. *El teatro y los comediantes* (traducción de Marta Gallo y revisión técnica de Raúl H. Castagnino). Buenos Aires. EUDEBA.

ser tenidos como despreciados juglares, fueron alcanzando rangos de dignidad que tiempos anteriores les habían negado. Y de esta nueva consideración hay rotundos ejemplos en Inglaterra y otros lugares de Europa. Cuando murió el gran actor inglés David Garrick (1717-1789), la aristocracia londinense en pleno acompañó el féretro hasta el rincón de los poetas de Westminster; con similares honores se enterró a la actriz Anne Oldfield. Goldoni evocó en sus *Memorias* «la vida y la gloria de los comediantes de Venecia»[87], mientras que Francia, nada menos que la cuna de las Luces, se mostró remisa a cambiar de opinión y al morir la gran Adrienne Lecouvreur, en 1730, una actriz amada por los espectadores franceses, sus deudos se encontraron con el férreo rechazo de la Iglesia para que fuera sepultada en tierra santa. El cadáver de la actriz tuvo que ser subrepticiamente enterrado por la policía a las puertas de París, en las marismas de lo que hoy es el Campo de Marte. Un Voltaire indignado y amargado escribió: «Hombres crueles privan de sepulcro a aquella a quien Grecia hubiera erigido altares».

Las actrices ya habían sido definitivamente incorporadas a la escena europea (ya basta de una Julieta interpretada por un mozalbete), y supieron ganarse no sólo el respeto del que habían carecido sino la adoración del público, por su belleza, por su idoneidad interpretativa, o por ambas cosas. Asimismo fue notable cómo durante el siglo XVIII la profesión de actor se fue alimentando con el ingreso de personas que podían aspirar a otro porvenir, más burgués y menos agitado. Al igual que Molière, que se subió al carromato de unos cómicos italianos abandonando su próspero futuro de tapicero del rey, muchos dejaron cargos y bienestares para ofrendarse a la aventura del escenario.

> «El teatro engendra al teatro y, más precisamente, el espectáculo del teatro engendra la profesión del comediante»[88].

Y Duvignaud enumera las "víctimas" de esta atracción inexplicable: Prèville (1721-1800), que dejó su prometedora vida de procurador para hacerse actor; el citado Garrick, quien abandonó la comodidad de la provinciana Hereford cuando pasó una compañía ambulante y decidió irse con ellos; Mlle Clairon, que confesó en sus memorias cómo le nació su vocación: viendo

---

87 Duvignaud, Jean. 1966. *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante* (traducción de Luis Arana). España. Taurus Ediciones S.A.

88 Duvignaud, Jean. Obra citada.

ensayar, en la casa frente a la suya, a una de las mejores *soubrettes* (criadas) de la época; la citada Frederika Carolina Neuber, animadora del naciente teatro alemán, que se volcó a la escena deslumbrada por la representación de los comediantes franceses e ingleses en gira por su país. La elección del nuevo oficio incluía el nomadismo como destino, una opción que estaba ordenada por la exigencia económica: las giras redituaban el dinero que no se podía recaudar en las pocas representaciones que se daban en las ciudades, muchas de ellas con escasos o ningún edificio teatral. Recuérdese que en el siglo anterior, el XVII, París contaba con solo cuatro teatros, y su utilización estaba regimentada por la corona, que concedía el uso de las instalaciones a determinadas compañías y bajo determinadas condiciones. Resulta obligado corregir el cuadro y aceptar que fue precisamente durante este siglo XVIII cuando la monarquía ilustrada se ocupó de ordenar la construcción de nuevos y confortables edificios teatrales.

CAPÍTULO XIV

EL TEATRO FRANCÉS DEL SIGLO XVIII

CAPÍTULO XIV
EL TEATRO FRANCÉS DEL SIGLO XVIII

El Conde: ¡Aquí los criados tardan en vestirse más que los señores!
Fígaro: Es que no tienen sirvientes que los ayuden.

BEAUMARCHAIS (1732-1798) - *Las bodas de Fígaro*

Introducción

La intención de desarrollar las circunstancias particulares que atravesaba el arte francés del siglo XVIII nos obligará, sin duda alguna, a repetir muchos de los sucesos que hemos mencionado en los capítulos anteriores dedicados al pensamiento y a las artes en el contexto europeo de las Luces. Esto se compadece con la certeza de que todo lo que ocurría en esa nación repercutía con distintos índices de gradación en todos los países de Europa, que rara vez pudieron escapar de la influencia cultural francesa. Y en este cuadro de predominio ubicamos las dos tendencias estéticas, predominantes y ya citadas en el capítulo anterior: el Rococó y el Neoclasicismo.

Repetimos que el Rococó se aposentó en Francia en 1715, de la mano liberadora de la Regencia que reemplazó al fallecido Luis XIV; y el Neoclasicismo, de claro apogeo inicial durante el reinado del Rey Sol, se afirmó de manera excluyente durante la segunda parte del siglo XVIII y, si bien se puede calificar como un estilo paneuropeo, Francia lo sentía como un arte nacional, propio, renacido con la Revolución y decididamente "teoría oficial" con el arribo de Napoleón. «Hay que esperar su caída para que se abran camino otras tendencias»[1]; por supuesto, entre ellas, el acechante Romanticismo.

Es que a comienzos del siglo XIX, Napoleón, muy interesado en un estilo que pusiera énfasis en la pompa y en el fasto imperial, impuso una impronta que

---

1 Yllera, Alicia. "Del clasicismo francés a la crítica contemporánea. *Historia de las ideas literarias (I)*". http;//dialnet.unirioja.es

hasta adquirió un nombre, "Estilo Imperio", que algunos especialistas juzgan como apenas un matiz, las más de las veces imperceptible, de la neoclásica tendencia madre. Ejemplo de estos intereses napoleónicos es la iglesia de la Madeleine. Destinada inicialmente al culto católico, el emperador detuvo su construcción en 1806 para impulsar su transformación en un Templo de la Gloria, ordenando modificar radicalmente el proyecto original para asimilarlo al de un colosal santuario romano. Mientras en el exterior esa relación es evidentísima, en el interior se limitó a articular el espacio mediante una serie de bóvedas inspiradas vagamente en la modularidad de las termas romanas. También en 1806 el emperador hizo comenzar la construcción del Arco de Triunfo, monumento que relevó a la Madeleine de sus funciones patrióticas y permitió que en 1842 (ya bastante lejos de Napoleón) la Madeleine volviera a su destino original de templo católico. El Arco de Triunfo, recubierto con los nombres de todos los oficiales que comandaron los triunfantes ejércitos de Napoleón –entre ellos el de un único americano, Francisco de Miranda–, fue obra de Jean Chalgrin (1739-1811), y hoy se ha transformado en un ícono parisino. Cuatro años después de esta iniciativa, en 1810, Napoleón ordenó erigir otro monumento de significado similar, la Columna Vendôme, una alta torre cilíndrica recubierta por el bronce de los cañones que el ejército del emperador arrebató a la coalición ruso-austríaca derrotada en la batalla de Austerlitz (1805).

Tras la caída de Napoleón y producida la Restauración borbónica de 1815, el Estilo Imperio dejó de existir y los arquitectos y decoradores franceses, demasiado acostumbrados a depender de las decisiones oficiales, se encontraron sin una guía segura. Debieron esperar el surgimiento de las nuevas directivas, que en realidad volvieron a ser las antiguas, las neoclásicas, que partieron bajo condición de dogma desde la Académie des beaux-arts y del *Conseil Génèral des Bâtiments Civils*. Antoine de Quincy (1755-1849), secretario de la *Académie* durante veintitrés años y convencido defensor del arte neoclásico, fue la figura dominante de esta nueva época. Su rigidez doctrinaria fue obedecida en la construcción de numerosos edificios, como el Palacio de Justicia de Lyon, levantado en 1835 por Louis-Pierre Baltard (1764-1846). Algunas innovaciones menores a las pautas oficiales fueron aplicadas por el arquitecto Jakob Ignaz Hittorff (1792-1867), sustentador de la teoría, absolutamente cierta, según la cual la edificación pública griega fue rica en colores. Sus obras principales, todas levantadas en París, son la iglesia de San Vicente de Paúl, la ordenación de la Plaza de la Concordia y la estación de París Norte (1859).

Con el asumido riesgo de reiterar información, haremos mención en el caso de las artes plásticas de los pintores que sobresalieron en el curso de la atmósfera neoclásica. La personalidad dominante fue, sin duda, Jacques-Louis David (1748-1825), pintor que abarcó con sus obras las dos tendencias en que se dividió el estilo, aquel que retrataba los hechos de la historia real o mítica del heroico pasado grecorromano –*El juramento de los Horacios*, de 1778, es un ejemplo cabal de esta vertiente–, o la que documentaba circunstancias de la realidad cercana o inmediata, tal como *La muerte de Marat* o *La coronación de Napoleón*, que David pintó en 1793 y entre 1805 y 1808 respectivamente. En todas estas telas, expuestas actualmente en el Louvre, David aplicó con rigurosidad los dos elementos esenciales del género neoclásico en la pintura: la importancia del dibujo frente al color y el uso de la luz, fría y contrastada. David fue, asimismo, un furioso jacobino en la calle, de gran participación en los hechos políticos que sacudieron a Francia a partir de 1789, y un gran maestro en su taller, pues de su gabinete surgieron discípulos notables, como François-Pascal Gerard (1770-1837), que fue prolífico y celebrado durante el Imperio y la Restauración; para él posaron con entera satisfacción Napoleón Bonaparte, la emperatriz Josefina, Mme. de Staël, Talleyrand y el Duque de Wellington, entre otros. Su carrera artística continuó durante el reinado de Luis XVIII, quien lo honró con varios títulos honoríficos, siendo la Legión de Honor el más importante. No obstante, se cuenta que la revolución romántica y los sucesos de 1830 deprimieron su fama, perdiendo el aprecio y la reputación que había conseguido a lo largo de su extensa carrera de pintor. Lo contrario le ocurrió a Pierre-Paul Prudhon (1758-1823), al principio dócil ante las enseñanzas neoclásicas de su maestro David –es célebre el retrato que en 1805 realizó de la emperatriz Josefina–, pero luego se adaptó muy pronto a los postulados románticos, transformándose en uno de los pintores más importantes de la nueva escuela.

La escultura francesa neoclásica está representada con toda legitimidad por la obra de Jean-Antoine Houdon (1741-1828), autor de un famoso y difundido busto de Voltaire, de 1778, hoy expuesto en la *National Gallery of Art* de Washington. Muchas réplicas de esta escultura célebre se encuentran exhibidas en varios museos de Francia.

También es en Francia donde se encuentran numerosas muestras del genuino arte neoclásico aplicado a la arquitectura y el urbanismo. Una obra maestra del estilo es el ya mencionado Petit Trianon de Versalles. También

obra paradigmática es la villa para Mme. Leprêtre, levantada en Neubourg, alrededores de París, por el arquitecto Marie-Joseph Peyre (1730-1785). Peyre se formó en la Accademia di San Luca, en Roma, y de vuelta en Francia construyó el Hôtel de Neubourg (hoy destruido), la mencionada villa para Mme. Leprêtre, y junto con Charles De Wailly (1730-1798), el Teatro Odeón de París (1779-1782), reconstruido tras sucesivos incendios. Junto con el Odeón se levantaron numerosos teatros neoclásicos por toda Francia, incluso en ciudades de relativamente menor importancia, como Amiens o Besançon. En Burdeos, en los años setenta del siglo se construyó el Grand Théâtre, considerado el más bello de la época, con proyecto de Víctor Louis (1731-1800). Louis también tuvo a su cargo el edificio de la *Comédie-Française* de la calle Richelieu.

Respecto a los edificios religiosos, el mayor ejemplo es el Panteón de París. Luego de superar una penosa enfermedad, en 1744, Luis XV, convencido de que su recuperación se debió a los auxilios de Santa Genoveva (protectora de París desde los tiempos de Clodoveo, cuando la ciudad era acosada por los bárbaros germanos), tomó el compromiso de dedicarle a la santa un edificio de prestigio. El templo fue proyectado por Jacques-Germain Souffot (1713-1780) y empezado a construirse en 1755, mostrando en el diseño una abierta competencia con la iglesia de San Pedro de Roma. El rey colocó la piedra fundacional en 1764, pero Soufflot murió de cáncer en 1780 por lo que su colaborador Jean-Baptiste Rondelet (1743-1829) debió ocuparse de la terminación del edificio, tarea que recién concluyó en 1790. Muy pronto las autoridades revolucionarias le quitaron al templo su condición religiosa, siendo el arquitecto Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), curiosamente un reconocido promonárquico, el encargado, en 1791, de aplicarle las transformaciones para convertirlo en un mausoleo nacional. Por dos veces, durante el siglo XIX, el santuario recuperó su función devota original, hasta que su destino de templo cívico se determinó, definitivamente, en 1885, con motivo de los funerales de Víctor Hugo. A partir de ahí, los restos de los franceses ilustres contaron con el honor de reposar en ese recinto majestuoso, desde Émile Zola hasta miembros de la Resistencia francesa contra la ocupación nazi de 1940.

La influencia neoclásica en la literatura fue débil (salvo en el campo de la literatura dramática), ya que durante el siglo se desplegó con mucho ímpetu la novela galante o libertina (de la que hemos dado amplios datos en el capítulo

anterior), así como también los textos novelescos dedicados a la difusión de las ideas iluministas. En esta tarea se destacaron los autores que ya hemos citado con frecuencia, Voltaire, Diderot, Rousseau, Montesquieu, a los que habría que sumar a Alain-René Lesage (1668-1747), autor de *Don Gil Blas de Santillana*, novela picaresca y moralista a la vez –«Si lees mis aventuras sin hacer reflexión a las instrucciones morales que encierran, ningún fruto sacarás de estas lecturas»[2]– a la que el autor debe su celebridad. También suma la figura de Antoine Prèvost (1697-1763), más conocido como el abate Prévost, autor de *Manon Lescaut*, a posteriori argumento de una famosa ópera de Puccini y, asimismo, tal como aseguran los expertos literarios, fuente inspiradora de *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas hijo (que también tuvo su réplica operística, *La Traviata*, de Giusepe Verdi). Debe añadirse a esta nómina el nombre de Pierre de Marivaux, quien después, como veremos en este mismo tramo, alcanzó mayor relevancia como dramaturgo, pero que por estas fechas escribió una buena e interesante cantidad de novelas y relatos.

El género novelístico ganó atracción por la fuerza de la imprenta y por efecto de la extensión de la educación pública, que generó mayor número de letrados. Por tanto la novela, beneficiada por la popularidad, se dirigió con las mejores perspectivas al brillo que alcanzó en el siglo siguiente, el XIX, donde presentó tantas variantes que permiten una clasificación por temas –costumbrista, documental, epistolar, policial, histórica, etc.–, de cuya descripción detallada prescindimos por el momento por vasta y ajena a las intenciones de este capítulo de estos *Apuntes*.

Ya hemos señalado la indudable vitalidad de la música durante el Siglo de la Ilustración. El impetuoso y rico período Barroco del siglo XVII se adentró en el XVIII, y perduró, vigoroso, al menos hasta la muerte de Johann Sebastian Bach en 1750. Las cumbres del Barroco francés fueron François Couperin (1668-1733), Louis Marchand (1669-1732), y Jean-Philippe Rameau (1683-1764), de comienzos barrocos pero que luego derivó hacia la forma neoclásica ilustrada. En un capítulo anterior se ha dado una descripción bastante detallada de las modificaciones que se produjeron en el mundo de la música durante el período iluminista, que van desde la sustitución del clavicordio por el piano, el cambio de la notación musical y la adopción de la homofonía en desmedro de la polifonía. Hay, por

2 Lesage, Alain-René. 1900. *Don Gil de Santillana* (traducción del Padre Isla). Barcelona. Montaner y Simon, Editores.

supuesto, otras cuestiones que diferencian a esa música, ahora llamada "clásica" o "académica", de la producida en los períodos anteriores, pero para desarrollar en profundidad el peso de estas modificaciones habría que apelar a un vocabulario muy técnico, irreconocible para los legos y, por lo tanto, de ningún provecho para las intenciones de este trabajo que, al menos en lo musical, debe ceñirse a la información más elemental.

El teatro francés de la Ilustración

> «Si la vida teatral en el siglo XVIII es mucho más intensa y constante que en el XVII se debe naturalmente a que hay una balanza establecida entre la oferta y la demanda. El público, consciente de empezar a vivir otra época con nuevas costumbres, el gusto por el diálogo, los cafés, las tertulias –hay que destacar el papel tan relevante que tendrá la conversación como unidad estructural base del teatro francés del siglo XVIII– implican un gusto por la proximidad, un progresivo interés por el otro, y por las nuevas tendencias sociales y también políticas que marca una burguesía cada vez más establecida frente a una corte cada vez más atávica y anacrónica. El teatro suple ese hueco asumiendo las funciones de vehículo de ocio y también de tribuna de opinión. Los nuevos autores, los nuevos géneros y temas están al servicio de las nuevas inquietudes y topografía cambiante de la ciudad y de las salas. La adecuación de los géneros considerados clave hasta ese momento experimenta también una evolución lógica para acoplarse a los nuevos gustos que determinan la progresiva decadencia, auge o metamorfosis de los mismos.»[3]

Con la nota anterior se sintetiza con elocuencia cómo el teatro durante el siglo XVIII se fue adecuando a las apetencias de esparcimiento de la burguesía y a las intenciones formativas de la Ilustración. La capacidad del teatro para cubrir esas necesidades de ocio y de entretenimiento guardó relación con la cantidad de producción pero no con la calidad artística de la misma, de modo que, ante

---

3 Leal, Juli. 2006. El *teatro francés de Corneille a Beaumarchais* (traducción de Elena Real). España. Editorial Síntesis S. A.

la evidencia, hubo muchas personalidades, ligadas a la escena o al pensamiento, que dedicaron su tiempo para elaborar recetas y procedimientos para que el teatro, sobre todo en sus aspectos escriturales, recuperara los esplendores de un pasado no tan lejano. Cabe, por su exactitud, reiterar la opinión de nuestro notable crítico Raúl Castagnino.

> «El siglo XVIII es de crisis para el teatro. Se ha dicho, con razón, que nunca se discutió más sobre el método para producir obras que en el momento en que esas obras faltaban.»[4]

La reflexión es valedera, el mundo del drama movilizó el siglo con exceso de teoría y aun dentro de una debilidad manifiesta para cambiar los dogmas y preceptivas, produjo algunas alteraciones menores, tal como la elección de los temas. Los intolerantes adictos de la tradición clásica insistían en que fueran tomados del mundo homérico, pero Voltaire y otros autores de su tiempo obedecieron el criterio hasta que decidieron abandonarlo para volcar la mirada hacia los mitos generados en otras regiones o hacia la rica historia europea más reciente. La simple lectura de los títulos de sus obras dramáticas dan cuenta de este cambio: *Edipo*, *Zaire* (un musulmán nacido cristiano que defiende el Santo Sepulcro durante las cruzadas), *Adélaïde du Guesclin* (una tragedia muy francesa), *El fanatismo o Mahoma, Tancredo* (héroe de la Primera Cruzada).

Este acercamiento a otros sucesos, distintos de los homéricos, marchó a la par de la tendencia de la escena francesa de buscar mayor naturalidad (no nos animamos a llamarlo realismo), actitud que comienza a instalarse en la escena durante el siglo y que se afirmará con Diderot, quien en pos de sostener su tragedia burguesa señala, por primera vez en la historia del teatro, lo inadecuado y el poco natural uso del verso en el teatro. Esta discusión no sólo se desarrolló en terreno francés, el debate se replicó en otras partes y fue expuesto, por ejemplo, en la icónica *Dramaturgia de Hamburgo* del alemán Gotthold Ephraim Lessing. Pero estas intervenciones adquirían mayor reflejo si lo mismo ocurría dentro de la caja de resonancia parisina, referente también del mismo Lessing no obstante su entusiasmo por crear un teatro nacional alemán.

---

4 Castagnino, Raúl H. 1981. *Teorías sobre texto dramático y representación teatral.* Buenos Aires. Editorial Plus Ultra.

Acercamos, para continuar con esta cuestión, la dificultad que presenta el análisis de esta etapa iluminista del teatro europeo, ya que el investigador que trabaja sólo con la lengua castellana encuentra a su alcance muy poco material informativo o deductivo. Es cierto que respecto a lo francés se han difundido mucho las obras más conocidas de Marivaux y Beaumarchais, pero son muy pocos los textos dramáticos de otros autores de la época que hayan sido editados en nuestro idioma. Mucho menos difusión tienen los libros de reflexión teórica que, según la anotación de Raúl Castagnino, fueron abundantes durante el siglo. Con excepción de *La paradoja del comediante*, curiosa manía de los editores que replicaron de mil formas la publicación de este trabajo de Diderot, el resto es casi desconocido en nuestra lengua. Por fortuna *Padre de familia* y *El hijo natural*, las dos obras paradigmáticas de lo que Diderot llamó, como ya veremos, "drama", y la historia del teatro drama burgués o tragedia doméstica, han sido editadas en el 2008, en España y con buenas traducciones, por la Asociación de Directores de Escena de ese país. Mejor suerte han corrido las novelas cortas de este ilustrado francés: de *El sobrino de Rameau*, *Jacques el fatalista* y *La religiosa*, se pueden encontrar ediciones y reediciones, tan a granel como en el caso de *La paradoja del comediante*.

No obstante las dificultades de conocimiento provocadas por las circunstancias apuntadas, es posible apreciar a través de noticias y datos parciales que el cuadro teatral francés del siglo XVIII no muestra dramaturgos de grandísima talla; entre muchos, los rusos Boiadzhiev y Dzhivelégov afirman que «Diderot mismo carecía de gran talento dramático»[5]. Hay bastante acuerdo en que sólo Marivaux y Beaumarchais se acercaron a Molière, pero esta opinión no es compartida por todos los especialistas, incluso por aquellos que ven aciertos notables en las obras de estos dos autores pero desestiman que, aún con estos méritos a cuestas, hayan alcanzado la estatura del ilustre antecedente.

Como ya lo adelantamos, los logros del siglo, que no se advierten en el rubro textual, se encuentran sin embargo en otros campos del teatro, desde la creación de nuevos públicos hasta el destacado papel de los actores, grandes divos que obtuvieron la adoración de los espectadores. Asimismo el teatro llegó a dar los aún primeros pasos de lo que hoy se reconoce como puesta en escena, concebida esta matriz primigenia dentro la caja a la italiana.

---

5 Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. 1947. *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789)* (traducción Sergio Belaieff). Buenos Aires. Editorial Futuro SRL.

Más por curiosidad que por haber constituido un hecho relevante en la historia del teatro francés, nos atrevemos a dar cuenta aquí, en este apartado y siquiera en forma sumaria, de la intervención del fenómeno libertino en la escena gala, muy próspero en la literatura y poco trascendente en el teatro, no obstante la participación de su máxima figura, el marqués de Sade.

Los estudiosos han rastreado los orígenes del pensamiento libertino y le atribuyen a los primeros cultores, surgidos en el siglo XVII, claros elementos identificatorios, dado que «profesaban el ateísmo, reivindicaban el derecho a la libertad de pensamiento y expresión así de costumbres, sobre todo de naturaleza sexual, y se divertían manteniendo comportamientos y propósitos blasfematorios»[6]. Es notable la lista de libertinos insignes que arriesgaron su reputación, y tantas veces la vida, difundiendo un pensamiento que contrariaba no sólo el dogma católico, sino intentaba demoler la sólida base en que se asentaban las monarquías del Antiguo Régimen. Entre muchos sobresale el nombre de Cyrano de Bergerac (1619-1655), quien además de sostener el título de adelantado de la ciencia ficción moderna –sus historias, *El otro mundo* (1657) e *Historia cómica de los Estados e Imperios de la Luna* (1650-55) son precoces ejemplos del género–, fue el autor de dos blasfemas obras teatrales: una tragedia, *La muerte de Agripina*, de 1653, representada por muy corto tiempo debido al escándalo que provocó; y una comedia, *El pedante burlado*, de 1654, una pieza en cinco actos que se establece como una de las primeras obras teatrales francesas escrita totalmente en prosa y que no parece haber sido llevada a la escena. Estos trabajos, sobre todo la comedia citada, concitaron la atención de Molière: el genio cómico tomó una escena entera de *El pedante burlado* (la de la galera) y la incluyó en *Los enredos de Scapin.*

Es preciso señalar que el retrato romántico que de Cyrano hizo posteriormente Edmond de Rostand, en la obra teatral de 1897 que lleva el nombre del personaje, nada tiene que ver con la personalidad de este libertino del siglo XVII. El posromántico Rostand ignoró la homosexualidad del héroe, le atribuyó una capacidad de seducción que no parece haber sido su mayor atributo, y una fealdad provocada por su notoria nariz que tampoco tiene que ver con él, pues se desconoce que cargara con semejante condición facial.

A diferencia del escaso Cyrano, el marqués de Sade (1740-1814) fue autor de veinte obras teatrales, muchas de ellas adaptaciones de sus textos literarios, de distintas extensiones y acorde con todos los géneros dramáticos. Obras de

---

6 Vázquez, Lidia y Leal, Juli. 2012. Introducción a *El teatro libertino francés*. España. Publicación de la Asociación de Directores de España.

un acto en verso o en prosa –*Le boudoir*, *Le philosophe soi-disant* y *Los antiquaires*–, y otras en cinco actos y versos alejandrinos –*Le misanthrope par amour*, *Le capricieux* y *Le prévaricateur*–. También escribió una ópera cómica, un drama en cinco actos, *Henriette et Saint-Clair ou la forcé du sang*, y dramas en tres actos, *Fanny ou les effets du désespoir*, *L'egarement de l'infortune*, *El Conde de Oxtiern* (para muchos su trabajo teatral más afortunado), y *Franchaise eet trahision.* Con el intento de una tragedia, *Jeanne Lisné*, se especula que Sade buscó ponerse a la moda y obtener un reconocimiento como autor teatral que de ningún modo podía conseguir con sus otros textos. *El Conde Oxtiem o los peligros del libertinaje*, es, ya lo dijimos, la pieza de mayor repercusión de la amplia tarea dramática de Sade. Se estrenó en 1791, en momentos en que la Revolución Francesa todavía no se le había mostrado hostil y tenía al marqués como un esperanzado militante. La historia contiene un final moralizante donde su protagonista, el conde del título, personaje perverso y corrupto, recibe su merecido castigo. Como en casi todas las piezas de Sade, los personajes son nobles. El autor cumple con las unidades de tiempo y de lugar, para lo cual tuvo que recurrir a la máxima pericia para adaptar el texto literario que le sirvió de base, su novela corta *Ernestine*, y adecuarlo a las necesidades dramáticas.

Es sabido que, además de esta al parecer única representación pública, Sade mostró sus trabajos escénicos a un auditorio selecto en su residencia del castillo de Évry, y, mucho después, ya encerrado en Charenton (una casa de salud a dos horas de París, sobre el río Marne), hizo lo mismo para los internados en el hospicio. Esta actividad fue, sin duda, la fuente de inspiración del dramaturgo alemán Peter Weis, autor de una pieza que contiene un largo título que por sí solo confiesa sus intenciones: *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat, representados por el grupo teatral de la casa de salud de Charenton bajo la dirección del señor de Sade*[7]. Se tiene noticia de que estas representaciones estuvieron autorizadas por el director del nosocomio hasta 1813, en que por decisión ministerial fueron prohibidas (tómese nota, un año antes de la muerte del marqués). La sociedad parisina, acicateada por el esnobismo, solía concurrir para presenciar estos curiosos actos teatrales que organizaba y dirigía Sade.

Todos los cronistas admiten que durante el siglo XVIII se produjo en Francia un notable crecimiento del público teatral, produciéndose el fenómeno conocido como "teatromanía". Para cuantificar la actividad del teatro francés

---

7 La pieza es más conocida por su título reducido, *Marat-Sade*, fue representada con éxito en importantes ciudades de Europa y en Buenos Aires, y se conoce una excelente versión cinematográfica, dirigida por el inglés Peter Brook.

dieciochesco, y aunque la cantidad no es necesariamente un indicativo de calidad, Juli Leal informa que entre el 1700 y 1789, año de la Revolución, se escribieron y representaron más de once mil obras de todo tipo y género. Sin duda la demanda parece fantástica para casi noventa años de actividad, pero la necesidad de tanto material se explica porque la representación de cada obra, salvo algún éxito excepcional, como los Fígaros de Beaumarchais, no superaba las dos o tres funciones por temporada. Existen indicios de que este afiebrado consumo de actividad escénica comenzó a producirse un poco antes de 1700, durante los quince años finales del reinado de Luis XIV, aun cuando eran tiempos pacatos, no demasiado beneficiosos para el teatro. Al Rey Sol hay que concederle, sin embargo, el mérito de haber ordenado en 1680 la fusión de la compañía de Molière, desamparada luego de la muerte del líder (1673), con la del Hotel de Borgoña, creando la *Comédie-Française* (en el capítulo X de estos *Apuntes* desarrollamos este tema). Pero al margen de este gesto beneficioso, el monarca, asesorado por la última de sus esposas, la severa e intransigente Mme. Maintenon, comenzó a deplorar la existencia misma de la actividad teatral, de modo que le restó todo aliento.

Hay historiadores que señalan otra razón para este desinterés de la realeza, suficientemente escaldada por el hiriente Molière, que aunque muerto inquietaba aún el imaginario cortesano. El factor desencadenante del absoluto rechazo de la monarquía fue el estreno en 1697 de *La falsa mojigata* por los italianos de Riccoboni, fácilmente interpretado como una caricatura impiadosa de la conducta de la esposa morganática del soberano. Indignado, Luis XIV ordenó la expulsión del país de la compañía italiana que actuaba bajo la legalidad que con anterioridad le había otorgado la misma corona. Para los historiadores, la intervención colérica de la esposa del rey en este asunto es indiscutible, su enojo invalidó los esfuerzos de Evaristo Gherardi, un gran autor italiano residente en Francia, que recopiló los textos usados por los Italianos (así, con mayúscula) y los mostró a la reina para que advirtiera la ausencia de toda intención satírica sobre su persona. De poco sirvió que también Boileau, entonces árbitro del gusto artístico francés, muy escuchado por el Rey Sol, elogiara esos escritos, dijera de ellos que eran originales y brillantes; la orden de expulsión quedó inamovible.

Pero algunos de estos actores, a pesar de la expulsión oficial, nunca abandonaron el territorio francés (muchos ya eran franceses, hijos de padres

italianos), y formaron compañías ambulantes para actuar lejos de París o se refugiaron en los tablados populares de la Feria (más abajo hablaremos de ellos), manteniendo en esos otros espacios el aprecio que el público tenía por ellos. Esta resistencia silenciosa desautoriza el tema del melancólico y célebre cuadro de Watteau, *El adiós de los italianos*, pintado en 1697, ya que era un homenaje a una despedida que no fue tal, que no se compadece con la verdad de los hechos.

Si bien, como signo del siglo, fue el espectador burgués el primer inoculado con la teatromanía, también, aunque en menor proporción, el pueblo llano y la aristocracia, incluso la clerical, se sumaron con su aprecio. Vale decir los reconocidos tres estados sociales concurrían al teatro, aunque llevaran consigo distintos motivos para asistir. Los aristócratas, entendiendo como tales a los magistrados, los representantes del alto clero, los miembros de la nobleza menor (que se acompañaban con sus pajes, que tenían derecho a la entrada gratuita), eran espectadores que se comportaban altivamente, exhibiendo una notable falta de respeto por la escena y sus oficiantes. No sólo recibían a sus amistades en sus palcos, casi una casa propia comprada bajo condición de perpetuidad, sino que conversaban con las visitas de cosas de momento sin tener en cuenta la representación que tenían por delante. A veces este interés por la tertulia podía ser muy saludable para los actores, ya que cuando este público prestaba atención y descubría que el espectáculo no era de su agrado, manifestaba su desprecio a viva voz, malogrando el espectáculo. La actitud desdeñosa de este espectador ubicado en los primeros palcos se mantuvo hasta bien entrado el siglo XIX, cuando el oscurecimiento de la sala, gracias al descubrimiento de la electricidad, obró curiosamente como eficaz efecto de disciplina y respeto. Este público maleducado dejó de molestar cuando ya no se podía verlo ni identificarlo. A diferencia de la aristocracia, la nobleza de sangre asistía en forma minoritaria, pues por su condición de clase padecía los límites de la decencia, lo que le permitía sólo la concurrencia a las representaciones de la *Comédie-Française*, que no se destacaban precisamente por su capacidad de entretenimiento. Allí, en este recinto tan cercado por el Neoclasicismo, imperaba la potencia de la voz del actor, el hieratismo escénico y las pésimas condiciones de visibilidad e iluminación, que muy lentamente fueron mejorando a lo largo del siglo XVIII.

> «Hasta 1720 se alumbró el teatro con velas de sebo [...] Para atizarlas había empleados cuya destreza ha dejado memoria. Era

> una distracción para el público verlos desempeñar sus funciones y con frecuencia recibían aplausos.»[8]

Se insiste en que la *Comédie* no aportaba mayor amenidad, por lo que los nobles, camuflados convenientemente para que no se los reconociera, acudían a los tablados populares, donde encontraban mayores motivos de regocijo y distracción.

Por supuesto que la nobleza no podía evitar mostrarse cuando las representaciones tenían lugar en la corte. Es más, les pesaba como obligación, ya que a las mismas concurría el soberano, al cual había que halagar siquiera con la presencia. En este sentido hay que remarcar que los reyes sucesores de Luis XIV continuaron con la rutina de convocar a las compañías a sus palacios para diversión propia, de modo de gozar en Versalles o Fontainebleau (lugar de veraneo de la corte dieciochesca)[9] de los grandes éxitos de París. Las compañías oficiales, en especial la *Comédie-Française*, en afán de no malquistar a los grandes señores, concurrían a los palacios con sus mejores recursos y sus más grandes estrellas (que recibían un salario extra por este servicio), dejando en su lugar, en el tablado de París, a los elencos secundarios que cumplían medianamente el papel sustituto y con frecuencia recibían el rechazo y la burla del público de la ciudad, defraudado por la súbita caída de la calidad interpretativa.

El Tercer Estado –burgueses acomodados, artesanos de valía, miembros de las profesiones liberales (médicos, jueces, abogados, profesores), y gente del mundo de las finanzas menores–, no frecuentaba los palcos, tenía su lugar en la platea, el antiguo *parterre*, que poco a poco, debido a la necesidad de darle confort a espectadores exigentes de comodidad, fue poblado de sillas (todavía no podemos hablar de confortables butacas). La otra parte de este

---

8 Moynet, M. J. *El Teatro del siglo XIX por dentro*. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España (1999).

9 El Palacio de Fontainebleau es uno de los mayores palacios reales franceses, levantado a cincuenta y cinco kilómetros de la ciudad de París. Alrededor de él creció la ciudad que lleva el mismo nombre. Utilizado como lugar de veraneo por la monarquía dieciochesca, su existencia proviene de la época de Francisco I (1494-1547). Él y los sucesivos reyes aprovecharon el bosque aledaño como coto de caza. Actualmente es lugar de esparcimiento de la población parisina.

Tercer Estado, el público más popular que contaba con módica capacidad adquisitiva como para darse el gusto de gozar del teatro, elegía el domingo para su asistencia, debido a que ese día las entradas se vendían a precio más económico. Por otra parte le era difícil encontrar otra oportunidad, ya que las funciones teatrales comenzaban a las cinco de la tarde, cuando esta gente aún estaba ocupada en sus obligaciones laborales. Este espectador veía las obras de pie en lo que quedaba del *parterre* sin sillas, o, cuando se inauguraron los teatros con la disposición arquitectural italiana, desde el llamado "paraíso". Era un espectador ruidoso y espontáneo, que en cambio del desprecio elegante de los palcos delanteros expresaba su disgusto con maneras más contundentes, situación que llegaba a veces a extremos intolerables y obligaba a la intervención de la policía, que previamente dispuesta en la sala, reprimía esas expresiones de indisciplina.

Un incidente de esta naturaleza es relatado por Goethe en su novela *Los años de peregrinaje de Wilhelm Meister* (1821): un actor recibe el rechazo por su mala actuación, el público lo agrede con objetos e insultos y éste se defiende, también con objetos e insultos, recibiendo y tirando cosas desde el escenario. Si bien se trata de un actor de una compañía alemana el que recibe la injuria, y el suceso tiene lugar en un pueblo alemán donde esta compañía teatral se encontraba de gira, el traslado a un contexto francés es sencillo, porque allí habrían ocurrido los mismos hechos si se hubieran producido las mismas circunstancias.

> «Estallaron entonces la bilis y el veneno [del actor agredido] que en su interior hervían, olvidóse de dónde estaba y de quién era, acercóse a las candilejas y prorrumpió en insultos al público y desafió a que le dieran la cara a quienes de modo tan impertinente conducíanse con él. No bien hubo acabado de decir esas cosas, vino volando una naranja y le dio tan fuerte golpe en el pecho que le hizo retroceder unos pasos; a aquella siguió otra, y al agacharse él para cogerla, vino a darle en plena nariz una manzana, de suerte que empezó su rostro a manar sangre. Enloquecido de rabia cogió nuestro hombre la manzana, y a su vez, la lanzó contra el patio. Debió de darle a alguien, pues en aquel instante se produjo un general revuelo. A un chico, que vendía bollos y pasteles, arrebatáronle toda la mercancía para tirársela al aborrecido sujeto; le arrojaron hasta una tabaquera,

que al hacerse trizas contra el yelmo [parte de su vestuario de actor], llenóle del vertido rapé los ojos y la boca.»[10]

Debemos indicar, siguiendo con este punto, que la aprobación estruendosa solía estar operada por los mismos empresarios, que contrataban a grupos de espectadores, la *claque* («producto esencialmente francés»[11]), para que aplaudieran a lo largo de la función. Una especie de director daba la señal de cuando debían hacerlo y con gestos imperiosos exigía mayor ardor al final de la representación, aun cuando la misma no hubiera ofrecido razones para tanto derroche. Hay que tener muy en cuenta que el público, tal como ocurre ahora, incentivado por la *claque*, era el mejor propagandista del teatro, ya que la crítica en los periódicos era poco consistente (estaba naciendo la llamada prensa especializada, más sólida en la segunda parte del siglo) y por lo tanto muy poco atendida. El "boca a boca", rudimentario régimen de publicidad, resultaba el método más eficaz, que condenaba al éxito o al fracaso. Molière, aunque un siglo antes, parafrasea esta costumbre de los espectadores de criticar la comedia que vieron la noche anterior. Lo hace en *La crítica de la escuela de las mujeres*, de 1663, donde un personaje llamado Molière, que en el teatro personificó él mismo, debe defender su obra, precisamente llamada *La escuela de las mujeres*, ante un auditorio de caballeros y damas nobles que fueron público y que lo enfrentan con su desencanto por lo visto en escena la pasada velada.

Un gran mérito del teatro francés del siglo XVIII fueron los beneficiosos cambios introducidos en la presentación escénica, muy acelerados cuando se pudo poner en práctica la prohibición de ubicar espectadores en el escenario. La acción conjunta de Lekain (seudónimo del actor Henri-Louis Caïn), una adorada figura del momento y favorito de Voltaire, del mismo Voltaire y del conde de Lauragais, un reconocido mecenas, consiguió que por fin el rey diera la orden, en 1759, de eliminar del escenario la presencia de público, que a veces llegaba a la cantidad de ciento cincuenta personas, creando muchas dificultades para el desplazamiento y la concentración de los actores. Eran localidades de alto costo ocupadas, por lo general, por petimetres (nombre que se le daba a los jóvenes elegantes e insolentes de la nobleza; también llamados jóvenes de tono o *muscadins*), que

10 Goethe, Johann. 1991. *Obras completas, tomo II. Guillermo Meister* (traducción de Rafael Cansinos Asséns). México. Aguilar.

11 Moynet, M. J. Obra citada.

protegidos detrás de sus apellidos y títulos nobiliarios seguían sin dificultad alguna con sus conversaciones durante la función, o se permitían hacer vivos reparos, a plena voz, si la actuación de los comediantes no los satisfacían (digamos, el mismo comportamiento de sus mayores sentados en los primeros palcos, aunque sin duda mucho más molesto por la cercanía). «Importante es que se haya devuelto a la sala a los jovenzuelos que molestaban a actores y espectadores al ocupar asientos en el escenario»[12], ya que con la medida de desalojo no sólo se benefició a los intérpretes, que pudieron abandonar el hieratismo y expresarse con el lenguaje del desplazamiento, sino también a los primeros escenógrafos, que vieron ampliado su radio de acción, con más espacio en el escenario para cubrir con elementos plásticos de significación dramática y liberarse de la unidad de lugar, que ante la circunstancia (además del dictamen de la poética vigente) aplicaban invariablemente todos los dramaturgos. Los actores, por su parte, «pudieron maniobrar a sus anchas y hace salir de su tumba la sombra de Nino, sin que tuviera que abrirse paso por en medio de las banquetas en que los jóvenes señores ostentaban sus gracias»[13]. Los escenógrafos (llamados en ese tiempo decoradores) hasta pudieron comenzar a aplicar, aún en forma rudimentaria, la técnica de la perspectiva heredada de la pintura renacentista. Se hace notar que la intervención de los decoradores, hoy bien llamados escenógrafos, fue durante los siglos XVI y XVII prácticamente intrascendente. Y el poeta, el dueño de la escena, se hacía cargo de esta insignificancia, de modo que se ocupaba del espacio con total desinterés. «Un palacio a voluntad», es decir un palacio cualquiera, sin ningún signo particular, es una didascalia repetida en varias obras de Corneille, mientras que Molière se ocupó aún menos del asunto, indicando para *El misántropo* que «el teatro es un aposento; se necesitan seis sillas y tres arañas».

La ocupación del escenario por los *muscadins* quedó atrás, como un dato curioso de la vida teatral francesa, pero también como la pérdida de un negocio redituable implantado por las mismas compañías, que padecían de buena gana a este público maleducado a cambio de ponerle precios altísimos a ese lugar de expectación tan privilegiado (se debe anotar que el conde Lauragais indemnizó a la *Comédie Française* por la pérdida de ganancias). Cabe agregar que esta modificación, además de darle un aire distinto a los escenógrafos, generó necesidades inéditas, ya que alguien tenía que guiar desde afuera los

12 Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. 1966. *La escena viviente* (traducción de Horacio Martínez). Buenos Aires. Eudeba.

13 Moynet, M. J. Obra citada.

desplazamientos de los actores, antes limitados a una movilidad constreñida a un estrecho círculo central del escenario, muy próximo al proscenio. Ahora, con mucho mayor disponibilidad de espacio para la acción, los comediantes se sintieron necesitados de indicaciones para adecuar sus movimientos a las exigencias de una narración escénica que fuera fluida, donde no hubiera tropiezos ni vacilaciones, sobre todo en la cuestión de las entradas y salidas del escenario. De este modo, entonces, se preanuncia la figura del director teatral, que cuando se afirmó como oficio en Francia adquirió el nombre de *metteur-en-scène.*

Otro gran cambio se operó en la visión, debido a la mejora de la iluminación, que en los *jeux de paume* del siglo XVII era un elemento pobre, ya que se alumbraba casi con la misma intensidad tanto la platea como el mismo escenario. Éste último alcanzaba mayor lumbre por acción de las candilejas, que sólo lograban dotar de mayor visibilidad al proscenio pero prácticamente dejaban oscuro el foro y los costados entre patas y obligaban a «el suplicio del tufo y sebo en las narices»[14] de los actores. Un científico ilustrado, Antoine-Laurent de Lavoissier (1743-1794), célebre por haber establecido la Ley de Conservación de la Materia (nada se pierde, todo se transforma), se dedicó también a investigar en estas cuestiones y logró avances notables. Inventó instrumentos de iluminación que se ubicaban dentro del escenario y alumbraban la totalidad del espacio escénico. Esta nueva aplicación redundó en beneficio del intérprete, ya que el actor o la actriz no necesitaban instalarse obligatoriamente en los límites del proscenio, a la luz de las candilejas al aceite (que también ahumaban y oscurecían sus maquillajes) para que se advirtieran sus gestos y ademanes, aun los más gruesos, sino que podían deambular por todo el espacio (nunca de espaldas, todavía era una contravención) con un aceptable nivel de visibilidad. Esto también les permitió a los comediantes desprenderse de los gruesos maquillajes, recargados para acentuar rasgos de carácter que ahora podían suplantar con las expresiones naturales del rostro.

La invención de Antoine Quinquet (1745-1803), quien ocupaba sus tiempos libres en incursionar por terrenos ajenos a su profesión farmacéutica, aceleraron este provechoso proceso. Quinquet creó una lámpara que se llamó de Argant y que en castellano lleva un nombre que deriva de su apellido, *quinqué*. Se trata de un recipiente lleno con aceite o petróleo donde se introduce una mecha encendida que, protegida por un tubo de vidrio, mantiene el servicio de

14 Goethe, Johann. Obra citada.

luz mientras tenga combustible. Puede ocupar una mesa o colgar de una pared, iluminando en ambos casos un amplio espacio a su alrededor. Al poco tiempo de ser inventado el *quinqué*, comenzó a fabricarse en serie no sólo para beneficio del teatro sino también del confort hogareño[15]. A partir de 1820 el *quinqué* fue siendo reemplazado por el alumbrado a gas.

> «En 1822, revolución completa: el gas hace su aparición en el teatro. La lámpara de Argant no se emplea ya sino para algunos servicios, y sobre todo, de día para los ensayos y los trabajos interiores.»[16.]

Cerca de 1830 se lo instaló en la *Comédie-Française. S*abemos que por las mismas fechas se incorporó su uso en los teatros ingleses, pero si tomamos como cierto el relato que Benito Pérez Galdós hace del estreno de *El sí de las niñas*, en 1806 y en el Teatro de la Cruz de España, a comienzos del siglo XIX todavía se usaba en ese país «las macilentas luces de aceite, que encendía un mozo saltando de banco en banco, apenas le iluminaban [al recinto teatral] a medias, y tan débilmente, que ni con anteojos se descubrían bien las descoloridas figuras del ahumado techo, donde hacía cabriolas un señor Apolo con lira y borceguíes encarnados»[17].

El gas para la iluminación se transportaba, desde una fuente ubicada fuera del edificio, a través de largas mangueras de caucho hasta llegar a las lámparas del escenario y de la sala. Con esta nueva instrumentación se podía controlar la intensidad de la luz, una ventaja que se aprovechó para dar paso a la costumbre, hoy día habitual, de oscurecer la platea durante la representación del espectáculo. No obstante ésta fue una mejoría dudosa, su peligrosidad, con frecuencia incontrolable, provocó el incendio de muchos edificios; «cerca de cuatrocientos teatros ardieron en América y Europa entre 1800 y el advenimiento de la electricidad»[18].

Antes del arribo de la lámpara, los teatros comenzaron a usar, a mediados de siglo, la electricidad para producir la luminaria Drummond, un invento del

---

15 Hay quienes adjudican la invención del quinqué al suizo Aimé Argand (1750-1803), quien perfeccionó experiencias muy dubitativas de Antoine Quinquet.

16 Moynet, M. J. Obra citada.

17 Pérez Galdós, Benito. 2008. *La corte de Carlos IV* (edición, introducción y notas de Esteban Rodríguez Serrano). España. NIVOLA libros y ediciones, S. L.

18 Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. Obra citada.

ingeniero escocés Thomas Drummond (1747-1840). Este aparato provocaba una luminosidad intensa, similar a las de las soldaduras con eléctrodos, pero carecía de la posibilidad de originar matices, a pesar de que tomaron medidas para crear zonas de particular iluminación y, sobre todo, atenuar los resplendores que mortificaban a los espectadores.

A partir de 1880 comenzó a incorporarse en todos los teatros de Europa la lámpara incandescente que el norteamericano Thomas Alva Edison (1847-1931) había inventado sólo un año antes. «En un laboratorio ubicado en la ciudad de Menlo Park, Estados Unidos, la luz aplacó la oscuridad. Durante cuarenta y ocho horas ininterrumpidas, una lamparita eléctrica incandescente se burló de la naturaleza: resplandeció con furia e hizo que la noche se pareciera día»19; luego de una lucha de miles de años, el ser humano había, por fin, domado la noche.

> «La luz eléctrica se presta a los efectos más diversos. No sólo produce una iluminación que ningún otro foco luminoso podría igualar en intensidad, sino que viene en ayuda del escenógrafo para la imitación de los fenómenos naturales o la realización de efectos mágicos.»[20]

Aunque parezca curioso, se necesitó de mucho más esfuerzo para conseguir cambios en el vestuario teatral. En el siglo XVIII los actores, sobre todo las actrices, vestían a su antojo, luciendo la indumentaria de moda, lujosa y deslumbrante, así la pieza se desarrollara en la austera Grecia. Sin ningún pudor se caía en el anacronismo. Se debe añadir que los teatros no contaban con camarines, y si los había no eran de la amplitud y comodidad necesarias para un gran despliegue de indumentaria, por lo que los actores solían concurrir al teatro desde sus casas, ya vestidos para la escena.

El teatro argentino, heredero del europeo, copió esas costumbres, incluso bien entrado el siglo XX. Un comentario del historiador Mariano Bosch nos da un dato que reafirma esta aseveración; cuenta que en el último acto de una obra rural titulada *Lázaro*, representada en el Teatro de la Comedia de Buenos Aires, los protagonistas, actor y actriz, se presentaron «vestidos como para una

---

19 Kukso, Federico. "*La deuda de la almohada*". Revista *Ñ* N°482, del 22 de diciembre de 2012.

20 Opinión de Charles Nuitter recogida por Bernard Dort en su libro. *Teatro y sociología* (traducción Irene Cusien). 1968. Buenos Aires. Carlos Pérez Editor.

promenade [paseo] por Florida: él, de jaqué, sombrero claro, bastón, etc.; ella, de guantes blancos, sombrero lleno de blondas y traje de *five-o-clock-tea*… ¿Una indumentaria tal, en una estancia?»[21].

No hay acuerdo entre los historiadores acerca de quién o quiénes fueron los primeros en adecuar su vestimenta a las necesidades del contexto dramático. Los soviéticos Boiadzhiev y Dzhivelegov le otorgan el mérito a la actriz francesa Hyppolytte Clairon, que en 1744 interpretó un personaje en una tragedia de Corneille, *La muerte de Pompeyo*, con un simple vestido de amplios pliegues que si bien no copiaba fielmente el traje femenino de las romanas, producía contacto con el trágico carácter del personaje. Según estos autores, la Clairon declaró en sus memorias, imaginamos que inaccesibles para los lectores en castellano, que «el vestido ayuda en mucho a la ilusión del espectador, y el actor, gracias a él, capta con mayor facilidad el carácter de su personaje». Asombra la propiedad de esta afirmación, indiscutible hoy día.

Para Francisco Lafarga, la reforma de la indumentaria se inició diez años después, «si bien de forma tímida, en la tragedia, con la adopción de trajes chinos por los actores en el estreno de 1755 de *El huérfano de la China*, de Voltaire en la *Comédie-Française*, y el consiguiente abandono de los trajes a la francesa que habían sido norma hasta aquel momento y que resultaban, a todas luces, inverosímiles»[22].

Un crítico reputado como el francés Bernard Dort asegura, sin precisar la fecha, que fue Voltaire quien prohibió a la Clairon usar en la escena vestidos con miriñaque, según la moda francesa, lo que la obligó a reemplazarlos por otros que se relacionaran con el contexto de la fábula. El partenaire de la Clairon era precisamente Lekain, que adhería a las propuestas del autor y se vistió como correspondía para su papel de Gengis Khan.

Encontramos otra hipótesis sobre el mismo asunto, que corresponde a Juli Leal, quien afirma que el autor Nivelle de la Chaussée obligó a los actores a usar trajes españoles en su obra *El amor castellano*, de 1747.

Por fin hay datos que indican que también el actor François Joseph Talma (1763-1826) trató de aplicar este criterio de veracidad histórica en un ámbito

---

21 Bosch, Mariano. 1969. *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires. Ediciones Solar-Hachette.

22 Lafarga, Francisco. 2009. Introducción a *El padre de familia. De la poesía dramática.* España. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

tan poco propicio para los cambios como la *Comédie-Française*. Muy influido por la técnica del actor inglés Garrick (Talma había vivido mucho tiempo en Londres), buscó nuevos criterios para la indumentaria. Tomaba al pie de la letra la opinión de Marmontel, reflejada en la *Encyclopédie*, quien proponía que los actores debían vestirse como los pintores visten a sus héroes, de modo que César o Ulises debían aparecer con el atuendo histórico y sin la peluca empolvada. En ocasión de interpretar el personaje de Próculo en una pieza de Voltaire, *Brutus* (también desconocemos la fecha de esta representación, la obra es de 1730), Talma llevó más lejos que nunca la exactitud histórica, no solo salió a escena sin la peluca en cuestión, que era un atributo indispensable para cualquier actor de la institución, sino que lo hizo caracterizado y vestido de acuerdo con su papel de tribuno romano, con toga y brazos y piernas desnudos.

> «De pronto, levantando la cortinilla del fondo apareció Próculo. Avanzó un paso y se detuvo. El público asombrado se puso de pie. Los actores quedaron alelados. Allí estaba Próculo envuelto en una túnica de pliegues perfectos, los pies descalzos cruzados los dedos por los tientos de las sandalias, el pelo corto peinado hacia la frente. El público prorrumpió en una ovación: "¡Parece una estatua!" gritaban. Lo aplaudieron, lo vivaron y al día siguiente todos los diarios de Francia comentaban esta idea extraordinaria que traía una renovación a las viejas costumbres de la escena.»[23]

La cita suena a exageración novelística, es seguro que la repercusión no fue tan extraordinaria sino circunscripta al ámbito del teatro y de los aficionados, pero es cierto que Talma «de esta manera, rompió con la tradición, lo que a su vez provocó un gran escándalo en el resto del elenco, pues no podían comprender tales innovaciones. Por ejemplo, la señora Vestris, la actriz que lo acompañaba, saliéndose de su papel le expresó su asombro por su vestuario, a lo cual Talma le respondió que así iban los romanos»[24].

Talma pudo profundizar el criterio cuando actuó para la Revolución y seguía los consejos del pintor David, cuidadoso en sus cuadros a estos principios

---

23 Pereyra Olazábal, Renée. 1956. *Casacuberta*. Buenos Aires. Editorial Guillermo Kraft Limitada.

24 Artesi, Catalina Julia. 2009. *François Joseph Talma: compromiso y veracidad escénica en Historia del actor II*. Buenos Aires. Ediciones Colihue S.R.L.

de veracidad histórica de la vestimenta. El pintor le diseñaba en el papel la indumentaria acorde con el personaje que el actor debía encarnar en el teatro.

Un autorizado testigo de la evolución del aspecto plástico de la escena francesa, M. J. Moynet, autor de *El Teatro del siglo XIX por dentro*, desmiente estos adelantos y asegura que los mayores cuidados en el vestuario corresponden al ballet del siglo XVIII, en especial a la tarea de la bailarina y una de las primeras coreógrafas Marie Sallé (1707-1756), que para su ballet *Pigmalión*, estrenado en 1734 en Londres (París le había sido esquivo), optó por vestirse con túnicas griegas, llevando el pelo suelto y calzada con sandalias, en un intento de hacer una caracterización más realista mientras jugaba el papel de Galatea, la estatua mítica de la cual se enamora Pigmalión.

> «La Sallé tuvo que vencer muchas dificultades para hacer aceptar sus ideas en París; pero fue más afortunada en Londres, donde el *Pigmalión* y la *Ariana* tuvieron gran resonancia. La joven bailarina, en vez de representar los personajes de Galatea y Ariana en los ridículos trajes de costumbre, apareció en traje griego, a imitación de los bajorrelieves y de las estatuas antiguas. Esta reforma fue recogida con unánimes aplausos, y mereció la aprobación de todas las personas de buen gusto.»[25]

Los ámbitos teatrales se pusieron a tono con otras innovaciones. Las "salas de comedias" francesas (ya que el término "teatro" aún no se usaba para denominar estos edificios), debieron adecuar o abandonar los viejos e inhóspitos *jeux de paume*, los frontones de juego de pelota que fueron cobijo de la actividad teatral en el siglo anterior. A partir de 1750 comenzaron a levantarse edificios donde se aplicaba un criterio arquitectónico muy afín con la actividad a cumplir. Diderot había criticado con fastidio la estructura de los edificios teatrales anteriores a este momento, que comparaba con la de las cárceles. Relata a su interlocutor, en sus *Conversaciones sobre El hijo natural* (1757), que un día de espectáculo, intentando distraer a un amigo de visita en su casa, Diderot le propuso concurrir al teatro.

> «No recuerdo a cuál de los tres: es completamente indiferente para mi historia [a mediados del siglo XVIII solo había tres

25 Moynet, M. J. Obra citada.

teatros oficiales en París: la *Comédie-Française*, la *Comédie Italienne* y la Ópera]. Mi amigo acepta. Lo llevo. Llegamos, pero por el aspecto de los guardias apostados, de las pequeñas aberturas oscuras que sirven de entrada y del agujero cerrado por una reja de hierro por donde despachan los billetes, el muchacho se imaginó que estaba a la puerta de una prisión y que se había obtenido una orden de encerrarlo. Como es valeroso, se detiene en seco, lleva la mano a la empuñadura de la espada y, dirigiéndome una mirada indignada, exclama en todo entremezclado de furor y desprecio: ¡Ah, amigo! Lo comprendí y lo tranquilicé, y no me negará usted que su error no dejaba de tener fundamento…»[26].

Voltaire, siempre la voz más escuchada, reclamaba a gritos la puesta a punto de los ámbitos teatrales. Al respecto el alemán Lessing admite que sin duda «el teatro de París, un viejo salón de baile, con ornamentos de pésimo gusto, donde la gente, de pie, se apretuja y se da empujones en una sucia platea, tenía que ofenderle [a Voltaire] con razón; y muy especialmente le ofendía la bárbara costumbre de tolerar la presencia de espectadores en el escenario, donde apenas dejan a los actores el espacio suficiente para los movimientos más imprescindible»[27]. Lessing ignora, acaso a sabiendas, que esta práctica fastidiosa de ocupar el escenario con espectadores también tenía lugar en Alemania, hasta que fue prohibida en 1766, siete años después que en Francia.

La adecuación de los teatros franceses requirió tiempo; como ya dijimos recién en 1782 se instalaron banquetas en el patio de plateas (el tantas veces citado *parterre*, hasta ahí un recinto sin asientos) en el teatro que ocupaba la *Comédie-Française* (a partir de la instalación de estas sillas, el acceso al patio costaba el doble). Aunque parezca insólito, un dramaturgo francés no identificado protestó la medida, decía que provisto de esa comodidad el público iba a caer en un letargo pernicioso e iba a perder la atención.

Debemos indicar que la presencia de un buen recinto teatral en algún distrito de París mejoraba las condiciones urbanísticas de la zona y casi de súbito aumentaba el valor de la propiedad. Los negocios que se abrían alrededor

---

26 Diderot, Denis. 2008. *Conversaciones sobre El hijo natural* (edición y traducción de Francisco Lafarga). España. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

27 Lessing, Gotthold. 1993. *Dramaturgia de Hamburgo* (traducción de Feliu Formosa). España. Asociación de Directores de Escena.

recibían una buena rentabilidad y hasta los cocheros que trasladaban a los espectadores vieron incrementados sus ingresos por la cantidad de público que debía hacer el camino de ida al teatro y de vuelta a sus casas luego de la función (de donde surge el famoso *merde* como augurio de éxito teatral, ya que la cantidad de excremento de caballo a las puertas del teatro indicaba el grado de aceptación de la convocatoria: cuanto más interés, más coches, más caballos y por lo tanto más bosta).

Vale mencionar que, además de estos espacios de acceso público, existían en París, y en toda Europa, escenarios de ingreso restringido, "teatros de sociedad" (también "teatros caseros" o "teatros particulares"), construidos dentro de palacios y mansiones para satisfacer las inquietudes de sus habitantes, quienes organizaban veladas frecuentes teatrales para ellos y para sus conocidos.

> «Algunos teatros de sociedad son verdaderos edificios, con sala de espectáculos, escena, foso y techo, sin contar las dependencias, almacenes, cuartos, etc.»[28]

Algunos autores trabajaron para estos teatros caseros, escribiendo obras de dos, tres o cuatro personajes, con el fin de reemplazar las tragedias y comedias de numeroso elenco que no tenían cabida en, por lo general, estrechos escenarios. Lamentablemente, según opinión de historiadores muy enterados, no quedaron registros de estas piezas, que debieron ser numerosas, ya que «a fines del siglo XVIII se contaban más de doscientos teatros particulares en París»[29].

Debe mencionarse, respecto a la construcción de edificios teatrales, también a los jesuitas, que «animaron este género de divertimiento acomodándolo a su sistema de educación. Casi todos los establecimientos tuvieron siempre teatros, donde se representaban las obras del repertorio antiguo y hasta se bailaba»[30].

Por último, resta mencionar a los teatros de corte, como el que María Antonieta hizo construir en el Trianón y donde, se cuenta, la reina interpretó un papel en la ópera *El adivino de aldea*, que Jean Jacques Rousseau compuso en 1752.

---

28 Moynet, M. J. Obra citada.
29 Moynet, M. J. Obra citada.
30 Moynet, M. J. Obra citada.

Luego de la expulsión de la *Comédie-Italienne*, que como afirmamos Luis XIV ordenó a fines del siglo XVII, el soberano estableció en 1706 la censura previa de las obras que iban a representarse, precaución administrativa que se aplicó, con distintos grados de rigor, durante todo el siglo ilustrado. Por fortuna la medida fijaba sus límites, en caso de prohibición, esta no debía ser absoluta, el autor sancionado podía revisar sus escritos y limar las asperezas que habían molestado, consiguiendo con frecuencia una reconsideración favorable. Fue tres años después, en 1709, cuando la mirada de esta censura se volcó también hacia las obras impresas, conflicto que como ya hemos explicado para el caso de la *Encyclopédie*, era superado con la edición de los textos dramáticos en imprentas extranjeras, en particular las de Holanda. Asimismo por esas fechas el teatro, siempre sospechado de entretenimiento malsano, fue también sancionado con un impuesto de caridad, el "cuarto de los pobres", que restaba una suma de las recaudaciones para aliviar la situación de la población careciente, que debido a la mala situación económica se hacía cada vez más preocupante. La intolerancia de la corona explica la actitud cómplice de la Iglesia que, autorizada implícitamente por este repudio del rey hacia la escena, siguió sosteniendo la excomunión de los actores y permitió episodios como el comentado entierro subrepticio de los restos de la gran Adrienne Lecouvreur, quien, aunque acosada por un par de fanáticos prelados durante su agonía (en 1730, a quince años de la desaparición del Rey Sol), no quiso retractarse de su condición de actriz por considerar que no se trataba de una ocupación pecaminosa.

Como suele ocurrir, la acción de la censura real fue contraproducente, provocaba aún mayor interés sobre el objeto sancionado, de manera que son muchas las piezas prohibidas que sin embargo se representaban mediante variadas estratagemas, conociendo el más estruendoso éxito de público. La forma más común de burlar la interdicción era anunciar su representación con otro título. El espectador, alertado de alguna manera, acudía pronto para decodificar aun las más inocentes alusiones, aquellas que no buscaban ningún efecto de sátira, dándole un sentido burlón que nadie había buscado. Cabe citar, en este sentido, el derrotero de la obra-mito del siglo XVIII, *Las bodas de Figaro*, de Beaumarchais. Aunque no hay una fecha precisa que indique el momento de su escritura, presumiblemente 1778, se sabe que el texto fue prohibido hasta 1783 por un cuerpo selecto de seis censores que actuaron sucesivamente. Sin embargo la sanción no se pudo mantener demasiado tiempo, la presión de la opinión pública por conocerlo era grande. La corte fue la primera en

disfrutar de una representación en 1783 y el público, dijimos que atacado de teatromanía, pudo deleitarse por fin un año después. El resultado triunfal de *Las bodas de Fígaro* fue el que los censores temían y no pudieron evitar.

La censura decretada por el Rey Sol se mantuvo durante casi todo el siglo XVIII, aunque la Regencia ordenó aplicarla sólo de manera excepcional. El gusto por la diversión y el entretenimiento del Regente incluyó con mucho beneplácito la actividad escénica, desalentando a los censores que cuando tramitaron sanciones lo hicieron con escasa severidad. No debe extrañar entonces que, dentro de este clima de liberalidad, Felipe de Orleans, en un acto de generosa reparación, pidiera el regreso de los Italianos de Riccoboni, quienes decepcionados por una serie de fracasos que la compañía padeció en su país, se asentaron de nuevo en París y se convirtieron en la peligrosa competencia de la *Comédie*, hasta entonces dueña del monopolio de la actividad teatral. La *Comédie-Italienne*, como antes de ser expulsada, recurrió a las viejas picardías de la Comedia del Arte y con estos recursos, que esos actores y actrices usaban con pericia y perfección, recuperó pronto el favor del público francés.

Se añade, por fin, que, acaso por primera vez en la historia del teatro occidental, hacen su aparición en forma casi simultánea meditadas reflexiones acerca de las exigencias de la profesión de actor. De esto ya hablaremos con mayor profundidad, sólo adelantamos que estas especulaciones acerca de la faena de los comediantes los fueron ubicando en una zona de mejor consideración. Según estas teorías –de Diderot, de Riccoboni y del mismo Talma–, el comediante ejerce un oficio, que entraña secretos y habilidades que se pueden aprender. De este modo, el actor comienza a ser comparado, en el imaginario general, con cualquier trabajador que se desempeña en una profesión asalariada que contiene códigos y reglas propios.

> «Si el actor puede o no ser considerado artista es uno de los debates que ocupan a los intelectuales del siglo XVIII […] No cabe duda de que en este período se inicia una reflexión sobre el arte del actor que incidirá decididamente en la evolución del arte dramático y que culminará en la práctica y en la teoría de Konstantin Stanislavski.»[31]

---

31 Sánchez, José A. *"Las artes escénicas en la Enciclopedia"*. http://joseasanchez.arte-a-org

Francia fue el primer país de Europa que aceptó actrices en sus teatros (se adelantó en varios años a España y a Inglaterra), una medida que por distintas razones, que incluyen las artísticas, le dieron gran relieve a las compañías que contaban con intérpretes idóneas y agraciadas que lograban una popularidad que, con frecuencia, solía opacar la obtenida por los varones. De todos modos, pese al cariño del público, siempre se cernía sobre ellas la sospecha de que vivían una doble vida. Para muchos eran actrices pero también prostitutas, de modo que el paso que había que dar para tratarlas como tal, aun cuando estuvieran luciéndose en escena, era muy estrecho.

Cabe terminar con este estado de situación de la escena francesa marcando cuál era la situación del autor. La *Comédie-Française* tenía reservado para este asunto un tratamiento particular y denigrante, fuera de ella el dramaturgo tampoco encontraba un panorama más bienhechor sino un sistema que hoy suena muy injusto. Las compañías necesitadas de repertorio convocaban a un autor que, previo pago de una cifra, por lo general irrisoria, escribía una comedia para una primera temporada, corta, de escasas representaciones, durante la cual a veces recibía un porcentaje de una recaudación que, por distintas causas, él nunca podía conocer en sus números exactos. Superado este tiempo, la pieza pasaba a ser propiedad de la compañía que podía hacer con ella lo que quisiera, desde vendérsela a otra hasta cambiarle el título, las situaciones o variar el número de personajes.

Pese a este empuje del teatro, de la teatromanía y de todos los otros ingredientes novedosos que hemos mencionado y que modificaron y elevaron el caudal aunque no el nivel de la actividad teatral, la ópera seguía siendo el gran atractivo para el público francés. Y en torno a ella se originaron, a mediados del siglo, las famosas querellas musicales que ya desarrollamos en un capítulo anterior y que pusieron a los partidarios de la ópera francesa (distinguida como ópera seria) frente a los partidarios de la ópera buffa, de origen italiano, más precisamente napolitano. La intensidad de esta disputa, surgida como dijimos a raíz del tormentoso estreno en París de *La Serva Padrona*, un intermezzo cómico de menores pretensiones que se ejecutaba entre dos óperas mayores, original del compositor napolitano Giambattista Pergolesi, fue el hecho capaz de constituir dos bandos irreconciliables, lo que habla del interés que se tenía por el género.

Los teatros oficiales

Dueña del monopolio de toda actividad, incluso la teatral, la monarquía dieciochesca sólo reconocía y autorizaba el funcionamiento de tres teatros oficiales: el teatro de la Ópera, la *Comédie-Française* o el *Thêâtre Français* (el organismo se cita así o como el Teatro Francés en algunas traducciones castellanas) y la *Comédie-Italienne* de Riccoboni quienes, recordemos, luego de la expulsión ordenada por Luis XIV, retornaron en 1716 a París, por expreso pedido del Regente. A pesar de que el público y la historia del teatro los reconoce como los Italianos, a su regreso recibieron el nombre de los Cómicos Ordinarios de Su Alteza Real el señor Duque de Orleans (vale decir, el Regente). El éxito, que pronto distinguió de inmediato la labor de la compañía, fue agradecido por el sucesor del duque, el rey Luis XV, quien en 1723 premió a Riccoboni con una pensión anual.

El primero de los teatros nombrados, el de la Ópera, tenía la mayor antigüedad. Nació cuando se constituyó en 1669 la Academia Real de Música y Danza, creada en concordancia con la pasión del Rey Sol y sus súbditos por los espectáculos llamados entonces "tragedias con música", y que hoy reconocemos como ópera. Por influjo de Jean Baptiste Lully (1632-1687), el gran padre de la música francesa, la monarquía le había concedido al teatro de la Ópera el privilegio de usar el canto y el baile, actividades representativas que les eran prohibidas a cualquiera de las otras dos salas oficiales, las cuales también debían prescindir de orquesta, de modo que en caso de necesitar música ésta debía proveerse con un solo violín. En sus comienzos, esta institución tan beneficiada operaba en el Palais-Royal, el teatro del ya desaparecido Molière, pero un incendio del recinto en 1763 («una candela olvidada causó la destrucción de la sala del Palais-Royal»32), obligó a buscar alternativas. Durante el siglo XVIII cambió tres veces de lugar, hasta que por orden del emperador Napoleón III, ya en el siglo XIX, se le construyó la sede definitiva, el famoso palacio que hoy lleva el nombre de Garnier, el apellido del arquitecto que ganó el concurso para la construcción de este edificio de estilo neobarroco que fue inaugurado en 1875 (ese mismo año se abrió en Buenos Aires el todavía existente y entrañable teatro Liceo, situado en la esquina de las calles Rivadavia y Paraná).

---

32 Goldoni, Carlo. 1994. *Memorias* (introducción, traducción y notas de Borja Ortiz de Gronda). España. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.

Desde la Ópera –no obstante los elevados costos y las crisis que por esa razón padeció la institución–, se resistió el influjo arrollador de la ópera italiana, desarrollando un estilo propio y nacional. La música y el canto dejaban amplio espacio para el ballet (una vieja tradición y un viejo atractivo de la escena francesa), siendo Jean-Philippe Rameau (1683-1764), digno sucesor de Lully, quien con *Cástor y Pólux*, de 1737, llevó al género a su expresión paradigmática. Destacable es, también, la jerarquía de los libretos, alcanzada por el nivel de los profesionales convocados, entre ellos el mismo Beaumarchais, quien aportó en 1787 el texto de *Tarare* (con música de Antonio Salieri, un gran artista más recordado por su supuesta rivalidad con Mozart que por la excelencia de su obra). La pieza estaba destinada, según un prólogo-manifiesto firmado por Beaumarchais, a «aquellos socios de la ópera a quienes gusta amar de verdad la ópera».

En el capítulo X de estos *Apuntes* le hemos dedicado un tramo importante a la creación y funcionamiento de la *Comédie-Française*, que, como citamos, fue fundada en 1680 por decisión de Luis XIV. Formada, al principio, por quince actores y doce actrices, la compañía recibió de la corona, junto con el privilegio del monopolio del teatro de la palabra, la obligación de conservar los clásicos sin riesgos de novedades. Si bien para la representación de la comedia se le permitía un grado prudente de comicidad, sin caer en los excesos de vulgaridad u obscenidad que solían ser recurso habitual de la *Comédie-Italienne*, para la tragedia se le exigía el purismo más absoluto. Como resultado de estas disposiciones las innovaciones no tuvieron cabida alguna en el también llamado Thêàtre Français. En 1699, y para que no queden dudas de la protección oficial, el conjunto recibió la denominación de Compañía de los Actores Ordinarios de su Majestad el Rey, título que, entre otras obligaciones, los comprometía a representar gratuitamente en Versalles o en Fontainebleau.

La *Comédie* ocupó varios espacios para su trabajo, algunos de desempeño muy deficiente –mala acústica, pocas comodidades, deficiente ángulo de visión para el espectador–, dificultades que fueron advertidas por las autoridades, que se ocuparon de resolverlas haciendo construir el Odeón, un edificio ubicado en la ribera izquierda del Sena, cercano a los jardines de Luxemburgo, destinado sólo para la *Comédie* funcione desde la misma fecha de su inauguración por María Antonieta, en 1782. Luego de la Revolución el elenco de la *Comédie* entró en un conflicto que relataremos con mayor detalle en el capítulo correspondiente al teatro francés del siglo XIX, pero podemos adelantar que la crisis dividió al elenco estable: los comprometidos con la causa, con el actor

Talma a la cabeza, y los conservadores y promonárquicos. Talma terminó siendo expulsado y con él se retiró una parte de la compañía, que se instaló en un viejo teatro de la calle Richelieu que, andando el tiempo y sucedidas otras circunstancias, se convertiría en la sede definitiva de la *Comédie*, donde por otra parte todavía opera. La grieta que había provocado la Revolución fue soldada recién en 1802, cuando Napoleón Bonaparte, cónsul de la República, a punto de ser coronado emperador, ordenó que los elencos enfrentados olvidaran sus diferencias y volvieran a juntarse.

Como ya describimos en el citado capítulo X de estos *Apuntes*, los actores de la *Comédie* estaban sometidos a un estricto régimen de jerarquías. En el siglo XVIII contaban con la libertad para elegir el repertorio, que luego de esa primera elección debía pasar por el filtro de la censura. Aprobado por ésta, y en el caso de los autores vivos, se les otorgaba a estos el derecho de elegir el reparto para sus obras, una selección que naturalmente debía circunscribirse a los actores y actrices adscriptos a la compañía oficial. En caso de autor muerto, toda la compañía formaba el elenco por votación, ignorando nosotros si los votos de los actores de alto rango pesaban más que los otros. El acierto en la elección del repertorio no fue frecuente. Frenados por las normas que los sujetaban al canon clásico y sometidos a la vigilancia de la censura, que con la *Comédie* era mucho más exigente que con otras compañías, y también, para colmo, a la vigilancia de la Academia Francesa, autoridad reconocida en materia de lengua y literatura y por lo tanto atenta a los desvíos del idioma y a las caídas en lo que se entendía como "bajo gusto", los actores diseñaron un programa de representaciones que fue eterna fuente de conflictos y manipulaciones y que fue haciéndoles perder el interés del público, cansado de los mismos títulos y de un anquilosado cliché interpretativo. Beaumarchais, uno de los renovadores, llegó muy tarde al escenario de la *Comédie*, por lo que el público tuvo que buscar el entretenimiento, la diversión, la amenidad, fuera de la Maison de Molière (otro término con que se identifica al organismo), en los teatros marginales de la Feria.

Los italianos volvieron a París en 1716 para ocupar la sala del Hotel de Borgoña, con capacidad para mil setecientos espectadores y que desde hacía veinte años se encontraba desocupada (recuérdese que el Hotel de Borgoña, inaugurado en 1548, fue el primer recinto teatral, cerrado y público, de toda Europa). El regreso trajo a su indiscutible líder, Luigi Riccoboni (1676-1753), que actuó con prontitud y, alegando una preocupante falta de personal, logró

del Regente el permiso para importar actores y actrices de Italia. Riccoboni, que se reservaba para sí el rol de primer galán o enamorado (cargos que de acuerdo con la tradición italiana se conservaban de por vida), contaba con una gran visión empresarial para generar convocatoria. En sus espectáculos mezclaba la actividad escénica, marcadamente cómica, con escenas circenses donde actuaban caballos, perros y cerdos amaestrados, añadía efectistas recursos de magia y, sumado a todo esto, sorprendentes juegos de artificio. Se considera que escribió y produjo unas cien comedias, todas basadas en los recursos de la Comedia del Arte, hasta el punto de que los textos eran nada más que *soggettos*, hilos de acción que conducían la trama. En la tarea fue ayudado por su esposa Elena Balletti, una gran intelectual y reputada latinista, dueña de una cultura humanista del nivel de cualquier ilustrado, que superaba con su inteligencia organizativa lo que parece no fueron grandes dotes de actriz. Como toda compañía italiana, ésta debía tener su Arlequín (*Arlecchino* en italiano). Con ese fin Riccoboni hizo venir de Vicenza a Thomasso Antonio Vicentini, alias Thomassin, quien iba a ofrecer al público francés un Arlequín distinto pero mejor al que estaban acostumbrados. Tómese nota del retrato de Arlequín que hicimos en el capítulo IX de estos *Apuntes*; el de Thomassin era distinto: idóneo actor, buen cantante, eximio acróbata y bailarín, rompió «el esquema tradicional al ser pequeño de estatura, delgado y de gestos elegantes, lo que no le impedía dar piruetas sin derramar una gota de un vaso de agua»[33]. Su primer gran triunfo lo obtendría con *Arlequín salvaje* (1721). Le siguieron, con el mismo grado de repercusión, *Arlequín ladrón*, *Arlequín sultán*, *Arlequín colombina,* etc.

El éxito de la compañía, insistimos que muy grande desde que se produjo su regreso, fue aún superior cuando obtuvo la colaboración de Marivaux. A diferencia de los otros organismos oficiales, la compañía conseguía mantener una obra en cartel durante mucho tiempo, llegando en algunos casos a las noventa funciones continuadas, desde ya una hazaña incomparable con la gestión de la *Comédie-Française*, donde cualquier título superaba raramente las dos representaciones. *Arlequín salvaje* se ofreció hasta 1750 y alcanzó las ciento setenta representaciones. No conocemos el texto de esta obra, suponemos que no hay versión en castellano, pero Juli Leal nos da algunas pistas sobre el argumento: se trata de la rutina de un Arlequín transformado en salvaje americano, recurso que le permitió al autor «satirizar sobre las leyes y costumbres europeas con

33 Leal, Juli. Obra citada

dureza y a la vez con comicidad»[34]. La crítica contenida en esta obra teatral la emparentaba con otros textos de los ilustrados que cargaban con parecidos propósitos satíricos, desde *Las cartas persas*, de Montesquieu (1721) hasta *Cristóbal Colón y el descubrimiento del Nuevo Mundo*, de Rousseau (1740). Sin duda también jugaban en favor de los italianos la franqueza con que frecuentaban los temas eróticos (de impensable tratamiento en la *Comédie*), la osadía con que se burlaban de la filosofía, nada menos en este siglo filosófico, y las admirables dotes de los actores, que pronto ampliaron el radio de su convocatoria adoptando el idioma francés para sus representaciones.

Por fin Riccoboni abandonó el trabajo en el escenario, dejó su lugar de primer galán para dedicarse a reflexionar sobre el oficio actoral, expresando teóricamente un concepto innovador del oficio: el actor debe interpretar su papel valiéndose de la reflexión. Con esta hipótesis se adelanta un tranco a la que poco después formularía Diderot en *La paradoja del comediante.*

La compañía, acaso por la voluntaria deserción de su jefe o por obra del lógico desgaste de una instrumentación escénica que poco a poco iba agotando todos sus recursos, fue perdiendo atracción. El llamado angustioso que hicieron al célebre Carlo Goldoni (1707-1793), suceso que trataremos cuando abordemos la trayectoria de este autor veneciano, triunfante en su tierra natal y un innovador precisamente por sus intenciones de reformar los instrumentos tradicionales de la Comedia del Arte, no obtuvo, como veremos, demasiado resultado. Esta operación de salvataje fracasado apenas postergó la disolución de la compañía, hecho que ocurrió en 1779, cuando ya el antiguo protector Felipe de Orleans hacía medio siglo que había muerto y el reino estaba siendo conducido hacia el desastre por Luis XVI.

De los trabajos de Riccoboni como teórico –fue autor de una extensa e innovadora obra de pensamiento–, sólo damos los títulos en francés o en italiano por ignorar la existencia de ediciones en castellano: *Histoire du Théâtre Italien* (1728-1730), reconocido como un valioso documento sobre el desarrollo de la Comedia del Arte; *Delbarte rappresentiva* (1728); *Nuovo teatro Italiano* (tres tomos de 1733); *Observations sur la* Comédie *et sur la genie de Molière* (1736); y *Reflexions historiques et critiques sur les differents Théâtres de bEurope, avec les pensees sur la declamation* (1738). Su hijo Antonio-François Riccoboni (1707-1772), que algunos dan nacido en Francia pero que con bastante seguridad fue Mantua su ciudad natal, se dedicó a la actuación, a la dramaturgia pero también, al igual que su padre, a la reflexión

34 Leal, Juli. Obra citada.

teórica. En 1750 publicó *Arte del teatro*, ensayo que en su momento compitió, por la distinta visión del asunto escénico, con *La paradoja del comediante* de Diderot.

La temporada de los teatros oficiales, sea cual fuere su categoría, era extensa, aunque el período más próspero estaba limitado por los meses invernales de noviembre a marzo. Las Pascuas provocaban, como en toda Europa, una pausa obligatoria para que los franceses pudieran entregarse a los oficios devotos sin pensar en esas distracciones mundanas. Las funciones comenzaban a las cinco de la tarde, y el programa contaba con la representación de dos obras, una breve y otra de larga extensión, criterio que se cambiaba si la extensa superaba en mucho el tiempo acostumbrado, suprimiendo la obra corta. Fue el caso de *Las bodas de Fígaro*, de cinco horas y media de duración, que entonces ocupó la cartelera en soledad. Los entreactos entre obras eran aprovechados por los vendedores –a la manera de los chocolatineros de nuestros viejos cines–, que ofrecían refrescos, frutas y comestibles de poca elaboración.

Las representaciones se anunciaban mediante carteles pegados en los lugares neurálgicos de París, que informaban del título pero no hacían mención alguna del elenco, a pesar de que los actores y las actrices, como Lekain o la Lecouvreur, eran motivos de alto aprecio popular. El actor o la actriz de éxito hasta creaban moda y su personalidad era difícilmente separable de los espectáculos donde actuaban, pero curiosamente no eran citados en esta publicidad callejera. Por supuesto, los teatros oficiales mantenían la prioridad publicitaria, pero entre tanto cartel se colaba alguno que anunciaba los espectáculos "vulgares" de la Feria. Debido a los excesos, la cuestión fue reglamentada en 1722, y los anuncios fueron censurados previamente para descartar todos aquellos que podían atentar contra el pudor ciudadano. Se aceptaban ciertos contenidos audaces siempre que los anuncios fueran pegados lejos de las iglesias, de modo de evitar la ofensa a los fieles que iban a misa, medida que se cumplía con algunos errores, porque por lo general los encargados de la pegatina eran analfabetos y no sabían en realidad qué se decía en la publicidad que ellos difundían. Las compañías reforzaban la propaganda con un añadido que ya se usaba en el siglo XVII: la arenga, al final de la representación, que algún actor, por lo general el de mayor estima, hacía al público presente. Con simpática oratoria, además de colmar de halagos lo que acababan de ver, daba datos sobre la función del día siguiente y los prometedores méritos de la pieza que se iba a ofrecer.

El precio de las entradas variaba según las salas, siendo las más caras las que correspondían a los palcos y, como ya se informó, las que otorgaban al privilegio de sentarse en el mismo escenario mientras esto fue permitido. Lógicamente, las más baratas otorgaban el derecho de acceder al *parterre* o a las galerías altas, el paraíso, desde donde se veía y escuchaba de pie. Los días de fiesta oficial, la *Comédie-Française* abría sus puertas de modo gratuito, lo que permitía la asistencia de un público de menor jerarquía social, que no solía concurrir durante la temporada. Incluso los miembros de la compañía festejaban la circunstancia, ya que estos espectadores infrecuentes se comportaban mejor, con mayor respeto, que aquel que se tenía por habitual.

El teatro de la Feria

EL PRIMIGENIO VODEVIL Y LA ÓPERA CÓMICA

La urgencia por ganarse la vida hizo que los histriones desechados por el teatro oficial buscaran otra manera de valerse de su oficio como instrumento de subsistencia. Provistos de rutinas creativas, atractivas y convocantes para los ingenuos públicos de las plazas y los mercados, estos acróbatas, músicos, cantantes, magos, ilusionistas, adivinadores de la suerte y titiriteros, se instalaron en las cercanías de esos puntos de aglomeración donde se movía dinero y adonde concurría un espectador potencial, el mercado estacional. Este público condicionaba la oferta: la libertad creativa de los artistas debía sujetarse a la necesidad de agradar, de conformar a un espectador de poca exigencia intelectual pero de gran apetencia de entretenimiento. Fue entonces que alrededor de los mercados algunas compañías de comediantes levantaran sus salas, de una confortabilidad precaria, cuando no simples tablados al aire libre.

Estas eran las condiciones de contexto que regían en el llamado teatro de la Feria, que en realidad eran sucesos escénicos que se producían dentro de dos acontecimientos de carácter anual.

1. Feria de Invierno, llamada también Feria de Saint Germain, que se extendía entre febrero y abril.

2. Feria veraniega, la de Saint Laurent, que se prolongaba desde fines de julio hasta fines de setiembre.

Las compañías de teatro padecían la competencia de otros oficiantes del entretenimiento, ya que compartían el lugar con los otros fenómenos de atracción ya nombrados –acróbatas, músicos, titiriteros, etc.–, que eran frecuentemente contratados por los mismos comerciantes con el fin de agregar motivos de convocatoria a la puerta de sus negocios y atraer así más compradores.

Aquellos teatristas que optaron por nutrir de diversión escénica a la Feria (en realidad valdría el plural, ya que eran dos anuales, pero se impuso el singular Feria para denominar el hecho), copiaron mucho a los Italianos, por lo que proliferaron los Arlequines que improvisaban situaciones risueñas y hablaban en argot francés, para regocijo de los espectadores que podían decodificar, entre tanta broma, las vitriólicas críticas contra las instituciones, los personajes conocidos o ciertos hechos inmediatos, que se podían hacer casi impunemente desde estos tablados en un idioma sólo comprensible para el vulgo. No obstante el público no era tan restringido, también acudían burgueses, sobre todo a los espectáculos que cobraban entradas de más alto costo, y buena parte de la nobleza que para meter las narices intrigadas en ese universo tan ajeno usaba el incógnito, camuflándose, como ya hemos comentado, debajo de algún disfraz que escondiera su verdadera identidad.

El progreso de la actividad fue tan evidente que la Feria dejó de «ser sinónimo de teatro populachero y mal visto para ser el mejor exponente de diversión durante años»[35]. Hay datos innegables de esta fortaleza: una de las compañías que ocupaba una de las salas alrededor de la feria de Saint-Laurent, contaba en 1743 con un elenco estable de veinticuatro comediantes, catorce bailarines y una orquesta de dieciocho músicos.

Cuando los italianos fueron autorizados a regresar, no desaprovecharon la oportunidad y se sumaron con sus propuestas a ese ámbito tan propicio, para lo cual alquilaron un ámbito cercano de la feria de Saint Laurent, que podía albergar la cantidad de mil doscientos espectadores. Ahí representaron también sus Arlequines y toda obra de éxito que ofrecían, al mismo tiempo, en su sede oficial del Hotel de Borgoña.

Ayudó mucho al desarrollo de este teatro, que con demasiada comodidad podríamos llamar marginal, alternativo o al menos no oficial, el aporte que hicieron los autores, sobre todo el prolífico e interesante Louis Fuzelier (1672-1752), quien escribió obras para marionetas, para marionetas con actores y hasta libretos de ópera seria. De estas últimas, *Las indias galantes*, la más célebre, contó con música

35 Leal, Juli. Obra citada.

de Jean-Philippe Rameau. El autor Alexis Piron (1689-1773) se sumó a la tarea. En coincidencia gozaba del aprecio de la sociedad ilustrada por su capacidad para elaborar epigramas (según la RAE «composición poética breve en que con precisión y agudeza se expresa un solo pensamiento principal, por lo común festivo o satírico»), que eran del gozo de los concurrentes a las reuniones de los salones donde era invitado obligado. En este sentido resalta su lápida, donde se inscribió, obviamente, su último epigrama: «Aquí yace Piron, que no era nada / Ni siquiera un miembro de la Academia». Se estima que para la Feria escribió veinte comedias, tachadas de obscenas en su momento pero que en conjunto constituyen, aseguran los especialistas, un prodigio de propuestas cómicas.

Los dramaturgos, los mencionados y muchos otros que acompañaron el fenómeno, prolongaban su éxito por medio de la publicación de sus textos, que el público letrado consumía con mucho o tanto gusto como cuando asistía a las representaciones. Esta cuestión puede tomarse como análoga a la producida en Buenos Aires durante las tres primeras décadas del siglo XX, para muchos la Edad de Oro del teatro argentino, cuando las revistas Bambalinas o La Escena publicaban, en papel rústico y con escaso rigor editorial, los sainetes que habían sido éxito la semana anterior; con frecuencia hasta se adelantaban al acontecimiento y proveían al lector la pieza que todavía no se había estrenado.

La reacción del teatro oficial ante los progresos del teatro de la Feria no se hizo esperar. Ya en tiempos de Luis XIV, en 1703, el Parlamento les había prohibido a los teatros de la Feria la representación de obras enteras, por lo que debían conformarse con la elaboración de espectáculos compuestos de escenas sueltas, modalidad en la cual esos magníficos improvisadores llegaron a convertirse en maestros, no perdiendo sino ganándose aún más el aprecio del público. Recurrieron, para mantener la continuidad de la historia, a ensamblar las escenas una tras otra con canciones y bailes, a la par que acudían al relato para aquello que no podían representar, consiguiendo así el encadenamiento argumental que la medida represora pretendía destruir. Esta manera de superar el inconveniente dio lugar a las condiciones de gestación de un género nuevo, el vodevil (traducción castellana de la palabra francesa *vaudeville*), una obra con «acción episódica, en escenas aisladas […] Sus canciones intercaladas, sus tipos populares tomados de la vida diaria, su estilo fresco, picante da la impresión de improvisado, a pesar de las influencias literarias que tampoco faltan»[36]. El vodevil fue entonces arma de combate de la Feria durante estos tiempos de prohibiciones

36 Hauser, Arnold. Obra citada.

monárquicas, pero los cronistas admiten que los comienzos del género se remiten a tiempos anteriores, al siglo XV, cuando el músico campesino Olivier Basselin, habitante del valle de Vire (*Vau de Vire* en francés), compuso una serie de cuplés satíricos denominados *vaudevires* o *vaudevilles*, dirigidos todos en contra de los ingleses que habían invadido la zona. La popularidad de estas canciones, muy extendida, hicieron que un tal Jean Le Houx las recopilara y las publicara en 1610. De estos *vaudevires* o *vaudevilles* deriva el nombre de la especie, aunque otros eruditos estiman que la denominación proviene de la expresión *voix des villes* (voz de las ciudades, en castellano), un conjunto de canciones, también populares, que bajo ese título fueron publicadas con anterioridad a la iniciativa de Le Houx, en París y en 1575 por el también músico Jean Chardavoine. Por todo esto, en sus inicios se reconocía como vodevil más a un grupo de canciones que a una obra de teatro, hasta que el siglo XVIII produjo las condiciones de maridaje entre ambas cosas, dando lugar al nacimiento de un género nuevo, hecho que ocurrió en los teatros de la Feria. La popularidad del vodevil, en aumento a medida que transcurría el siglo, hizo necesario que se creara en 1792 una sala dedicada exclusivamente a esas expresiones, llamada precisamente el Teatro de Vodevil.

Descubierta la estratagema implementada por los teatristas de la Feria, el Estado francés los volvió a hostigar, esta vez prohibiéndoles el uso de canciones y de bailes e incluso del diálogo versificado (la *Comédie-Française* contaba con el monopolio del verso teatral), por lo que los actores de la Feria, al parecer invulnerables a tantos atentados, recurrieron a una instrumentación supletoria que también les resultó eficaz: un actor recitaba un monólogo en prosa y el resto del elenco complementaba la acción con mímica y gestos que el público sabía cómo descifrar.

> «[En la Feria] solo podían ofrecerse pantomimas con coros interpolados, compuestos sobre melodías conocidas, parodiando las producciones de la escena "seria" y adquiriendo en muchos casos un tinte eminentemente político.»[37]

Otra variante muy celebrada fue la utilización de los écriteaux, carteles que el actor sacaba de entre sus ropas o descendían desde alguna parte de

---

37 Fernández, Gerardo. 1981. Estudio preliminar en *Un sombrero de paja de Italia, Vodevil 1*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

la tramoya con leyendas que complementaban con frases cortas y precisas el desarrollo de la acción. La eficacia de este recurso podía ser relativa, debido a la cantidad de analfabetos que podía haber en la sala, pero de todos modos estos eran informados por los letrados presentes que leían en voz alta la escueta información suministrada por estos écriteaux (tómese nota del provecho que le sacó Brecht a este recurso).

Esta situación generó otro desencadenante, además del Teatro de Vodevil se creó la Ópera Cómica, al principio nombre de una compañía que actuaba en una sala teatral del mismo nombre y comandaba Charles-Simon Favart (1710-1792). Favart era un astuto empresario que no obstante las dificultades que debió enfrentar, consiguió llevar adelante una labor meritoria. Apostando a la representación de un teatro de mayor calidad que el que habitualmente se ofrecía en la Feria, y asistido con idoneidad en el terreno del vestuario y la caracterización por su esposa, Marie- Justine-Benoîte Suronceray (1727-1772), mantuvo la continuidad de la Ópera-Cómica hasta 1752, cuando se retiró de la actividad y Jean-Louis Monnet (sin datos) tomó su lugar. A Monnet se le debe una decisión revolucionaria: la de proceder al estreno de la ya tantas veces mencionada *La criada patrona*, versión de *La serva padrona* del barroco Giovanni Battista Pergolesi, pero adaptada al gusto francés por Pierre Baurans. En 1762 la Ópera Cómica pactó su fusión con los Italianos del Hotel de Borgoña, sumándose gracias a esta operación como la tercera institución teatral oficial de París, al nivel de la *Comédie* y del teatro de la Ópera. La unidad se mantuvo hasta 1793; a partir de esa fecha, debido a la cada vez más reducida incidencia de los socios italianos, el Hotel de Borgoña adoptó el nombre de Ópera Cómica. Hoy, en ese ámbito, se siguen reponiendo los éxitos del pasado que aún mantienen su atractivo, descollando las óperas buffas y las operetas de Jacques Offenbach (1819-1880), auténtico genio de este género musical durante el siglo XIX, siempre satíricas y de corte irreverente.

El bulevar del Temple

Además del refugio de la Feria, los actores sin trabajo encontraron cobijo en las pequeñas salas levantadas a lo largo del bulevar del Temple, una calle vecina a la actual Plaza de la República y ahora desabastecida de teatros, pero que durante la segunda mitad del siglo XVIII albergó una enorme actividad escénica. Allí, además de la representación de comedias, mostraban sus

habilidades *trouppes* de acróbatas y pantomimos, compañías de marionetas y de espectáculos de circo donde actuaban animales amaestrados. Si bien hubo movimiento desde 1750, se considera que el pionero del lugar fue Jean-Baptiste Nicolet (1728-1796), que en 1759 inauguró una sala dedicada al baile y la pantomima, con agregados de canciones. En 1763 se trasladó a otro ámbito con mayor capacidad, llamado Teatro de Nicolet, donde sumó el apoyo del gran libretista Jean Baptiste Nougaret (1742-1823), quien añadía a su idoneidad para la escritura su capacidad de actor cómico, de amplia aceptación por su vena histriónica. El atrevimiento y la frecuente grosería que mostraban Nicolet y Nougaret desde el escenario motivaron reprimendas y clausuras por parte de la censura, hasta que el dúo consiguió en 1772, vaya a saberse cómo, actuar ante el rey Luis XV, obteniendo como premio el patrocinio real que le dio a la compañía el nombre de Teatro de Bailarines Oficiales del Rey. En 1792 Nicolet, ya muy acomodado a los nuevos tiempos, cambió el nombre de su sala, rebautizada Teatro de la Alegría. En 1808 la reinauguró luego de una reconstrucción total, siendo luego afectada por uno de los tantos incendios que frecuentemente se producía en los teatros europeos. El edificio fue afectado por una nueva reconstrucción y una nueva reinauguración en 1835.

En 1769, en un terreno contiguo a la sala de Nicolet, se instaló el teatro *L'Ambigu-Comique*, donde al comando de Nicolas Médard Audinot (1732-1801) inició una trayectoria muy vinculada a la historia del bulevar. Audinot desarrolló sobre todo su pericia como marionetista, arrastrando una fama lograda en la Feria de Saint-Germain, gracias a la habilidad para manejar sus grandes marionetas de madera que llamaba *bamboches* (monigote podría ser una correcta traducción al castellano). En un principio y por obvias razones Audinot llamó a su compañía los *Comédiens de Bois* (en castellano, Comediantes de Madera), posteriormente ampliaría su elenco con la inclusión de niños y acróbatas («muy bien formados en la danza y en la interpretación», según declaración de un testigo presencial, Carlo Goldoni), escenificando comedias, vodeviles, óperas buffas y hasta dramas. La variedad de géneros ofrecidos justifica el cambio de nombre de la compañía y del recinto, de *Comédiens de Bois* pasó a llamarse *L'Ambigu-Comique*. En 1827 se incendió y fue rápidamente reconstruido pero en el bulevar Saint-Martin, pero en 1966, pleno siglo XX, *L'Ambigu-Comique* fue demolido por orden del responsable ministerial de la cultura francesa de entonces, el escritor André Malraux (1901-1976). Las numerosas manifestaciones de resistencia al derrumbe y un espectacular desfile de todos los profesionales del teatro no pudieron impedir la medida. Se nos ocurre acudir,

a partir de este hecho, a la popular fórmula de que en todas partes se cuecen habas. Nuestro Teatro Odeón, inaugurado en 1891, fue tirado abajo cien años después, exactamente en 1991, en medio de la furia neoliberal que caracterizó el infortunado gobierno del presidente Carlos Menem. Se acusa, como directo gestor del latrocinio, al entonces intendente de la ciudad de Buenos Aires, Carlos Grosso, que decreto mediante dio por tierra con un edificio que por su interés cultural y arquitectónico había sido declarado patrimonio histórico de la ciudad en 1985, y donde habían actuado, entre muchos, la célebre Margarita Xirgú, quien allí dos obras de García Lorca, *Yerma* y *Doña Rosita la soltera*. Como valor agregado, nada menor por cierto, el Teatro Odeón ostentaba el honor de haber sido el lugar de la Argentina donde por primera vez se proyectó un film. Fue en 1896, apenas un año después que los Lumière hubieran inventado el cinematógrafo.

Volviendo al primitivo *L'Ambigu-Comique*, debe señalarse que la utilización de niños actores por parte de Audinot desató la cólera de los devotos, que denunciaban que los pequeños interpretaban sobre el escenario costumbres perversas que ni siquiera podían ser aceptadas por los adultos. Olvidaban estos puritanos extender el reclamo y condenar del mismo modo a los industriales que ya medraban con el trabajo de los niños y usaban la mano de obra infantil en jornadas de catorce horas. Como suele suceder con estos ataques de los ultras, el mayor beneficiado fue Audinot, quien comenzó a recibir como público a los nobles que precisamente acudían para deleitarse con esos espectáculos presuntamente licenciosos por la participación infantil. Se conjetura, asimismo, que las denuncias de los devotos no pudieron llegar a mayores porque Audinot gozaba de la protección de algunos personajes de la nobleza, entre ellos Madame du Barry, última amante de Luis XV, quien precisamente llevó a la compañía a representar frente al monarca (en una fecha no precisada pero anterior a 1774), recibiendo toda clase de alabanzas y recompensas. Se especula también que con sus últimas obras Audinot comenzó a desarrollar un género que tomó importancia durante el siglo siguiente: el melodrama. Fue algo menos que un precursor, el melodrama necesitó de más tiempo para tomar forma y presencia dentro del teatro francés, pero en las representaciones que tuvieron lugar en la última etapa en que *L'Ambigú-Comique* fue regido por Audinot ya se advirtieron algunos rasgos aproximativos.

La situación de los actores

En este punto ampliaremos un tema del que ya hemos dado bastante información. El oficio de comediante solía ser una de las opciones laborales para la gente humilde, ya que semejante perspectiva no ejercía ninguna atracción para los burgueses y mucho menos para los nobles. A veces los cortesanos confraternizaban con los elencos y se sumaban a las representaciones en palacio, pero más para diversión que por la ambición de abrazar una profesión de sacrificios y disminuidos niveles de ganancias económicas. La dedicación al oficio era, entonces, o una alternativa válida para los pobres o la respuesta a un mandato familiar, hijos o hijas de comediantes que casi por inercia seguían la carrera de sus padres. En este sentido el caso de los actores italianos era paradigmático, los hijos heredaban hasta el personaje de sus antecesores, gozando del privilegio de estar enterados, por transmisión filial, de trucos y guiños de actuación que les dieron resultado a sus progenitores y que ellos podían seguir aplicando con el mismo éxito. La ligazón con la tipología del personaje era tan absoluta, (ya lo dijimos), que un actor que recibía en herencia el papel de joven galán lo seguía siendo hasta una edad avanzada. Es que el oficio se aprendía con la práctica, no había otra manera, ya que lo que hoy se entiende como formación artística en las escuelas de arte dramático era absolutamente inexistente. La carencia aumentaba porque, con alguna excepción aislada, no se conocían trabajos teóricos referidos a la profesión, aunque fue precisamente durante las Luces cuando comenzaron a aparecer reflexiones alrededor del asunto, firmadas por Diderot, Voltaire, Riccoboni, Mercier, entre otros. Pero hasta entonces el actor experimentado enseñaba al aprendiz, que poco a poco iba alcanzando envergadura actoral hasta sentirse él también maestro de los recién llegados. La ausencia de lugares de enseñanza sistemática de la profesión quiso ser remediada por la *Comédie-Française*. Hubo una propuesta anterior, formulada por Lekain, que fue rechazada, pero otra similar fue por fin aceptada a seis años de la muerte del actor, en 1784, dándole vida a la acaso primera escuela de arte dramático de Occidente, la Escuela Real de Canto y Declamación, organismo dependiente de la *Comédie*, adonde concurrió la entonces precoz y luego célebre Sarah Bernhardt.

En cuanto a la relación salarial de los actores que actuaban en cualquiera de los cuerpos oficiales, ésta era fija y mensual y en muchos casos más que suficiente para llevar una vida acomodada. Esta mensualidad era algo disminuida en su monto por la necesidad del actor o de la actriz de proveerse del vestuario,

un costo que se atenuaba bastante si tenían la suerte de recibir ropa que algún cortesano les regalaba para aliviar de peso a su ropero colapsado.

Cabe tener en cuenta que la obtención de un cargo de actor o actriz permanente en algunos de estos organismos oficiales no era tarea sencilla, con frecuencia debían ayudar para conseguirlo algunas circunstancias que iban más allá del talento. La cuestión se hacía aún más difícil si la pretensión era la incorporación a la acreditada *Comédie-Française.* La situación normal de un actor vinculado a este organismo puede servir de ejemplo del exigente compromiso laboral que los comediantes adquirían desde el ingreso. La *Comédie* representaba, a lo largo de un mes, la cantidad de veinte obras de tres a cinco actos y otras veinte de un único acto. La memorización de los diálogos requería entonces de un tiempo realmente importante, habida cuenta que, con excepción de los de primera línea, los actores de rango menor debían interpretar, en ese plazo de treinta días, una buena cantidad de personajes secundarios. Dentro de este marco, la diferencia salarial entre un comediante consagrado y un novel o principiante era abismal, exagerada la distancia por la posibilidad de que el novel perdiera la relación de dependencia por cualquier cuestión menor, como la de conducta inapropiada en escena o en camarines.

Se puede añadir, como parte final de esta zona del capítulo, la lista de actores que por idoneidad y carisma se ganaron la estima del público francés de la época. En este punto habría que comenzar con Michel Baron (1653-1729), un galán de gran prestancia y belleza física al cual se le puede acreditar sin duda alguna, aseguran los cronistas, el mérito de haber sido el mejor heredero del Molière actor. Luego de la muerte del genio, en 1673, Barón se valió de todos los recursos aprendidos del maestro y brilló en la *Comédie* a partir de 1680. A los pocos años, y por cuestiones que se desconocen, abandonó el teatro para volver recién en 1720, a la edad de sesenta y siete años, recogiendo el aprecio de un público que no lo había olvidado y que hasta le perdonaba que, pese a la edad, se hiciera cargo de los papeles de galán joven con que había construido su fama.

Henri-Louis Lekain (1729-1778), a quien ya hemos citado por su decisión de concretar o al menos proponer revolucionarios cambios en la convención teatral de la época, tal como el de desalojar a los espectadores del escenario, de tomar la decisión de dibujar «él mismo sus trajes a fin de lograr una exactitud que a su juicio estimaba rigurosa»[38], y por su interés en crear una escuela de arte dramático, es considerado el más grande actor francés del siglo XVIII.

---

38 Baty, Gastón y Chavance, René. Obra citada.

> «[Lekain] llamó la atención de Voltaire. Quien lo ayudó y formó, y aseguró el éxito en todas las tragedias del filósofo. Su caso es casi el opuesto al de Baron; no tenía belleza: su tinte era oscuro. El rostro flaco, los labios demasiado gruesos, la boca ancha, las narices dilatadas, el cuerpo poco armonioso; al principio no gustó. Decepcionado, iba a abandonar Francia, llamado por Federico II, pero una orden del rey [Luis XV] lo obligó a quedarse y fue para su bien. Terminó por imponerse y el éxito ya no lo abandonó.»[39]

Lekain –reiteramos una opinión incluida en la cita, «pequeño, feo y de voz áspera»[40]– se destacó por la naturalidad de su actuación, una nota desusada en un teatro que sobrevaloraba, sobre todo en las tragedias que se ofrecían en la *Comédie*, el falso énfasis y la exagerada declamación. Su capacidad histriónica aumentaba considerablemente cuando actuaba junto con Mme. Dumesnil (1713-1803), la partenaire ideal hasta que en 1776 (dos años antes de la muerte del actor), la actriz decidió abandonar el teatro. Su armoniosa y respetuosa relación profesional era una curiosidad en un universo donde los comediantes, en una muestra de absoluto divismo, casi no se vinculaban entre sí, siquiera dentro de la escena, cuidando el lucimiento personal sin importarle qué pasaba con los otros personajes. Mme. Dumesnil fue la primera actriz «que, siguiendo instintivamente los impulsos del corazón, se atrevió a correr sobre el escenario»[41]. Esta actriz padeció la envidia de la ya citada Hyppolyte Clairon, su opuesto en la manera de interpretar, que de manera artera conspiró para quitarle los más hermosos papeles sin recibir a cambio ninguna represalia ni ninguna protesta, sólo una silenciosa y resignada dignidad.

A la nómina de notables actrices es preciso añadir a la también citada Adrienne Lecouvreur (1692-1730), que alcanzó la categoría de mito a partir de su primera participación en la *Comédie* en el papel de Fedra (1717). Fue una gran innovadora en el arte de decir, ya que suplía el grito por la intensidad y buscaba la coherencia de todos los signos del escenario. «La simplicidad en el escenario –declaró la actriz– es mi único y pobre mérito»[42]. Comenzó su carrera brillando como trágica en la *Electra* de Prosper de Crebillon y sobresalió como cómica en

---

39 Van Tieghem, Philippe. 1961. *Los grandes comediantes (1400-1900).* Buenos Aires. Eudeba.

40 Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. Obra citada.

41 Van Tieghem, Philippe. Obra citada.

42 Citado por Macgowan y Melnitz.

el papel de Angélica en el *George Dandin* de Molière. Asimismo fue el gran sostén de las obras neoclásicas de Racine. La Lecouvreur murió joven, a los treinta y ocho años (en otra parte hemos comentado las alternativas de su lastimoso funeral[43]), una edad que no le permitió hacer una carrera extensa, lo cual no impide que muchos historiadores la pongan a la par de Lekain y la consideren la actriz más importante del siglo XVIII.

Hyppolyte Clairon (1723-1803), ejemplo de actriz para el ilustrado Diderot (así lo afirma en su *Paradoja del comediante*), era de muy humilde origen, lo que acaso explica por qué aplicó durante su carrera todos los recursos posibles para ascender, apelando con frecuencia a la mala fe y a la calumnia de sus rivales. Relegada en la *Comédie* a los papeles de *soubrettes* (criadas), exigió en una ocasión tomar a su cargo el rol protagónico en la *Fedra* de Racine. Torció el brazo de los directivos, reacios a concederle semejante compromiso, y triunfó de manera absoluta. En realidad su carrera, a partir de este punto, también fue corta, como la de la Lecouvreur, pero jalonada de aún mayores éxitos. Quienes mucho la apreciaron admiten que la Clairon se destacaba más por el trabajo que se imponía para delinear a sus personajes que por el instinto que aplicaba, siendo éste el habitual y único recurso de las actrices que tenía a su alrededor.

> «Mme. Clairon representa el tipo de esa categoría de comediantes en quienes el instinto no es lo bastante fuerte ni seguro como para confiarse en él sin reservas.»[44]

La continuidad estuvo representada por una generación de actores que de distintos modos vieron perturbada su carrera como consecuencia de la Revolución y los acontecimientos posteriores. La actriz Louise Contat (1760-1813) perteneció a esa camada de actores. En su caso particular, se ganó, sin duda sin proponérselo, el rechazo de Napoleón, quien deploraba la prestancia con que esta actriz interpretaba a las "madres jóvenes" del Antiguo Régimen. Pero antes de estas críticas del emperador la Contat había tenido la fortuna de ser llamada por el mismo Beaumarchais para formar

---

43 A las desdichas de su entierro, subrepticio, en las puertas de París por su condición de actriz, los dramaturgos Eugène Scribe (1791-1861) y Ernest Legouvé (1807-1903) le agregaron un agravio más en una obra que titularon precisamente *Adrianne Lecouvreur*, donde afirman que fue envenenada por la duquesa de Bouillon, que le disputaba el amor del conde de Sajonia.

44 Van Tieghem, Philippe. Obra citada.

parte del elenco que estrenó, en 1784, *Las bodas de Fígaro*, donde tuvo a su cargo el grato papel de Susana.

También forma parte de esta nómina el más grande trágico de la época, François-Joseph Talma, citado más arriba precisamente por el conflicto entre su fe revolucionaria y el espíritu retrógrado de la *Comédie-Française*, de la cual formaba parte. Talma nació francés en 1763 pero durante niño vivió mucho tiempo en Inglaterra. Cuando regresó a París a los doce años inició sus estudios regulares, destacándose precozmente por la capacidad histriónica demostrada en los actos escolares. Regresó a Inglaterra donde, dado su interés por el teatro, pasó a formar parte de compañías de aficionados que se expresaban en su idioma natal y también en inglés. Talma aprovechó esta nueva estadía no sólo para perfeccionar el uso de este idioma, sino para conocer a fondo el teatro inglés de la época, dominado desde la escena por el gran Garrick, precursor de un nuevo estilo de actuación, basado en la naturalidad. Asimismo descubrió el genio de Shakespeare, a quien desde entonces nunca dejó de admirar. Un nuevo traslado a París, en 1786, le permitió ingresar en la recién inaugurada escuela de arte dramático de la *Comédie* y tomar clases con uno de sus primeros y excepcionales maestros, el actor Molé. En 1787 ingresó en el elenco oficial interpretando un papel en *Mahoma*, de Voltaire, y otros roles menores que le bastaron para ser designado *sociétarie*. El momento de la consagración le llegó en noviembre de 1789, a poco de haberse producido la Revolución, cuando interpretó el papel protagónico en el *Carlos IX* de Marie Joseph Chénier (1764-1811), pieza antimonárquica que la *Comédie* había incorporado al repertorio para adecuarse a los nuevos tiempos.

> «Tenía veintiséis años; de rostro delgado pero hermoso, ojos grandes y brillantes, boca expresiva, cabellos negros y ondulados, tenía todo el físico del héroe trágico.»[45]

Vale decir que Talma fue ejemplo para las generaciones posteriores. Considerado el actor más importante de este período de entre siglos de la escena francesa, ya que trabajó durante una parte de los años prerrevolucionarios y trascendió luego de la Revolución e incluso durante el imperio napoleónico, no sólo por sus dotes artísticas, innegables, sino por su conducta como profesional, siempre dispuesto a la innovación y al mejoramiento del oficio. Los cronistas recogen el dato anecdótico de que Talma dio clases a Napoleón –"lecciones

45 Van Tieghem, Philippe. Obra citada.

de comporte"– para que este supiera moverse en el mundo con las maneras y la autoridad de un emperador, circunstancia que más de un siglo después fue satirizada por el cáustico Bertolt Brecht en *La resistible ascenso de Arturo Ui*, donde un actor da lecciones similares a Adolf Hitler. Asimismo, por invitación de Napoleón, Talma representó ante él y el zar Alejandro en el histórico encuentro en la localidad de Erfurt, pleno centro de Alemania, donde en octubre de 1808 se celebró la alianza, efímera, entre los soberanos de esas naciones. El repertorio para la ocasión fue estudiado y establecido por Bonaparte, quien eligió la tragedia *Cinna o la clemencia de Augusto*, pieza que Pierre Corneille había estrenado en 1641. La obra trasciende un mensaje que, resumido, justifica los crímenes ordenados por el Estado, pues siempre se cometen en beneficio de la comunidad entera. Con este significado, suponiendo que Alejandro lo hubiera entendido (con absoluta seguridad, el zar hablaba el francés), Napoleón quiso justificar el asesinato del duque de Enghien, episodio político desafortunado de la gestión napoleónica que relataremos con mayor detalle en un capítulo posterior.

Cabe destacar, dentro de esta lista ya muy extensa, la labor de un gran actor cómico, Preville (1721-1799), quien se lució en variados papeles pero, sobre todo, en el Fígaro de Beaumarchais. Fue un actor de alta comicidad, atento al uso de la sugerencia llena de picardía y de la sutileza para eludir lo escabroso y vulgar, colocando el humor en un lugar distinto al de las procaces farsas que por lo general se ofrecían en la Feria. Preville demostró, en la práctica, que la profesión de intérprete cómico requería de una provisión de destrezas distintas y más numerosas que la de los actores que se dedicaban a la tragedia.

Insistimos en que la nómina podría añadir otros nombres, ya que ambos siglos, el XVIII y el XIX, fueron pródigos en grandes actores y actrices que, lo hemos afirmado, le dieron al teatro el brillo que pudieron ofrecerle solo contados autores.

Los autores

El episodio de *El Cid*, ya relatado en el capítulo X de estos *Apuntes*, que significó el rechazo por parte de la Academia Francesa de la obra de Corneille por no haberse sujetado a las Reglas Clásicas de origen aristotélico y horaciano, luego afirmadas por varias poéticas renacentistas italianas y la francesa de Boileau, significó el triunfo del preceptismo en Francia y la imposición del Neoclasicismo teatral que afectó de manera particular a la dramaturgia. Precisamente los

preceptistas franceses escucharon con más atención a los exegetas de la *Poética* de Aristóteles que a la *Poética* misma, bastante difícil de ser consultada, ya que se cuenta con datos de que el texto original, invocado con carácter de dogma, tuvo en esa época pocas traducciones y escasas publicaciones locales. Lo cierto es que a partir de la fecha en que la Academia condenó a Corneille, 1636, ningún autor podía o ninguno se animó a salirse del encuadre, so pena de caer bajo sus furias. Sin embargo es preciso anotar que hubo algunas transgresiones geniales: Molière desoyó el fin didáctico que para el teatro pregonaba Horacio y declaró con insistente frecuencia que él sólo se proponía divertir al público, sin ningún otro propósito añadido.

La situación estrictamente profesional del autor teatral del siglo XVIII no era muy diferente a la de sus antecesores del Renacimiento y del Barroco, salvo para los nombres consagrados que por cuestiones de éxito podían reclamar algunos privilegios económicos que les eran negados a los otros. El dramaturgo, no sin esfuerzo, porque tenía que convencer a directores de compañía y a los actores de la valía de su texto, vendía su trabajo a un precio apenas digno, que de inmediato pasaba a ser un objeto a expensas de la buena o mala voluntad de las compañías, que apoyadas en alguna circunstancia desafortunada, por ejemplo que la obra no hubiera recaudado lo suficiente durante sus funciones de estreno, se apropiaban de la pieza para no representarla jamás o representarla con los cambios que al conjunto le pareciera más conveniente. Cuando el elenco permitía que el autor fuera partícipe de las ganancias de boletería, hecho que ocurría sólo si se lo quería mantener atado a la compañía, también se encontraba en desventaja, porque se le negaba el conocimiento exacto de las cifras de las recaudaciones.

> «La opinión general de la sociedad acerca de la figura del autor era negativa, cuando no despectiva, tal como se muestra cada vez que aparece un autor de teatro en una comedia, donde aparecían invariablemente con trazos de caricatura grotesca, como personajes míseros y ridículos.»[46]

Cabe agregar, que, navegando en esta desventajosa situación, los autores debían enfrentar además los rigores de la censura, por lo general y como no podía ser de otra manera a cargo de un funcionario torpe y negligente,

---

46 Leal, Juli. Obra citada.

que con mucha ligereza podía recomendar (ordenar más bien) que debieran reescribirse por entero los dos últimos actos. Esta indefensión de los autores quiso ser conjurada por el voluntarioso Beaumarchais, quien en 1777 inició las gestiones para formar lo que sería una sociedad de autores, creada precisamente para defender la propiedad intelectual y los derechos económicos de los dramaturgos. El momento parecía propicio para intentarlo, porque el escritor ya había nacido, pero «el autor todavía no. Para que existiera sería necesario que el texto que produce fuese reconocido como de su propiedad, como un producto mercantil susceptible de ser objeto de intercambio»[47]. Esta iniciativa embrionaria de Beaumarchais necesitó de un tiempo para fructificar. Fue otro dramaturgo, Eugène Scribe, quien en 1820 conformó la institución autoral y obtuvo para ella la autoridad para reglamentar la actividad, a través de unas normas destinadas a proteger, en adelante, los derechos morales, intelectuales y económicos de los dramaturgos.

Los géneros teatrales

LA TRAGEDIA

La tragedia, siempre sujeta a sus precisas fronteras, encontró en esta centuria impedimentos para prosperar. Operaba en contra el influjo paralizador de Corneille y Racine, a los cuales no se les encontraban herederos, y la visión de mundo de un siglo ilustrado que prefería prestar más atención a los hombres que a los dioses y héroes homéricos. Conspiraba también el peso de las Reglas Clásicas, que se podían aplicar con cierta elasticidad en la comedia (visto que Aristóteles casi no se había referido a ella), pero que en la tragedia eran de obediencia absoluta. Sin embargo la historia del teatro rescata algunos dramaturgos del siglo XVIII que, sin el lustre de tan brillantes antecedentes, cultivaron activamente el género, considerado como siempre el más prestigioso.

Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757) fue un autor de comienzo de siglo que consiguió bastante éxito con *El tirano* (1724) y *El testamento* (1731). Se tienen datos de un prólogo de sus obras completas, publicado en 1752, donde recomendaba la independencia de las Reglas Clásicas para inclinar la tragedia

47 Lepape, Pierre. 1998. *Voltaire* (traducción de Manuel Serrat Crespo). Buenos Aires. Emecé Editores.

hacia temas que tuvieran más que ver con lo contemporáneo. Asimismo hay noticias de que algunos de estos intentos de modernización de Fontenelle, tal como el de cambiar el pesado alejandrino por la prosa más ligera, fueron rotundos fracasos.

Prosper Jolyot de Crébillon (1674-1762) –padre de Claude Crébillon (1707-1777), un asiduo de los salones muy festejado por su ingenio y por la repercusión de sus novelas libertinas–, roza con su dramaturgia, acaso sin saberlo, la truculencia de las obras de venganza de Shakespeare, apelando al horror y a la violencia, aunque para algunos cronistas sus obras son un adelanto de lo que luego será el melodrama, ya que en ellas imperaba el necesario malvado que con sus dañinas acciones sobre los inocentes provocaba el odio del público. En *Atreo y Thieste*, de 1707, replica el mito de Atreo haciendo beber a su hermano Thieste una copa de sangre de sus hijos asesinados.

> «[Crébillon] tiene la idea de aportar algo de *pathos* [según Patrice Pavis; «cualidad de la obra teatral que suscita emoción (piedad, ternura, lástima) en el espectador»] y de espectacularidad bárbara a los relatos dramáticos, evidentemente inspirados en la antigüedad grecorromana, pero desarrollando unos temas capaces de inspirar horror y terror. A falta de hermosos versos y de grandeza, el público tiene emociones fuertes.»[48]

La *Catilina* de Crébillon obtuvo una repercusión que trascendió Francia y llegó a oídos del ilustrado Federico II, quien mandó una carta de felicitación que el autor exhibía con orgullo para envidia de Voltaire, quien viéndose de pronto ante un inusitado rival, descalificó la obra porque según él «no hay diez versos que sean franceses». En cambio, para el historiador italiano Silvio D'Amico, a pesar de su «fría habilidad»[49], Crébillon es el único poeta trágico francés del siglo que merece ser recordado.

Renglón aparte merece Voltaire (1694-1778), el hombre del siglo, tan frecuentemente citado en éste y en capítulos anteriores, por ser una de las grandes figuras de la Ilustración. Perspicaz y calculador, este señor sabía lo

---

48 Lepape, Pierre. Obra citada.

49 D'Amico, Silvio. 1961. *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.

que debía hacerse y no hacerse en la Francia de la Regencia, momento en que comenzó a construir su fama. Lo declaró abiertamente: «Trabajar mucho, imponerse en los géneros nobles, saber que la vida literaria es un combate más que una fiesta y que el valor es tan necesario como la prudencia y la astucia, fortalecer las amistades útiles, conseguir las más sólidas protecciones y no atacar frontalmente el poder establecido»[50]. No obstante hay datos históricos que indican que con alguna frecuencia Voltaire supo contrariar estos prudentes postulados. Lo hizo, por ejemplo, en 1730 cuando reaccionó contra el maltrato que padecían los restos de la actriz Lecouvreur o, en 1766, cuando salió en defensa del señor de La Barre, condenado a la horca por no hacer saludado ceremoniosamente el paso de una procesión religiosa. Cabe la especulación, para muchos historiadores absolutamente necesaria tratándose de Voltaire, de si estos hechos respondieron a un exceso emocional incontrolable o porque precisamente faltando a la prudencia denunciadora obtenía mejores resultados.

No obstante el factor acomodaticio que era regla de vida, Voltaire recibió en 1716 la condena a destierro por burlarse de las relaciones incestuosas (incomprobables) del Regente con su hija. Cuando cesó la condena y regresó, Voltaire renovó sus burlas denigratorias, por lo que fue encerrado en la Bastilla, acontecimiento auspicioso sin embargo, si tenemos en cuenta que ahí, en prisión, escribió su primera obra teatral, *Edipo*, a la edad de veinticuatro años. De vuelta a la vida civil, y luego de unos años de calma y prudente silencio, Voltaire mantuvo el altercado, en 1726, con el noble Guy Auguste de Rohan-Chabot (un hecho ya relatado por nosotros y con bastante detalle en un capítulo anterior). A Voltaire se le achacó la responsabilidad del incidente a pesar de haber recibido una golpiza por parte de sicarios que respondían al señor de Rohan, por lo que fue de nuevo alojado en la Bastilla. Aun en prisión, Voltaire reclamaba el derecho de batirse a duelo con el noble contrincante, quien se negó a aceptar el reto debido a la incompatibilidad marcada por la alta diferencia social entre un noble y un simple ciudadano. Por fin Voltaire fue liberado luego de cinco meses de prisión y obligado a desterrarse a Inglaterra. El *philosophe* sacó mucho provecho de este castigo. Allí, en Londres, donde vivió tres años, hasta 1729, su pensamiento recibió una influencia determinante. Cuando regresó a Francia, Voltaire difundió las ideas vigentes en ese país de exilio, desde las realizaciones del científico Isaac Newton hasta la concepción filosófica de John Locke, plasmadas todas estas cuestiones en sus *Cartas filosóficas*

50 Lepape, Pierre. Obra citada.

o *inglesas*, que de paso hacían aparecer a la sociedad francesa como atrasada e intolerante. Estas reflexiones generaron un escándalo que no le resultó gratuito, las opiniones de Voltaire recibieron un rechazo tal que le aconsejaron tomar distancia, alejarse de París e iniciar una serie de viajes por Europa, que lo llevaron, por ejemplo, a Prusia, donde el monarca Federico II se sintió honrado por alojarlo en su palacio de Sans Soucci.

Durante bastante tiempo Voltaire no tuvo posibilidades de volver a París (sabía que se le iba a negar la entrada), de modo que se instaló en Ferney, localidad francesa fronteriza con la calvinista Suiza, donde levantó un castillo, hoy motivo de visitas turísticas, que ocupó durante años y donde recibía de manera espléndida a los principales *philosophes* europeos, con los cuales, por otra parte, mantenía una copiosa correspondencia. París lo volvió a recibir recién en 1778, ¡a los ochenta y cuatro años de edad!, para ofrecerle el merecido agasajo al santo patrono de la Ilustración, al cual ahora todo se le perdonaba y también todo se le admiraba. Las fiestas y los homenajes fueron demasiados, hasta el punto de que algunos historiadores aseguran que Voltaire murió el mismo año de su regreso aquejado de sobreexcitación. Sin embargo no todos fueron aplausos, al menos sus restos mortuorios padecieron, del mismo modo que su amada Lecouvreur, el desprecio de unos sacerdotes que se negaron a organizarle un entierro cristiano, por lo que «hubo que vestir al cadáver, meterlo en un coche y sacarlo a hurtadillas de París para llevarlo a un lugar donde hubiese un cura tolerante»[51].

Acaso el único campo donde Voltaire no podía medir sus emociones era en el teatro, por el cual sentía una devoción que lo llevó a escribir veintiocho tragedias, numerosas versiones y adaptaciones de obras inglesas (todo lo inglés lo subyugaba), varios libretos para óperas o tragedias musicales, por lo general basadas en sus textos, y un número de comedias, escaso, que tuvieron poco eco.

> «Arouet [François Marie Arouet era su verdadero nombre y apellido, Voltaire es un seudónimo] es loco por el teatro. Le gusta la declamación, los disfraces, el espectáculo del poder inmediato que las palabras llevadas por la voz ejercen sobre las emociones del público. Le gustan las actrices, que pueden ser muy tontas y, sin embargo, hacer que una sala se deshaga en lágrimas con sus más simples expresiones. Buena magia: la que demuestra que las

51 Blom, Philipp. 2012. *Gente peligrosa* (traducción de Daniel Najmías). España. Anagrama.

> palabras, dispuestas con arte, llevadas por una noble inspiración, pueden elevar a los hombres por encima de sí mismos. Para él, la poesía dramática será durante largo tiempo la forma más elevada de la expresión literaria.»[52]

Hoy Voltaire es un dramaturgo olvidado, un autor para eruditos, aun cuando la historia del teatro registra sus numerosos esfuerzos por construir tragedias adscriptas a un nuevo uso, una modernización que contrariaban, aunque levemente, los postulados clásicos heredados de Racine y Corneille. Su carrera se inició temprano, en 1718 (plena Regencia), con la citada *Edipo* y donde por primera vez usó el seudónimo de Voltaire. La pieza lo encumbró como un autor dramático prometedor, «devorado por la sed de celebridad», como lo definió uno de sus maestros jesuitas (como casi todos los hombres destacados de esa Francia moderna, Voltaire había sido educado por la orden).

> «Sin vacilación alguna, se colocan en la cabeza del principiante los laureles de Racine y de Corneille […] A los veinticuatro años se instala en la cima de la reputación literaria: es el poeta.»[53]

Voltaire, fiel a su estrategia de escalamiento social, dedicó *Edipo* al Regente, a quien sin embargo había acusado de incestuoso. Acaso por eso recibió el rechazo; el duque de Orleans no aceptó la ofrenda pero en cambio lo obsequió con una medalla de oro. En esta tragedia, que llegó a las treinta y tres representaciones continuadas, a cambio de la versión aceptada y difundida del mito griego, el parricida Edipo no se siente responsable del asesinato de su padre. Los cronistas advierten que, salvo la señalada trasgresión, el autor no aplica modificaciones más evidentes, que este Voltaire primerizo se adaptó al momento y copió mansamente las formas clásicas, hasta incluyendo un coro que debía actuar, según propia confesión, «como si hubiera estado en Atenas»[54].

Del mismo modo que se le niega la intención de renovación en este *Edipo*, se admite que Voltaire, en obras posteriores y como buen ilustrado, sí se propuso modernizar el género trágico, aunque con un módico aporte, que se redujo al intento de liberarlo de los contextos grecorromanos. La historia del teatro ha

---

52 Blom, Philipp. Obra citada.
53 Lepape, Pierre. Obra citada.
54 Carta de Voltaire a su anciano maestro del colegio jesuita Louis-le-Grand, el padre Porée.

olvidado el estrepitoso fracaso de su segundo trabajo, *Artemire*, que Voltaire, prudente, se negó a publicar en vida, pero recuerda en cambio el suceso de un poema épico de cuatro mil quinientos versos, *L'Henriade*, y de las obras dramáticas siguientes, *Adelaida de Guesclin* (1734), donde en vez de remitirse a Homero ubica la historia en Francia; *Alzira* (1736), que transcurre en el Perú americano; e *Irene* (1738), que sucede en Constantinopla, acordando en esta última pieza con el gusto por el exotismo oriental que era moda de la época. *Mérope*, una obra que Voltaire estrenó en 1743, produjo, según los cronistas, un hecho habitual en el teatro actual pero no tan frecuente entonces: el público, de pie al final del espectáculo, pidió con interminables aplausos la aparición del autor en el escenario, un honor que, hasta entonces, en Francia, sólo había merecido Pierre Corneille. Varios cronistas insisten en que Voltaire careció de verdadero ímpetu renovador, discrepan y aseguran que a pesar de los cambios que aplicó y que citamos, el autor apenas sobrepasó las normas dramáticas de la época. Pero a pesar de estos reparos, resulta cierto que Voltaire logró que la tragedia se constituyera en tribuna de opinión, desde donde emitía con la crudeza que permitía la censura sus ideas ilustradas respecto a la religión, la política y la economía. Si la pieza transcurría en lugares exóticos, aprovechaba para hacer el paralelo sutil entre acontecimientos, condenando situaciones que ocurrían en lugares lejanos y que se replicaban en su Francia de origen. Por otra parte, se debe sumar a su propósito innovador que, impresionado por la espectacularidad de la ópera, que desplegaba una magnificencia de la que se privaba el teatro de prosa, optó por nutrir sus espectáculos de efectos visuales impactantes, instrumentos de atracción que comenzó a aplicar en dos versiones de obras de Shakespeare, *Brutus* y *La muerte de César*, y en la ya citada *Adelaida de Gueslin*; durante su reposición de 1748 se dispararon verdaderas balas de cañón en el escenario.

Las piezas de Voltaire que, según los entendidos, merecen ser nombradas por su calidad dramática, más allá de que en ellas se hayan incorporado o no cambios de procedimientos escriturales, son: *Zaire*, para muchos su mejor obra, estrenada en 1732 («todo el mundo derrama lágrimas, el éxito es inmenso»[55]); la citada *Adelaida de Gueslin*; *El fanatismo o Mahoma el profeta*, de 1741, un claro ataque a la Iglesia; *Mérope*, de 1743; *El huérfano de la China*, de 1755; *Tancredo*, de 1760; y *Sémiramis*, de 1748, que es la historia de «una reina [asiria] que reúne a los cortesanos para darles noticia de su boda; un espectro que sale de

55 Lepape, Pierre. Obra citada.

la fosa para impedir un incesto y vengarse de su asesino; esa misma fosa donde va a parar un necio para salir convertido en un criminal»[56]. En ocasión del estreno de esta pieza se produjeron inconvenientes de necesario comentario: debido a la tolerada presencia de los espectadores en el escenario, el espectro shakespeariano que Voltaire había incluido tuvo que abrirse paso pidiendo permiso –*place à l'ombre, place à l'ombre*– con el fin de llegar al proscenio. Esta fue, quizás, la gota de agua que colmó la paciencia de teatristas y autoridades, que sin embargo tardaron diez años, hasta 1759, para conseguir el decreto real que prohíba la costumbre de sentarse en un territorio que en realidad pertenecía a los actores.

La comedia

Los comediógrafos del siglo XVIII padecían una carga aún más importante que la que sufrían los trágicos: encima de ellos, toneladas sobre sus hombros, pesaba la figura de Molière. Resulta, entonces, meritoria la tarea de una nómina de dramaturgos que intentaron sostener el género, y lo hicieron con esfuerzo y poca recompensa hasta que a mediados de siglo arribaron las figuras descollantes: Marivaux y Beaumarchais, quienes le dieron a la comedia un tono particular e independiente del prócer que había reinado durante la centuria anterior. Pero antes que Marivaux y Beaumarchais hicieran su aparición, las riendas fueron tomadas por Florent Carton, señor de Dancourt (1661-1725). Actor oficial, junto con su esposa, del Hotel de Borgoña, Dancourt se inició en la dramaturgia a la manera de Molière, escribiendo tragedias, el género de prestigio que, igual que a su ilustre referente, lo llevó al fracaso. Encontró mayores satisfacciones con *Las novelistas de Lille*, serie de estampas sainetescas donde utilizó el argot popular e inteligentes efectos cómicos (hoy conocidos como *gags*), que preanuncian un estilo que los críticos han definido con el nombre de *dancourada*, que consiste en la construcción de una obra de corta extensión, con diálogo vivo y ágil y muy sujeta a reflejar los acontecimientos de la coyuntura. Con este procedimiento personal, Dancourt escribió un total de setenta y dos comedias, de las cuales se han perdido varios títulos. En 1685 la *Comédie-Française* le estrenó la primera pieza, aun desprovista de *dancourada*, *El notario servicial*, comedia en prosa y tres actos que se constituyó en un gran éxito. Le siguió una tetralogía

56 Lessing, Gotthold. Obra citada.

costumbrista, compuesta por *El caballero de moda*, *La dama de moda*, *Las burguesas de moda* y *El carnaval de Venecia*. Se asegura que con *El desconsuelo de los jugadores* afirmó su particular estilo; esta obra ganó inusitada popularidad gracias a un elemento externo que se produjo en coincidencia con su estreno: las autoridades habían prohibido el juego de naipes en público.

Por su brevedad, la *dancourada* se convirtió en un material interesante para la representación veraniega, que debía ser de corta duración para no afectar a los espectadores con los rigores del calor. Asimismo, por su intención de abordar siempre lo inmediato y reconocible, Dancourt facilitó una fórmula que contaba con la complicidad del espectador, que le respondió aplaudiendo sus comedias porque de inmediato reconocía de qué se estaba hablando desde el escenario.

La vida de otro comediógrafo, Jean-François Regnard (1655-1709), se caracteriza por la cantidad de acontecimientos novelescos que le acontecieron antes de instalarse en París, en 1669, donde se recibió de abogado al mismo tiempo que se dedicaba a la literatura dramática. Sus primeras comedias, muy influidas por la teatralidad italiana, fueron *El divorcio* (1688); *Arlequín, hombre afortunado* (1690); y *Las jóvenes errantes* (1690). En 1692 inició su vinculación profesional con otro autor, Rivière Dufresny (1648-1724), con el cual escribió varios títulos hasta la ruptura por discordia, que surgió cuando la *Comédie* les representó *Espéreme bajo el olmo*, donde los autores se acusaron mutuamente de plagio. Regnard continuó escribiendo y debe celebrarse la aparición de la que se considera su obra maestra, *El heredero universal*, que ocupó un lugar en el repertorio de la *Comédie* que mantiene hasta hoy, habiendo llegado a las mil trescientas representaciones.

Alain-René Lesage (1668-1747) alternó la dramaturgia con una profusa obra narrativa y de traducción de originales españoles. Es reconocido, como ya dijimos, por su novela (picaresca a la manera española) *Don Gil Blas de Santillana*, A él le corresponde la autoría de una pieza fundamental para el desarrollo de la comedia francesa dieciochesca, *Turcaret*, de 1709, que se distancia del resto por su originalidad, atrevimiento y crítica a los *nouveaux riches* y la situación financiera del país.

> «*Turcaret* aparece en el momento álgido de la polémica donde el Estado mismo había sido víctima de las fraudulentas artimañas de los especuladores, prestamistas y financieros de alto vuelo que en

muchas ocasiones ocultaban estafadores y personajes de dudosa catadura como los que aparecen en la obra de Lesage.»[57]

Lesage tuvo un opaco paso por la *Comédie*, que le estrenó dos obras bajo los rígidos presupuestos de las normas clásicas que no dieron resultados satisfactorios para nadie, ni para el elenco ni para el autor. Debido a estos fracasos, Lesage entendió que el de la *Comédie* no era el campo ideal para su teatro alegre y entretenido, de modo que se dedicó a trabajar para los elencos de la Feria, donde obtuvo más gratitud y más dinero. Los historiadores destacan que Lesage, más atento al sustento de su familia con cuatro hijos que a la obtención del brillo intelectual de un Voltaire (quien nunca quiso envilecer su arte convirtiéndolo en una profesión), luchó mucho para que su trabajo le fuera bien remunerado. Él no era un aristócrata, no tenía apoyo de ningún mecenas y tampoco había contraído un matrimonio de conveniencia, por lo que necesitaba conseguir dinero mediante «la rabia de escribir», tal como definió a su oficio en uno de los prólogos de su célebre *Don Gil Blas de Santillana*.

Pierre de Marivaux (1698-1763)

Poco se sabe de los primeros años de la vida de Pierre de Marivaux. Es noticia que nació en París pero que por causa de las ocupaciones de su padre, que ejercía un alto cargo en la Casa de la Moneda, debió trasladarse muy joven a la Normandía, más precisamente a la ciudad de Riom (hoy un atractivo centro turístico), y luego a Limoges, un destino todavía más importante, en el centro de Francia. Ahí, en esa ciudad, otros afirman que fue en la misma Riom, Marivaux comenzó sus estudios de leyes, que dejó inconclusos para completarlos en París, urgido por obtener una profesión que fortaleciera su débil situación económica. No hay datos sobre las razones por las que fijó residencia en su natal París, y tampoco los hay sobre su decisión de casarse con Mme. Colombe Bologne, salvo que haya actuado como acicate la importante dote que la señora aportó y que Marivaux invirtió en pésimos negocios, se presume que siguiendo las directivas económicas que, para Francia, había impuesto el ya bastante mencionado por nosotros John Law. Pero también hay indicios ciertos de que Marivaux no intentó que su título de abogado lo salvara de la ruina, abandonó el diploma sin

57 Leal, Juli. Obra citada.

usarlo, para ganarse la vida en adelante con la escritura, incursionando en tres de sus terrenos, la novela, el periodismo y el teatro, siendo esta última actividad la que le ha reportado la mayor fama y, en su momento, más dinero.

No hay motivos rotundos para ubicar a Marivaux como un ilustrado. En los primeros tiempos su vinculación con los *philosophes* fue malsana, sobre todo cuando por la operación exitosa de su amiga Mme. Tencin, obtuvo en 1742 el cargo de miembro de la Academia Francesa, desplazando a un rival temible, Voltaire, que a partir de entonces se convirtió en su enemigo personal y en el más ácido crítico de sus obras. Para el virulento Voltaire, Marivaux pesaba en sus obras «huevos de mosca en telas de araña». Pero otros ilustrados no le cerraron las puertas; acompañado por sus éxitos en el teatro, Marivaux era con frecuencia invitado a las reuniones en los salones, por supuesto al de su admiradora Mme. de Tencin, al de Mme. de Deffland, y al más célebre de todos, el de Mme. de Geoffrin.

El Marivaux novelista, actividad que desarrolló mientras comenzaba también a tentar con el teatro, fue autor de un título que se considera precursor de la novela moderna francesa, burguesa y realista, *Vida de Mariana*, publicada en once partes entre 1731 y 1741, la cual nada menos que Stendhal consideraba su libro de cabecera. En realidad obra de transición entre la narrativa del siglo XVII y el XVIII, en *Vida de Mariana* Marivaux despliega «despreocupación, humor, libertad, gracia alada y un profundo y nuevo análisis de la pasión»[58], retratando con realismo lo que ve y lo que le interesa, la vida vulgar de los pañeros y las empleaditas de tiendas. A este carácter pertenece su otra novela, aparecida entre 1734 y 1735, *De campesino a señor*, que obtuvo la misma elogiosa recepción.

Respecto al periodismo, Marivaux se inició desde el llano, a través de *Las cartas de los ciudadanos de Paris* (1717-1718) y *Las cartas que contienen una aventura* (1719-1720), semblanzas de costumbres que, ante la aprobación pública, lo animaron a emprender la creación de su propio periódico, donde intentó copiar los presupuestos que ya habían probado, desde 1711, los ingleses Joseph Addison (1672-1719) y Richard Steele (1672-1729), reconocidos como fundadores del periodismo moderno con el ampliamente leído The Spectator, un diario más de opinión y de reflexión moral que de información. Quiso llevar adelante estos propósitos a través de tres intentos –El espectador francés,

58 Sordo, Enrique. 1962. Prólogo a *El juego del amor y del azar* (versión castellana de A. Nadal Sauquet). España. Plaza & Janes S.A.

El indigente filósofo o el hombre despreocupado y El gabinete del filósofo–, aunque a diferencia de la exitosa experiencia inglesa sus iniciativas resultaron fracasadas, superando apenas la decena de números iniciales.

El ciclo teatral de Marivaux comenzó en 1720, cuando la *Comédie* le estrenó su primera obra y única tragedia, *Annibal*, que fue una decepción de tanto peso que Marivaux optó, del mismo modo que Molière lo había hecho casi un siglo antes, por abandonar las pretensiones de abordar el género serio y cultivar la comedia, donde podía aplicar las virtudes para la descripción costumbrista que había demostrado ya en el periodismo y en la novela. Marivaux entendió «de que vale más ser un burgués, contento de vivir en una estancia más modesta, donde no penetren los heroísmos y los frenesíes y donde los humanos defectos sean soportables»[59]. «Una burguesa contenta en su pueblecito, vale más que una princesa que llora en su bello palacio», dice uno de los personajes femeninos de *La doble inconstancia*. Con esta premisa el autor alimentó el eterno tema de sus obras, el sentimiento amoroso y sus consecuencias sin derramar lágrimas ni caer en el patetismo; nada de amor-pasión. Para crearse un reino aparte al de Molière, a quien evitó imitar, Marivaux estudió las cuestiones del amor con un estilo particular que la historia del teatro reconoce hoy como *marivaudage*.

> «Con una asombrosa seguridad en la elección del momento psicológico, pintó la turbación del amor naciente en los corazones tímidos, sombríos u orgullosos. Marcó todos los delicados matices. Y si no logró hacer reír a costa de ese amor siempre virtuoso y sincero, encantó a todos aquellos que amaron, aman o amarán, con la penetración y la precisión de su análisis.»[60]

A mediados de siglo, el alemán Gotthold Lessing, aunque muy poco amigo del teatro francés, programó en el Teatro de Hamburgo una obra de Marivaux, *Las falsas confidencias*, circunstancia que le sirvió para hacer comentarios acerca de las líneas de construcción dramática que usaba el autor.

---

59 Sordo, Enrique. Obra citada.

60 Dáneo, Rosa. 1958. *Teatro Clásico Francés. Noticia sobre Marivaux. Buenos Aires*. Librería El Ateneo.

> «Sus obras, aunque ricas en intrigas y caracteres distintos, son bastante parecidas entre sí. En todas, el mismo ingenio brillante y a menudo excesivamente rebuscado, en todas, el mismo análisis metafísico de las pasiones; en todas, el mismo lenguaje lleno de florituras y neologismos. El plan es siempre de un alcance muy limitado; pero como un verdadero Calípides[61] en su arte, sabe recorrer este reducido ámbito con una serie de pasos tan pequeños, pero tan perceptiblemente diferenciados, que al final creemos haber dejado atrás, en su compañía, un camino larguísimo.»[62]

El cambio le creó dificultades para seguir estrenando en la *Comédie*, que tardó mucho en reincorporarlo a su escenario, donde al fin le estrenó sólo nueve comedias de las treinta y seis que constituyen la producción total del dramaturgo. Se especula que con su rígido estilo de interpretación, la *Comédie* generaba representaciones de las obras de Marivaux cargadas de hierática frialdad (el cuerpo de los actores apenas transmitía alguna expresividad), de modo que cada espectáculo parecía la réplica de uno anterior, una circunstancia que por añadidura castigaba injustamente al autor, que para ciertos críticos, tal como lo insinúa Lessing, escribía siempre la misma obra bajo diferentes títulos. Por fortuna para Marivaux, sus piezas también fueron representadas por los italianos (un total de veintidós). Esos actores de tanto talento para el manejo de los gestos y del cuerpo, pudieron adornar mejor sus trabajos. El disfraz, la usurpación de identidad, el travestismo deliberado para engañar al contrincante en estos juegos del amor y del azar (la palabra amor es empleada por Marivaux en la mayoría de sus títulos), fueron recursos a los que estos intérpretes les sacaban el mayor de los provechos, sobre todo las actrices, que a diferencia de sus colegas varones solían expresarse mejor en francés. Es criterio de la mayoría de los cronistas que la mujer ocupa un lugar excepcional en las comedias de Marivaux, de ahí el buen partido que de estos papeles supieron sacar las actrices. Se detenían más en el preciosismo conversacional, sostenían con gracia la quieta elegancia de los diálogos por lo general ambiguos, regodeándose en el galanteo y en los juegos de seducción, diciendo sin decir lo que en realidad se quería decir (el sí era no y el no era sí).

---

61 Según Plutarco, célebre actor de tragedias, «que tenía en toda la Grecia grande nombre y fama».
62 Lessing, Gotthold. Obra citada.

> «Su teatro está poblado por multitud de personajes femeninos de desigual envergadura pero de gran fuerza de conjunto: tímidas enamoradas que se resisten a aceptar sus propios sentimientos y se hallan en una situación de dependencia respecto de sus padres o tutores; jóvenes más desenvueltas, ingeniosas, decididas a no dejarse avasallar y a conseguir lo que quieren, aunque a veces tengan que usar de enredos o acudir a la ayuda de sus sirvientes para lograr su amor, en fin, mujeres social y económicamente independientes las cuales, aunque deben cuidar de su honor, no son por ello menos sensibles a la llamada del amor.»[63]

Si bien casi toda la obra de Marivaux se dedica, a veces con exiguas variantes, a desarrollar su ya tan mencionado tema predilecto, el sentimiento del amor, hay tres que sobresalen por algunas diferencias, donde el autor se ocupó, aunque levemente, de ciertas cuestiones sociales. A esas tres obras se las califica, creemos que con exageración, como el teatro "social" o "filosófico" de Marivaux: *La isla de los esclavos*, *La isla de la razón o los hombrecitos* y *La colonia*. En los tres casos la acción se desarrolla en un lugar mítico. *La isla de los esclavos* transcurre en una isla de fantasía que nos hace pensar, salvando las distancias, en *La tempestad* de Shakespeare. Fue estrenada por la *Comédie Italianne* en 1725, con gran éxito. Un barco ateniense se hundió en el mar y tanto amos como esclavos se salvaron buscando refugio en una isla que es gobernada por esclavos. Un funcionario del lugar, un antiguo esclavo llamado Trivelín, recibe a los náufragos y les da instrucciones de cómo vivir en adelante: deben cambiar de roles, los amos deberán ser esclavos y los esclavos serán los amos. Pero este recurso, advierte Trivelín, no contiene ánimos de venganza sino de corrección, los esclavos deberán enseñar a los amos cuál debería haber sido su comportamiento cuando eran amos para ser queridos y respetados. La situación tiene un final de mecánica simplicidad, los esclavos, que al principio se comportaban con autoridad y osadía, no pueden sostener la condición de tales y se rinden a los pies de los señores, que por causa de esta claudicación vuelven a ser lo que eran, aun en la mismísima isla de los esclavos.

Las otras dos piezas, *La isla de la razón* y *La colonia*, fueron estrenadas por la *Comédie-Française*, pero con escasa repercusión, porque los actores franceses no se acomodaban tan bien con los textos de Marivaux como sí lo hacían los italianos.

---

63 Maduell Lafarga, Francisco. 2003. Introducción a *Marivaux*. España. Editorial Gredos.

En *La isla de la razón* los personajes no razonables, los que se niegan a entrar en razón cambiando sus hábitos malsanos y cesando con sus actos arbitrarios, varían de tamaño y se convierten en enanos. En *La colonia* las mujeres pelean contra los hombres, buscando la igualdad de derechos y deberes, ¡vaya modernidad de tema!, pero el final es también conformista: los hombres vuelven a hacerse cargo de la guerra y las mujeres de los quehaceres domésticos.

Como fórmula dramática casi invariable, Marivaux escribió sus diálogos en prosa (en muy pocas excepciones usó el verso), lo que le sirvió para utilizar en sus obras el modo conversacional cotidiano de los franceses elegantes de su tiempo. Recurrió al aparte, esa vieja muletilla de la comedia clásica que cumplía la función de buscar la complicidad del espectador, haciéndole entender que el disfraz era sólo un juego teatral: la dama se traicionaba a la vista del espectador, nunca podía engañar actuando y hablando como una criada, aun cuando estuviera vestida como tal. Asimismo Marivaux desatendió la norma de los cinco actos y se aplicó a trabajar con dos modelos diferentes de estructura de la intriga: la obra en un acto, la *petite pièce* (veintiuna obras), y la de tres actos (catorce). Se exceptúa naturalmente de esta nómina la tragedia inicial en cinco actos, *Annibal*, que comentamos más arriba. Como afirma Juli Leal, la extensión de las piezas no califica como más ligeras a las de un acto respecto a las de tres, ya que «Marivaux escribe una comedia pensando en la estructura que mejor le conviene a la obra, independientemente de su intensidad o no. Cada comedia tiene la duración que exige su tema»[64]. Los criados, personajes imprescindibles en la comedia clásica y en la Molièresca, también tienen activa participación en las de Marivaux, favoreciendo el encuentro entre sus amos enamorados, sirviéndoles de cómplices y de confidentes.

Marivaux, acaso para fascinar a los actores de Ia *Comédie Italianne*, incluyó en sus comedias, desde la primera, personajes devenidos de la Comedia del Arte, sobre todo Arlequín, que aparece en trece de sus obras. Otro nombre del mismo origen es Lelio, que interpretó hasta su jubilación el ya bastante mencionado Luigi Riccoboni. El autor fue alejándose del procedimiento a medida que la compañía italiana se fue afrancesando, un proceso gradual que comenzó apenas se produjo el regreso de la compañía a Francia, se reitera que en 1716, acudiendo en cambio y como novedad a las picardías del argot parisino y «abandonando progresivamente la fantasía y los recursos escénicos

64 Leal, Juli. Obra citada.

de la *commedia dell'arte* para cultivar una comedia de corte más burgués, más acorde con las costumbres de la sociedad francesa»[65]. El maleable Marivaux se puso a tono con esta situación, sumando personajes de origen francés y quitándoles relevancia a los de origen itálico, que fueron perdiendo presencia y protagonismo.

El recurso del final feliz, casi como la intervención de un *deus ex machina*, fue aplicado por Marivaux en todas sus intrigas, que de ese modo devolvía la situación al estado que se consideraba normal, sosteniendo la pétrea división de clases, donde las personas de condición sólo compartían vicisitudes con sus criados hasta el punto en que el conflicto (amoroso, siempre amoroso) estuviese superado. ¿Se le podía pedir más a Marivaux, cuando sólo era un autor teatral que estrenó sus piezas cincuenta años antes de que la situación social y política cambiara tan rotundamente?

No contamos con la lista completa de los títulos de Marivaux, pero sí datos de aquellas piezas que encontraron mayor eco de público, desde la primera, *Arlequín pulido de amor*, que los Italianos le estrenaron en 1720 y que obtuvo una repercusión inesperada habida cuenta de que Marivaux traía sobre sus espaldas el fracaso de la tragedia *Annibal* (que había estrenado el mismo año). En esta pieza que podríamos llamar inaugural (en un acto y en prosa), y que se desarrolla en el jardín y el palacio del Hada, un hermoso e ingenuo Arlequín despierta de su plácido sueño y de inmediato recibe el acoso del Hada, perdidamente enamorada de él hasta el punto de estar decidida a romper su inminente matrimonio con el mago Merlín. Pero Arlequín resulta sinuoso e inasible. Para colmo el Hada y su incondicional sirviente Trivelín descubren, invisibles gracias a su vara mágica (pueden ser testigos sin ser vistos), cómo Arlequín se enamora de una simple campesina. Al final, estos enamorados, amenazados por el Hada, le quitan la vara mágica y la obligan a aceptar una situación que en cuestión de amores la deja de lado.

La sorpresa del amor, de 1722, reafirmó la popularidad del autor, que se fue acentuando durante el próspero decenio limitado por los años 1720 y 1730, durante el cual estrenó varias comedias, por lo general en tres actos: *La doble inconstancia* (1723), *La doncella fingida* (1724), *El desenlace imprevisto* (1724) –este último un juego complicado de dos parejas que el director de cine Eric Rohmer

65 Maduell Lafarga, Francisco. Obra citada.

tomó para su película *L'ami de mon amie*, de 1987–, *La segunda sorpresa del amor* (1727), y *Los juramentos indiscretos* (1731).

El juego del amor y del azar (que Gredos editó bajo el título de *Juegos de amor y fortuna*[66]) fue estrenada por los Italianos en 1730 y es, sin duda, la más célebre comedia de Marivaux, donde se refleja con mayor claridad el canon del *marivaudage*. El Sr. Orgon, acomodado a las costumbres de la época, decide concertar el casamiento de su hija Silvia con un joven muy atractivo llamado Dorante. Pero Silvia no acepta de inmediato el destino matrimonial, desconfía de su prometido –«los hombres guapos son de suyo fatuos; lo he observado»[67]–, por lo que propone a su padre, para conocer mejor a Dorante y sus intenciones, disfrazarse de criada mientras que la suya hará de señora. El padre accede y el plan se pone en marcha, ignorando las mujeres disfrazadas que a Dorante se le ha ocurrido la misma idea de intercambiar roles con su criado. Es posible imaginar el juego de confusiones y picantes equívocos que se generan en el transcurso de las situaciones, que avanzan y retroceden a medida que alguno de los personajes involuntariamente equivoca su identidad.

Las falsas confidencias (1737) es una de sus últimas producciones y como en todas se dirime una contienda amorosa, con la diferencia de que la muchacha en cuestión, Araminta, no es una jovencita ingenua y candorosa (casi un arquetipo en toda la obra de Marivaux), sino una viuda joven, rica y con suficiente capacidad para discernir qué le conviene. Y lo que decide es casarse con su administrador, su empleado, quien a través de una sutil estratagema, que llena la pieza de enredos, es atrapado por el deseo de su patrona.

Por razones que ignoramos, Marivaux terminó su carrera en la cima de su prestigio, en 1742. Hasta su muerte (en 1763), se dedicó sobre todo a trabajos académicos, de corte histórico y literario, abandonando el teatro que le había dado tantas satisfacciones. A su muerte quedó una producción muy festejada en medio del Siglo de las Luces y desacreditada durante la época de la Revolución y el Imperio. La disolución de la compañía italiana contribuyó sin duda a que la obra de Marivaux entrara en una zona de opacidad y desinterés –se lo culpaba de ligereza y falta de profundidad–, para ser rescatado recién en el siglo XX, más precisamente por la generación de directores de 1968, Patrice

---

66 Marivaux. 2003. *Arlequín pulido por el amor. La isla de los esclavos. Juegos de amor y fortuna. La escuela de las madres. Las falsas confidencias* (traducción de Francisco Lafarga Maduell) España. Gredos.

67 Marivaux. 1962. *El juego del amor y del azar* (traducción de A. Nadal Sauquet). España. Plaza & Janes S. A.

Chéreau y Jacques Lassalle entre ellos, quienes redescubrieron los valores de sus piezas y sus modernos significados. Además de ese constante interés por el raro sentimiento humano que es el amor, estos teatristas rescataron otros asuntos poco advertidos en la dramaturgia de Marivaux, tal como el desprecio que le producía la ingratitud, el falso orgullo, la avaricia y la compasión que sentía –alma generosa y cristiana– por los más humildes, inclinación que hoy les permite a algunos críticos ubicarlo en los primeros puestos de los moralistas franceses. De esta recuperación de la figura de Marivaux participó el estreno, en 1946, por la compañía Barrault-Renaud de *Las falsas confidencias*. La pieza se mantuvo en el repertorio de esta compañía durante veinte años y, lo más importante, sacó «a Marivaux de la imagen de caja de bombones, de peluca empolvada y falsos modales en que estaba encerrado»[68]. El gesto de reivindicación se fue completando: Jacques Charon, recuperó en 1950 *La doble inconstancia*; Jean Vilar, quien dirigía el afamado Teatro Nacional Popular (TNP), programó en 1955 *El triunfo del amor*, donde actuó María Casares; Jacques Lassalle montó en 1979 otra versión de *Las falsas confidencias*; y Patrice Chéreau puso en escena en el mismo año un título menos conocido, *La disputa*, una de las últimas obras de Marivaux, fechada en 1744 (se duda que se haya estrenado en vida del autor). Gran sensación ha causado la representación de *La isla de los esclavos* fuera de Francia; el director Giorgio Strehler la montó en italiano, en el célebre Piccolo Teatro de Milán, durante la temporada 1994-1995.

Beaumarchais (1732-1798)

> «Las obras de teatro, señor, son como los hijos de las mujeres. Concebidos con voluptuosidad, formados con gestación fatigosa, alumbrados con dolor, y viviendo pocas veces lo bastante para compensar a sus padres de los cuidados que les prodigan, cuestan más penas que satisfacciones reportan. Así son las obras teatrales. Seguidlas en su carrera. Apenas ven el día cuando ya, con pretextos varios, tienen que sufrir el ataque de los censores, ataque del que en más de una ocasión salen sin vida. En lugar de entretenerse con ellas dulcemente, el público, cruel, las maltrata y trata de hundirlas. Con frecuencia, al querer cuidarlas, el actor

68 Leal, Juli. Obra citada.

> las estropea. Si se les pierde de vista un instante, se las encuentra por todas partes, deshechas, desfiguradas, roídas por extractos y cubiertas de críticas. Y si escapan de tantos daños y brillan efímeramente, el peor mal les aguarda aún: el olvido mortal, que acaba con ellas. Desaparecen, perdidas para siempre en la inmensidad de los libros.»[69]

El autor de estas declaraciones, desalentado pero verídico cuadro de situación del dramaturgo del siglo XVIII, fue Beaumarchais, quien puesto a la par del otro genio de la época, Marivaux, presenta profundas diferencias literarias. Marivaux fue bastante prolífico (treinta y seis obras nacieron de su pluma), Beaumarchais, en cambio, muestra una escasa producción, colmada por las obras maestras que integran su célebre trilogía, tres obras que guardan continuidad temporal entre una historia y la otra y repiten la mayoría de los personajes: *El barbero de Sevilla*, *Las bodas de Fígaro* y *La madre culpable*.

También las distancias entre uno y otro se expresan en los aspectos biográficos. Mientras que de Marivaux sabemos poco de su infancia y juventud, y de la madurez rescatamos, entre otros emprendimientos intelectuales, sus aventuras periodísticas, su oficio de novelista y su cargo en la Academia, con Beaumarchais nos encontramos con una vida de extremos, que casi ningún historiador del teatro se niega a relatar cuando se llega al punto de desarrollar la vida de este gran representante del mejor teatro francés del Siglo de las Luces. Nosotros tampoco escapamos a esa tentación y aportamos a renglón seguido parte de las vicisitudes de una existencia realmente singular.

Nacido como Pierre Caron (Beaumarchais es en realidad un seudónimo), fue el séptimo de los diez hijos de un padre relojero, acaso el más rebelde, pues aún adolescente huyó varias veces de su casa, adonde siempre regresó para rogar el perdón paterno. Trabajando como ayudante de su padre, se destacó por su habilidad manual y técnica, logrando reducir el tamaño de los mecanismos de relojería, de modo de transformarlos en verdaderas joyas en miniatura. El relojero real, enterado del proceso de miniaturización inventado por el joven, se lo atribuyó como propio ante Su Majestad, deslealtad que fue respondida por Caron hijo con un pleito que ganó en los tribunales pero perdió en la Historia,

---

69 Beaumarchais. 1958. *Teatro Clásico Francés. Carta del autor* (extracto, traducción de Eduardo C. Ocampo). Buenos Aires. Librería El Ateneo.

ya que la creación de las miniaturas relojeras sigue llevando patrocinio del falsario Jean André Lepaute.

Muerto su padre en 1755, Pierre Caron compró el empleo de "catador real" (la adquisición de cargos era una práctica normal de la época), vale decir que tomó el compromiso de cuidar la sazón y el sabor de los almuerzos y cenas del monarca. Por esas fechas se casó por primera vez, con una viuda rica y ahí fue cuando tomó el nombre de Beaumarchais, derivado de una de las tantas posesiones de la adinerada esposa, llamada *Le Bois Marchais*. Esta mujer murió al año (hay quien aventura, quizás con atrevimiento irresponsable, que envenenada por su esposo); tiempo después Beaumarchais volverá a casarse, con una mujer joven pero sin dote, que también fallece a los dos años de matrimonio. Antes de esto, en 1760, Beaumarchais consigue el aprecio de Mme. de Pompadour en el momento en que la famosa cortesana conseguía convertirse en la favorita de Luis XV, quien lo hace nombrar profesor de arpa de las infantas reales y le otorga el bastante merecido título de relojero real. Beaumarchais regaló a Mme. Pompadour, se supone como señal de agradecimiento, un minúsculo reloj montado en un precioso anillo.

Instalado en la corte, Beaumarchais participa de los festejos que allí tienen lugar escribiendo paradas teatrales, dando cuerda entonces de su predisposición para el arte dramático, que incluso estudia en aspectos hasta entonces inesperados: en 1763 escribe un *Ensayo sobre el género dramático serio*, entendiéndose por "serio" lo que Diderot, poco antes, había llamado drama burgués o tragedia doméstica.

Las paradas cortesanas, en realidad un subgénero dramático entretenido y superficial hecho para las circunstancias, tuvieron su correlato popular en la Feria, donde elocuentes y hábiles actores desarrollaban pequeñas situaciones en las puertas de los teatros con el fin de tentar a los transeúntes y convertirlos en el público del espectáculo que minutos después se iba a representar adentro. Como no podía ser de otra manera, los personajes de estas sucintas piezas estaban inspirados en los de la comedia italiana, aunque, tal como ocurrió con Marivaux, los Arlequines y las Colombinas iniciales fueron derivando, poco a poco, en tipos populares afrancesados, hablando el argot parisino y luciendo el hábito de los pequeños comerciantes o prostitutas que ofrecían sus servicios en una zona muy cercana. Hay noticias de que Beaumarchais también escribió para la Feria, aunque de esta producción se le conoce un solo título, *Juan Simple en la Feria*; aquí, aseguran los que conocen el texto, se permitió ser un poco más atrevido que en palacio, donde ese rasgo habría sido mal visto y censurado.

Beaumarchais no permaneció demasiado tiempo en el cómodo cargo de catador de comidas, viajó a España, se especula que en un nuevo y sorprendente rol, el de agente secreto de la corona francesa, de espía al servicio de Luis XV. Entre 1774 y 1775 se instaló en Londres, no sabemos si cubriendo allí la misma función que en Madrid, aunque parece cierto que en la misma Inglaterra se involucró en la causa de la independencia de los Estados Unidos, participando del envío de armas a los sublevados americanos. En este período algunos historiadores le han descubierto otros negocios menos heroicos, relativos a la venta de esclavos.

En 1786 Beaumarchais formalizó un prolongado concubinato y se casó con Thérèse de Willermaulaz. El dinero habido por su primero y afortunado matrimonio, por los altos cargos en la corte y el devenido por los también primeros éxitos teatrales, fue invertido en una fastuosa mansión que le construyó el arquitecto Lemoine y que en su momento indignó a los revolucionarios de 1789, a pesar de que Beaumarchais ya había optado por la causa y actuaba como diputado y funcionario de la Revolución. Acosado por las críticas, abrió sus jardines y lo cedió como parque público mientras se ocupaba, también, de solventar los gastos de las tropas revolucionarias que allí acamparon, lo que no lo eximió de una acusación de "falso patriota" por una complicación con su negocio de siempre, la venta de armas, que le valió la cárcel, la pérdida de casi toda su fortuna y casi la guillotina, de la cual se salvó apenas. Después de estos complicados acontecimientos Beaumarchais se obligó a buscar refugio en su conocida Inglaterra, hasta que, calmada la situación, pudiera volver a Francia. Lo hizo en 1796, pero con el regreso no logró superar la difícil situación económica en que había quedado, hasta que, atacado por una apoplejía, murió durante la noche del 17 al 18 de mayo de 1798.

Es preciso recalcar, como ya lo anticipamos, que entre tanta peripecia novelesca, Beaumarchais tuvo tiempo de salir al encuentro de la injusta condición que atravesaba el autor teatral de la época. En pleno apogeo, a cuatro años del estreno de *El barbero de Sevilla,* en enero de 1777, tuvo la generosidad de convocar a los más destacados y representados autores franceses y fundar con ellos la Sociedad de Autores Dramáticos, una institución reivindicativa de la que fue nombrado presidente. La entidad, superados los balbuceos germinales, se consolidó en una fecha posterior, que la investigadora argentina Beatriz Seibel[70]

70 Seibel, Beatriz. 2002. *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930.* Buenos Aires. Corregidor.

establece en 1791 (la reciente Revolución tuvo mucho que ver), actuando de modelo para iniciativas similares aunque muy posteriores, tal como la que emprendieron treinta y cuatro dramaturgos argentinos en 1910, que encabezados por Enrique García Velloso fundaron la primera Sociedad Argentina de Autores Dramáticos, germen de la actual Argentores, creada en diciembre de 1934 como consecuencia de la unión de tres entidades autorales. Cabe señalar que en la Argentina estaban dadas las condiciones de asociación luego de que en 1910 se dictara la primera Ley de Propiedad Literaria, de sanción precipitada debido a una circunstancia singular. En el año de festejos del Centenario (1910), el estadista francés, asimismo dramaturgo, Georges Clemenceau (1841-1929), visitó nuestro país. No venía en representación oficial sino invitado por un empresario teatral, Faustino Da Rosa, quien lo sedujo para que diera una serie de conferencias en el Odeón, compromiso que Clemenceau aceptó y cumplió. En agosto de 1910, todavía en el país, el estadista francés tuvo un altercado con un «un grupo de intérpretes teatrales que pretendían representar su pieza *Le voile de bonheur.* La compañía le solicitó permiso para hacerlo y lo invitó a presenciar los ensayos. Él se negó de manera rotunda. De todas formas, la troupe publicitó la obra y la interpretó. Este hecho generó furia en el visitante, a tal punto que hizo una denuncia por escrito en la que señalaba que se oponía "a estos procederes de piratería que desgraciadamente autoriza la falta de una ley que garantice en la República Argentina la propiedad literaria"»[71]. La protesta era justa, la falta de adhesión de la Argentina a las normas de derechos y propiedad intelectual posibilitaba que se realizaran traducciones, reproducciones y representaciones de todo tipo de obra sin pagar las retribuciones a los autores de las mismas. Por obra del incentivo proporcionado por Clemenceau, «en el mismo mes de agosto, se discutió en la Cámara de Diputados un proyecto de ley de propiedad literaria y artística, presentado por los diputados Carlos y Manuel Carlés, quienes sostenían que representaban gratamente con este gesto «el encargo de amigos y maestros, célebres en ciencias, artes y respetos sociales» (Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados, 24 de agosto de 1910: 89-95). El proyecto fue aprobado y pasó a la Cámara de Senadores, donde Joaquín V. González, senador por La Rioja, declaró: «En Europa, particularmente en Francia, se ha promovido últimamente un movimiento de instancia a la República Argentina respecto a la sanción de esta ley. Un comité, formado por los primeros intelectuales franceses, bajo la presidencia del célebre historiador y político Hanotaux, ha hecho gestiones ante

71 Bruno Paula. "*Georges Clemenceau en la Buenos Aires de 1810*". http://historiapolitica.com

la legación argentina en París aduciendo razones de esas que difícilmente se postergan, a de que se dicte una ley que reconozca los derechos de los autores franceses. Esta instancia ha tenido aquí su repercusión con motivo de la visita de uno de los hombres más eminentes de Francia y de la Europa contemporánea, Monsieur Clemenceau» (Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores, 14 de septiembre de 1910: 612). La ley 7.092, primera ley de propiedad intelectual de la Argentina, fue finalmente aprobada. El redactor de la misma fue Paul Groussac, quien había trabado cierta con Clemenceau y había sido de los primeros en advertir el disgusto del dramaturgo francés.

Ya indicamos más arriba, como actos de iniciación dramática de Beamarchais, las paradas que para la corte escribió entre 1760 y 1765; fueron cinco: *Colin y Colette, Los diputados de Abastos, Las botas de siete leguas, Leandro vendedor de agnus dei* y *Sisabel maniquí.* Deben sumarse a estos actos de aprendizaje del oficio dos dramas a la manera de Diderot, *Eugenia* (1767) y *Los dos amigos* (1770), que hoy permanecen en el olvido, opacados por su escasa calidad y la trascendencia de su famosa trilogía de Fígaro, que veló todo lo que Beaumarchais hizo antes. En estas dos obras burguesas, de las cuales él mismo renegó («tuve la debilidad de ofreceros, en otro tiempo, dos tristes dramas; producciones monstruosas»[72]), Beaumarchais se había decidido a aplicar las teorías sobre el teatro que él mismo defendió en su *Ensayo sobre el género serio.* Ahí propone y reivindica un teatro de entretenimiento escrito en prosa –el verso valía, según su opinión, para la tragedia clásica–, sin caer en la vulgaridad, afirmando que «el teatro debe ser, ante todo, un espejo de la vida diaria, con la que debe confundirse para conseguir su cometido artístico y social»[73].

> «¿Qué me interesan a mí, pacífico vasallo de un estado monárquico del siglo XVIII, las revoluciones de Atenas y de Roma? ¿Cómo pueden conmoverme la muerte de un tirano del Peloponeso o el sacrificio de una joven princesa en Áulide? Todo ello es completamente extraño para mí; no contiene fuerza alguna capaz de conmoverme.»[74]

---

72 Beaumarchais. 1958. Obra citada.
73 Leal, Juli. Obra citada.
74 Declaraciones de Beaumarchais citadas por Boiadzhiev, y Dzhivelégov.

Eugenia fue estrenada por la *Comédie-Française* en 1767, alcanzando las veintitrés representaciones; *Los dos amigos*, llevada al mismo escenario en 1770, sumó sólo doce representaciones. Puede deducirse que en ambos casos la acogida fue tibia. La primera es una pieza sobre la honestidad y el arrepentimiento, mientras que la segunda trata el tema de la especulación financiera, que fue una vívida experiencia del autor pero resultó distante del placer del público. A continuación Beaumarchais escribió su primera "comedia a la española", *El barbero de Sevilla*, que sufrió inconvenientes importantes antes de poder ser representada. La génesis de la pieza se encuentra en uno de los interludios que en 1765 escribió para la corte y que luego Beaumarchais transformó en una comedia en cinco actos que los italianos rechazaron, pero que en 1773, previa aprobación de la censura, fue aceptada por la *Comédie*. Un proceso judicial por causas ajenas a lo teatral, que involucró al autor, retrasó el estreno un par de años, que al fin se produjo el 23 de febrero de 1775 en medio de una expectativa defraudada: el público se aburrió. Beaumarchais reelaboró la pieza de inmediato, fundió en uno los últimos dos actos, reduciendo la historia a cuatro («vale más sacrificar la quinta parte de su bien que perderlo todo»[75]), y la devolvió a la escena a los dos días siguientes del fracaso. Fue entonces cuando *El barbero de Sevilla* se convirtió en el triunfo que registra la historia del teatro.

> «Este pobre Fígaro, maltratado por sus enemigos y casi enterrado el viernes […]; se armó de valor, y resurgió el domingo con un vigor que la austeridad de la cuaresma y la fatiga de diecisiete representaciones no han logrado atenuar aún.»[76]

La pieza, luego impresa, cuenta con un prefacio (la larga carta del autor al lector de donde extraemos la mayoría de las citas) en el cual Beaumarchais también arremete contra aquellos críticos que le presentaron reclamos.

> «Hoy pongo ante vuestros ojos una comedia muy alegre, que algunos maestros del gusto no estiman de buen tono. Esto me desconsuela […] Ya uno de ellos me ha hecho el honor enciclopédico de asegurar a sus lectores que mi comedia carece de plan, de unidad, de caracteres, de intriga y de situaciones

75 Beaumarchais. 1958. Obra citada.
76 Beaumarchais. 1958. Obra citada.

> cómicas. Otro, más ingenuo y menos enciclopédico, hace una cándida exposición de mi obra y añade al laurel de su crítica este halagüeño elogio de mi persona: "La reputación del señor Beaumarchais ha caído mucho, y las personas de buen sentido se han convencido, al fin, de que cuando se le hayan arrancado a ese autor sus plumas de pavo real sólo quedará de él un feo cuervo negro lleno de audacia y voracidad".»[77]

Como se advierte, las relaciones entre artistas y críticos eran, en el siglo XVIII, un vínculo alimentario de conflictos y desacuerdos. El lector de estos *Apuntes* podrá tomar nota y averiguar en qué medida, con el paso del tiempo, se han producido cambios en estas circunstancias.

La acción de *El barbero de Sevilla* (o *La precaución inútil*, su otro título) está ubicada en esa sureña ciudad española en el siglo XVII, que en realidad Beaumarchais nunca conoció. Es la eterna historia del viejo tutor burlado, el decadente don Bartolo al cual el conde de Almaviva, que se vale para sus maniobras de una serie de disfraces, le arrebata los amores de la hermosa y joven Rosina. El incauto don Bartolo cae en la trampa a pesar de que el mismo conde Almaviva, precisamente disfrazado de profesor de música, se lo advierte: «tened cuidado, porque todas esas historias de falsos maestros son viejos recursos de comedia»[78]. Otro lugar común, similar al disfraz, usado en la pieza son las cartas entre amantes, de envío y recepción subrepticios, validas de contenidos que inciden sobre el conflicto. Debe agregarse, como otro instrumento reiterado en las otras dos comedias que conforman la trilogía, la utilización del aparte y del soliloquio, convenciones teatrales que ya afirmamos contribuyen a buscar la complicidad de la platea, involucrando picarescamente al espectador en los equívocos que ocurren en la escena.

> «BARTOLO
> *(aparte)* Este es algún granuja… *(alto)* Nadie nos oye, señor misterioso. Hablad sin turbaros, si es que podéis.

---

77 Beaumarchais. 1958. Obra citada.

78 Beaumarchais. 1958. *Teatro Clásico Francés. El barbero de Sevilla* (traducción de Eduardo C. Ocampo). Buenos Aires. Librería El Ateneo.

EL CONDE [DE ALMAVIVA]
(aparte) ¡Maldito viejo! *(alto)* Don Basilio me encargó que le comunicara…»[79].

Pero la peripecia que se desarrolla durante una sola jornada –Beaumarchais, como luego lo hará en *Las bodas de Fígaro*, respeta la unidad de tiempo pero no la de lugar–, acaso no sería para nada interesante, mucho menos novedosa, si no interviniera en ella el personaje que conduce la intriga: Fígaro. Heredero de una larga tradición de criados, desde Plauto hasta los del más inmediato Molière, el Fígaro de Beaumarchais actúa en esta pieza desde otra condición, como el mejor barbero de Sevilla. Pero fue criado, antes estuvo al servicio del conde de Almaviva, por lo tanto subsisten entre ambos los viejos vínculos como para que Fígaro se haga su cómplice leal. Fígaro es el prototipo del plebeyo pícaro y hábil, capaz de lapidar a la nobleza con epigramas irreverentes, que se dicen durante la pieza con total inocencia, dejando que el significado oculto y satírico sea decodificado por un espectador atento a estos guiños. El mismo dramaturgo describe así a su personaje.

> «Hombre de palabra fácil, mal poeta, músico atrevido, gran guitarrista, antiguo ayuda de cámara del conde y establecido en Sevilla, donde cuida con éxito de las barbas, compone romances, urde matrimonios, es el terror de los maridos y el capricho de las mujeres.»[80]

Si bien los personajes de esta comedia deben la mayoría de sus características a los arquetipos de la Comedia del Arte –Almaviva y Rosina son la habitual pareja de enamorados y don Bartolo es el equivalente del Dottore–, esa condición de personalidad fija se rompe con el tratamiento que les aplica Beaumarchais, que los transforma en personas con carácter y particularidad, siendo humanizados hasta perder su condición de máscara. La ubicación de la historia en Sevilla es nada más que un gesto del autor para halagar el ansia de exotismo de los franceses, ya que lo que se cuenta ocurre, en realidad, en la propia Francia. Esto es claro más allá de la situación geográfica y del vestuario pedido en las didascalias, que cae en bastantes inexactitudes, ya que

79 Beaumarchais. 1958. *El barbero de Sevilla*.
80 Beaumarchais. 1958. *El barbero de Sevilla*.

Beaumarchais viste a Fígaro como un majo español, concediéndole de ese modo una procedencia más madrileña que sevillana. La ignorancia geográfica, sobre todo en cuestiones de hábitos y costumbres, no es atribuible solamente a Beaumarchais, había quien no sabía nada de lo que ocurría en el pueblo más cercano, distante a pocos kilómetros.

La segunda obra de la trilogía, *Las bodas de Fígaro* o *La loca jornada*, es, de acuerdo con la opinión de la mayoría de los críticos, la obra más importante del teatro francés de la época. Pero para llevarla a las tablas, Beaumarchais necesitó cinco años, tantos como los que gastó Molière para estrenar *Tartufo*. La obra fue por fin aceptada por la censura y liberada de la prohibición dictada por Luis XVI, quien había mostrado su más furiosa animosidad cuando tuvo la oportunidad de conocer el texto. Superadas todas estas inhibiciones, fue presentada por primera vez por la *Comédie-Française* el 27 de abril de 1784, pero en realidad debe considerarse que el estreno oficial ocurrió siete meses antes, el 26 de setiembre de 1783, cuando el elenco de la *Comédie* cumplió con la orden de ofrecerla a un público aristocrático en uno de los palacios de la nobleza.

Beaumarchais, un pícaro y consumado publicista de sus trabajos, sabía que con *Las bodas* daba un paso aún más adelante en sus críticas a la situación administrativa de la monarquía y de los privilegios que se arrogaban los cortesanos por el derecho de cuna. Estaba advertido que había incluido un monólogo, en la escena III del acto V, a cargo de su Fígaro, que con algunos disfraces representaba un ataque claro a las prerrogativas prohijadas por el absolutismo.

> «¡Porque sois un gran señor os creéis un gran genio!... Nobleza, fortuna, rango, cargos, todo eso anima vuestro orgullo. ¿Qué habéis hecho para merecer tantos bienes? Os habéis tomado la molestia de nacer, y nada más. Fuera de eso, ¡sois un hombre de lo más vulgar! Mientras que yo, ¡voto a!... perdido en la oscura muchedumbre, he tenido que desplegar más ciencia y cálculos sólo para subsistir de los que se han empleado desde hace cien años para gobernar todas las Españas [...] Hijo de no sé quién, robado por unos bandidos y educado en sus costumbres, porque me repugna su forma de vivir trato de emprender una profesión honrada; ¡y en todas partes me veo rechazado! Aprendo química,

farmacia, cirugía, ¡y toda la influencia de un gran señor apenas basta para ponerme en la mano una lanceta de veterinario!»[81]

Con razón entonces Beaumarchais preveía una fiera reacción de la monarquía, de modo que se ocupó de hacer transitar el texto de *Las bodas de Fígaro* entre autores de su confianza, lectores de la corte e ilustrados de los salones (a veces él mismo se hacía presente y se encargaba de la lectura, se dice que con pasión y arrebato), muy ávidos de conocer la pieza por las expectativas que hábilmente había creado el autor, quien prometía atrevimientos que, en realidad, luego no se descubrían tan fácilmente en el texto, al menos con el tono tan iconoclasta que anticipaba el autor. En setiembre de 1781 *Las bodas de Fígaro* había enfrentado la primera y verdadera prueba de fuego, la lectura para los actores de la *Comédie*, enemigos declarados del autor por la iniciativa de éste de convocar a los dramaturgos en actividad, reunirlos en una asociación y desde ahí defender sus derechos autorales. Sin embargo la obra salvó el escollo con éxito: fue aceptada por aclamación. No obstante el estreno inmediato en la Maison de Molière se postergó por dos razones, por la existencia de una pieza ya programada (una comedia menor, anunciada para noviembre de ese año), y por la necesidad de que *Las bodas de Fígaro* fuera examinada antes por la censura, que se esperaba clemente. En efecto, el primer censor, un tal Coqueley de Chaussespierre, dio un dictamen favorable, no sin anotar su enojo por ciertas obscenidades advertidas en la obra. Llama la atención que en este examen de Chaussespierre, y en otros de los censores sucesivos, el interés se haya centrado en encontrar y censurar la posible inmoralidad contenida en la pieza, cuando en realidad Beaumarchais colaba reflexiones que ponían en jaque los cimientos políticos que sostenían la sociedad monárquica. Por otra parte, ¿qué inmoralidad podía descubrirse que superara los cánones de la novela libertina, plagada de relatos licenciosos, de amplia difusión durante todo el siglo? El aspecto crudamente político de *Las bodas de Fígaro* fue advertido, curiosamente, por el más incapaz de los borbones, Luis XVI, quien habiendo tomado nota del alboroto a su alrededor, ordenó conocer la obra luego de la lectura que se hizo en la *Comédie*. El texto llegó a Versalles y Mme. Campan, familiar de María Antonieta, fue la encargada de la lectura en voz alta. A través de las memorias posteriores redactadas por esta señora, se pudo conocer la reacción de Luis XVI, quien al terminarse la lectura se levantó de su

81 Beaumarchais. 2011. *Las bodas de Fígaro* (traducción de Mauro Armiño). España. Alianza Editorial.

asiento con vivacidad y exclamó que se trataba de una obra detestable, que no se representaría jamás en Francia. María Antonieta quiso asegurarse y preguntó si el rey decretaba la prohibición. El rey respondió que de eso podía estar segura, que antes de autorizar el estreno de semejante engendro habría que ver demolida la Bastilla. Beaumarchais no retrocedió, sólo tomó nota de que la verdadera batalla había comenzado, una refriega que tuvo muchas alternativas, entre ellas una orden de prisión contra el autor que éste utilizó inteligentemente y puso a favor de su causa, logrando aumentar el interés por su pieza. De esta manera Beaumarchais se aprovechaba de «la curiosidad exacerbada de unos cortesanos que no dudaban en pedir para los salones de sus palacios lecturas privadas de una comedia cuya obscenidad o cuya prohibición había excitado el deseo de conocerla a todo Versalles»[82]. El autor acicateaba la avidez de estos curiosos fingiendo una renuencia para prestar el manuscrito que era simplemente un coqueteo incluido en sus planes de seducción. Al mismo tiempo hizo llegar a Versalles noticias de que el rey Gustavo III de Suecia había mostrado interés por su trabajo, y estaba dispuesto a imprimirlo y estrenarlo sin ninguna clase de reparos. También con astucia hizo saber que la misma atracción sentía Catalina II de Rusia, quien, siempre al tanto de las novedades francesas, pugnaba por hacerse del manuscrito y representar la pieza en San Petersburgo. Es más, su hijo Pablo, futuro zar Pablo I, de paso por París, estaba dispuesto a mover cielo y tierra para estar presente en una de las lecturas. Beaumarchais dejaba entender que había usado mil excusas para liberarse de estos compromisos, pero siempre dejando latente que la tentación era mucha y que en algún momento podía ceder a la seducción de los monarcas extranjeros.

De todos modos, la obra seguía condenada a mantenerse fuera de los escenarios. Las autoridades de la *Comédie*, ante el rechazo del rey, habían roto el pacto de estreno, por lo que sonó curioso para todos, y en especial para los miembros del elenco, la orden de preparar para el mes de mayo una representación de *Las bodas de Fígaro* para acompañar los festejos del cumpleaños del conde d'Artois (emigrado luego de 1789, tuvo una gran labor conspirativa en favor de la monarquía). Esta convocatoria fue consecuencia de una serie de complicadas maniobras palaciegas que sería engorroso relatar aquí, pero que no pudieron superar la negativa del rey, quien suspendió el acto cuando ya los nobles habían salido de sus palacios para concurrir a la fiesta. La frustración de los cortesanos fue corta, fueron vueltos a invitar a una representación que se dio en una mansión de Gennevilliers el 26 de setiembre de 1783, que no se vio frenada

82 Armiño, Mauro. 2011. Prólogo a *Beaumarchais. Las bodas de Fígaro*. España. Alianza Editorial.

por ninguna disposición real y provocó, como era de prever, el entusiasmo de los privilegiados que pudieron asistir al que se considera el verdadero estreno de la obra en París. Si bien la prohibición del monarca seguía vigente, la función en Gennevilliers había sido aceptada sólo como excepción, la llegada de la pieza a los escenarios de la *Comédie* era inminente; se necesitó un poco de tiempo y nuevas opiniones de los censores (a lo largo de los cinco años que duró la batalla, *Las bodas de Fígaro* fue examinada por seis censores). En abril de 1784 se dio el aviso de estreno, programado, como anticipamos, para el día 27.

> «Esa mañana del 27 de abril damas de alcurnia se codeaban con lacayos en la cola de una taquilla que no se abría hasta las cuatro de la tarde, con la esperanza de conseguir una entrada que, una hora más tarde, a las cinco, no sirvió de mucho: cuando se abrieron las puertas del teatro la multitud derribó la reja de hierro y tomó al asalto el patio lanzando el dinero de la entrada a los porteros […] Estaba presente la corte en pleno, encabezada por princesas y duquesas que ya habían visto la función de Gennevilliers.»[83]

El éxito fue rotundo. La temporada se prolongó hasta el 10 de enero de 1785, pleno invierno europeo, contándose un total de sesenta y ocho representaciones, que lograron la taquilla más elevada de la historia del teatro francés hasta ese momento. Cabe citar aquí que la repercusión calmó todos los recelos sobre Beaumarchais. Muestra de ello fue el entusiasmo con que María Antonieta organizó en su pequeño Trianon de Versalles la representación privada de la primera obra del autor, *El barbero de Sevilla,* el 19 de agosto de 1785. La reina se hizo cargo del papel de Rosina, el conde d'Artois el de Fígaro y el conde de Vaudreil el de Almaviva. A juicio de Silvio D'Amico, «el *ancien régime* se encaminaba, sonriendo, al suicidio»[84].

> «La victoria no podía ser más rotunda para Beaumarchais, ni más vergonzosa la derrota de Luis XVI frente a un simple autor de teatro.»[85]

---

83 Armiño, Mauro. Obra citada.
84 D'Amico, Silvio. Obra citada.
85 Armiño, Mauro. Obra citada.

La sorpresiva clarividencia de Luis XVI, quien detectó la peligrosidad de la pieza de Beaumarchais, sólo alcanzó para eso, porque falló en otros resultados posteriores: la obra que juró no se iba a representar jamás fue finalmente estrenada, dos años después que dictara la prohibición, y la Bastilla fue demolida poco después de que fuera asaltada por los revolucionarios de 1789, a poco de que el monarca perdiera su propia cabeza. Se conoce la paradoja de que Beaumarchais fue el encargado de supervisar la demolición de la simbólica fortaleza, tarea que presumimos llevó a cabo con una sonrisa.

Como en el caso de *El barbero de Sevilla*, la publicación de *Las bodas de Fígaro o la loca jornada* (no debemos olvidarnos de su otro y muy significativo título) fue acompañada por un prefacio del autor, donde expresa las causas de gestación de esta obra.

> «El príncipe de Contí[86], de patriótica memoria, me indicó su deseo, que era el del público, de que llevase al teatro el Prefacio del Barbero, más alegre, decía él, que la obra misma, y que así presentara a la familia de Fígaro tal como asoma en dicho Prefacio. Acepté el consejo, y compuse esta *Loca jornada*, que había de originar tantos comentarios. La obra permaneció cinco años guardada en el cajón de mi mesa. Al cabo, los actores, enterados de su existencia, consiguieron que se la entregara. Fuera por vencer las dificultades de interpretación que la comedia ofrecía, o fuera por responder lo mejor posible a la curiosidad del público, la obra fue interpretada tan admirablemente que ganó mucho al aparecer en el escenario. El éxito fue tan grande y tan general, que los enemigos del autor se alarmaron. En consecuencia hicieron llegar a la corte las insinuaciones según las cuales la obra, decían ellos, era, por lo demás, un tejido de sandeces, atacaba a la religión, al gobierno, a las instituciones todas y a las buenas costumbres, ya que en ella aparecía la virtud oprimida y el vicio triunfante […] Con versiones semejantes, se engañaba a la autoridad por medio de referencias insidiosas; se alarmaba a

86 Príncipe ilustrado, protegió a Jean-Jacques Rousseau y le entregó una pensión vitalicia a Beaumarchais. Lo curioso es que no pudo disfrutar del consejo que Beaumarchais le atribuye; murió en 1776, siete años antes del estreno de Las bodas de Fígaro.

> las damas timoratas; se intrigaba en los medios poderosos, se me creaban enemigos en los oratorios… Esta lucha duró cuatro años. Sumad los cinco en que la obra permaneció en cartera, y ved qué podía quedar de las alusiones que se esforzaron por descubrir en ella. Cuando fue compuesta, todo lo que hoy florece no había germinado aún. Era otro mundo el de entonces.»[87]

En esta obra Beaumarchais tampoco respeta la regla clásica de lugar, eligió un ámbito distinto para cada uno de los cinco actos –una habitación a medio amueblar, donde va a vivir el matrimonio de Fígaro y Susana; el dormitorio magnifico de Rosina; la sala del trono del castillo de Almaviva; una galería adornada con flores y guirnaldas; y, por fin, la glorieta de castaños–. En cambio respetó la unidad de tiempo (de ahí el otro título de la pieza, *La loca jornada*); la disminución de la luz solar está marcada en las didascalias, para finalizar con escenas del quinto acto que se juegan en un jardín oscurecido por el inminente arribo de la noche. Los personajes son perfectamente reconocibles, los mismos de *El barbero*, con excepción de Querubín y Susana. Todo ocurre diez años después de la historia anterior, encontrando a un conde de Almaviva un tanto hastiado de su matrimonio con Rosina, y a un Fígaro, locamente enamorado, preparando con entusiasmo sus bodas con Susana, la camarera de Rosina, ahora condesa de Almaviva. Pero (en las comedias, aun cuando empiezan tan bien, siempre hay un pero prometedor de enredos), Fígaro mantiene una deuda de dinero con Marcelina, gobernanta del castillo Almaviva, que deberá pagar o en caso contrario casarse con ella, algo que la mujer apetece más vivamente que el dinero. El conde interviene en favor de la pareja Fígaro-Susana, escondiendo tras ese apoyo un interés perverso: el casamiento de la muchacha con Fígaro le permitiría ejercer el derecho de pernada sobre la recién casada, el medieval *droit du seigneur* que los nobles ejercían sobre las criadas. Enterados de esta felonía, se constituye un complot para impedir los planes del conde, plan que incluye a un paje de catorce años llamado Querubín, a quien se lo caracteriza como un adolescente permanentemente enamorado del amor. La cuestión va llegando a su fin con un Fígaro muy complicado, no tiene modo de pagar la deuda, por lo que deberá casarse con Marcelina. Pero otro pero hace que la sangre no llegue al río; interviene para impedir el casamiento una información salvadora: el matrimonio es imposible por la sencilla razón que Marcelina y Fígaro son

87 Beaumarchais. 1958. *Teatro Clásico Francés.* Prefacio a *Las bodas de Fígaro.*

madre e hijo. La comedia termina con el conde humillado, pidiendo perdón por sus perversos propósitos, mientras Fígaro y Susana se unen con felicidad.

La célebre trilogía de Beaumarchais culmina con un fracaso. Hay razones que explican esta situación, *La madre culpable o el otro Tartufo* mantenía, por decisión del autor, un tono moralizante, carente de la comicidad y del desparpajo de sus dos obras anteriores, lo que defraudó las expectativas de un público que esperaba una tercera parte siquiera similar a las anteriores. Un detalle nada menor dañó aún más su estreno, producido el 26 de junio de 1792, tiempos muy alterados por las disputas entre girondinos y jacobinos que exigían mayor atención de la opinión pública que el estreno de una obra teatral, aun cuando contara con la firma del exitoso Beaumarchais. La pieza alcanzó un escaso número de representaciones, sólo quince.

La madre culpable o el otro Tartufo juega con los mismos personajes de las anteriores y la acción abandona decididamente la inútil ambientación española para suceder en Francia. Los Almaviva residen en París habiendo transcurrido veinte años después de las peripecias de *El barbero de Sevilla* y diez de *Las bodas de Fígaro*. La familia toda ha envejecido y los amores adúlteros han generado hijos bastardos que deben ser cuidados por padres culposos. En medio de una situación de aparente tranquilidad, porque de algún modo todos son pecadores, interviene un ser maquiavélico, el militar Bégearss, que opera con el chantaje, con la amenaza de delatar filiaciones e infidelidades que si no fuera por su maliciosa intervención serían faltas olvidadas con benevolencia. No obstante su tarea no termina bien, la familia unida consigue vencer a este terrible enemigo, poseedor de los secretos que ella ha decidido perdonar, llegándose al final feliz y moralizante que parece no haber sido del agrado del espectador, al menos en esos tiempos inmediatos de la Revolución.

Se supone que para las fechas de estreno de *El barbero* y *Las bodas* ya habían fructificado de la mejor manera los intentos iniciales de tratar el vestuario como un signo escénico de importancia. Es por eso que no puede sorprender que Beaumarchais haya puesto minucioso cuidado en describir la vestimenta de los personajes de su trilogía, en especial la de los protagonistas. Tomando un solo ejemplo, aportamos el de Fígaro, que en *El barbero* «viste como majo español. Lleva a la cabeza una redecilla; sombrero blanco, guarnecido con cintas de color; pañuelo de seda en torno al cuello; chaleco y calzón de raso, con botones y ojales franjeados de plata; una gran faja de seda; las jarreteras anudadas con borlas que cuelgan a los lados de las piernas; chaqueta de color vivo, con

grandes vueltas del color del chaleco; medias blancas y zapatos grises»[88]. Poco importa que, como informamos más arriba, Beaumarchais se haya equivocado y vistió a su Fígaro como un madrileño en cambio de un sevillano, lo que interesa es que aun en el error el autor se ocupó de proponer un vestuario. Para el caso de *Las bodas*, Beaumarchais vuelve a cometer el mismo error cuando indica que Fígaro deberá usar un vestuario igual al de *El barbero*.

La fama de las dos primeras obras de la trilogía se acentuó cuando Rossini y Mozart decidieron tomar los argumentos y convertirlos en el sostén de dos óperas cómicas. Gioachino Rossini (1792-1868) y su libretista Cesare Sterbini (1784-1831) se inspiraron en *El barbero de Sevilla* y, respetando el título, compusieron una ópera en dos actos que estrenaron en 1816 en el Teatro Argentino de Roma. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y el libretista Lorenzo da Ponte (1749-1838) tomaron como fuente *Las bodas de Fígaro*. Estructurada en cuatro actos, esta ópera buffa fue estrenada en Viena con el mismo título que la pieza teatral, en 1786, y cuenta con la peculiar condición de que el cuarto acto de la versión musical, el más cómico, resulta tan indefinido y desordenado, que muchos directores, en cambio de adoptar la dramatización que propusieron Mozart y da Ponte, eligen seguir, para este último tramo, las directivas dramáticas del original de Beaumarchais. Estudiada la partitura, los entendidos disculpan al músico y al libretista, porque el desajuste de este cuarto acto se produce por cuestiones prácticas, ya que debía extenderse demasiado porque una actriz, que actúa dos papeles, necesita de mucho tiempo para cambiarse de vestido.

Para muchos cronistas la perennidad de estas dos obras de Beaumarchais y de su célebre personaje, Fígaro, se debe atribuir a la afortunada elección que hicieron estos dos grandes músicos, y sus dos grandes libretistas, para transformar las piezas en magistrales óperas buffas. Acaso sea cierto. En la actualidad las obras de Beaumarchais raramente son llevadas a escena, con excepción de la *Comédie* que aún las mantiene dentro de su repertorio. En el caso de nuestro país, no hemos encontrado datos de los estrenos de la trilogía beaumarchiana o de algunas de las piezas que la componen.

---

88 Beaumarchais. 1958. *El barbero de Sevilla*.

Denis Diderot (1713-1784)

EL DRAMA BURGUÉS O TRAGEDIA DOMÉSTICA

Ya hemos comentado en extenso la actuación de Denis Diderot como *philosophe* de la Ilustración y principal editor, junto con Jean le Rond d'Alembert, de la *Encyclopédie*. En esa oportunidad sumamos al relato de esa empresa, fundamental para la historia del pensamiento humano, una síntesis de su tarea como filósofo, crítico de arte y narrador. Asimismo señalamos que en 1757 tentó con la dramaturgia, luego de una juvenil y frustrada incursión por la actuación teatral. Diderot se dedicó a la tarea de escribir para el teatro casi sin proponérselo, partiendo de un hecho fortuito. Se había tomado un período de descanso luego de la trabajosa publicación del sexto volumen de su obra magna, pero la tregua se vio alterada por un suceso que sacudió la mansedumbre de la comarca donde veraneaba. El mismo Diderot dio las noticias sobre la cuestión.

> «Acababa de aparecer el sexto volumen de la Enciclopedia y había ido yo a buscar al campo descanso y salud, cuando un acontecimiento, no menos interesante por las circunstancias que por las personas, fue el asombro y el comentario de la comarca. No se hablaba más que del hombre que, en un solo día, había tenido la dicha de exponer su vida por su amigo y el valor de renunciar por él a su pasión, su fortuna y su libertad.»[89]

El acontecimiento conmovió al *philosophe*, hasta el punto de convertirse en el punto de partida de su primera obra dramática, *El hijo natural*. Alentado por los efectos logrados, casi enseguida redactó su segunda pieza, *El padre de familia*. Pero acaso más estimables que estos textos dramáticos (de valores desparejos, como aclararemos más abajo), resultan los analíticos proemios que anticipan la edición de las dos obras: *Conversaciones sobre el hijo natural*, que naturalmente antecede a *El hijo natural*, y *De la poesía dramática*, prólogo de *El padre de familia.* Fue en 1757 cuando Diderot publicó en Ámsterdam su primera pieza; al año siguiente hizo imprimir, también en Ámsterdam, su segunda obra, ambas con el agregado de los prólogos mencionados. La particularidad de estas ediciones

---

89 Diderot, Denis. 2008. *El hijo natural o Las pruebas de la virtud. Comedia en cinco actos y en prosa, con la verdadera historia de la pieza* (traducción de Francisco Lafarga). España. Publicación de la Asociación de Directores de España.

holandesas es que los volúmenes no llevaron el nombre del autor, aunque la despierta intelectualidad de la época detectó sin dificultad su identidad. Este breve tránsito por la dramaturgia alcanza una dimensión especial porque Diderot fundó con esta experiencia, y con válido carácter de precursor, lo que la historia del teatro reconoce como un género nuevo: el "drama burgués" o la "tragedia doméstica". La ubicación de la nueva especie, precisada por el mismo autor, se encontraba entre la comedia y la tragedia, a la cual Diderot le dio el nombre de "drama". El agregado burgués fue un acertado añadido de la crítica posterior, porque traduce con fidelidad «esa dimensión social: burgués por estar dirigido preferentemente a ese grupo social y burgués por hacer de la burguesía y de los burgueses su materia principal»[90].

Diderot, acaso sin saberlo, fue oportuno. A la fecha de su arribo al teatro la escena francesa estaba tentando con esfuerzo abrir un camino que la alejara de la tragedia altisonante y también de la comedia de costumbres y Molièresca de carácter, para darle al teatro algunas piezas donde primaran la crítica social y la edificación moral, nociones tan caras para los ilustrados. En este nuevo campo se destacó, en primer término, el nombre de Nivelle de La Chaussée (1692-1754), el creador de la *comédie larmoyante* francesa. La *comédie larmoyante* –que en castellano podríamos traducir como comedia sentimental o comedia moralizante, aunque la verdadera traslación sería la de comedia lacrimosa o llorosa, que por lo general se desestiman por sus connotaciones peyorativas–, buscaba «enternecer al público por todos los medios y educarlo moralmente a través de lo patético, la ternura y el elogio de la virtud»[91]. Su objetivo último era corregir las malas costumbres, atacar el ridículo y describir el vicio. Además de desembocar en el drama burgués, la *comédie larmoyante* fue madre asimismo del melodrama, otro género que del mismo modo acudió a lo que Patrice Pavis denomina, con acierto, «chantaje afectivo». Los historiadores soviéticos Boiadzhiev y Dzhivelégov afirman que las obras de La Chaussée «eran más bien tratados de ética dialogados que obras de arte», mientras que el italiano Silvio D'Amico las define como «comedias que con la pretensión de tomar la realidad tal como es, mezcla de cómico y serio, en realidad dejan una gran parte, casi exclusiva, al elemento patético, con intrigas novelescas, caracteres

---

90 Lafarga, Francisco. Introducción a *El hijo natural* y *Conversaciones sobre El hijo natural* de Denis Diderot.

91 Pavis, Patrice. 1980. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología* (traducción de Fernando de Toro). España. Paidós.

sentimentales, estilo hinchado y forzado; que tratan las tragedias ignoradas de la vida íntima, el marido libertino restituido a la esposa por los celos, el vástago de una familia noble enamorado de la muchacha pobre, el hijo natural en conflicto con el padre, y casos más o menos afines». Aunque parece indiscutible la paternidad de La Chaussée sobre la *comédie larmoyante* –por ese mérito fue convocado a la Academia siete años antes que Marivaux, en 1735–, para otros cronistas el creador del género fue el también francés Philippe Destouches (1680-1754), autor dedicado a volcar en sus escritos un moralismo también inocente e ineficaz, muy visible en *El vanidoso* (1732), *La falsa Inés* (?) y *El filósofo casado* (1727). Encontramos una síntesis del argumento de esta última obra en *La dramaturgia de Hamburgo* de Lessing.

> «Un hermano tiene en sus manos el considerable patrimonio de su hermana, y para no tener que cedérselo a nadie, prefiere no casarla. Pero la esposa de este hombre tiene una idea mejor, o cuando menos distinta, y para forzar a su marido a arreglar la situación de su hermana, intenta darle celos a toda costa recibiendo muy afectuosamente a varios jóvenes que visitan todos los días la casa con el pretexto de cortejar a la soltera. La astucia da resultado: el marido se pone celoso, y para que su mujer no tenga ya ninguna excusa para recibir a sus adoradores, consiente en la unión de su hermana con Clitandro […] El marido queda así burlado, pero a la vez muy satisfecho, porque también queda convencido de que sus celos eran infundados.»[92]

Debe sumarse a estos aportes de La Chaussée y Destouches, el influjo producido por el estreno en Francia de algunos dramas ingleses de tema contemporáneo que tuvieron feliz acogida por parte del público. Mencionamos, sin la esperanza de que algunos de estos textos estén al alcance del lector en castellano, *El comerciante de Londres*, de George Lillo, trasladada al francés en 1748; *El jugador*, de Edward Moore, que el propio Diderot tradujo en 1760; y *Una mujer asesinada con amabilidad*, de Thomas Heywood. Estas piezas, reconocidas entonces como tragedias en prosa, y otras afines firmadas por Richard Steele (1672-1729) y Joseph Addison (1672-1719), autores que igualmente formaron parte de esta importación británica, fueron fuente de

92 Lessing, Gotthold. Obra citada.

inspiración de algunos colegas franceses que, en ciertos casos, se tomaron el escaso trabajo de copiarlas sumándole sólo el afrancesamiento necesario. Especial autoridad en este asunto tuvieron las novelas domésticas de tendencia realista de los ingleses Samuel Richardson (1689-1761) y de Henry Fielding (1707-1754), quienes fueron los iniciadores de la tradición novelística británica prerromántica, protagonizada por nobles, criadas e hijos bastardos actuando en un contexto costumbrista, simpático y apacible. Las obras más conocidas de Richardson son *Pamela o la virtud recompensada*, que, se dice, inauguró la moda de la novela epistolar[93], y *Clarisa, la historia de una joven dama*, que fue muy bien tratada por los críticos literarios. Fielding se destaca por su *Tom Jones*, donde combina picaresca con acontecimientos sociales. Un espacio particular se le debería dedicar a Jane Austen (1775-1817), autora de *Orgullo y prejuicio*, que traza las vicisitudes sentimentales de una muchacha provinciana inglesa a fines del siglo XVIII. La primera frase, la que abre esta novela, ha alcanzado celebridad literaria: «Es una verdad mundialmente reconocida que un hombre soltero, poseedor de una gran fortuna, necesita una esposa»[94]. Debe añadirse a todos estos numerosos antecedentes del drama burgués la contribución de Marivaux, no ejercida por su teatro sino por sus novelas, cuyos títulos ya hemos mencionado: *Vida de Mariana* (1731-1741) y *De campesino a señor* (1734), texto éste último lamentablemente inacabado, que narra los sucesos de la vida de un campesino que, encumbrado gracias a un casamiento de conveniencias, recibe agravios cuando acude a una representación de la *Comédie*, donde trata de mezclarse con los que cree sus iguales pero es rechazado por sus modales rústicos y vulgares. Por fin, cabe añadir otros ejemplos extranjeros, como la considerada primera tragedia burguesa inglesa firmada por Georges Lillo, *El mercader de Londres o la historia de George Barnwell*, de1731.

No obstante la paridad de propuestas, la crítica ha detectado entre las dos obras dramáticas publicadas por Diderot algunas diferencias. Lessing, en la *Dramaturgia de Hamburgo*, marca distancias en favor de *El padre de familia* de un modo crudo y categórico.

---

93 En este asunto hay polémica, otros críticos estiman que la libertina *Las relaciones peligrosas*, del francés Pierre Choderlos de Laclos, es el ejemplo paradigmático de la novela epistolar.

94 Austen, Jane. *"Orgullo y prejuicio"*. http://www.dominiopublico.es

> «Este primer ensayo [*El hijo natural*] no llega, ni con mucho, al nivel de *El padre de familia.* Demasiada uniformidad de los caracteres, que pecan también de novelescos, y el diálogo es de una divertida rigidez, un cascabeleo pedante de sentencias filosóficas a la moda […] Tampoco puede negarse que la forma externa que da Diderot a los comentarios añadidos, y el tono que en ellos emplea, es un poco fatuo y pomposo.»

Cierto, en *El hijo natural* Diderot muestra vacilaciones, es farragoso y retórico. Confeso adicto de los monólogos o soliloquios («ya sabe que estoy acostumbrado desde hace tiempo al arte del soliloquio»[95]), abusa del recurso, a menudo explicativo, que, para bien de la pieza, ceden en cantidad en *El padre de familia*, sin duda un texto donde tuvo más en cuenta la posibilidad de una puesta en escena entretenida. *El padre de familia* ofrece una agilidad en la narración que en *El hijo natural* es una carencia, ya que es atacada por la morosidad de los largos parlamentos. En el sentido de la amenidad es llamativa la afirmación de algunos críticos –Juli Leal entre ellos–, que aseguran que las novelas de Diderot –*El sobrino de Rameau*, de publicación póstuma; Jacques *el fatalista*, editada como folletín entre 1778 y 1780 y en forma de libro luego de la Revolución, en 1796; o *La religiosa*, de 1760, quizás su trabajo más interesante–, son de mayor claridad expositiva y superior poder metafórico que lo que se puede encontrar en cualquiera de sus obras teatrales. Esas novelas se ofrecen para una deliciosa lectura, donde el autor se maneja con una libertad creativa sorprendente aún hoy. En *Jacques el fatalista* cinco narradores, interrumpiéndose uno al otro, cuentan la fábula, el procedimiento predominante es el diálogo, donde Diderot muestra una pericia que, repetimos, se extraña en sus dramas. Son placenteros, dichos con soltura y gracia, aun cuando se ocupan de cuestiones de importancia (Dios, la muerte, la propia existencia y el amor; «todos los días nos acostamos con mujeres a las que no amamos y, en cambio, no nos acostamos con aquellas a quienes adoramos»[96]). Escapando felizmente de la envarada sucesión de discursos aleccionadores que Diderot utiliza en sus piezas teatrales, el memorable criado Jacques remite a las más gratas criaturas que, cumpliendo

---

95 Diderot, Denis. 2009. *De la poesía dramática* (traducción de Francisco Lafarga). España. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.

96 Diderot, Jacques. 1992. *Jacques el fatalista* (traducción de María Fortunata Prieto Barral). España. Planeta

el mismo rol, lucen en el teatro del Siglo de Oro y en la picaresca española; su condición de fatalista le cabe porque está convencido de que todo lo que le ocurra en la vida «está escrito arriba»[97]. Asombra también el atrevimiento de Diderot para hablar de amores explícitos en un clima dieciochesco poco afecto a esas expresiones, salvo que se trate de novelas libertinas, algo que *Jacques el fatalista* no es.

> «La novela de Diderot es una exposición de impertinente libertad sin autocensura y de erotismo sin coartada sentimental.»[98]

Precisamente el autor de la cita, el escritor contemporáneo checo Milan Kundera (1929), alentado por su estado de admiración por *Jacques el fatalista*, y por la sincera necesidad de ofrecer un homenaje a Diderot, concibió en 1971 una obra teatral, *Jacques y su amo*, basada en algunos de los episodios de la novela francesa. En este trabajo, pese a que «la forma dramática siempre [es] mucho más rígida y normativa que la de la novela»[99], Kundera trató de aplicar el mismo espíritu de libertad escritural que descubrió en el clásico texto de Diderot. La obra se estrenó en París (ciudad adonde se exilió Kundera luego de que su país fuera invadido por las fuerzas del Pacto de Varsovia, en 1968), en setiembre de 1981, en el Théâtre des Mathurins, bajo la dirección de Georges Werler.

Pese a los reparos que merecen sus dos piezas dramáticas, se repite que el resultado de *El padre de familia* fue más dichoso, ya que se trata de «una pieza mucho más lograda técnicamente, más apta para la representación, con menos monólogos, muchas más escenas, en definitiva, con un ritmo más rápido, sin contar con la diversidad de personajes y el interés intrínseco del argumento»[100]. Por este texto Diderot debió afrontar una acusación de plagio, imputándosele la copia de una obra de Goldoni, *El amigo sincero*. De esa acusación se defendió el autor argumentando que «entre nosotros nadie pensó en acusar de plagio a Molière o a Corneille por haber tomado tácitamente de un autor italiano o del teatro español la idea de alguna pieza»[101]. Por supuesto que, por encima de las

---

97 Diderot, Jacques. *Jacques el fatalista*.

98 Kundera, Milan. 1986. Introducción a una variación en *Jacques el fatalista* (traducción de Paula Brines). España. Tusquets Editores.

99 Kundera, Milan. Obra citada.

100 Lafarga, Francisco. 2008. Introducción a *El padre de familia*. España. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.

101 Diderot, Denis. *De la poesía dramática*. Obra citada.

distancias señaladas, hay factores comunes que unen a *El padre de familia* con *El hijo natural*, tal como la reiteración de temas: amores contrariados, cariños no confesados, el dinero como impedimento de la felicidad conyugal y la insalvable diferencia de clases entre burgueses y plebeyos. Estas vicisitudes desdichadas, que deberían llevar a la desgracia, son superadas en las dos obras con un quinto acto que incluye un final feliz que es posible juzgar como forzado, fuera del eje problemático que hasta ahí llevaba el relato. Se debe sumar a los significados de estas piezas aquellas cuestiones defendidas por los ilustrados que aparecen, a veces con innecesaria evidencia, en el discurso de los personajes, tales como la necesidad de ostentar la virtud y defender el honor, la vocación por el conocimiento, el odio al fanatismo, el rechazo por el Antiguo Régimen, el amor por la verdad y la razón y el rescate del siglo, que se presupone en un logrado estado de alta civilización y progreso, más propicio para la felicidad que los viejos tiempos de barbarie.

> «CONSTANZA
> […] Sin duda aún existen bárbaros: ¿y cuándo no los habrá? Pero el tiempo de la barbarie ya ha pasado. El siglo se ha ilustrado. La razón se ha depurado. Sus preceptos llenan las obras de la nación. Aquellas en las que se inspira a los hombres la benevolencia general son casi las únicas que se leen.»[102]

Los dos dramas de Diderot juegan también con la acción patética, achacable a la ya mencionada *comédie larmoyante*. Debemos señalar en este punto, para entender mejor los propósitos del género, qué se entiende por patético. Patrice Pavis lo define como «un modo de recepción del espectáculo que provoca la compasión. Las víctimas inocentes son abandonadas a su destino sin ninguna defensa»[103]. En efecto, usando el patetismo como ingrediente, el drama burgués logró que la «la fibra sensible llevada al límite hace que el público del drama salga del teatro liberado por una catarsis doméstica que le hace sentirse mejor y el mayor defensor de la virtud»[104]. Es que en estos dramas el patetismo es reforzado por su contenido docente, formativo del espectador, lo que elevó la consideración social de los autores que lo cultivaron y que por fuerza de esa

102 Diderot, Denis. *El hijo natural.* Obra citada.
103 Pavis, Patrice. Obra citada.
104 Leal, Juli. Obra citada.

misión pasaron a ser distinguidos como educadores públicos. Ninguno de ellos renegó de ese aprecio, toda vez que cuando los conectaban con este mandato, muy vinculado con la causa de las Luces, se sentían muy halagados. Esta intervención educadora del drama burgués causaba el escozor de los enemigos de la Ilustración, de tal modo que en las primeras traducciones de las piezas de Diderot en España, debidas a Bernardo de Calzada, prolífico traductor del siglo XVIII, se suprimieron los parlamentos explícitos, aquellos que presentaban alguna condición muy comprometida con la causa ilustrada. Loable cordura, la Inquisición española acechaba y la prudencia era lo más aconsejable.

En cuanto a la arquitectura escritural se puede afirmar que el drama burgués respetó todas las reglas de la doctrina clásica, incluso las muy concretas y debatidas tres unidades y la división en los convencionales cinco actos. El mismo Diderot observó que las leyes de las tres unidades eran difíciles de observar, pero le resultaban absolutamente razonables.

> «Me molestaría haber tomado alguna licencia contraria a los principios generales de la unidad de tiempo y de la unidad de acción. Y pienso que no se puede ser muy severo en cuanto a la unidad de lugar. Sin esta unidad, la andadura de una pieza es casi siempre torpe y oscura.»[105]

Se debe añadir que si bien el drama burgués aceptaba en tan alto porcentaje la normativa aristotélica, debió confrontar críticas debido precisamente a la desobediencia de uno de los preceptos, su declarada adhesión por la mezcla de tragicidad y comicidad, una decisión inaceptable para aquellos que de ningún modo admitían la amalgama de los dos géneros mayores. La defensa consistió en señalar que no se trataba de una combinación perversa y degenerativa, que si bien el nuevo género se situaba en medio de la tragedia y la comedia, usaba lo cómico sólo como excepción y, por lo general, con un tono que no excedía los límites de la sonrisa, jamás llegaba a la carcajada. Pero sin duda el paso más modificador y audaz del drama burgués fue la adopción de la prosa en cambio del verso, tradicional y venerado lenguaje del teatro de todos los tiempos (Shakespeare utilizó la prosa, sólo parcialmente, y esto siempre fue considerado un delito por los guardianes de las Reglas Clásicas). Diderot explica la elección en *De la poesía dramática*, pero con argumentos débiles: «a veces me he preguntado si

105 Diderot, Denis. *Conversaciones sobre El hijo natural*. Obra citada.

la tragedia doméstica podía escribirse en verso, y sin saber bien por qué, me he contestado que no». Fue uno de sus continuadores, Sébastien Mercier, quien dio una justificación más acertada, aseverando que al tratarse de dramas de hombres y mujeres comunes, «no es la lengua de los dioses, sino la de los hombres lo que debe darse en el teatro». Si bien algunos autores aplicaron el uso del alejandrino o el verso blanco de origen isabelino en algunos dramas burgueses (un recurso que suena a disparate), fue la prosa la que finalmente se impuso como instrumento preferencial del género. Más explicativo y convincente en este acuerdo alrededor de la prosa fue el siempre preciso Gotthold Lessing, cultivador él también del drama burgués alemán (*Mis Sara Sampson*, *Minna von Barnhein*, *Emilia Galotti* son obras de este carácter), quien en la *Dramaturgia de Hamburgo* opone las necesidades de lenguaje del nuevo género respecto al usado por la tragedia antigua.

> «En ellas [en la tragedia antigua] todos los personajes hablan y se comunican en un lugar público y abierto, en presencia de una masa de gente curiosa. Casi siempre deben hablar, por consiguiente, con contención y consideración a su dignidad; no pueden descargar sus ideas y emociones con las primeras palabras que se les ocurran; deben medirlas y escogerlas. Pero nosotros, los modernos, que hemos suprimido el coro y que la mayor parte de las veces dejamos a los personajes entre las cuatro paredes de su casa, ¿qué razones podemos tener para hacer que hablen siempre, con un lenguaje tan sostenido, tan rebuscado, y tan retórico? Sus palabras no las oye más que aquél a quien se le permite oírlas: con ellos no habla sino la gente implicada en la acción, una gente dominada por los mismos efectos, que no tiene tiempo ni ganas de controlar sus expresiones.»[106]

Insistimos que el dato es muy significativo, marca la primera vez que el teatro abandona el verso en su totalidad. De todos modos hay que salir al paso de un equívoco frecuente: prosa no es equivalente a lenguaje coloquial, cotidiano. Si bien esa fue la premisa de los autores que escribieron dramas burgueses (usar el lenguaje de la gente), una simple revisión de sus diálogos nos harán ver que son rebuscados y pecan de artificialidad, características que los alejan de cualquier habla habitual. Sin duda la retórica que usa el Dorval de

106 Lessing, Gotthold. Obra citada.

El hijo natural no se escuchaba de ese modo en los ámbitos familiares: «mujer adorable y cruel, ¿a qué me reduce usted? Me arranca el misterio de mi nacimiento. Sepa, pues, que apenas conocí a mi madre…»[107]. Si la intención, reiteramos, fue que desde el escenario se escuchara la voz del hombre común, el sencillo y natural dialecto del burgués comerciante o del campesino agricultor, los resultados no se compadecen con estos objetivos. Acaso el desafío inusual que significó la utilización de la prosa desacomodó a los dramaturgos, que en cambio de prestar oídos al lenguaje de la calle, continuaron usando, sin la versificación ni la rima, el pomposo vocabulario de la tragedia. *El hijo natural*, por ejemplo, abunda en este abandono de la premisa señalada, y los largos (¡larguísimos!) parlamentos se instalan en un terreno poco natural y poco verosímil, sobre todo cuando Diderot recurre al soliloquio que, claro, no maneja con la maestría, y poesía, de Shakespeare.

> «DORVAL
> (solo): ¡Qué hermosa me ha parecido en su dolor! ¡Cuán conmovedores eran sus encantos! Mi vida habría dado por recoger una de las lágrimas que brotaban de sus ojos… "Usted lo sabe, Dorval"… Esas palabras resuenan aún en el fondo de mi corazón… ¡No saldrán tan pronto de mi memoria!»[108]

El uso de un lenguaje familiar y nada envarado tropezó asimismo con el rechazo de los actores, acostumbrados por oficio a manejarse con la dicción altisonante de la tragedia, o, en el caso de la comedia, acudir a la burda comicidad de gestos divertidos bien marcados u ocurrencias descargadas de sutileza. En primer lugar fueron los actores de la *Comédie* quienes opusieron resistencia a la innovación. Acostumbrados al verso, que facilita la memorización porque la obediencia a la rima lleva a la palabra exacta sin peligro de equivocación, no disimularon su temor ante la prosa. Diderot escribió a Voltaire que el nuevo lenguaje les resultaba tan extraño a los comediantes, «que me aseguraron que habían salido a escena temblando»[109]. Sin duda que estos textos debieron haber creado dificultades de memorización para los

---

107 Diderot, Denis. *El hijo natural.* Obra citada.
108 Diderot, Denis. *El hijo natural.* Obra citada.
109 Citado por Margot Berthold en *Historia social del teatro* (traducción de Gilberto Gutiérrez Pérez). España. Ediciones Guadarrama.

comediantes, condicionados por el exagerado uso de signos de exclamación y la repetitiva herramienta de los tres puntos indicativos de pausa, de momentáneo suspenso, que muchos años después le darían tanto rédito a Anton Chéjov, pero que en el drama burgués marcaban el uso de un estilo entrecortado, vacilante y antinatural. Estos conflictos actorales se acentuaban por el continuo llamado, desde las didascalias, de sostener la palabra con gestos subrayados, con rostros que debían adquirir una marcada y forzada expresividad con el fin de redundar en el estado de ánimo del personaje.

La historia registra como la mayor y verdadera innovación del drama burgués el desprendimiento del concepto de comedia de carácter, tan dependiente de la dramaturgia Molièresca, que es reemplazado por el de comedia de condición o de situación, vale decir que en cambio que movido por su carácter (o sólo por su carácter) el hombre se mueve atado a las condiciones en que se desarrolla su vida.

> «Es conocida la propuesta de Diderot de no llevar a escena, en la comedia, el "caractère" sino la "condition"»[110].

> «Piense que a diario se crean condiciones nuevas. Piense que tal vez nada nos es menos conocido que las condiciones y deberían interesarnos más […] ¡Las condiciones! ¡Cuántos detalles importantes, cuántas acciones públicas y domésticas, verdades desconocidas, situaciones nuevas que sacar de ese fondo! ¿Y acaso las condiciones no presentan entre sí los mismos contrastes que los caracteres? ¿Y no podría oponerlas el poeta?»[111]

La exactitud por copiar en el escenario el medio, los ambientes o las señaladas condiciones, vale decir el entorno realista donde se mueven los personajes, una premisa irrenunciable del drama burgués, hizo que se reforzara la tendencia de decorar el escenario con elementos cotidianos. La intención contaba con antecedentes que ya citamos, representaciones donde se buscó la adecuación del vestuario y del decorado a las necesidades dramáticas, en

---

110 Chiarini, Paolo. 1993. Introducción a la *Dramaturgia de Hamburgo* (traducción de Luigia Perotto). España. Asociación de Directores de Escena.

111 Diderot, Denis. *Conversaciones sobre El hijo natural*. Obra citada.

cambio de permitir que los actores, sobre todo las actrices, se vistieran a su manera, la acostumbrada *robe à la mode*, por lo general de extremado lujo y boato.

> «Los autores de dramas [burgueses], para no dejar el vestuario al arbitrio de los actores, suelen dar indicaciones precisas en las obras, ya sea en la lista de personajes o en las didascalias.»[112]

Respecto al decorado, se cita como uno de los mejores ejemplos de estos cuidados puestos en el rubro la didascalia inicial de *El hijo natural*.

> «La escena es en un salón. Se ve un clavecín, sillas, mesas de juego; sobre una de las mesas un chaquete [especie de juego de damas]; sobre otra varios papeles; a un lado un bastidor para bordar, etc.; en el fondo un canapé, etc.».

Fue así que, por fuerza de crear las condiciones, como poco a poco se consiguió imitar en el escenario el interior de una casa burguesa, de un café, de un cuarto de criados, de un comercio, etc., y se ponía rigor en la utilería utilizada, que era idéntica a los utensilios de uso común. Todo este conjunto de atenciones nos lleva a pensar que el drama burgués alimentó la idea de que la puesta en escena podía ser un rubro autónomo de la profesión teatral, aún desconocido en el siglo XVIII pero que en estas representaciones comenzó a dar los primeros y tibios pasos. Quizás este sea el punto donde es preciso aclarar el significado de "puesta en escena", realmente un rango de la práctica teatral que fue tomando cada vez mayor entidad, hasta llegar a ser una necesidad cuando se instaló como tarea ineludible, a partir de los precursores del nuevo oficio: la compañía de los Meininger, Stanislavski y, en la misma Francia, Antoine. Este paso, que marcará a fuego el desarrollo del teatro contemporáneo, va a ser explicado con mayor atención un poco más adelante, pero con este anticipo queremos aclarar que con anterioridad a esos acontecimientos también existía la actividad, tal como lo afirma Bernard Dort, aunque todavía contenida dentro de los límites de las convenciones de momento.

---

112 Lafarga, Francisco. Introducción a *El hijo natural. Conversaciones sobre el hijo natural.* Obra citada.

> «Es cierto que antes del advenimiento del director, el espectáculo no es un puro producto del azar […] Pero no hay que engañarse: se trata aquí del orden del espectáculo concebido como un marco inmutable y estereotipado, y no de la significación escénica del texto. El hombre de teatro que dirige la representación (a veces el autor, o el director de la compañía, o el escenógrafo) actúa como un maestro de ceremonias. "Ordena" el espectáculo o la fiesta según modelos consagrados, más o menos variables.»[113]

Insistimos que aún falta tiempo para que la "puesta en escena" sea un ramo definido y exacto de la actividad teatral. Los acercamientos que se hicieron a partir del drama burgués son sólo eso, aproximaciones, pero también es claro que en la centuria de las Luces la función del director se iba haciendo más visible. Hasta la llegada de los pioneros ya mencionados (fines del siglo XIX y comienzos del XX), la tarea era asumida, tal como lo afirma Dort, por un "ordenador" fiel a inexorables convenciones teatrales que se ponían, todas, al servicio del texto, que hasta ahí seguía reinando con la estatura de monarca absoluto.

Los estrenos de las dos piezas de Diderot no produjeron demasiado impacto. Es más, se registra que *El hijo natural* fue un fracaso cuando la llevó a escena la *Comédie-Française* en 1771. La suerte de *El padre de familia* fue algo mejor, también la había estrenado la *Comédie* diez años antes, en 1761, y había contado con una aceptación moderada. Se sabe que Luis XV, hombre de escasa tendencia a la emoción, presente en el teatro, derramó sorprendentes lágrimas de aflicción. Hubo una reposición de esta pieza, un poco más calurosa en 1769, circunstancia afortunada que quizás hizo que la compañía oficial la mantuviera en su repertorio hasta 1839. Es posible que el escaso éxito de sus dos piezas, que en el escenario no cumplieron con las buenas expectativas que habían generado cuando fueron publicadas, disuadió a Diderot de encarar otros intentos dramáticos, con excepción de una comedia tardía, que escribió ya anciano, ¿Es bueno o es malo?, de 1781, que fue un inocuo y fracasado intento de volver a las tablas. Este texto fue publicado en forma póstuma, en 1830, y estrenado por la *Comédie-Française* recién en 1955. La pieza se repuso, en el mismo ámbito, en 1984, para conmemorar el centenario de la muerte de su autor.

---

113 Dort, Bernard. 1968. *Teatro y sociología* (traducción Irene Cusien). Buenos Aires. Carlos Pérez Editor.

No obstante estos desencuentros con el escenario, Diderot ha quedado registrado en la historia del teatro como el mayor impulsor del drama burgués, el género innovador que actuó de base de sustento de otras sólidas aventuras teatrales que tuvieron lugar en el siglo posterior.

> «Andando el tiempo, ecos innegables de las propuestas teatrales de Diderot y, en general, del drama burgués se hallan en la práctica del teatro realista del siglo XIX, ilustrado por autores como Alexandre Dumas hijo […] así como en la teoría de un teatro naturalista, tal como puede encontrarse en *Le naturalisme au théâtre* de Émile Zola.»[114]

Los trabajos de reflexión teatral de Diderot, añadidos como prólogos de sus dos obras, *Conversaciones sobre el hijo natural* y *De la poesía dramática*, son considerados documentos fundamentales para entender la situación del arte escénico europeo durante el siglo XVIII. En el primero Diderot trabaja el texto como una continuidad necesaria de la obra teatral, usando la presencia del protagonista de la pieza, el personaje Dorval, y la del autor, o sea Diderot, lo que le da al estudio casi un aire de conversación entre amigos que dialogan sobre un tema común: el teatro. En el segundo, de mucho más interés, el *philosophe* aplica otro rigor metodológico y compone lo que se puede considerar la poética del drama burgués dividida en veintidós capítulos, muy afín con los postulados aristotélicos y horacianos por los cuales, ya lo dijimos, Diderot sentía respeto.

> «La idea de Aristóteles es apropiada a todos los géneros dramáticos, y así la he usado para mí.»[115]

Este acuerdo con Aristóteles se muestra claramente cuando, en esta poética Diderot especula alrededor de la invención de la trama. Se presenta más partidario de la fábula simple, la que se desarrolla a través de una sola línea de acción, que por la fábula doble, que el francés llama piezas compuestas. Coincide entonces con el Aristóteles que manifestó que «con

---

114 Lafarga, Francisco. Introducción a *El hijo natural* y *Conversaciones sobre El hijo natural*. Obra citada.

115 Diderot, Denis. *De la poesía dramática*. Obra citada.

las peripecias y las acciones simples los poetas consiguen admirablemente lo que desean»[116]. A renglón seguido Diderot agrega la legitimidad con que cuenta el drama burgués para acudir al monólogo que, como se apuntó, abundan en sus dos dramas; «el monólogo es un momento de descanso para la acción y de confesión para el personaje»[117]. Acerca de trajes y decorados, Diderot interviene en una discusión del momento. Asegura que nos alejamos del buen gusto y de la verdad con «la pobreza y falsedad de los decorados y el lujo de los trajes»[118]. Entiende que la fastuosidad acostumbrada en los trajes estropean el conjunto, y presentan en realidad un espectáculo de la riqueza que nada tiene que ver con los objetivos del drama doméstico. Por fin Diderot se permite dar, en este texto, una visión demoledora de la crítica teatral.

> «Los viajeros hablan de un pueblo salvaje que arroja soplando a los que pasan agujas envenenadas. Es la imagen de nuestros críticos [que] permanecen en el fondo de su choza y nunca pierden la alta estima que se tienen […] La crítica trata de distinto modo a los vivos y a los muertos. ¿Ha muerto un autor? Se ocupa de realzar sus cualidades y paliar sus defectos. ¿Está vivo? Es lo contrario. Son los defectos los que señala y las cualidades las que olvida, y en eso lleva razón: se puede corregir a los vivos mientras que los muertos no tienen remedio.»[119]

En mayor nivel de reflexión que el que ofrecen estos prólogos se ubica *La paradoja del comediante*, documento donde Diderot examina con mirada moderna la tarea del actor, un tema que, ya lo dijimos, fue de frecuente interés durante el siglo XVIII. Se cree que comenzó este trabajo en 1773, lo siguió corrigiendo en vida sin publicarlo, hecho que se produjo recién en 1830, muchos años después de su muerte. Analizaremos este trabajo pocos renglones más adelante.

* * *

116 Aristóteles. 2003. *Poética* (traducción de Eilhard Schlesinger). Buenos Aires. Editorial Losada.
117 Diderot, Denis. *De la poesía dramática.* Obra citada.
118 Diderot, Denis. *De la poesía dramática.* Obra citada.
119 Diderot, Denis. *De la poesía dramática.* Obra citada.

Entre los continuadores inmediatos de la dramaturgia de Diderot, todos miembros del partido ilustrado, debemos mencionar a Michel-Jean Sedaine (1719-1797). El estreno en 1768 de su primer drama burgués, *El Filósofo sin saberlo*, que Silvio D'Amico juzga como «superficial pero agradable», fue para Diderot una verdadera fiesta, dado que advirtió que su particular concepto dramático había encontrado un continuador. Luego de haber presenciado este estreno, Diderot salió del teatro en busca del joven autor, «y hallado que le hubo en uno de los barrios apartados de París se confundió con él en estrecho abrazo, colmándolo de elogios entusiastas»[120]. *El filósofo sin saberlo* se mantuvo en cartel durante muchas representaciones y «alguna] crítica contemporánea la considera quizá el único drama del siglo XVIII que pasaría airosamente la prueba de ser representado en nuestros días»[121].

Se debe añadir a Sedaine otro autor embarcado en el mismo sentido, Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), un polígrafo incansable, verdadero paradigma del siglo ilustrado, que cultivó todos los géneros literarios y brindó, a través de *El retablo de Paris*, una novela de costumbres (género inaugurado por él en Francia) un vívido retrato de la vida cotidiana de la capital francesa. Se juzga que muchas de sus misceláneas, injustamente relegadas a la condición de literatura menor, son imprescindibles para comprender la situación política, social y cultural que desembocó en la Revolución Francesa. La *Comédie-Française* le negó, al principio de su carrera, el acceso a su escenario, rechazo al cual Mercier respondió con un reclamo donde proponía la renovación tajante de esa institución, que debía pulverizar las reglas y los modelos clásicos e incluso olvidarse de uno de sus íconos más preciados, Molière, quien hacía reír con los vicios de sus personajes sin proponer ninguna moral a cambio. A la par de sus protestas, Mercier estrenaba sus obras por los circuitos de provincia y en los teatros del bulevar del Temple –entre ellas *Natalia* (sin fecha cierta), *El Juez* (1774) y *La carretilla del vinagrero* (1775), considerada su obra maestra–, cosechando un éxito tan evidente que por fin ganó el interés de los directores de la venerable institución, quienes decidieron representar, en 1776, una obra titulada *La casa de Molière*. Mercier presentó como personajes de sus obras a hombres de pueblo que por distintas circunstancias debían enfrentarse a aristócratas u opulentos burgueses. «¿Quién es el orgulloso –se preguntaba–, quién aquel enemigo de la humanidad, aquel desventurado, que osará decir que toda representación de pobreza y miseria es una cosa baja; ¿quién

120 Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.
121 Leal, Juli. Obra citada.

osará decir que las desventuras que descienden sobre la cabeza de los campesinos, de la gente del pueblo, son menos importantes que si descendieran sobre otra clase de gente»[122]. La repercusión favorable de sus piezas, no obstante su carga contestaría, le hizo ganar el aprecio y amparo de la reina María Antonieta y una pensión vitalicia otorgada por la corona. Esta protección de la realeza no impidió que Mercier, producidos los hechos de 1789, se proclamara republicano, alegando que él ya había previsto los terribles acontecimientos (insistimos en su acierto, *El retablo de París* obró con carácter anticipatorio). Mercier apoyó la Revolución, incluso cuando ésta llegó al apogeo y ocaso napoleónico, que él llegó a presenciar en toda su extensión, pues murió en 1814.

El drama burgués entró en una decadencia que lo dejó sin defensas ante las nuevas propuestas románticas. Hay razones que explican la declinación, entre ellas, la ineficacia de los continuadores de los pioneros Diderot, Sedaine, Mercier, que no supieron darle aliento a un género que fue cayendo en el descrédito, hasta el punto que, años después de la Revolución, se lo designó con el ofensivo título de "teatro para criadas". El escarnio parece merecido, pues los autores repitieron los temas y los argumentos, transformaron a los personajes en arquetipos de melodrama sin ningún espesor psicológico –el rico malvado, el pobre idealista que apoya la causa de las clases inferiores, la muchacha inocente e indefensa–, mientras que se recurrió más al diálogo que a la acción. Por estas causas el drama burgués fue abatido sin remedio víctima de sus propios defectos y de la ausencia de los talentos que lo pudieran rescatar o, al menos, ponerlo a la altura de sus pioneros ilustres.

Denis Diderot

LA PARADOJA DEL COMEDIANTE

Algunos consideran que este célebre trabajo de Diderot fue la «primera mirada objetiva sobre el histrión»[123]. La afirmación es discutible, en la historia del teatro Diderot no aparece como el primero en ocuparse del tema actoral, hubo otros que lo hicieron antes, y sustentados por una práctica que Diderot no tenía. Su trabajo está sustentado en la experiencia profesional del actor inglés David

122 Citado por Boiadzhiev, y Dzhivelégov.

123 Nieva, Francisco. 1986. Prólogo a la *Paradoja del comediante*. España. Ediciones del dragón.

Garrik, quien vivió en París entre 1751 y 1763, y que durante su permanencia en la ciudad tomó asiduo contacto con el *philosophe*.

Se debe aportar, antes de seguir adelante y para mejor entendimiento del asunto, la definición que el diccionario de la Real Academia Española le asigna al término paradoja: «Idea extraña u opuesta a la común opinión y al sentir de las personas». La idea extraña y opuesta que plantea Diderot en su texto consiste en que los consejos dirigidos al actor difieren con las habituales recomendaciones que se les hacían a los comediantes. Para Diderot el actor, y he aquí lo paradojal, no debe trabajar recurriendo a su sensibilidad o la azarosa inspiración, sino partir de la observación científica del comportamiento humano: debe tomar un modelo de la realidad y copiarlo sin poner en juego su sensibilidad personal. De este modo, obedeciendo a un trazado previo, el actor no involucra sus emociones sino imita las de otro; enojos y alegrías del personaje se producirán siempre en el mismo momento y con la misma intensidad, sin alteraciones bruscas y desconcertantes para el espectador.

> «Diderot […] llegó a la conclusión de que el secreto del arte de Garrick debía de residir en el control de las expresiones, en cierta profundidad que no le exigía experimentar todo lo que interpretaba y presentaba al público […] Quedó cautivado por la capacidad del actor para separar la emoción del sentimiento, *para representar perfectamente una emoción sin sentirla de verdad.*»[124]

Diderot adhiere a esta hipótesis a través de un razonamiento ordenado aunque algo reiterativo, donde varias veces vuelve sobre la misma afirmación, pidiéndole al actor, al comediante, «mucha penetración y ninguna sensibilidad [porque] la falta de sensibilidad es la que hace actores sublimes [en cambio] los hombres impetuosos, violentos, sensibles, dan el espectáculo en la escena, pero no gozan de él»[125]. Taxativo, Diderot asevera que «la sensibilidad no suele acompañar al verdadero genio […] El hombre sensible obedece a impulsos de la naturaleza y dice lo que le sale de su corazón. Desde el momento en que atenúa o violenta sus dictados, es un comediante representando su papel».

---

124 Blom, Philipp. Obra citada. Las cursivas son nuestras.

125 Diderot, Denis. 1971. *La paradoja del comediante* (traducción de Héctor M. Goro). Buenos Aires. Editorial La Pleyade. En lo sucesivo, salvo que se indique lo contrario, todas las citas corresponderán a esta edición del trabajo de Diderot.

El documento está armado como un diálogo entre un Primero y un Segundo interlocutor, donde el Primero (con seguridad un álter ego de Diderot) lleva la voz cantante y aporta la teoría. El Segundo oficia de *partenaire*; sus preguntas, oportunas, obligan al Primero a ampliar los conceptos, clarificarlos hasta el punto de llegar, a veces y tal como se dijo, a una pesada reiteración de conceptos. En el principio el Primero ofrece a su atento oyente una definición que hoy es obvia: el teatro no es la vida, «nada ocurre en la escena del mismo modo que en la realidad [ya] que los poemas dramáticos están compuestos con arreglo a un sistema determinado de principios». Lo que ocurre en el escenario, entonces, no es verdad, pero tampoco es mentira, sino ficción, o, si se prefiere como mejor definición, lo que el teatro nos ofrece es una ilusión de realidad y «la ilusión de realidad no es realidad porque es ilusión»[126].

> «La ilusión teatral es definida tradicionalmente como el poder que tiene la práctica teatral de fabricar un objeto que se asemeja de tal modo a la realidad que el receptor-espectador es engañado y lo acepta como real […] Nadie creyó jamás que lo que muestra el teatro es una realidad del mismo orden que aquélla sobre la cual se puede actuar en el mundo cotidiano.»[127]

¿Cree –le pregunta el Primero a su interlocutor– que la vida cotidiana se asimila a la vida teatral? Él mismo aporta la respuesta: no. Los parlamentos de Corneille, Racine, Molière, de Shakespeare mismo, no se pueden declamar con tono casero y voz corriente, «como tampoco pueden contarse las historias caseras con el énfasis y la amplitud que requiere el teatro […] porque el teatro es todo convención de acuerdo con la fórmula dada por el viejo Esquilo. Es un protocolo que tiene tres mil años […] El gran comediante al igual que el gladiador antiguo no muere como se muere en el lecho; están obligados, para complacernos, a representar otra forma de muerte y el espectador delicado comprenderá que la verdad desnuda, la acción desprovista de todo arreglo, sería mezquina y en contraste con la poesía del resto». De esta última reflexión surge la afirmación de que el actor finge, «finge el llanto o la risa con mayor o menor fidelidad», porque el comediante es «un gran imitador cómico o trágico,

---

126 Nieva, Francisco. Obra citada.

127 Ubersfeld, Anne. 2002. *Diccionario de términos claves del análisis teatral* (traducción de Armida María Córdoba). Buenos Aires. Galerna.

a quien el poeta ha dictado su discurso […] Un gran comediante es también un muñeco, otro títere maravilloso, pero el amo que tira del hilo es el poeta, que a cada línea le indica la forma de tomar». Como se advierte en estas opiniones Diderot trabaja con el concepto, vigente en la época, de que es el autor quien sostiene todos los hilos de la representación teatral: el texto dramático es el punto de partida y el lugar de obediencia absoluta.

Por este camino Diderot llega al espinoso tema de la verosimilitud escénica, de la cual da una definición inteligente y plausible. Lo verdadero, dice el Primero, no es presentar las cosas como son en la realidad; «si fuese así, lo verosímil no sería más que lo común». ¿Pues entonces en qué consiste la verosimilitud escénica?, reside «en la correspondencia de las acciones, del discurso, de la figura, de la voz, del gesto, con un modelo ideal que imagina el poeta y que a menudo exagera el comediante […] A eso se debe que el comediante en la calle sea un personaje distinto del comediante en la escena. Quien lo haya visto únicamente en las tablas, difícilmente lo reconocería en la calle». Para sustentar este último concepto, Diderot da el ejemplo, por él muy conocido, de un matrimonio de actores que se detestaban entre bastidores pero actuaban como cálidos amantes en el escenario.

Pasemos ahora a la zona más conflictiva y discutible de *La paradoja*, aquella ya citada donde Diderot asevera que el actor debe trabajar con ninguna sensibilidad. Ante la sorpresa de su oyente, que movido por la contundente afirmación exclama: «¡Ninguna sensibilidad!», el Primero se dispone a explicarse. «Si el comediante –dice– fuera sensible, de buena fe, ¿le resultaría posible representar dos o más veces seguidas el mismo papel con el mismo ardor y el mismo éxito? Muy ardoroso en la primera representación, estaría agotado y frío como un mármol en la tercera». Porque, insiste, de esta clase de actores no se puede esperar ninguna unidad o continuidad manifiesta, hoy sería chato y mañana sublime, «fracasarán mañana en el pasaje en que hoy sobresalieron, o se distinguirán donde en la víspera se deslucieron». Diderot confía en el porvenir actoral del comediante que adopta el mecanismo opuesto, que en lugar de acudir a su sensibilidad, que lo instalaría en un terreno de insegura estabilidad expresiva, se atiene a ser un observador atento y un discípulo aplicado de la naturaleza humana, a la que imita, con imaginación y con memoria, creándose un modelo ideal extraído de esa naturaleza.

> «[Así] será siempre el mismo en todas las representaciones, y siempre perfecto. En su mente todo ha sido ordenado, calculado, combinado, aprendido; no hay en su declamación ni monotonía ni disonancias. El fuego de su expresión tiene su progresión, sus impulsos, sus remisiones, su comienzo, su medio, su extremo. En las mismas escenas siempre los mismos acentos, las mismas actitudes, los mismos gestos; si se advierte una diferencia de una representación a otra, será seguramente con ventaja para la última. No se dirá de él que "tiene sus días", será un espejo siempre dispuesto a reflejar los objetos y a mostrarlos con la misma precisión, la misma fuerza [porque] al igual que el poeta, va a inspirarse en el fondo inagotable de la naturaleza, porque si no muy pronto vería agotada su propia riqueza.»

En este punto Diderot le pide al actor que profese su actividad como lo hacen «los grandes poetas dramáticos [que] son ante todo, espectadores asiduos de lo que sucede en torno de ellos, en el mundo físico y en el mundo moral [pues] no es su corazón sino su cabeza lo que hace todo». El uso de la sensibilidad «supone siempre debilidad o flaqueza de organización». La emoción no debe asignárseles a los comediantes, debe quedar a cargo de los espectadores, son ellos los que deben conmoverse, alterarse, hasta alcanzar los estados catárticos que ofrecen tanto la tragedia como la comedia. En este pasaje fundamental de *La paradoja*, mucho más extenso que lo que hemos transcripto y en el cual se insiste en las dificultades que le genera al comediante el uso de una emotividad sin ningún plan apriorístico, Diderot delata claramente su pertenencia a la causa ilustrada, su condición de *philosophe* más atento a los paradigmas científicos, al «mucho razonamiento»[128], que a los raptos que depara la inspiración. Al igual que el científico, el comediante debe convertirse en un técnico de la actuación, estudiando mucho a partir de una metodología de trabajo, apelando para eso a dos facultades del espíritu: la imaginación y la memoria. Para asentar aún más su teoría de la necesidad del método científico de observación en el artista, en este caso el comediante, el Primero da ejemplos que el espectador de aquellos tiempos tenía a mano y que para nosotros resultan inaccesibles, tal como la actuación de la actriz Hippolyte Clairon, «que a la sexta

128 Copeau, Jacques. Estudio preliminar a *La paradoja del comediante* (traducción de Héctor M. Goro). Buenos Aires. Editorial La Pleyade.

representación ya sabe de memoria todos los detalles de la obra y las frases de su papel. Con seguridad la artista se ha formado un modelo al cual se ajusta; sin duda su modelo es el más alto, el más grande, el más perfecto que le fue posible concebir, pero ese modelo tomado de la historia o creado por su imaginación, como un gran fantasma, no es ella. Si ese modelo fuera de su altura, su acción sería muy endeble y pequeña. Cuando a fuerza de trabajo se ha acercado al límite del modelo ideal, todo está hecho. No le queda sino sostenerse allí, no abandonar la posición conquistada, lo cual es una mera cuestión de memoria y ejercicio». No duda Diderot que la Clairon hubo experimentado durante los primeros ensayos de cualquier tragedia el tormento de la heroína de turno, «pero, pasada la lucha, cuando se ha elevado a la altura de su fantasma, se domina por completo y se repite sin emoción». Como contrapartida, Diderot opone a la Clairon la figura de Marie Françoise Dumesnil[129], según él actriz desigual y errática, con un talento desbordado por la sensibilidad, hasta el punto que cae en momentos escénicos en que ya no sabe lo que dice ni lo que hace.

A renglón seguido Diderot dogmatiza (otro rasgo de época) y asevera que un magnífico comediante baja su rendimiento si comparte el elenco con un actor mediocre. El comediante talentoso «se verá obligado a renunciar a su modelo ideal para ponerse a nivel del pobre diablo con quien comparte la escena […] Raramente el fuerte elevará al débil a su altura, sino que, conscientemente, descenderá a su nivel».

Respecto a qué edad se consigue ser un gran comediante, Diderot descree que el objetivo se obtenga siendo muy joven, pues «aquel que la naturaleza ha marcado como comediante no sobresale en su arte hasta que adquiere una larga experiencia, cuando el fuego de sus propias pasiones decae, la cabeza se serena y es dueño de su espíritu. El mejor vino es áspero y ácido cuando fermenta, es el reposo de la cuba que lo vuelve generoso». Y da nombres de actores y actrices que encantaban al público del siglo a la edad de cincuenta o sesenta años, edades muy avanzadas para esos tiempos, sin mostrar signo alguno de decadencia.

La convivencia de Diderot con actores y actrices le proporcionó el dato de que por lo general los comediantes son dueños de sentimientos de rivalidad y de odio hacia los colegas hasta el punto de afirmar que «la envidia es peor

---

129 Ya mencionamos más arriba a Marie Françoise Dumesnil (1713-1803), que rivalizó con la Clairon en el favoritismo del público y de los poetas dramáticos. También citamos que la Clairon intrigó contra ella con desleales armas. Se cuenta que la Dumesnil nunca respondió a las injurias, las soportó con altivo silencio.

entre ellos que entre los autores. Es mucho decir, pero es verdad […] Yo los veo pequeños y mezquinos en sociedad». Esta condición de los comediantes alarma a Diderot que, como buen ilustrado, le otorgaba al teatro la misión de educar. Mal podían llevar adelante esta tarea esos actores que no se comportaban como «gente de bien». Es curiosa su siguiente reflexión acerca de este asunto.

> «Y si vemos a tan pocos actores verdaderamente grandes, es porque los padres no destinan sus hijos al teatro; porque los actores no se preparan mediante una educación profesional comenzada en la juventud; porque una compañía de comediantes no es lo que verdaderamente debiera ser en un pueblo en que se concediese a la función de hablar a los hombres congregados para ser instruidos, divertidos, corregidos, la importancia, los honores, las recompensas que merece. Es decir, una corporación formada como todas las demás corporaciones de individuos, extraídos de todas las familias sociales y llevados a la escena como al servicio militar, a la magistratura, a la iglesia: por propia inclinación y con el consentimiento de sus tutores naturales.»

El Primero cree comprender la causa de esta situación y la transmite a su interlocutor: se debe a que «un joven disoluto», que perdió los mejores años de su vida sin sacar provecho de ninguna actividad, suele encontrarse «a la edad de veinte años sin capacidad y sin recursos. ¿Qué quiere que haga? O bien es soldado o bien es comediante. Ya lo verá contratado en una compañía de la legua, rodando por los caminos hasta que la suerte le depare un contrato en París».

Recién al final del texto, Diderot confiesa haberse enterado de que «la cuestión que yo he profundizado no es del todo nueva». Y repetimos nosotros que eso es cierto, la práctica actoral ya había sido estudiada por Pierre Rémond de Saint-Albine (1699-1778), al que Diderot califica de «mediocre literato», en un libro publicado en 1747 y titulado *El comediante*. Allí Saint-Albine defiende la causa contraria a la que plantea *La paradoja*, aconseja el uso de la sensibilidad por parte del actor, ya que para interpretar el comediante debe «meterse dentro del personaje». El italiano Luigi Riccoboni (1676-1753) le salió al paso oponiéndose a esta hipótesis, desestimando la necesidad del recurso por razones parecidas a las que Diderot invoca en su documento. Interviene también en esta cuestión el alemán Konrad Ekhof, quien al asumir en 1753 la dirección del teatro de Schwerin, ciudad del norte de Alemania, dispuso nuevas reglas para

el elenco, pidiéndoles que en la actuación muestren signos de naturalidad y registro interior en cambio de tanta declamación exterior y énfasis innecesario.

Al cerrar *La paradoja* el Segundo se atreve a hacer la temible pregunta: «Ha visto alguna vez una obra representada a la perfección». El Primero responde con vacilación: «La verdad, no recuerdo…». Sin duda una respuesta muy pesimista, donde no cuenta la declarada pasión de Diderot por la Clairon, a quien sin duda él consideraba una actriz con suficiente capacidad para llegar a la perfección.

La primera versión de *La paradoja* es de 1773, pero como hemos manifestado Diderot siguió trabajando el texto, un hábito que empleaba en todos sus escritos, tanto es así que el documento permaneció inédito en vida del autor. La primera publicación de la versión completa es de varios años después, 1830, casi medio siglo después de la muerte de Diderot.

* * *

El siglo XVIII francés se cierra con un clima teatral enrarecido por el arribo, aun moderado, de las teorías románticas. En medio de ese clima hubo intentos de conciliar la preceptiva clásica, una cuestión que ya no era tan defendida desde el Estado, como lo había hecho Luis XIV, con la total libertad de expresión, sin ningún dogmatismo de por medio, que propiciaban los románticos. En este sentido fue Jean-François Ducis (1733-1816) quien intentó la unión de las dos tendencias, lo clásico y lo romántico, adaptando a las reglas del buen gusto francés la fantasía desordenada del inglés Shakespeare (a posteriori la gran bandera de batalla de los teatristas románticos). Con ese ánimo limó (no encontramos mejor verbo) *Hamlet* (1769), *Romeo y Julieta* (1772), *El rey Lear* (1783), *Macbeth* (1784), y *Othello* (1792).

> «El buen Ducis [trocó] el pañuelo acusador de Desdémona en una diadema de diamantes.»[130]

A pesar de estas intervenciones de Ducis, estos textos falsamente isabelinos mantuvieron algo de su fuerza, de modo que los actores franceses, entre ellos el inmenso Talma, encontraron en ellos la posibilidad de interpretar los personajes sanguíneos inexistentes en la literatura dramática de su país.

---

130 Arrieta, Rafael Alberto. 1943. Introducción a la traducción de Miguel Cané de *Enrique IV,* de Shakespeare. Buenos Aires. Ángel Estrada y Cía. S. A.

Esta operación de atildamiento de la obra de Shakespeare fue una noticia que tardíamente llegó al sur de América, más exactamente a Chile, donde Domingo Faustino Sarmiento, exiliado en ese país por causa de su enfrentamiento con Rosas, oficiaba de cronista teatral en el periódico El Mercurio. En una de sus críticas, del 13 de diciembre de 1848, reflexionó acerca de la tarea de Ducis, aunque sin nombrarlo.

> «Cuando Voltaire y La Harpe[131] clasificaban de bárbaro a Shakespeare, se hizo de su *Otelo* una parodia en Francia en que arreglándolo a las ideas que entonces se tenían de las conveniencias teatrales, al estilo clásico y las manías de la declamaciones que caracterizan el siglo XVIII, se quitó al *Otelo* mucho de la ferocidad selvática de las pasiones que su inmortal autor había atribuido a su héroe, a fin de no chocar con las delicadezas de un público acostumbrado ya por Racine y Voltaire a cierto refinamiento y decoro en el crimen mismo, que no consentía ver la realidad de la naturaleza, aún en sus deformaciones.»

A muchos kilómetros de distancia de donde ocurrían los acontecimientos románticos, Sarmiento adhirió a la causa que, precisamente, peleaba por un teatro sin reglamentos, capaz de ahondar en las profundidades de la naturaleza humana, aun aquella afectada por las deformaciones más oscuras.

131 Jean François de Laharpe o La Harpe (1739-1803), es considerado un dramaturgo menor, autor de tragedias, y un crítico de poca envergadura, que se unió a Voltaire en el escarnio del genio isabelino.

CAPÍTULO XV

EL TEATRO INGLÉS DEL SIGLO XVIII

CAPÍTULO XV
EL TEATRO INGLÉS DEL SIGLO XVIII

«Witwoud: Burla, burla, señora; nosotros no nos guardamos animosidad. Hacemos gala de un poco de ingenio de vez en cuando, pero no tenemos animosidad. Las riñas de los ingenios son como las de los amantes; estamos de acuerdo en lo esencial, como la soprano y el bajo. ¿Eh, Petulant?»

WILLIAM CONGREVE (1670-1729) - *Así es el mundo*

Introducción

LA RESTAURACIÓN (1660-1689) Y SUS EFECTOS

La Restauración de la monarquía en Inglaterra, vale decir la reposición en el trono en 1660 de Carlos II, el Estuardo heredero directo del decapitado Carlos I, trajo consigo un renacimiento de las artes literarias del país, de la novela, de la poesía y del teatro. Los poetas, los novelistas y los dramaturgos rompieron, de este modo, el atroz interregno provocado por la gestión de Cromwell, que había impuesto la rígida censura o, en caso de aspirar a la publicación y a la circulación de alguna obra literaria, el acatamiento sumiso al modelo moralista de los puritanos. Cualquier atrevimiento de los escritores era castigado con el exilio o la exigencia de desdecirse y reafirmar de algún modo las creencias religiosas profanadas con sus trabajos. Las rígidas normas gubernamentales implantadas por el Lord Protector –quien se negó a coronarse rey y creó, en cambio, una suerte de república que tomó el título de *Commonwealth* (en castellano, Mancomunidad Inglesa)–, no pudieron ser sostenidas por su hijo Richard, y terminaron haciéndose trizas cuando el heredero fue desplazado para dejarle lugar al monarca Carlos II y a su corte exiliada y repartida entre Francia y los Países Bajos.

> «Carlos II y los cortesanos que volvieron con él se habían empapado en París con los conceptos de una cultura y una vida artísticas más modernas. Les había caído en suerte ser testigos de una intensa actividad espiritual […] y sobre todo habían presenciado el triunfo de los inmortales del teatro francés:

Corneille, Racine y los comienzos de Molière (cuya *Preciosas ridículas* acababa de estrenarse en 1659).»[1]

Bajo el influjo de estos emigrados la isleña Inglaterra fue ganada por la seguridad de que, de la mano de un soberano tan actualizado respecto a los sucesos continentales, el país iba a participar de la vida artística europea como no lo había podido hacer hasta entonces. Cabe indicar, para encuadrar mejor la cuestión, que el aliento francés que había traído consigo el monarca repuesto en 1660 era el de los precursores de la Ilustración, que comenzaba a germinar en aquel país del exilio y que encontraba terreno muy fértil en territorio inglés, hasta tal punto que el comienzo del Siglo de las Luces está marcado, para muchos, y como ya hemos afirmado en el capítulo correspondiente, por la revolución que se desató en Inglaterra poco después, la Revolución Gloriosa de 1688.

La Ilustración comenzó a mostrar evidentes signos de presencia en la isla a través del interés de los ingleses por las ciencias. Carlos II, a sólo dos años de mandato, en 1662, dio paso a la fundación de la Real Sociedad de Londres para el Avance de la Ciencia Natural (*Royal Society of London for Improving Natural Knowledge*), que desde sus inicios obedecía a precisas normas de funcionamiento: sus miembros se debían reunir una vez por semana y para evitar que la discusión se desviara de sus propósitos fundantes se les prohibía hablar de religión, de asuntos de Estado o de actualidad, limitándose los temas a tratar las materias estrictamente científicas –Medicina, Anatomía, Geometría, Navegación, Estática, Mecánica, etc.–, y de llevar a cabo experimentos para validar hipótesis y conjeturas elaboradas a través de la especulación teórica. Thomas Sprat (1635-1713), un científico eclesiástico que, no obstante su vinculación con la gestión de Cromwell, alentó la fundación de la citada *Royal Society*, resumió en 1667 las principales normas que debían regir, y regían en la institución cuando ésta ya contaba con un lustro de funcionamiento: profunda desconfianza hacia los adjetivos, los términos aproximativos y, de forma general, hacia el lenguaje marcado por la subjetividad. Por el contrario, para Sprat la ciencia reclamaba un vocabulario limitado, claro y preciso, con el fin de que las explicaciones puedan ser lo más comprensibles posibles. El mérito de la *Royal Society*, según Sprat, es que rechazaba de forma explícita todo aquello que sonara a medieval. Para este científico la ciencia era de la misma naturaleza que el protestantismo, en el sentido de que sus preceptos se expresan en forma

[1] M. de Brugger, Ilse. 1959. *Breve historia del teatro inglés.* Buenos Aires. Editorial Nova.

clara para llegar con exacta elocuencia al mayor número de personas. La ciencia, como la religión, no puede tener sacerdotes, cada individuo debe estar capacitado para reproducir los experimentos y entender las lecciones.

Pero los campos del arte no prosperaron todos del mismo modo. Si bien los límites políticos del período de la Restauración son más o menos claros –se extiende desde la coronación de Carlos II en 1660 hasta la caída de Jacobo II en 1689–, los que corresponden a la actividad artística no son tan precisos y difieren en función de qué género se trate. En el caso del teatro el límite final se alarga hasta el 1700, aunque hay historiadores que le agregan una década más y lo llevan hasta 1710.

La poesía, un género muy popular durante la Restauración de la mano de poetas notables –John Milton, John Dryden, Samuel Butler y John Wilmot–, pudo mostrar en 1667 lo que hoy se considera un clásico de la literatura inglesa, *El Paraíso perdido*, de John Milton (1608-1674), largo poema escrito cuando el poeta ya padecía una ceguera total, como Homero, como Jorge Luis Borges. El texto sobrepasa los mil versos sin rima y contiene el angustioso interrogante humano de por qué Dios, siendo todopoderoso, permite la existencia del mal y del sufrimiento cuando está en sus manos evitar tanto perjuicio. *El Paraíso perdido* fue sometido a operaciones de época que quisieron dañar o ensalzar el poema. Para sus enemigos, se trataba de un escrito teológico más, afín con las ideas puritanas de Cromwell; para otros contenía la estructura de una epopeya, condimento literario del cual todavía carecía Inglaterra (Francia podía mostrar el *Cantar de Roldán* y España el *Cantar del Mío Cid)*. Debido a los ataques en su contra, Milton optó por el ostracismo, disgustado curiosamente por la condición de epopeya nacional que se le quería atribuir a su largo poema, ya que para él su trabajo superaba lo local y extendía sus alcances al devenir de toda la humanidad.

La figura poética más destacada del período de la Restauración, posterior a Milton, fue John Dryden (1631-1700), cultivador de todos los géneros literarios, incluso el dramático, de modo que será mencionado con frecuencia cada vez que arribemos a algún punto del desarrollo de la literatura de la época. Hay quienes hasta exageran la evaluación de este personaje, asignándole al período de la Restauración el nombre de "siglo de Dryden", mientras otros reducen la consideración tildándolo de «oportunista típico, tanto en la vida

como en el arte»[2]. Lo que no parece cuestionable, es la condición de Dryden de crítico excepcional de la literatura de su época.

> «John Dryden [fue un] creador sagaz y figura todopoderosa en el mundo literario de su tiempo, quien además estaba dotado de una estimable capacidad apreciativa, al punto que se lo puede considerar el fundador de la crítica dramática inglesa en razón de su *Ensayo sobre la poesía dramática* [1668] y de los prólogos que escribió para sus propias obras y para el *Troilo y Cresida* de Shakespeare.»[3]

En el campo estricto de la lírica, el proteico Dryden compartió el cetro con una serie de poetas cortesanos de sangre noble, tal como el conde de Rochester, el duque de Buckingham y el conde de Dorset, que en realidad, aseguran los historiadores, fueron más protectores de las artes que verdaderos poetas. Dryden, un autor sin linaje pero beneficiado con un buen matrimonio con una aristócrata, logró el título de Poeta Laureado en 1770, premio que había restituido la corona luego de que Cromwell lo hubiera abolido. Al reimplantarse el galardón volvió a ser remunerado con un barril de coñac (recién en 1790, cuando Henry James Pye lo obtuvo, se cambió la recompensa alcohólica por una suma de veintisiete libras). Esta coronación literaria requería de su beneficiario una contraprestación: la composición de odas de cumpleaños de los nobles que así lo requirieran[4]. Se entiende que en el caso de Dryden el premio fue un reconocimiento a sus méritos pero también a su lealtad, porque muy cercano al trono carlista, se esmeró en complacer al monarca, ayudándolo a través de sus escritos a presentar como lógicas y razonables ciertas medidas que Carlos II aplicaba de modo absolutamente cuestionable. Como ejemplo de esta adhesión incondicional puede mencionarse el poema *Astraea Redux*, verdadero panegírico con que en 1660 el poeta había saludado el regreso de la monarquía a Inglaterra.

La prosa progresó algo opacada por el mayor interés que la opinión pública otorgaba a la crónica periodística. No obstante que las herramientas

---

2 Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. 1947. *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789)* (traducción Sergio Belaieff). Buenos Aires. Editorial Futuro SRL.

3 Rest, Jaime. 1968. *El teatro inglés*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

4 Esta obligación fue una carga habitual de los artistas y escritores que en la Europa prerromántica gozaban del mecenazgo de reyes y aristócratas.

informativas eran aún muy rudimentarias –la prensa aparecía en publicaciones intermitentes que, a menudo, consistían en grandes folios que presentaban un único asunto–, era claro que el periodismo en Inglaterra, como en otras partes de Europa, comenzaba a asomar como actividad profesional. El desarrollo del periodismo de la isla necesitó de unos años más y de la llegada al trono de Guillermo III luego de la Revolución Gloriosa de 1688, quien, como anotamos, era holandés y procedía de Ámsterdam, ciudad en la que la actividad de la prensa estaba en plena efervescencia. Pero aun en estos precarios comienzos el trabajo periodístico padeció la recelosa vigilancia real. Para controlar esta prensa virginal, cuyos alcances aún se desconocían, Carlos II creó un organismo de censura que estuvo a cargo de Roger L'Estrange (1616-1704), un feroz defensor de la monarquía y de todo lo que ella producía. En realidad, la tarea de L'Estrange debía remitirse a vigilar toda la producción escrita, incluidos los libros de toda especie que se publicaran en el territorio inglés, siendo ésta una muestra de que los tiempos de Cromwell no se habían perdido del todo.

A pesar de este control, la novela libertina pudo mantener cierta fortaleza –se cuenta que estimulada por el aprecio de algunos nobles y del mismo Carlos II, notorio mujeriego–, por lo que John Wilmot Rochester (1647-1689) pudo publicar sin inconvenientes, alrededor de 1670, su *Sodoma o la quintaesencia del libertinaje*. La trama del texto de Rochester gira alrededor de la preferencia sexual de un rey por la sodomía, que podría interpretarse, dentro del contexto político de la época, como una sátira contra la permisividad que el restituido monarca concedía al catolicismo, una actitud que muchos protestantes consideraban torpemente generosa. Sobrevivió un solo ejemplar de este libro, debido a que, no obstante el éxito y el interés de esa corte disoluta, la censura reaccionó y ordenó la quemazón de la edición entera.

En este marco resulta llamativa la aparición en escena de la primera escritora profesional, Aphra Behn (1640-1689), que no obstante su corta vida presentó un buen número de novelas (también, como veremos, interesantes obras de teatro), que algunos califican de libertinas mientras que otros, suavizando el calificativo, señalan que el escándalo no estaba tanto volcado en sus textos sino en su vida privada, plena de amantes circunstanciales, entre ellos, se especula, el propio Carlos II.

El teatro de la Restauración (1660-1700 o 1710)

Para tratar el tema, central de este capítulo, debemos regresar a la época de Cromwell, recurriendo para mejor ubicación a una larga pero necesaria cita de la historiadora Ilse Brugger, que nos introduce con precisión en los tiempos previos del teatro de la Restauración.

> «El 2 de setiembre de 1642 falleció en Londres un condenado a muerte. Es cierto que no terminó en el cadalso. Su destino no fue tan cruento pero por esto no menos definitivo, ya que el decreto respectivo fue dado por la Cámara de los Comunes y aprobado por la de los Lores[5]. El condenado era el teatro inglés y la sentencia rezaba así: "Como se ha probado a menudo que los ayunos y oraciones son muy eficaces […] se los manda observar también en el futuro, y como las diversiones públicas no están muy de acuerdo con las calamidades públicas, ni las representaciones públicas con los tiempos de humillación siendo ésta un ejercicio de solemne tristeza y piedad, mientras aquellos son espectáculos de diversión que con demasiada frecuencia expresan una alegría y liviandad lascivas; los Lores y Comunes reunidos en este Parlamento, consideran conveniente y decretan que, mientras perduren causas tristes y estos períodos de penitencia impuesta, sean suspendidas y prohibidas las representaciones teatrales públicas".»[6]

Debemos subrayar que, antes de obtener el cierre de los teatros, los puritanos prepararon el terreno punitivo con mucha antelación, debido a que de todas las actividades artísticas la escénica era para ellos la más repudiada. El prominente puritano William Prynne (1600-1669) ya había publicado en 1632 o 1633 un panfleto titulado *Histriomastix: Azote del jugador o la tragedia del actor*, que contenía una crítica de más de mil páginas sobre la pecaminosa condición del actor y los efectos dañinos que el teatro producía en las personas. Sin embargo la perorata de semejante personaje fue en vano, porque para esas fechas el

---

5 Se hace notar que durante la república de Cromwell las cámaras del Parlamento funcionaban a pleno, claro que siempre de acuerdo con las directivas del líder.

6 M. de Brugger, Ilse. Obra citada.

teatro todavía gozaba de bastante salud y era aplaudido por todas las capas sociales, incluyendo los nobles que solían participar de las mascaradas que Ben Jonson les preparaba especialmente, de modo que Prynne fue condenado a la picota y a pagar su blasfemia con una multa de cinco mil libras.

El golpe aplicado en 1642 por el Parlamento fue mortal para el teatro inglés renacentista. Como apuntamos nosotros y apuntan cronistas e historiadores, esta sanción fue el remate de un largo proceso durante el cual los puritanos fueron juntando fuerzas mientras que la escena inglesa, el esplendoroso teatro isabelino-jacobino, había ido declinando luego de la muerte de sus últimos y grandes representantes.

> «Las obras de John Ford [1586-1640] o James Shirley [1596-1666] habían sido el canto del cisne de unas manifestaciones dramáticas que comenzaban a mostrar una perceptible decadencia. El teatro popular británico del Renacimiento había puesto fin a su enaltecido periplo y cuando el cultivo del arte de Talía resurgiera en las Islas Británicas en 1660 nada sería igual a lo que había sido.»[7]

Debe anotarse, para ser justos, que luego del decreto parlamentario de 1642, el espíritu de sobrevivencia que caracteriza al teatro de todos los tiempos mostró su cara más aguerrida para lograr que el teatro inglés no muriera del todo. Los actores, por siempre las primeras víctimas de estos acosos, combatían el hambre y la desesperación representando en secreto. No podían ofrecer un drama completo, pues la extensión habría llamado la atención de la estricta vigilancia policial que había impuesto el régimen de la *Commonwealth*, por lo que apelaba con sensatez a trozos (*drolls*) de piezas del antiguo repertorio o fragmentos de las obras isabelinas, recurriendo con frecuencia a la atractiva figura del shakesperiano Falstaff. El mundo aristocrático, que en lo privado podía tomarse esas libertades, invitaba a los actores a representar en sus mansiones. Estas representaciones podrían haber tenido escaso valor histórico, si no se hubiera detectado que precisamente en una de estas reuniones, en Rutland House (viviendas de los condes y duques de Rutland), sir William Davenant (1606-1668), autoproclamado ahijado o tal vez hijo natural de Shakespeare,

---

7 Ballesteros González, Antonio. 2002. Estudio preliminar de *Así va el mundo*, de William Congreve. España. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

que con estimable fidelidad había acompañado a la corte de Carlos II durante su exilio en Francia, estrenó en 1656 la que se reconoce como la primera ópera inglesa, *El asedio de Rodas*. Con el objeto de quitarle al espectáculo el aire claramente teatral y desalentar cualquier represalia en su contra, se lo disfrazó con un subtítulo absurdamente elusivo: "*Representación mediante el arte de la perspectiva en escenas, y la historia cantada en música recitativa*".

Como resulta lógico, los puritanos que por obvias razones de ningún modo aplaudieron la vuelta de Carlos II, tampoco se sintieron satisfechos con la reactivación de la actividad teatral que el monarca había dispuesto luego de la ocupación del trono. Siguieron atacando en plena Restauración y con este propósito otro clérigo, llamado Jeremy Collier (1650-1726), publicó, en 1698, un texto de título más que significativo: *Una breve perspectiva de la inmoralidad y la profanidad de la escena inglesa.* Los argumentos que manejaba Collier, y en los que persistió por años mediante la difusión de otros panfletos, hacían especial hincapié en la procacidad del lenguaje de los dramaturgos contemporáneos, en la obscenidad que se desprendía de los diálogos atrevidos, en la inmunidad de los personajes libertinos, premiados más que castigados por sus conductas, y en la poca ejemplaridad que proponían los prólogos y epílogos de las piezas, ocasión en que los autores se dirigían directamente al público. El tratadista entendía que la máxima horaciana de "enseñar deleitando", no se replicaba de ninguna manera en la escena inglesa.

Justo sería mencionar a los tantos que salieron al encuentro de esta diatriba contra el teatro. Los títulos de los trabajos publicados en pos de ese fin son muy explícitos. El mismo año del ataque de Collier, 1698, un autor anónimo ofreció *Una reivindicación de la escena*, donde «hace valer la opinión de que es perfectamente lícito acudir al teatro simplemente para pasar un buen rato y entretenerse»8. John Dennis (1657-1734) intervino en el asunto con *La utilidad de la escena*, también de 1698, que desde luego fue otra respuesta a los denuestos de Collier. Dennis da por sentada la bondad del teatro de la Restauración, que en todo caso se vio alterada en sus comienzos porque los exiliados, contagiados del puterío (sic) francés y la furia bebedora de los holandeses, habían volcado algunas indecencias que por fortuna ya habían sido corregidas. En suma, para Dennis «el teatro resulta ser la mejor de las escuelas y el lugar que aglutina a los más egregios ingenios poéticos del momento»[9]. Otra

8 Ballesteros González, Antonio. Obra citada.
9 Ballesteros González, Antonio. Obra citada.

respuesta al panfleto de Collier provino de uno de los autores del momento, William Congreve, afectado en carne propia por las denuncias del puritano (Collier lo acusó de ser el autor que daba el peor ejemplo), quien también expresó la defensa del teatro desde el mismo título de su artículo: *Enmiendas a las falsas e imperfectas citas del señor Collier.* Congreve le achaca al panfletario el dañino procedimiento de denunciar la malignidad de las obras teatrales con citas textuales sacadas de contexto, a la vez que él le da a la comedia el válido recurso de mostrar lo peor para conseguir lo mejor.

> «De acuerdo con Congreve, el mejor lugar para subrayar la moraleja de la obra es precisamente el epílogo de la misma [lugar al que Collier le asignaba precisamente un propósito contrario], de manera que el deleite causado por la representación no propicie que la audiencia se olvide de la enseñanza. En Congreve alienta también, pues, una intención moral al concebir la finalidad del fenómeno dramático.»[10]

Los ataques contra el teatro de la Restauración acompañaron todo su transcurso. Sería entonces cansador anotar a todos sus detractores, y mucho más fatigoso sería citar sus argumentos, reiterados, pues casi siempre se valían de la condición intrínseca de la comedia, para ellos absolutamente inmoral. Se pierde interés en la controversia sobre todo porque, como ya dijimos, el objeto de conflicto también fue perdiendo volumen a medida que transcurría el siglo, cada vez más opacado y consumido, como anotaremos más adelante, por la moda neoclásica. El argumento de que las comedias «eran demasiado sucias para manejarlas y demasiado ruidosas», como afirmaba el historiador dieciochesco Thomas Macaulay; o que eran tan artificiosas que «nuestros tiempos no la pueden aguantar», como señalaba el romántico Charles Lamb; o que eran piezas «triviales, groseras y aburridas», según la opinión de Lionel Charles Knights, se esgrimían contra un teatro de la Restauración que iba languideciendo, que como el isabelino-jacobino se acercaba peligrosamente a su desaparición.

Volviendo a la llegada de Carlos II al trono, se creyó que con este acto se iba a producir la recuperación del viejo legado isabelino y se iba a lograr el

10 Ballesteros González, Antonio. Obra citada.

resurgimiento de ese espléndido teatro mediante el aporte de nuevos autores e intérpretes. Lamentablemente no fue así, la discontinuidad provocada por Cromwell había producido daños irreparables. Por otra parte, la influencia francesa, traída por los emigrados, era muy fuerte. Es por eso que la fórmula que comenzó a aplicarse en la escena inglesa de la Restauración puede ser sintetizada en tres puntos.

1. Un sobreviviente sustrato[11] isabelino.
2. El nuevo espíritu ilustrado de la época.
3. La fuerte influencia extranjera.

Estas posibilidades de recuperación fueron saludadas con entusiasmo, entre otros por el ubicuo Dryden, quien declaró que «el fuego del ingenio inglés que se hallaba apagado por una educación constreñida y melancólica por primera vez comenzó a mostrar su fuerza, mezclando la solidez de nuestra nación con el talante y la alegría de nuestros vecinos». De esta manera Dryden admitía los estímulos que el teatro local recibía de Francia, pero agregaba, con elegancia inglesa, que también era deudor de la propia idiosincrasia y del arte teatral de los isabelinos. Pero esta calurosa bienvenida no tuvo en cuenta el más perjudicial de los efectos que se habían producido en el público inglés que tanto había aplaudido en el pasado isabelino, y que ahora mostraba amplio desinterés por las nuevas propuestas que traía la Restauración. El público se alejó de los teatros para dejarle el lugar a «un restringido círculo mundano, compuesto por espectadores cuyos hábitos se habían formado en el destierro, a través de un largo y constante trato con el "clasicismo" francés»[12]. No es preciso añadir que este golpe superó cualquier otra circunstancia, hizo aún más evidente el definitivo final del espléndido ciclo renacentista, que en su apogeo fue capaz de convocar a una audiencia compuesta por todos los estratos. Durante la Restauración el teatro será para el público distinguido y, recién poco después, entrando el siglo XVIII, para la burguesía más encumbrada.

Uno de los primeros gestos de gobierno de Carlos II fue el de conceder patentes para la apertura de dos teatros. Se debe tomar nota, en este punto, que éstos debían construirse al efecto, ya que tampoco podía pensarse en la

---

11 «Sustrato: Estrato que subyace a otro y sobre el cual puede influir» (DRAE).
12 Rest, Jaime. 1968. Obra citada.

recuperación de los entrañables recintos circulares y de madera del teatro isabelino; el gobierno de Cromwell había ordenado, entre sus medidas atroces, la destrucción física u ocupación para otros menesteres de esos ámbitos levantados sobre la orilla izquierda del Támesis. La reconstrucción de esos espacios, proyecto que vaya a saberse si figuraba entre los planes del afrancesado Carlos II, resultaba aún más imposible después que un terrible incendio devastó Londres en 1666, tragedia que obligó a pensar la reconstrucción de la ciudad medieval de acuerdo con nuevos y modernos modelos arquitectónicos.

Los beneficiarios de las dos patentes fueron William Davenant, ya citado como el autor de la primera ópera inglesa, y Thomas Killigrew, que de ese modo se transformaron en los principales protagonistas del teatro de la Restauración.

William Davenant (1606-1688), aventajaba a Killigrew por su experiencia teatral desarrollada a fines del teatro isabelino. Si bien su carrera se cortó debido a los decretos de Cromwell, pudo volver a la escena portando su aquilatada práctica y, mérito no menor, por la adhesión que siempre había demostrado por la causa carlista, hasta el punto de haber acompañado a la corte al exilio francés, donde particularmente gozó del aprecio y de la confianza de la reina madre, Enriqueta María de Francia, esposa del ejecutado Carlos I. Otro trofeo que Davenant podía exhibir era la autoría, en 1636, antes de Cromwell, de una estupenda comedia titulada *Los ingenios*, lo que reveló sus buenas dotes de dramaturgo, virtudes que sin embargo Davenant lució bastante apagadas en época de la Restauración, cuando en vez de producir sus propios textos y revalidar sus antecedentes se ocupó en adaptar, o deformar, las tragedias de Shakespeare y de otros isabelinos al gusto del momento. Cuando Davenant devino empresario por decisión del monarca se puso al frente de la Compañía del Duque (*The Duke's Company*), que se asentó en varios lugares hasta recalar en un edificio situado en Covent Garden, diseñado por Christopher Wren, el arquitecto que se encargó de reconstruir gran parte de Londres luego del incendio.

Thomas Killigrew (1612-1683), autor también, como Davenant, aunque menos exitoso, fue cabeza de la Compañía del Rey (*The King's Company*), que comenzó su tarea en una cancha de tenis, luego ocupó el teatro *Drury Lane* y, por fin, el edificio del *Theatre Royal*, también construido especialmente por Christopher Wren en 1764 y que aún sobrevive (es el más antiguo teatro inglés, con excepción de los recintos isabelinos *The Globe* y *The Rose*, reconstruidos y reinaugurados en 1997 y 1999 respectivamente). Estas dos compañías, la

del duque y la del rey, asentadas en sus respectivos teatros fueron las únicas habilitadas en Londres (¡hasta 1843!) para representar los "géneros legítimos" –tragedias, comedias y tragicomedias–, las restantes sólo podían programar oratorios musicales, farsas italianizantes y óperas. Tanto Davenat como Killigrew aplicaron mucho esmero en la decoración escénica (lo que iba a ser una tradición de las dos salas, aun luego de la muerte de sus fundadores), llegando a una magnificencia elogiada por los críticos del momento que, sin embargo, no dejaban de anotar que el ornato no era acompañado por una relevante escritura escénica. Resultaba cierto, como marcan los historiadores, que en estos nuevos recintos comenzaba a imponerse una visión más realista de la escena, cuidando la apariencia hasta el punto de incorporar decorados muy elaborados y figurativos (recuérdese que nada de esto se ocupaba el teatro isabelino, que compensaba la falta de decoración con el uso de la escenografía verbal).

> «El edificio destinado a las exhibiciones sufrió notorios cambios, a fin de contribuir a una mayor ilusión escenográfica.»[13]

Los nuevos recintos eran más bien pequeños, con un escenario que, a diferencia del isabelino, generaba la famosa cuarta pared, separándolo claramente del patio de plateas. Asimismo se eliminó el público de pie en este patio, al cual se aprovisionó de asientos. Alrededor de la platea así concebida se ubicaban dos filas de palcos y encima de éstos dos galerías. No había asientos individuales sino bancos, lo que equivalía a que el espectador encontraba mayor o menor comodidad, dependiendo ésta de la mayor o menor convocatoria que tuviera el espectáculo. Por lo general el público que concurría era de la alta sociedad, muy amable y respetuosa del espectador vecino. A esta concurrencia se sumaba la habitual presencia de actores y actrices de las otras compañías, lo que habla de un clima de amistad entre pares que se ubicaba por encima de la rivalidad profesional. Si se exceptúa la cantidad de prostitutas con antifaz que solían concurrir en busca de clientes, puede decirse que el clima en plateas y palcos durante la Restauración era altamente familiar, excepcionalmente alborotador en el patio, donde se ubicaban sentados los espectadores más charlatanes, que solían desatender largos momentos de la obra para interesarse sólo en lo que para ellos era significativo. Se comía durante la función y se cuenta un episodio singular ocurrido durante una representación de *Enrique IV*

---

13 Rest, Jaime. 1968. Obra citada.

de Shakespeare: una vendedora de naranjas introdujo su mano en la garganta de un espectador y le extrajo el trozo de fruta con que se había atragantado y que se llevaba su vida. La marcada disciplina de los espectadores se rompía, repetimos, en el patio de plateas, desde donde se hacían comentarios a los gritos en favor o en desmedro de lo que ocurría en el escenario, de modo que el elenco recibía información directa e inmediata del éxito o del fracaso del espectáculo. Al igual que los petimetres o *muscadins* franceses, los galanes ingleses (*gallants*) eran los que hacían más bulla y hasta solían invadir el escenario donde, con frecuencia, encontraban el buen recibimiento de alguna actriz de doble profesión, más amistosa que enojada por semejante osadía. A falta de mayor ruido, cuando los *gallants* callaban, las vendedoras de naranjas voceaban su mercancía mientras se desarrollaba la obra.

Se insiste que en lo que respecta a los decorados, el teatro de la Restauración fue superando poco a poco la desnudez isabelina. Se apeló a los efectos especiales (vuelos de objetos y hasta de personas) y al añadido de sonidos funcionales a la intriga. La pequeña trampa practicada en el escenario era usada para hacer aparecer o desaparecer personajes, un recurso hábil para sorprender a los espectadores todavía no muy acostumbrados a estos efectos de tramoya. La otra cara de la moneda de estos aportes era el significativo gasto que tenían que hacer las compañías, que aumentaban por la necesidad de hacerse cargo de los telones que colgaban detrás, pintados con motivos afines con la obra de circunstancias. Aunque el proscenio (*forestage* en inglés) era el favorito lugar de desplazamiento de los actores, entre otras razones porque la iluminación, a base de lámparas de aceite que se ubicaban a modo de candilejas, era deficiente, el escenario era de una considerable profundidad, lo que le daba bastante sentido a la aplicación de bastidores al foro, aunque éstos quedaran escondidos bajo una cierta penumbra. El telón, desconocido en el teatro del Renacimiento, fue la otra novedad escenográfica que incorporó el teatro de la Restauración. Se usaba sólo para anunciar el comienzo y el final de las obras, ya que los cambios entre escenas se hacían a la vista del público. Estos entreactos no eran espacios vacíos sino animados por diversos tipos de entretenimientos –música y entremeses además del voceo de las vendedoras de naranjas– una costumbre que se mantuvo en el teatro inglés más allá de esta época. Cuando Oscar Wilde estrenó su pieza más exitosa en 1895, *La importancia de llamarse Ernesto,* recibió el consejo del empresario de suprimir uno de los cuatro actos de la pieza para hacerle lugar a la representación de un entremés. Los actores y actrices, muy

diestros para el baile, sobre todo las mujeres, también animaban estos entreactos con danzas y cantos.

En este orden de cambios se ubica otra gran innovación del teatro de la Restauración: la incorporación de mujeres como actrices. Sin duda la influencia del teatro francés, donde militaban actrices profesionales que, como hemos comentado, alcanzaron gran nivel de popularidad, fue decisiva para dar este paso que en la tradición del teatro inglés sólo existía en las mascaradas cortesanas (algunos añaden otro antecedente precursor: la intervención de una tal señora Coleman en *El asedio de Rodas*, la primera ópera inglesa de Davenant). Recuérdese que en el teatro isabelino la Julieta de Shakespeare, por ejemplo, era interpretada por un mozalbete que permanecía en el rol hasta que la naturaleza, inevitablemente, le agregaba masculinidad a la voz y barba a su cara. Exactamente el 8 de diciembre de 1660, en una representación de *Otelo* de Shakespeare, se incorpora de modo oficial la primera actriz. Esta novedad se hizo pública: "En este espectáculo se verá a la primera mujer que llega a desempeñarse en el tablado, como partícipe de la tragedia *El moro de Venecia*".

> «Hoy nos resulta difícil imaginarnos la revolución y la convulsión que este cambio supuso para el público que frecuentaba los teatros, anonadado por la presencia femenina en escena, tal y como habían tenido ocasión de experimentar los exiliados en Francia, donde las mujeres podían dedicarse a esta profesión teatral.»[14]

La popularidad acompañó este ingreso; era grato para la audiencia de la Restauración escuchar las provocativas propuestas de escondida intención sexual en boca de una mujer, además de participar con el mismo goce de los galanteos y atrevimientos femeninos en cuestiones del amor. Ni qué decir de la excitación que producía la aparición de las mujeres interpretando el rol de hombres, lo que obligaba al disfraz pertinente, vale decir el uso de unos pantalones ajustados y largos hasta las rodillas (los que usaban los hombres), que se tradujo en un elemento de segura atracción (masculina, sobre todo) para las obras que sumaban en el elenco la actuación de personajes en *breeches role* (en claro castellano, papel con calzones). El dato de que una cuarta parte de las obras producidas por el teatro inglés de la Restauración contenían *breeches role* aporta una idea de qué modo fue explotado el recurso. Un aún primitivo sentimiento

---

14 Ballesteros González, Antonio. Obra citada.

feminista de la época reaccionó en contra de este utilitario travestismo, acusando a los empresarios teatrales con el ahora muy transitado argumento de usar a la mujer como un objeto sexual. Cierto que también prosperó un negocio equívoco, alimentado por algunas actrices que usaban su atractivo en el tablado para conquistar amantes entre los aristócratas sentados en las plateas y palcos. En tiempos en que tanto la nobleza como la aristocracia se atenían a concretar matrimonios de conveniencia que con frecuencia desconocían los verdaderos sentimientos, estableciéndose contratos entre cónyuges que no sólo se gustaban poco sino que incluso se aborrecían, los varones buscaban la satisfacción de ciertas órdenes de la naturaleza en cama ajena. Por ejemplo, la actriz Nell Gwin (1650-1687) fue la querida de un tal lord Buckhurst, para luego escalar varias posiciones y reposar en el lecho del mismísimo Carlos II. Por supuesto que el nombre de estas actrices tan populares –Elizabeth Barry, Mary Knepp, Moll Davis, Katherine Corey, Frances Knight, Elinor Leigh, Mary Betterton, Elizabeth Barry, Susan Verbruggen, Anne Bracegirdle–, hoy nos dicen bien poco, ya que en muchos casos no existe ningún registro de su belleza y mucho menos de sus dotes artísticas. Tampoco a todas les cabe, creemos, el baldón de haber asumido el doble oficio.

En los comienzos, las actrices tuvieron que acatar las directivas de los varones, que desde siempre habían dirigido los destinos de las compañías, pero hay datos de que alrededor de 1695, fecha en que se especula las mujeres ya se encontraban asentadas en la profesión, tuvieron intervención en los negocios y muchas veces obtuvieron que el reparto de los ingresos fuera equitativo. La mayoría de estas actrices provenía de las clases más bajas, ya que por cuestiones de decoro ninguna dama de alcurnia se habría atrevido a semejante aventura. Como primerizas en el arte de la escena debían afrontar una larga y fatigosa tarea de entrenamiento. A sus necesarias dotes personales, belleza y donaire, debían ir agregando los ademanes, el uso exacto del abanico y el andar de las mujeres aristócratas (el pecho proyectado hacia delante y las caderas hacia atrás) que con seguridad deberían usar en el teatro y que por razones de origen nunca habían sido de su patrimonio personal. La dicción, un atributo que actuaba (y actúa) de infalible rasgo identitario entre los ingleses, pues la entonación distingue a las personas y da información precisa sobre su clase e incluso en qué parte del territorio inglés nacieron, vivieron o fueron educadas, también debía ser trabajada, siendo éste el paso más dificultoso en el camino de acceso a la profesión. El aporte ilustrativo de esta afirmación se encuentra en una obra de 1913 escrita por Bernard Shaw, *Pigmalión*, donde un profesor de fonética, Henry

Higgins, apuesta a un amigo que con una adecuada educación vocal podrá transformar a Liza, una vulgar vendedora de flores, en una gran señora. La relación termina mal, Liza abandona la casa de Higgins, donde vivió durante todo el período que se necesitó para su instrucción, pero lo hace transformada en una "bella dama", título que adoptó la comedia musical que se basa en la obra de Shaw, que tuvo letra de Alan Jay Lerner y música de Frederick Loewe, estrenada en el Broadway neoyorquino en 1956. El mismo título llevó el film de 1964 interpretado por Rex Harrison y Audrey Hepburn, que por razones hollywoodenses presentó el final modificado respecto a la obra de teatro y a la comedia musical: Liza acata sumisa las indicaciones del profesor y termina casándose con él, muy enamorada.

La preparación de las noveles actrices estaba a cargo de algún "preceptor", por lo general un actor experimentado de la compañía, aunque, visto el negocio, comenzaron a aparecer "profesores" que se ocuparon de la tarea a cambio del pago de honorarios. Hubo, también, personajes de la nobleza, que conocían muy bien los más y menos de su mundillo, que se dedicaron a instruir y proteger, en todos los sentidos posibles, a las muchachas que se les acercaban con esas aspiraciones artísticas. Cabe señalar, como colofón de esta zona del capítulo, que no sólo por el *breeches role* el público aristocrático inglés se sintió atraído por el teatro de la Restauración. También aplaudía con el mismo fervor aquellas actrices que sabían hacerlo llorar, como la célebre Elizabeth Barry, o hacerlo palpitar como lograba hacerlo el carismático actor Thomas Betterton, que interpretó todos los grandes papeles masculinos de la época. Los documentos revelan el imán que ejercían actrices y actores, que con bastante frecuencia, tal cual ahora, superaba en atractivo al título de la obra en cartel. Los autores se ubicaban un tramo más abajo, tenían escaso predicamento, hasta el punto de que a veces ni siquiera eran mencionados. La celebridad de los dramaturgos iba a ser recuperada recién a finales del siglo siguiente, el XVIII.

La tendencia realista que produjo el ingreso de actrices también se fue imponiendo en el tan manoseado tema de la vestimenta de los actores. Recuérdese las dificultades que tuvieron que superar los comediantes progresistas del teatro francés para adecuar el vestuario a las condiciones dramáticas impuestas por el texto. Los actores ingleses, al menos por estos tiempos, no se atrevieron a tanto: en las comedias agregaban a su atuendo algún elemento cómico y en las tragedias, terreno compartido por buenos y malos, se distinguía a los primeros por el uso de una peluca blanca, mientras que los

segundos por una tan negra como su corazón, recurso que «creó una situación algo delicada con Carlos II que era morocho»[15].

La comedia de la Restauración y la tragedia heroica.

El teatro de la Restauración se expresó a través de dos formas principales: la comedia de costumbres (la reconocida comedia de la Restauración a la cual el estudioso argentino Jaime Rest le da el curioso nombre de "comedia de maneras" y que en inglés se denomina *restoration comedy*), y la tragedia heroica. Debe subrayarse que el primer género ejerció la primacía por encima del segundo.

Según algunos críticos la pretensión de la comedia de la Restauración fue fustigar con ingenio los hábitos y quehaceres de una sociedad plena de prejuicios que, sin embargo, eran aceptados con total naturalidad. Otros cronistas reducen el intento al retrato casi realista de «tan sólo un mundo que por más importante que se creyera a sí mismo, no constituía sino una parte ínfima de un todo muy distinto»[16]. La afirmación de la cita parece cierta, se trataba de un sector minoritario que se ubicaba casi exclusivamente en Londres y estaba formado por damas y caballeros bien educados, de alta alcurnia y buen pasar. Se concede casi en forma general que estas comedias de costumbres no portaban ningún interés de edificación moral; «el propósito de los dramaturgos era solazar a los espectadores, en vez de enmendar la sociedad»[17].

> «La moral no existe o, mejor dicho, no interesa. Lo único que atrae es el ingenio, el espíritu vivo y mordaz que es manejado al modo de un florete.»[18]

La comedia de la Restauración aplicó sus mayores fuerzas en desarrollar un despliegue abrumador de ingenio (*wit*), signo distintivo del género que fue definido por el ubicuo Dryden como el uso de «palabras elegantemente adaptadas al tema». Con esto los autores (que tenían al viejo Ben Jonson como jefe del canon) consiguieron el aprecio de una sociedad que sólo quería

---

15 M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
16 M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
17 Rest. Jaime. 1968. Obra citada.
18 M. de Brugger, Ilse. Obra citada.

divertirse y que consideraba como único pecado precisamente la falta de ingenio. El matrimonio fue el blanco preferido de las mayores y mejores agudezas de los autores, una institución puesta en cuestión porque, volvemos a Dryden, «es el mero cucharón del afecto, que enfría a este en el momento de su mayor ebullición». El mismo Dryden despliega otras reflexiones acerca del tema en el prefacio de su obra *Un amor nocturno* (1671), y diferencia lo que es comedia y lo que es farsa. La primera, según Dryden, nos presenta las imperfecciones de la naturaleza humana, mientras que la segunda entretiene con lo que es monstruoso (en el capítulo IV de estos *Apuntes*, *El teatro de la Edad Media,* hemos definido la farsa, un género originario del medioevo europeo). La comedia, entonces, se nutre de la imaginación y del juicio de los espectadores, necesidades que no requiere la farsa, un género inferior y, por lo tanto, más del aprecio de los espectadores vulgares, atentos más a la risa que a la sonrisa.

Fue precisamente este autor, el omnímodo John Dryden, a quien ya hemos mencionado como fecundo poeta, quien sacó el mejor partido de la fórmula. Si bien en sus comienzos se ocupó de la tragedia (más abajo trataremos el paso de Dryden por este género), su primera comedia es también la primera que se concibe dentro de los parámetros de la Restauración. Fue estrenada en 1663 y se llamó *El galante travieso*. Luego Dryden continuó produciendo según su febril método de trabajo y escribió y estrenó, entre otras, *Las damas rivales* (1664), *El amor secreto* (1667), y *Matrimonio a la moda* (1672), que los comentaristas señalan como su comedia más exitosa. Del mismo modo que los títulos de estas comedias de Dryden expresan la citada temática matrimonial, los personajes tienen nombres que permiten identificar, *prima facie*, rasgos muy claros de sus conductas. Damos ejemplo de esto en una obra de John Vanbrugh, *La mujer provocada*, donde entre sus *dramatis personae* se cuentan lord Rake (Libertino), sir John Brute (Bruto), el coronel Bully (Bravucón) y lady Fanciful (la dama Fantasiosa). Según el juicio general, que desgraciadamente no podemos compartir ni refutar porque se encuentran pocas de estas comedias de la Restauración traducidas al castellano, la estructura dramática empleada por Dryden es la más correcta, aunque su tratamiento se ubica por debajo en fineza y calidad del aplicado por otros de sus contemporáneos, como George Etherege (1631-1695). Las comedias de costumbres de Etherege parecen haber desplegado mejor la fórmula satírica de la especie en *La venganza cómica* (1664), *Si ella pudiera lo haría* (1668), y *El hombre de moda* (1676), donde Etherege retrata la cotidianeidad del conde de Rochester, un personaje de existencia real, desenfadado libertino en medio de la pacata sociedad inglesa. Los críticos

aseguran que William Wycherley (1640-1715), acaso sin proponérselo de modo manifiesto, le añadió al género una cuota de sátira amarga y un tono de denuncia, ausente en los antecedentes citados. En las únicas cuatro comedias que escribió: *El amor en un bosque* (1671), *El profesor-caballero de baile* (1672), *La aldeana* (1675), y *El hombre sincero* (1676), que fue el mayor éxito de su corta carrera teatral, Londres aparece convertido «en un lugar identificable a todas luces para su audiencia, que escucharía con interés las referencias a lugares de moda concretos por los que ellos transitarían»[19]. *La aldeana* de Wycherley, durante mucho tiempo considerada la obra más obscena del teatro inglés, contiene tres tramas ligadas donde se destaca la principal, la que organiza la obra y la que le dio carácter de pieza indecente. Trata la artimaña del señor Horner, encargado de difundir el falso rumor de su impotencia sexual para introducirse, sin impedimento alguno, en los dormitorios de las damas respetables. El truco es un éxito y Horner tiene relaciones íntimas con muchas señoras de reputación virtuosa, casadas con maridos indiferentes porque juzgaban imposible con semejante amante la posibilidad de adulterio. Horner mantiene esta actividad subrepticia durante toda la obra; incluso el público asumía (¿alegremente?) que luego de la caída del telón final este libertino seguiría cosechando todavía más frutos de su imaginativa estratagema. La segunda trama transita un camino parecido –un marido celoso al extremo no puede poner coto a las aventuras de su esposa, pues ella siempre encuentra argumentos que justifican su conducta–, mientras que la tercera es, por comparación, una edificante historia de amor que, quizás, Wycherley agregó como modelo a seguir o para escudarse tras ella y así atenuar la impudicia de las historias anteriores.

Resulta importante destacar que dentro de la labor autoral, profesión eminentemente masculina, sobresale la actuación de una mujer, Aphra Behn, a quien ya mencionamos más arriba como autora de irreverentes novelas libertinas y de una vida disipada. Los cronistas anotan que su dramaturgia es de altísima calidad, referida a la cuestión de los matrimonios por conveniencia que desconoce el ingrediente del amor, en los cuales las mujeres son las principales víctimas. Sus principales obras, recuérdese que Aphra Behn tuvo una vida muy corta, son *El amante holandés* (1673) y otra comedia de título más que sugestivo, *El matrimonio forzado* (1670). El anatema cayó sobre esta autora porque precisamente se trataba de una mujer que se atrevía a incursionar en un terreno peligroso que apenas le

19 Ballesteros González, Antonio. Obra citada.

era tolerado a los hombres. Como resultado de esta campaña su nombre habría quedado ignorado, si no fuera porque un importante editor hizo oídos sordos a tanto rechazo y mandó imprimir y difundir toda la producción de Behn.

Unos años después se presentó en escena el dramaturgo más representativo de la comedia de la Restauración, para muchos la culminación y a la vez el comienzo de la decadencia del género, William Congreve (1670-1729). A juicio de los críticos, este autor se ubica a bastante distancia de los comediógrafos que lo antecedieron, aunque, al igual que Wycherley, y debido a circunstancias particulares que ya comentaremos, tuvo un muy breve paso por la escena. Congreve empezó a imponer sus obras –«impecables modelos de la elaboración más perfecta e ingeniosa»[20]–, desde el estreno de la primera, *El solterón* (1693), que permaneció en cartel catorce días, lapso inusitado para esos tiempos. Para Dryden, una autoridad en estas cuestiones (y todas las otras que tenían que ver con la literatura de ese tiempo), *El solterón* era la mejor *opera prima* que había leído jamás. La pieza sostiene su mensaje en el conocido aforismo latino de Horacio, *carpe diem* (aprovecha el momento), en realidad un llamado a la juventud para gozar con apuro de los dones que aporta la edad porque, luego, la madurez exige otros deberes, agrega limitaciones físicas y la aceptación de inevitables formalismos sociales. La producción teatral de Congreve, siempre escrita en prosa, siguió con *El hombre falso* (1693), que recibió un aplauso medido del público, y continuó con *Amor por amor* (1695) y con su comedia más famosa, *Así es el mundo*, de 1700 y que por fortuna cuenta con una primera versión castellana de 2002, acompañada por un pródigo análisis de la pieza, publicada por la Asociación de Directores de Escena de España. Calificada como una comedia deliciosa por los historiadores (acaso lo es, sólo que nosotros creemos que pierde brillo leída en castellano y tan fuera de contexto), donde se despliega la inquietante pregunta de si es posible el matrimonio por amor, interrogante que fue recibido con frialdad por los contemporáneos, acaso no tan desconcertados por la propuesta, repetida en otras piezas del género, sino por lo intrincado de la intriga desplegada a través de los cinco actos, de modo que era difícil retener en el último qué es lo que había sucedido en el primero. Congreve, desilusionado y disgustado por el frío recibimiento de esta pieza que, repetimos, es la más celebrada por la crítica posterior, renunció para siempre a escribir para la escena.

---

20 M. de Brugger, Ilse. Obra citada.

> «Lo cierto es que con esta pieza […] que ha recibido el aplauso de muchos críticos y los denuestos de otros tantos, se viene a cerrar con esplendor el ciclo que comenzara balbuceante en 1660, cuando Inglaterra tuvo que "inventarse" un teatro.»[21]

En lo sucesivo el disgustado Congreve se dedicó a la política y alcanzó un puesto de relevancia en el gobierno de Jorge I, pero quedaron recuerdos al parecer imperecederos de su paso por el escenario, ya que a su muerte en 1729 fue enterrado en el pabellón de los poetas de la abadía de Westminster. El suyo es uno de los tantos casos de autores que, sometidos a uno o varios fracasos, decidieron cambiar de rumbo. En nuestro medio sucedió con Armando Discépolo, quien en 1934, aplastado por una crítica inclemente que se abatió sobre su etapa en el grotesco criollo y, en especial, contra *Relojero*, su último trabajo del género, decidió renunciar a la escritura en esa fecha para dedicarse en lo sucesivo, hasta su muerte en 1971, a la dirección escénica[22].

Continuadores de Congreve fueron John Vanbrugh (1664-1726), también famoso arquitecto, y George Farquhar (1668-1707). El primero estrenó *La recaída* (1669) y *La mujer provocada* (1697); el segundo, de muy corta vida, *El amor en una botella* (1698), *La pareja constante* (1699), *Los mellizos rivales* (1702) y su obra más interesante, *La estratagema de los galanes* (1707).

Para finalizar con este tema, volvemos a acudir a la opinión de Ilse Brugger, quien señala que el gran mérito de la comedia de la Restauración fue la perfección artística. Desconocemos a qué se refiere con esta buena calificación que le confiere a la especie, suponemos que la deduce del análisis de los diálogos en inglés, que juzga precisos, de la estructura dramática, que advierte cristalina, y de una visión objetiva, realista, de los asuntos a tratar. Si bien esta estimación es destacable, por venir de quien viene, pareciera que para llevar adelante estos proyectos teatrales no se requería de la intervención de un artista sino la de un artesano que tuviera en sus manos los instrumentos del oficio, utilizados con más profesionalidad que inspiración. Surge nuestra sospecha que, para el lector y el espectador actual, estas comedias (que por otra parte ocupan raramente la cartelera de nuestros teatros) carecen de atractivo

---

21 Ballesteros González, Antonio. Obra citada.

22 Perinelli, Roberto. 2007. "*¿Por qué Discépolo dejó de escribir?*» Revista (virtual) *Teatro/Celcit*. N° 31.

debido a las abigarradas charlas entre personajes que esconden, en realidad, intenciones malsanas enmascaradas por un lenguaje decoroso bañado de cauto cinismo. Quizás el mejor aporte que hizo esta comedia de costumbres a la historia del teatro occidental no sea precisamente una literatura dramática que hoy nos suena algo anacrónica, de escaso interés, sino la promoción de un drama posterior que se va a caracterizar «por la tenuidad y los equívocos de su enredo, cuyas peripecias dan pie al diálogo festivo, ingenioso y pleno de agudeza, donde anida el principal atractivo escénico: en esencia se trata de una "pieza de conversación", tal como retornará mucho después, con Oscar Wilde y Noël Coward»[23]. A pesar de nuestros reparos, Antonio Ballesteros González y otros entendidos del tema advierten que desde los años veinte del siglo pasado, el XX, se aprecia un afirmativo y comprometido movimiento crítico destinado a «recuperar las comedias de la Restauración para la escena, con éxito estable de público desde entonces en los países de habla inglesa y con instantes de destacable popularidad, dependiendo de las obras en cuestión y de la creatividad y la imaginación de los directores escénicos y de los actores y actrices elegidos para el cometido de revivir la esencia de una época con valores y costumbres "aparentemente" diferentes a los nuestros»[24].

El drama o tragedia heroica recibió fuertes estímulos de los modelos que proveía la tragedia neoclásica francesa y de la novela heroica inglesa, próspero género que nació en tiempos de la *Commonwealth* puritana y cuya primera muestra fue *Parthenissa*, de Royer Boyle (1621-1679). Debido a la estructura épica de estos relatos, «el ruido de batallas suntuosas corría pareja a los antagonismos, clamorosamente declamados, entre el amor y el honor»[25]. Cuando se reabrieron los teatros, estos antecedentes novelísticos ayudaron para que estas tragedias, pobladas de ambientes guerreros y proezas sobrehumanas, invadieran la escena e, incluso, recibieran el apoyo de la crítica y del omnímodo John Dryden, quien escribió que el nuevo drama debía mostrar los siguientes rasgos.

1. Una trama muy extensa y muy entreverada.
2. Caracteres varios y exagerados respecto a las actitudes de la vida cotidiana.

---

23 Rest, Jaime. 1968. Obra coitada.
24 Ballesteros González, Antonio. Obra citada.
25 M. de Brugger, Ilse. Obra citada.

3. Numerosas escenas de batalla, lucha y asesinato (residuo del senequismo isabelino).
4. Diálogos filosos, con matices de cinismo, rasgos que provenían de la comedia de costumbres.

Para establecer estos preceptos, Dryden firmó junto con Robert Howard *La reina india*, la primera tragedia heroica inglesa que se estrenó en el teatro *Drury Lane* en 1664. Se asegura que en este texto, y en otros que le continuaron, Dryden, fiel a su espíritu exploratorio e imaginativo, trató de unir lo que muchos juzgaron una tarea imposible: las formas teatrales barrocas devenidas del teatro isabelino con los modelos neoclásicos provenientes de la escena francesa. Bajo esta iniciativa, Dryden añadió, a la inicial *La reina india*, otras piezas de la misma índole: *El emperador indio* (1665), *El amor tiránico o el mártir real* (1669), *La conquista de Granada por los españoles* (1670), y la que, según el juicio de los cronistas, más descuella y donde Dryden abandona el verso rimado y opta por el verso blanco isabelino, *Aureng-Zebe* (1675). Se afirma que con estas piezas «inverosímiles, como son inverosímiles todas estas tragedias heroicas»[26], Dryden llevó al género a una expresión de magnitud que no pudo ser alcanzada por otros dramaturgos contemporáneos, tal como Thomas Otway (1652-1685), Nathaniel Lee (1653-1692) y Nicholas Rowe (1674-1718). Sin embargo se debe citar que Thomas Otway fue el autor del drama más exitoso del momento, *Venecia preservada* (1681), y de otros títulos de buena repercusión, *Alcibíades* (1675), *Don Carlos* (1676), retrato del célebre y brutal hijo bastardo de Felipe II, y *El huérfano* (1680). Nathaniel Lee compuso en 1677 *Las reinas rivales*, donde desarrolla el conflicto, al parecer de veracidad histórica, entre las dos esposas del macedonio Alejandro, que se enfrentan fieramente luego de la muerte del guerrero. De otro autor, Nicholas Rowe, sólo podemos citar un título tardío, *La bella penitente*, de 1703.

La tragedia heroica compartió la expectativa con la ópera, vigente en el interés de los ingleses desde más o menos 1650, cuando se estrenó la primera que ya citamos, *El asedio de Rodas.* El más prolífico continuador del pionero Davenant fue Henry Purcell (1658-1695), destacado músico que estrenó, en 1675, la ópera *Dido y Eneas*, que contaba con libreto escénico de Nahum Tate (1652-1715). Purcell inició de ese modo una carrera abrumadora, generó nada menos que treinta y nueve óperas, para las cuales echó mano a los argumentos más variados, desde los de Shakespeare hasta los de su contemporáneo Congreve.

---

26 M. de Brugger, Ilse. Obra citada.

La moda de la tragedia heroica y de la ópera provocó también reacciones contrarias, sobre todo de aquellos espíritus que sintonizaban con el pensamiento ilustrado y consideraban la inverosimilitud y la incoherencia de la conducta humana de los personajes como un atentado contra la Razón. El segundo conde de Buckinghan, George Villiers (1628-1687), denunció la tendencia pidiendo que se superaran los años de la Restauración, durante los cuales los ingleses se vieron sometidos a la artificiosa rima heroica, para darle cabida a la prosa y con ello a la racionalidad más absoluta. Muchos años después, el célebre Samuel Johnson (1709-1784), considerado por muchos como el mejor crítico literario en idioma inglés, escribió en 1781 un tomo con las biografías de grandes poetas ingleses, entre ellas la de Dryden, donde le reprochó que haya establecido en sus tragedias, como digno de imitación, un modelo de conducta que la mayoría de los hombres buenos y decentes censurarían como viciosas y perversas. A Samuel Johnson le cabe el mérito de haber confeccionado en 1775 el primer diccionario moderno del idioma inglés. Cuando puso manos a la obra, fue informado que la tarea era muy ardua. Le dieron como ejemplo el diccionario de la lengua francesa, que había exigido la intervención de cuarenta académicos. Johnson, que despreciaba a los extranjeros, y en especial a los franceses, contestó: «¿Cuarenta franceses y un inglés?; la proporción es justa».

De todo esto se deduce que la actividad teatral de la Restauración, renacida a partir de 1660, y a pesar de tantos autores y títulos, no contó con una dramaturgia de calidad que acompañara semejante resurgimiento político. Por eso, sin duda, la extraordinaria generación de actores ingleses de la época intentó sobresalir en el escenario desdeñando este material y acudiendo en cambio al incombustible Shakespeare. Muchos de estos actores, verdaderos protagonistas de la época en reemplazo de los autores, son citados en las historias del teatro gracias a las crónicas de propios y ajenos, ya que no hay registro gráfico, salvo el de la pintura, que refleje la verdadera entidad de sus trabajos. El actor de esos tiempos, tal como lo expresó el francés Talma, dejaba de existir desde el momento en que abandonaba la escena, quedaba sólo «el recuerdo de aquellos de los que lo han visto y oído». Hoy el cine, la televisión y hasta la fotografía pueden aportarnos datos reales sobre el valor de tal o cual intérprete, grabando su trabajo escénico mediante un fidedigno registro audiovisual.

La era augusta (1700-1760 o 1789)

La "era augusta", título tal vez demasiado pretencioso para nombrar al período inmediatamente posterior al de la Restauración, proporcionó nuevos parámetros para la literatura inglesa a partir del naciente siglo XVIII. Los críticos establecen los límites del nuevo ciclo entre 1700 y 1760 (algunos lo extienden hasta el significativo año 1789), y se corresponde aproximadamente a los períodos de gobierno del Reino Unido encabezados por la reina Ana I (1707-1714), por el rey Jorge I (1727-1760), y por Jorge II (1760-1820). Es una época que vivió el rápido desarrollo de todos los géneros literarios, en especial el de la novela, entre cuyos títulos y autores debemos mencionar, con cierta reiteración, a *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift (1726); *Pamela*, de Samuel Richardson (1740); *Tom* Jones, de Henry Fielding (1749); y *Tristam Shandy*, de Laurence Sterne (1759-1767), «el más loco, más sabio y más gracioso de todos los libros», opinó Diderot en una carta enviada a su amante Sophie Volland. Propició asimismo la evolución del teatro hacia el melodrama, tal como lo desarrollaremos poco después, y de la poesía hacia la exploración personal, sometida casi por completo por Alexander Pope (1688-1744).

Por razones de humor social que darían lugar a abundantes y acaso insuficientes explicaciones, el público que le había dado la espalda al teatro en el período de cuarenta años que comprendió la Restauración, regresó y volvió a prestar atención a la nueva sensibilidad escénica que se inició en estos comienzos del siglo XVIII. En cambio se redujo el interés de los monarcas, tradicionalmente vinculados al hecho escénico, ya que la reina Ana I no mostró ninguna predilección por el teatro, y Jorge I, que era alemán, se manejaba muy mal con el inglés que podía escuchar desde el tablado, «por lo tanto, la corona dejó de respaldar la actividad histriónica y ésta se vio en la necesidad de buscar otro tipo de apoyo, que procedía de las clases medias»[27]. Sin embargo la monarquía no abandonó del todo otras funciones, y para que autores y actores cumplieran con lo que se entendía como decencia y decoro, Jorge II dictó en 1737 la *License Act* o *Theatrical Licensing Act* (Ley de Licencia Teatral), una norma de censura de orden moralizante que la historia le achaca, al parecer con justicia, al *whig* Robert Walpole, por ese entonces primer ministro de gabinete. La censura satisfizo a todos (menos a los teatristas, naturalmente), porque comprendía los intereses de la casa real y, también, de la misma burguesía

27 Rest, Jaime. 1968. Obra citada.

que concurría al teatro, muy «propensa a la rigidez, al convencionalismo y a la gazmoñería»[28]. En afán de cuidar la moral, resguardar la religión oficial y, aunque esto no se expresaba claramente, implantar la mordaza política, la *License Act* establecía, con rigurosos términos, que el lord Chambelán, un miembro de la casa real que en ese entonces integraba el gabinete, contaba con el poder de aprobar o prohibir los textos teatrales antes de que éstos se llevaran a escena. El documento ratificaba asimismo viejos decretos que otorgaban el permiso de representación, simultánea y en invierno, de tragedias y comedias, a sólo dos compañías londinenses, la de Davennt y la de Killigrew; en realidad a sus herederos artísticos, porque ambos ya habían muerto. Con esta medida, reiterativa de la que en su momento había dictado Carlos II, se dio fin a las varias fusiones temporarias de ambas compañías, motivadas por los fracasos artísticos que solían hundirlas en abismos económicos. Es que la fortuna solía cambiar de signo con fastidiosa frecuencia: cuando beneficiaba a *The King's Company* se olvidaba de *The Duke's Company*, y viceversa.

> «Es conveniente significar que el fracaso de una obra hacía que ésta sólo estuviera en cartel una única velada; incluso un éxito importante no podía durar más allá de ocho o diez representaciones en una temporada, por lo que las compañías estaban obligadas a manejar un amplio repertorio de obras.»[29]

Pero como suele ser frecuente, el teatro y los teatristas supieron sustraerse, con inteligencia, de los efectos de la *License Act*, evitando sanciones sin por eso deponer el sarcasmo, la mordacidad y la denuncia. La citada *The Beggar's Opera*, título de John Gay (1685-1732) que puede ser traducido como Ópera de los mendigos u Ópera del vagabundo, que se estrenó en un viejo teatro marginal, el *Lincoln›s Inn Field*, el 29 de enero de 1728, es un ejemplo de esto. Desarrolla una entretenida historia «rebosante de vida común, de la prisión de Negwate y de los hombres que fuera de la sociedad, habían establecido un mundo con leyes propias»[30]; también era fácil para la audiencia asociar la figura de un personaje de sucios negocios, el carcelero Lockit, con el odiado Walpole. El éxito fue impresionante. Las letras de las canciones más famosas de la obra se

---

28 Rest, Jaime. 1968. Obra citada.
29 Ballesteros González, Antonio. Obra citada.
30 M. de Brugger, Ilse. Obra citada.

reimprimían en los abanicos de uso de las damas y también en los biombos de adorno de las casas burguesas, mientras que los críticos se dividían en dos bandos irreconciliables. La capacidad metafórica de *The Beggar's Opera* fue, sin duda, lo que entusiasmó a Bertold Brecht para escribir y estrenar en Berlín, en 1928, su propia versión de la pieza, *La ópera de los tres centavos*, jocosa crítica de la sociedad capitalista que llevó música de Kurt Weill. Charles Dickens, lector y/o espectador de la pieza de Gay más de un siglo después de su estreno, ofrece una visión de los efectos de la representación que sin duda hubiera disgustado tanto al moralizante Walpole como al lord Chamberlain que debía vigilar las costumbres.

> «En la Ópera de los mendigos los ladrones llevan una vida que despierta nuestra envidia más que otra cosa: Macheath, por ejemplo, goza de todas las cualidades de quien es el jefe, además del amor de la chica más guapa y más inocente de toda la obra, suscita en los débiles espectadores el deseo de imitarle como si se tratara de un dignísimo caballero.»[31]

Dickens jugaba con fuego; el ansia de imitación que según él provocaba *The Beggar's Opera* podía ser entendido como un resultado malsano, del mismo calibre que el que podía generar su novela *Oliver Twist*, también protagonizada por trúhanes y arrebatadores simpáticos y bondadosos.

Otras óperas similares (que la historia del teatro registra con el nombre de "óperas baladísticas") se sumaron a la empresa iniciada por *The Beggar's Opera*. Algunas olvidaron las sutilezas y exageraron los términos, como *La tragedia de Covent-Garden*, de Henry Fielding, a quien ya mencionamos como el autor de *Tom Jones*, que en 1732 utilizó, para escándalo del irritado censor, un inaceptable lugar de la acción: un burdel con prostitutas plenas de simpatía y donaire.

A comienzos de este siglo XVIII y en el otro extremo pugnaba por imponerse la tragedia seudoclásica o neoclásica, género de indudable inspiración francesa. La presentación de esta novedad –desprendida de todo influjo shakesperiano– fue bien recibida por el público inglés y muy apreciada por el censor oficial, ya que el género no parecía traer consigo ningún riesgo de obscenidad. La primera pieza de la tendencia es de 1712 y fue una adaptación

---

31 Dickens, Charles. 2000. Prólogo de *Oliverio Twist* (traducción de Enrique Leopoldo de Verneuil). España. Editorial Planeta.

de la *Andrómaca* de Racine, que el habitual autor de pastoriles[32] Ambrose Philip (1674-1749) dio a conocer bajo el título de *La madre angustiada.* El mayor éxito le cabe a una obra de Joseph Addison (1672-1719), *Catón*, de 1713, eficiente pero demasiado sentenciosa, que se mantuvo en cartel durante un mes, permanencia nunca alcanzada por otro espectáculo de ese tenor trágico. Esta "obra maestra del sentido común", como la solía llamar la crítica de la época, recogió incluso los elogiosos comentarios de Voltaire, que seguramente conoció la obra durante su exilio londinense. Samuel Johnson, ya citado por nosotros como agudo crítico literario del siglo, fue de la opinión contraria; entendió que los acontecimientos desarrollados en la obra «se esperan sin preocupación y se recuerdan sin alegría o pena».

La frialdad de esta tragedia neoclásica fue siendo suplantada por un drama más del gusto del público, ya que se comenzaron a representar un tipo de obras que apelaban al sentimentalismo y al patetismo y que para el caso de Francia hemos denominado *comédie larmoyante.* Como su referente francés, esta especie apelaba no sólo a la demagógica exaltación de los sentimientos más extremos, sino a proponer al final una acomodaticia moraleja. Y tal como ocurrió en Francia, este tipo de obra fue quitándose de encima los ambientes exóticos y los personajes de alcurnia típicos del Neoclasicismo, para generar la tragedia burguesa inglesa aun antes que Diderot la implantara en Francia. Para algunos el padre de esta criatura fue el ya citado por nosotros Nicholas Rowe, autor de *La tragedia de Jane Shore* que, a pesar de transcurrir durante los tiempos de Ricardo III apela «al sentimentalismo propio de la tragedia burguesa»[33]. Pero es opinión de otros que el primer drama burgués inglés fue una obra de George Lillo (1693-1739), *El mercader de Londres o la historia de George Barnwell*, una pieza de 1731 que a juicio de los especialistas es más realista y menos lacrimógena.

> «Lillo había encontrado su argumento en una vieja balada del mismo nombre pero trasladó la trama a un ambiente típicamente dieciochesco. El drama se inicia con la amistad idílica de dos jóvenes empleados en la casa del mercader Thorowgood […] Uno de ellos, Barnwell, es amado en secreto por María, la hija de su

32 La literatura pastoril, un género poco frecuentado en Inglaterra, se ocupa de exaltar hasta lo inverosímil las bondades de la vida campesina. Tiene un origen grecolatino, un paso por la Edad Media y el Renacimiento, donde se transforma en una clase de novela que maneja los mismos tópicos.

33 M. de Brugger, Ilse. Obra citada.

> patrón. Pero [Barnwell] llega a conocer a una mujer de la mala vida que lo embelesa de un modo tal que, él, para conservar su presunto amor [el de la prostituta], roba dinero a Thorowgood y luego, a instancias de su amante, asesina a su propio tío para heredar la fortuna de éste. El crimen sella su destino: es tomado preso y condenado a la pena capital. Todo el quinto acto está dedicado a escenas lacrimosas que culminan con el encuentro del criminal arrepentido, con María, la que ahora le confiesa su amor.»[34]

La pieza contiene como un tópico irrenunciable una moraleja sencilla: toda dicha y fortuna se obtiene sólo a través del trabajo honrado. Thorowgood (en inglés, "todo bueno") es el portador de esta enseñanza, configura con su presencia la cualidad que tenían (o deberían tener) los empresarios protestantes que protagonizaban la Revolución Industrial. Nótese también cómo la figura de este honrado mercader se diferencia del shakesperiano, el de Venecia, misántropo, desalmado y especulador, dicho todo esto en concordancia con la más brutal definición de un personaje que la crítica actual está revisando, encontrándole matices no tan negativos.

Con todo lo dicho hasta aquí el teatro inglés de la primera mitad del siglo no se diferenció demasiado del opaco panorama escénico europeo, sin aportar nada demasiado destacable, salvo la perdurabilidad brechtiana de *The Beggar's Opera*. Hubo un sacudón, sin embargo, producido cuando Oliver Goldsmith y Richard Sheridan sumaron sus obras y a mitad de siglo abrieron una puerta nueva para suscitar una querella contra la comedia sentimental o *larmoyante*, un conflicto hoy bastante olvidado por los historiadores del teatro, tal vez porque no tuvo lugar en Francia y por eso no consiguió la repercusión universal que los franceses le suelen dar a sus rencillas locales, por menores que éstas sean.

> «Ambos insuflaron nueva vida en el teatro inglés mediante una vigorosa reacción contra el sentimentalismo y, en apariencia, trataron de restablecer los procedimientos de la comedia de maneras que había cultivado la Restauración.»[35]

---

34 M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
35 Rest, Jaime. 1968. Obra citada.

Oliver Goldsmith (1730-1774) abordó la disputa en el *Ensayo sobre el teatro; o una comparación entre la comedia sonriente* [¿humorística?] *y la sentimental*, donde sentencia que «en estas piezas [las lacrimosas o *larmoyantes*], casi todos los caracteres son buenos y excesivamente generosos, desparramando por el escenario sus monedas de latón con total falta de humorismo y exceso de sentimientos y emociones». Cuando los personajes tienen defectos o debilidades, se le enseña al espectador no sólo a perdonarlos sino también a aplaudirlos, considerando la escondida bondad de sus corazones. Estas propuestas impartidas desde el escenario provocan, según Goldsmith, el desinterés de un público harto de recibir lecciones a través de un patetismo de poca monta. De este modo se posterga toda posibilidad de entretenimiento, se abandona el humor y la sátira, y se propicia, como consecuencia, la huida de los espectadores. Goldsmith, muy convencido de estas apreciaciones, las reitera en el prefacio de su primera obra, *El hombre bondadoso* (1768), afirmando que la comedia que él ataca no sólo ha expulsado a Molière y el humorismo, sino también está echando al público. Goldsmith es el autor de una obra que los críticos consideran una joya de la literatura dramática y cómica inglesa: *Ella se rebaja para conquistar* (1773). Se cuenta que la pieza remite (dudamos que haya versiones en castellano, al menos de alcance fácil), al juego alegre de las fábulas que el genial Shakespeare solía desplegar en sus comedias.

El otro gran comediógrafo de esta segunda mitad de la centuria es Richard Sheridan (1751-1816), quien se alzó, tanto como Goldsmith, contra la tiranía de la *comédie larmoyante*. Los historiadores señalan que si hubiera cuidado su reputación y puesto mayor atención en su trabajo, hoy quizás habría alcanzado la talla de clásico indiscutible. Su ópera cómica, *La dueña*, de 1775, fue un éxito enorme, se mantuvo en cartel durante setenta y cinco semanas, una cifra que se hace más sorprendente si tenemos en cuenta que la exitosa *The Beggar's Opera* ocupó la cartelera setenta semanas. Con el mismo desinterés con que enfrentaba sus logros, Sheridan asumía sus fracasos. Le ocurrió con el estreno, el mismo año 1775, de *Los rivales*, pero el autor echó rápida mano al manuscrito, lo modificó por completo y sólo once días después lo devolvió al escenario del *Covent Garden*, donde había enfrentado el rechazo, esta vez para entusiasmar al público. Luego de estos episodios, dos años más tarde, en 1777, Sheridan mostró la que se considera su obra cumbre, *La escuela del escándalo*, comedia que mantiene aún alguna vigencia en la cartelera de los teatros, sobre todo la británica. Una anécdota, comentada por Ilse Brugger, ejemplifica el suceso

producido por el estreno de esta pieza: el aplauso desatado al final de la primera función fue tan estruendoso que un transeúnte ocasional escapó de la vereda del teatro creyendo que el edificio se estaba derrumbando.

El ameno tono de comedia de *La escuela del escándalo* esconde la feroz mirada de Sheridan que, al igual que Dickens, sesenta años más tarde, hace blanco en la moral puritana británica, que sirve de pantalla a conductas egoístas y mezquinas. Los críticos reconocen, detrás de los diálogos ingeniosos de Sheridan, el viejo espíritu de Ben Jonson, el más reciente de Congreve y el todavía más añoso de Molière. Sheridan admiraba tanto al genio francés hasta el punto de imitarlo hasta casi incurrir en plagio. La situación central de *La escuela del escándalo*, el fastidio que padece el anciano sir Peter Teazle, por su deseo de casarse con una mujer joven y el ciego respeto que siente por el hipócrita Surface remiten necesariamente al *Tartufo* Molièresco, así como las vejaciones de los maldicientes que padece el vejete Teazle recuerdan ciertos pasajes de *El misántropo.* Es casi innecesario añadir que estos aromas se sienten desde el título mismo de la pieza, que se compadece con las "escuelas" que escribió Molière. El término escándalo agregado al título es un aporte más sheridiano, ya que se trata de una práctica local, muy británica y muy de moda por esas épocas: la difusión malévola de chismes, rumores y acusaciones falsas (debe tomarse nota que *scandal* en inglés es equivalente a la palabra castellana rumores), que van aumentando su grado de maledicencia a medida que se transmite de uno a otro. Un modelo de cómo se trastornan los rumores es dado precisamente por Sheridan en un gracioso monólogo del tío Cangrejal, pronunciado en la escena primera del primer acto.

> «Verán ustedes, una tarde en que recibía a la señora Ponto, se conversaba por casualidad sobre la posibilidad de criar aquí ovejas de Nueva Escocia. Dice una señorita de la reunión: puedo citar ejemplos de esa cría; pues Leticia Piper, mi prima hermana, tenía una Nueva Escocia que le dio mellizos. "¡Cómo!", exclama lady Pocasluces (la mayor que, como saben, es sorda como una tapia), "¿tuvo mellizos la señorita Piper?". Este equívoco, como puede imaginarse, produjo en toda la asamblea un ataque de risa. A pesar de todo, desde la mañana siguiente, corría el rumor de que Leticia Piper había guardado cama por un niño y una niña rozagantes, y en pocos días lo creía toda la ciudad; en menos de una semana, ya

> conocían algunos el nombre del padre y el de la granja donde los rorros [niños pequeños] habían sido dejados en nodriza.»[36]

Lamentablemente a los veintinueve años Sheridan dio fin a su carrera teatral para consagrarse en adelante a la política. Sólo mantuvo sus vínculos con el teatro desde el campo empresarial, como administrador del *Drury Lane.* Se ha dado una explicación de este cambio.

> «Sheridan no era en el fondo un dramaturgo de garra; escribió casi por vanidad, por el gusto de zaherir y fustigar la hipocresía y el ridículo, y ello le valió esa exquisita y deliciosa facilidad que floreció maravillosamente y por única vez en *La escuela del escándalo.*»[37]

Oliver Goldsmith quedó sólo y por poco tiempo (murió en 1774), para sostener un teatro inglés que perdió el efímero ímpetu que había encontrado con el servicio de estos dos dramaturgos, de modo que «lo que parecía una aurora de promesas fue en realidad un crepúsculo»[38]. Y esta decadencia de la literatura dramática fue larga, ocupó lo que restaba del siglo XVIII y casi todo el XIX (vale decir, la era victoriana en su casi totalidad), hasta que comenzaron a sonar como signos de renovación las geniales voces de Oscar Wilde y Bernard Shaw.

Los actores ingleses del siglo XVIII

Ya lo dijimos en otra parte: el siglo XVIII fue el siglo de los actores, y fue en Inglaterra donde se aprecia una larga lista de talentos. Por razones de economía textual saltamos la mención de la abarrotada lista de intérpretes destacados para ocuparnos de sólo tres: David Garrick, el representante más autorizado del teatro de la Restauración, precursor del estilo natural de actuación que se haría popular en toda Europa; Edmund Kean, de tanto o mayor predicamento durante los primeros años del siglo XVIII, y su contemporáneo y rival en la escena, William Macready.

---

36 Sheridan, Richard. 1955. *La escuela del escándalo* (traducción de José María Coco Ferrari). Buenos Aires. Ediciones de Losange.

37 Ferraris, José María Coco. 1955. Introducción a *La escuela del escándalo,* de Richard Sheridan. Buenos Aires. Ediciones de Losange.

38 Ferraris, José María Coco. Obra citada.

David Garrick (1716-1779), nieto de franceses, comenzó su carrera a los veintitrés años. Tal como lo había hecho Molière, que abandonó un porvenir como tapicero del rey, dejó de lado su carrera de comerciante de vinos y se sumó a una compañía de teatro ambulante, hasta que se asentó en Londres y obtuvo su primer gran éxito en 1740 con la interpretación del Ricardo III de Shakespeare.

> «El Ricardo III de Garrick se convirtió en el hito de las interpretaciones inglesas de Shakespeare»[39].

Precisamente las tragedias del isabelino fueron el mayor sustento de su trabajo, «desterrando la ampulosidad, la rimbombancia y las muecas y recuperando la naturalidad, el desenfado y el humor»[40]. Garrick también actuó en París, mostrando a los franceses algunos textos del mejor Shakespeare. Allí, durante una permanencia de once años, de 1751 a 1763, se hizo amigo de Helvetius, frecuentó lo salones ilustrados (en especial el de d'Holbach), y resultó fundamental para que Denis Diderot se afirmara en la hipótesis sobre el arte de la actuación escénica que desplegó en la ya citada *La paradoja del comediante*.

> «Como actor, su talento particular consistía en reproducir exactamente el comportamiento humano natural en cada situación; esa capacidad se debía a una observación apasionada de ese comportamiento en el que los hombres manifiestan sus estados de ánimo. Igualmente admirable en la tragedia y en la comedia, debió la perfección de su juego a su escrupulosa imitación de la naturaleza; ya se tratara de imitar la locura del rey Lear o el paso de un borracho; no inventaba, sino que copiaba cuidadosamente lo que él mismo había observado en el comportamiento de un loco o de un ebrio.»[41]

Se cuenta que en un alarde de oficio, Garrick dejó estupefactos a sus colegas de la *Comédie Française*, a quienes, luego de una reunión que tuvo con

---

39 Sánchez, José A. 2014. *"Las artes escénicas en la Enciclopedia"*. http://josesanchez.arte-.org

40 Sánchez, José A. Obra citada.

41 Van Tieghem, Philippe. 1961. *Los grandes comediantes* (traducción de Leonor Spilzinger). Buenos Aires. Eudeba.

ellos, imitó a todos en sus actitudes y maneras de hablar. Asimismo Diderot escribió sobre su experiencia de haberlo visto en acción.

> «Le hemos visto representar en la habitación la escena del puñal de la tragedia *Macbeth* con sus vestidos corrientes, sin apoyo alguno de la ilusión teatral, y, mientras seguía con los ojos el puñal que colgaba en el aire delante de él y se movía, lo hacía tan bien que arrancó de todos los presentes un grito de admiración.»[42]

David Garrick cumplió treinta y cinco años de carrera brillante y cuando murió, en 1779, admirado sin límites por el público inglés, fue enterrado en el *Poets corner* de Westminster, lugar que comparte, entre otros, con Ben Jonson.

El londinense Edmund Kean (1787-1833) fue la contrapartida del disciplinado Garrick. Bastante validez tenía el apodo que el público le había asignado: "actor-bohemio".

> «Su temperamento salvaje estaba tan íntimamente ligado a sus papeles que es difícil separar el actor del hombre, despojar a éste de su leyenda y comprender exactamente en qué consistía su juego. En realidad si su nombre ha perdurado, lo debe menos a su oficio de actor que a las extravagancias de su vida privada, al misterio que preside su nacimiento, a los escándalos que causó. Perdidamente orgulloso, de recursos limitados, decepcionó a menudo y en ningún caso podría ser tomado como actor de genio, que enriquece un texto con su oficio y su inteligencia psicológica. Kean representa mejor que ningún otro el tipo del actor de temperamento, visitado en el escenario por una especie de genio y que llega al arte –un arte muy personal– por una suerte de inspiración milagrosa.»[43]

En efecto, este actor fue un niño de conducta indomable, carácter que lo llevó a protagonizar durante su adolescencia algunas aventuras peligrosas, tal como embarcarse como grumete en un barco inglés. Detenida la nave en la isla portuguesa de Madeira, este chico despierto se salvó de la prisión

---

42 Citado por José A. Sánchez.

43 Van Tieghem, Philippe. Obra citada.

fingiéndose sordo y cojo. De regreso a su ciudad natal, obtuvo la protección de un famoso mimo y ventrílocuo que lo introdujo en los secretos de la escena y en el conocimiento del genio de Shakespeare. Al mismo tiempo Charlotte Tidswell, una actriz particularmente amable con el muchacho, le enseñó las bases de la actuación escénica. Con este aporte Kean comenzó el estudio sistemático de los personajes principales de las obras de Shakespeare, aplicando la originalidad propia de un genio, que actuaba, a diferencia de Garrick, movido por la más impulsiva inspiración que, sin embargo, parecía que dominaba a antojo y sin dificultades. No obstante le costó ganarse el aprecio del público londinense. La oportunidad para lograrlo se le presentó cuando en 1814 fue convocado por el comité que dirigía el teatro *Drury Lane*, que se encontraba al borde de la quiebra y había decidido, entre los tantos experimentos con que intentaba salvarse de la ruina, ofrecerle su escenario al actor. La presentación de Kean en ese teatro se produjo el 26 de enero de 1814, interpretando a los veintisiete años el papel de Shylock, y fue un éxito resonante. La repercusión se afirmó con apariciones sucesivas en el rol de Ricardo III, Hamlet, Otelo, Macbeth y el rey Lear. Kean fue el primero en recuperar la trágica historia de este rey, la cual, en 1681, el dudoso adaptador de las obras de Shakespeare, el Poeta Laureado Nahum Tate (1652-1715), había deformado y convertido en un acontecimiento dichoso. Kean repuso al Bufón, aquel que acompaña a Lear en el extravío durante la tormenta, que precisamente Tate había eliminado, y cambió el final feliz, el oportuno matrimonio entre Edgard y Cordelia, reponiendo en su lugar la trágica conclusión que había escrito Shakespeare.

En 1820 Kean viajó a Nueva York y en un escenario de la ciudad interpretó *Ricardo III*. El éxito fue inequívoco pero un altercado con la prensa y la manifiesta animosidad del periodismo norteamericano lo decidieron a regresar a su patria. La vuelta no fue afortunada. En 1825 Kean se enredó en una confusa cuestión judicial, una acusación por adulterio de la que salió perjudicado por un jurado ¿parcial? y por la que tuvo que pagar una importante suma en carácter de indemnización. A renglón seguido The Times lo atacó por su conducta indecorosa, logrando eco entre el público teatral que se llegó a las salas sólo para abuchearlo. Abandonado por todos, el desolado Kean dejó la actuación y se refugió en su casa campestre de Keydell House. Allí apeló a los estimulantes y a la bebida, adicciones que hicieron fracasar una tentativa de una nueva presentación en París. Por esas razones y por el deterioro de un ánimo bastante golpeado, Kean fue perdiendo los dones que le dieron fama, o al menos el público no los celebraba con el apoyo incondicional que le

otorgó cuando prorrumpió en la escena londinense. Su última aparición en el escenario fue en el *Covent Garden*, el 25 de marzo de 1833, interpretando a un Otelo que confrontaba con Yago, personaje interpretado por Charles Kean, su hijo también actor. En la escena del tercer acto, la célebre del pañuelo, Kean se derrumbó inconsciente. Charles lo recogió y lo sacó del teatro. Luego de una corta agonía murió en la cercana localidad de Richmond. Fue enterrado en la iglesia de la parroquia de Todos los Santos del pueblo de Catherington, Hampshire. Son muy conocidas sus últimas palabras: «Morir es fácil, lo difícil es la comedia».

Kean suma a la lista de actores que han muerto o comenzaron su irremediable agonía en el escenario. Se añade al muy conocido final de Molière (1633), y al de nuestro Juan Aurelio Casacuberta, que falleció en 1849 de forma parecida en un teatro de Santiago de Chile. Otro actor argentino, Roberto Casaux, sufrió la misma calamidad en 1929, pero durante un ensayo previo al estreno de *El candombe federal*, pieza de Elías Alippi y Carlos Schaefer Gallo.

William Macready (1793-1873) fue rival de Kean y considerado por muchos uno de los más grandes actores trágicos de Inglaterra. Se inició en el teatro casi a la misma edad que Kean, a los veintiséis años, interpretando los grandes papeles shakesperianos, también respetados en su integridad, tal cual los había dejado en legado el genio isabelino. A diferencia de Kean, a Macready se lo reconocía con el apodo de "actor-gentleman". Era un hombre culto, amigo de escritores y capaz de enriquecer con un estilo pertinente, «hecho de nobleza, de cuidado y perfección»[44], los textos que llevaba a la escena. Los historiadores registran los intentos de Macready de búsqueda de autores nuevos, aunque se admite que los que consiguió arrimar al mundo del teatro –Edward Lytton, Sheridan Knowles, Douglas Jerrold–, no estuvieron a la altura de sus generosas expectativas, ya que aportaron débiles piezas a la escena inglesa, por lo general desvaídas tragedias con tintes románticos.

* * *

El resumen que puede hacerse de la marcha de la escena inglesa durante todo el siglo XVIII indica que los esfuerzos para recuperar un teatro tan herido por Cromwell fueron vanos. El fracaso se mostró más evidente en el terreno textual y habría sido más estentóreo si en el resto de Europa se hubiera

44 Van Tieghem, Philippe. Obra citada.

producido una dramaturgia de mejor calidad, pero en el continente, acaso con la excepción de Alemania y las figuras gigantescas de Schiller y Goethe, ninguna literatura dramática brilló demasiado. Los ingleses, implacables en estas cuestiones, siempre han asumido que su dramaturgia resurgió mucho después de Shakespeare, a fines del siglo XIX y con Bernard Shaw y Oscar Wilde. Los esfuerzos dieciochescos de Dryden, Congreve, John Gay, Lillo o Sheridan no fueron suficientes para ocupar ese hueco de trescientos años, desde la muerte del genio hasta que Wilde y Shaw estrenaron sus primeros trabajos.

La calidad apareció, innegable, en otras zonas del espectáculo teatral, tal como el de la actuación, abastecido durante toda la centuria por grandes actores y actrices. Nosotros carecemos de datos para refrendar los tantos elogios recibidos por estos intérpretes (lo dijimos, no hay registro de sus actuaciones); debemos confiar en la acreditada opinión de terceros, y a ellas nos hemos remitido.

CAPÍTULO XVI

EL TEATRO ALEMÁN DEL SIGLO XVIII

CAPÍTULO XVI
EL TEATRO ALEMÁN DEL SIGLO XVIII

«Es un prejuicio inaudito –exclamó– que los hombres difamen un estamento que por muchas razones deberían honrar. Si el predicador, que da a conocer la palabra divina, es por ello la primera dignidad del Estado, también el actor ha de ser honrado, en la medida en que nos hace sentir en el corazón la voz de la naturaleza, y en que con alegría, seriedad y dolor se atreve a atacar alternativamente el duro pecho de los hombres, para templar con pureza el difuso sentimiento que se oculta en él y arrancarle el sonido divino de la hermandad y el amor entre ellos. ¿Dónde podríamos encontrar un sitio seguro contra el tedio, si no en el teatro?».

GOETHE (1749-1832) - *La misión teatral de Wilhem Meister*

Introducción

Hemos anticipado que Tutilo o Tuotilo, un monje irlandés del monasterio de San Gall, situado en la Suiza actual, entonces territorio germano, sentó las bases, en el siglo IX, de lo que luego sería el teatro medieval. Lo hizo a través de los "tropos", un recurso explicado en nuestro capítulo sobre el teatro de la Edad Media pero que, a modo de síntesis, podemos resumir como un diálogo, cantado en latín, entre el oficiante de la misa latina y un coro, a través del cual se expresaban con alta devoción aspectos de la historia sagrada cristiana para oídos de la feligresía presente e iletrada. Este germen alemán fue fecundo y generó el gran teatro religioso que durante la Edad Media se practicó en toda la Europa occidental, con un epicentro de gran desarrollo en Francia.

El humanismo renacentista, atraído por el rescate de la tradición grecorromana, operó en contra y quiso obturar el desarrollo de esas expresiones religiosas que, no obstante, sobrevivieron a través de los recursos que, usados por el teatro medieval, también se aplicaron luego en muchas de las grandes obras del teatro barroco y renacentista europeo.

En Alemania este teatro religioso sufrió, a partir de 1520, una importante variación de contenidos; el implacable Lutero frenó toda adhesión a Roma y la escena lo acompañó en la acción poniéndose a su servicio.

> «Todas las armas son buenas en esta guerra sin cuartel. Y el teatro aparece como una de las mejores. Lutero alienta a los comediantes. Los pastores protestantes se apoderan de ellos. El teatro se convierte en una sucursal de la iglesia transformada.»[1]

Fue entonces cuando en esa región se desató una producción escénica cuantitativa en alto alemán moderno –el idioma al que Lutero le había dado prestigio y vigencia a través de su atrevida traducción de la Biblia–, pero también en latín. Los dramaturgos, muchos de los cuales dicen hoy muy poco a los lectores en castellano –Niklas Manuel (1484-1530), Pamphilius Gengenbach (1470-1524), Burkard Waldis (1490-1556), y Thomas Naegeorgus (1511-1563), para los enterados el más talentoso de todos–, produjeron atados a las necesidades de difundir la propaganda protestante y crearon «insoportables predicaciones o panfletos escritos en forma dialogada»[2], obras alejadas de «todo sentido dramático, por más que se utilizara ya una división en actos y existiera un intento de presentar la acción de acuerdo con lo preceptuado por la retórica renacentista»[3]. La única conquista real de la Reforma en el terreno del teatro, plagado de polemistas y sermoneadores, fue la "comedia carnavalesca", obras breves que se representaban en carnaval; «plenas de chanzas pesadas y hasta de obscenidades, estas piezas cortas eran productos locales que se mofaban de la gente del lugar y de sus intereses, y que satirizaban con frecuencia a los ciudadanos que regían la comunidad»[4]. Un zapatero de oficio, Hans Sachs (1494-1576), le dio forma al género y cierto tratamiento regularizado, quitándole las procacidades y las bromas groseras de comienzo. Originario de Núremberg, donde residió a lo largo de su larga vida (vivió ochenta y dos años), Sachs fue la figura literaria que el pueblo más quiso y admiró. Prolífico hasta lo asombroso, colmó todas las posibilidades debido a su alto sentido de laboriosidad: seis mil obras de todo tipo, escritas «con el criterio honrado, realista y superficial del buen burgués al que se dirige»[5]. Todos los temas le

---

1 Baty, Gastón y Chavance, René. 1993. *El arte teatral* (traducción de Juan José Arreola). México. FCE.

2 Baty, Gastón y Chavance, René. Obra citada.

3 Modern, Rodolfo. 1966. *Historia de la literatura alemana.* México. Fondo de Cultura Económica.

4 Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. 1966. *La escena viviente* (traducción de Horacio Martínez). Buenos Aires. EUDEBA.

5 Modern, Rodolfo. 1966. Historia de la literatura alemana.

fueron propicios, y con la copia de textos extranjeros, adaptados a su causa, enteró a sus lectores sobre lo que se producía en otras partes del mundo.

> «No tuvo inconveniente en transformar el mismo asunto en parábola, chiste, fábula, alegoría, canto magistral o pieza de teatro, porque el objetivo de Sachs era entretener y, en cierto sentido, moralizar.»[6]

Protestante convencido, para él Lutero era un "ruiseñor", Sachs fue sobre todo un maestro cantor, mejor dicho el arquetipo del género (los maestros cantores, del alemán *Meistersänger* o *Meistersinger*, fueron músicos y poetas alemanes pertenecientes a los gremios de artesanos y comerciantes que prosperaron entre los siglos XIV y XVI). También fue autor de algunas celebradas comedias que guardan un estilo socarrón desde su mismo título: *El demonio con la vieja*, *Los hijos desiguales de Eva*, *El escolar errante en el paraíso.*

La producción de Hans Sachs marca para Alemania el fin de la Edad Media literaria. Sin embargo, los humanistas renacentistas de su tiempo lo ignoraron, no tanto por su militancia religiosa sino por su ignorancia del mundo clásico, reparo cierto porque Sachs desconocía el latín, el griego y jamás había cursado estudios superiores (se recuerda, era un maestro zapatero). Pero la posteridad hizo justicia y lo identificó como lo más duradero y representativo de ese siglo XVI en que languidecía el medioevo. Goethe lo amó y Richard Wagner le erigió en 1868 una estatua musical con *Los maestros cantores*, ópera en tres actos donde Sachs es uno de los personajes.

Otro gesto germinal del teatro alemán se produjo en las últimas décadas del siglo XVI, cuando las principales ciudades y cortes del país fueron transitadas por los llamados Comediantes Ingleses (*Englische Komoedianten*, en alemán). Eran actores profesionales de ese origen que representaban en inglés las piezas más usuales del repertorio isabelino en las sedes de las cofradías religiosas o en los patios de casas y posadas, porque en Alemania, hasta mediados del siglo XVIII, no hubo edificio teatral de modo estricto, hasta que se construyeron los de Hamburgo y Weimar. A través de los *Englische Komoedianten* los alemanes conocieron las primeras versiones teatrales

6 Modern, Rodolfo. 1966. Historia de la literatura alemana.

y representaciones con títeres del mito de Fausto, con seguridad devenida del original de Marlowe, que años después dará pie a la obra maestra de Goethe. Ante la dificultad idiomática, las compañías anticipaban en alemán el argumento antes de la representación que, no obstante, se desarrollaba con gestos remarcados, una mímica acaso exagerada para no dejar dudas en el espectador acerca de la historia que se les contaba. Estos ingleses no eran muy estrictos respecto a la fidelidad textual –en su país tampoco lo eran–; además de los arreglos de circunstancias de los textos de Marlowe y Shakespeare, le agregaban al espectáculo, en aras de amenizar, interludios musicales, juegos de destreza, bailes, o las piruetas del clown, siempre bienvenidas a pesar de que a veces la actuación del payaso rayara con la obscenidad. Estas desviaciones no compensaban, sin duda, la desatención respecto de los pasajes más poéticos o filosóficos de los textos, que por imposibilidad idiomática estos actores ingleses no podían transmitir con toda su carga de calidad.

Todas las historias del teatro remarcan que todo el siglo XVIII está atravesado por la discusión acerca de la creación de un teatro nacional alemán y subrayan la importancia que tuvieron para su nacimiento las incursiones de estos comediantes, significativas aun cuando «eran casi siempre de categoría mediocre»[7].

> «Inmediatamente tuvieron un público entusiasta. Los espectadores alemanes no habían sido muy halagados hasta entonces. Se hallaban acostumbrados a grupos de aficionados que actuaban bien que mal en los misterios luteranos [por lo general producidos por Hans Sachs], o en las elucubraciones verbalistas de los maestros cantores. Los ingleses ofrecían piezas llenas de movimiento, de vida y de pasión; el espectador pasaba de la risa al terror y del terror a las lágrimas, iba de lo trágico a lo cómico, entre cantos y danzas.»[8]

Estas visitas de los *Englische Komoedianten* se iniciaron en 1590 y fueron interrumpidas en 1618, fecha de comienzo de la Guerra de los Treinta Años, una contienda donde, ya lo comentamos en otra parte, se enfrentaron

---

7 Baty, Gastón y Chavance, René. Obra citada.
8 Baty, Gastón y Chavance, René. Obra citada.

las dos concepciones religiosas de Occidente, vale decir la Reforma y la Contrarreforma. Los ingleses volvieron luego de la guerra –la más famosa compañía estaba liderada por Robert Browne–, acompañados, después de la Paz de Westfalia (1648), por algunos conjuntos franceses, generalmente invitados a actuar en las cortes, y la inevitable presencia de los italianos de la *commedia dell'arte*. Estos nuevos Comediantes Ingleses, que escapaban de las pestes londinenses y de las persecuciones de Cromwell –y que regresaron a Inglaterra cuando la Restauración permitió la reapertura de los teatros–, dejaron una fructífera semilla en territorio alemán. La más duradera fue la presencia escénica del clown, por lo general a la cabeza de la compañía y el encargado, mediante bromas y bastonazos, de asumir el rol de maestro de ceremonias y establecer el vínculo con un público sólo interesado en esos menesteres, ajeno en absoluto a la profundidad de los textos isabelinos que condimentaban las representaciones en un muy segundo plano.

Andreas Gryphius (1616-1664), un silesiano de muchos saberes, un poeta muy interesado en el teatro, viajó por varios países del continente, escapando asimismo del clima de intolerancia luterana que imperaba en el suyo, y se puso al tanto del desarrollo de la escena barroca europea. Pronto tomó nota de que Alemania estaba lejos de contar con un teatro actualizado y un público ejercitado, tal como él descubrió en Londres, Madrid o París, y entonces se creyó dueño de la misión de proporcionarle a su país una escena nacional. Se lanzó a una escritura en su idioma y muy atenta a los designios de la estructura clásica, tal cual lo aconsejaba el afrancesado preceptista alemán Martin Opitz (1597-1639) en su *Libro de la poesía alemana,* de 1624 –versos alejandrinos, cinco actos y coro–, tratando de mostrar la fuerza del destino sobre los hombres atados a las grandes convicciones (digamos, también un tema clásico). Para llevar a cabo semejante propuesta deformó la inspiración original que le había aportado el Barroco y añadió al azar ingredientes senequistas y shakesperianos, por lo que pobló sus fábulas con escenas truculentas, apariciones fantasmales y copiosa cantidad de sangre. Sus tragedias, *Leo Arminuis* (1646); *Catharina von Georgien* (1657); *Carolus Stuardus* (1649), que se refiere a un hecho de resonancia inmediata, la decapitación de Carlos I de Inglaterra, ejecutado ese mismo año; y *Papinianus* (1659), fueron expresión de sus concepciones dramáticas. Llamativamente Gryphius subvirtió la preceptiva en otra tragedia, *Cardenio y Celinda*, donde contrariando las normas clásicas los personajes no eran ni príncipes ni reyes sino simples burgueses, pero como en las piezas anteriores, el autor apeló a la grandilocuencia y el patetismo.

Gryphius también cultivó la comedia, pero en prosa. Tres son los títulos que ha recogido la posteridad, *La amada rosa silvestre*, de 1660, fresco retrato de dos campesinos que compiten por el amor de una muchacha; *Horribilicribrikax*, de 1663, donde según los críticos redujo su eficacia tratando de emular las técnicas plautinas, soldado fanfarrón incluido; y *Peter Squentz*, también de 1663, donde se siente el aroma del Shakespeare de *Sueño de una noche de verano.*

Se debe añadir que junto con los *Englische Komoedianten*, se advirtió la presencia en las ciudades alemanas del sur de un teatro propiciado por los jesuitas, y estimulado por los duques que no habían abrazado el luteranismo y permanecieron fieles a la fe católica. Esta actividad, no obstante sus fines propagandísticos de la doctrina romana, alcanzó señalados niveles de calidad en la presentación, gracias a la magnificencia de los príncipes que apoyaban la gestión. Esa fue la causa porque los jesuitas optaron por el gran espectáculo, supletorio como condimento de amenidad de unas historias que al pueblo llano le costaba entender, pues estaban escritos y dichos en latín. Preconizaron, entonces, la escenificación de la historia bíblica o de la vida de santos mártires dentro de un marco de efectos visuales sorprendentes para la época: decorados que cambiaban a la vista del público, un vestuario lujoso, una participación importante de la música (los interludios musicales eran parte integrante de la representación, se escogían trozos apropiados para la gravedad de la situación teatral), y toda clases de procedimientos impactantes, tales como incendios, tempestades con truenos, relámpagos, rayos, milagros y apariciones.

Señalamos en otra parte que los primeros cincuenta años del siglo XVIII fueron para Alemania tiempos en que sobrevivió el Barroco, mientras que en forma coincidente crecía el ya citado pietismo, que afectó de forma muy directa la creación escritural, que tuvo que dedicarse más a una tarea moralizadora y didáctica que a expresar los sentimientos que a los artistas les producía esa realidad cargada de excesiva religiosidad. Dijimos que, entonces, prosperó la fábula como género preferido por los escritores y por el público lector, mientras que el teatro adhería al clima general a través de la obra crítica del también citado, en el capítulo XIII, Johann Christoph Gottsched (1700-1766), dueño de una producción que los estudiosos de hoy consideran sólo bajo la condición de arqueología literaria. «Un afán de orden, de limpieza en el idioma y la literatura, de someter a la creación a las prescripciones de la sana razón [vale decir, del

Iluminismo]»[9] fueron los objetivos de Gottsched, quien no tuvo ningún reparo de sumar en su *Dichtkunst vor die Deutschen*, de 1730, la resucitación de los todavía no muy viejos preceptos de Boileau (recuérdese que su *Arte Poética* es de 1674).

> «Gottsched aborrecía todo cuanto careciese de orden clasicista; todo cuanto no reconociese el canon de la dramaturgia clasicista, que parecía tan armonioso, con sus unidades, su verso alejandrino, sus procedimientos correspondientes de mímica y recitación.»[10]

De la cita y de los párrafos anteriores puede desprenderse una valoración negativa de la tarea de Gottsched, que, por supuesto, merece para muchos por su intento regulatorio de la literatura, la dramática en especial. Su reforma teatral suena hoy muy deficiente, «especialmente por su imitación del modelo clásico francés –sin considerar las grandes diferencias entre Francia y Alemania, tanto de orden cultural como social– y la rigidez de sus reglas»[11]. Sin embargo es posible encontrar otras miradas que rescatan su aporte al desarrollo de la cultura alemana, que consistió en marcar una rotunda ruptura con la estética del Barroco residual, tendencia que había degenerado en el desorden y el desprejuicio, cargando la escena con dramones senequistas con la historia europea como fondo, aprovechándose de textos de indudable valor (de Shakespeare, de los isabelinos, hasta de Corneille) lastimosamente deformados.

> «A la falta de mesura [del Barroco] Gottsched opuso la geometría de las reglas, a la fantasía desenfrenada y el exceso en los efectos la gris uniformidad de una normativa bien calculada; al "juego" libre y a la concepción "sensualista" del arte, la pedagogía, la enseñanza moral. Esta paciente obra de "reeducación" en el espíritu de la *Auflklarung* [recuérdese, Iluminismo en alemán] la llevó a cabo sobre un plan estético general a través de las páginas de las numerosas revistas que dirigió […], de su clásico *Dichtkunst vor die Deutschen* (1730), o desde la cátedra que ocupó en la Universidad de Leipzig, pero se dedicó a ella con pasión especial en el campo del

9 Modern, Rodolfo. 1966. Historia de la literatura alemana.

10 Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. 1947. *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789)* (traducción Sergio Belaieff). Buenos Aires. Editorial Futuro SRL.

11 Jané, Jordi (sin fecha) Introducción a *Lessing. Minna von Barnhelm.* España. Bosch, casa editorial S.A.

teatro, donde el terreno estaba absolutamente sin abonar y donde la "irregularidad" era la primera "norma" de vida»[12].

Como anota el autor de la cita anterior, si bien Gottsched aconsejaba esta juiciosa normativa en todas las artes literarias –la fábula ocupaba un lugar de privilegio, por lo fácil que podía sujetarse a los preceptos–, hizo hincapié en su obligatoria aplicación en el campo escénico. Para ello, además de Boileau, respaldaban sus opiniones, repetimos que para muchos demasiado afrancesadas, las *Epístolas* de Horacio y el gran ejemplo de la tragedia francesa. Volvía a recomendar, entonces, tal como ya lo habían hecho otros, la utilización de las tres unidades, los cinco actos, etc.

Los historiadores rescatan que, a pesar del dogmatismo de Gottsched, la actuación de éste produjo un cambio positivo en el teatro alemán, que se despojó de los efectos reiterativos y ya fastidiosos del clown inglés y del Arlequín italiano (*Hans Wurst*, en alemán), que era herencia de los ingleses e italianos que habían transitado el país durante el siglo anterior. Este hecho posicionó a Gottsched como el gestor de la obediencia escénica respecto del texto escrito que los ingleses alteraban con improvisaciones, hasta el punto de pervertir con vulgaridades los magníficos versos del teatro isabelino. Esta dignidad teatral fue acentuada por la afortunada asociación de Gottsched con la actriz y directora del teatro de Leipzig, Caroline Neuber (1697-1760), quien a los veintiséis años había escapado de su casa paterna para dedicarse al teatro. La Neuber, también reconocida por su cariñoso apodo, Die Neuberin, es considerada la principal instigadora de la creación del teatro nacional alemán (al menos abre ese proceso), y quien hizo de Leipzig el centro de la vida teatral de Alemania en los inicios del siglo XVIII. A partir del ingreso de su nuevo socio, el erudito Gottsched, en 1727, la compañía barrió con el *Hans Wurst* y armó un repertorio elevado y "regular". Gottsched había advertido la capacidad histriónica de la Neuber mucho antes que se constituyera la sociedad. En 1725 la había visto interpretar cuatro papeles masculinos en una misma obra, *La conversación en el reino de los muertos*, un fenómeno de travestismo que lo había asombrado y que, con seguridad, lo animó a buscar el acuerdo empresarial. Se reitera que recién dos años después «halló Gottsched la atención esperada en la Neuberin, que entretanto se había convertido en empresaria de un grupo

12 Chiarini, Paolo. 1993. Introducción a la *Dramaturgia de Hamburgo* (traducción de Luigia Perotto). España. Asociación de Directores de Escena.

teatral propio. Ella reconoció las ventajas que resultaban de la colaboración, para lograr una mejora del nivel teatral. Se acordó la coordinación de teoría y praxis, a la que la historia del teatro alemán debe unos impulsos esenciales y auténticos acontecimientos espectaculares»[13]. En 1731 la nueva compañía encaró la representación de una obra de Gottsched, *Catón moribundo*, calificada por los entendidos como un pastiche de "engrudo y tijeras", pues para el menos perspicaz de los críticos se hacía evidente el robo de trozos enteros de obras inglesas y francesas. Es que las buenas intenciones y logrados objetivos como gestor teatral no fueron acompañadas por la producción escritural de Gottsched, que no fue brillante como dramaturgo, nunca pudo superar la mediocridad. No obstante la pobreza textual de *Catón moribundo*, las crónicas del estreno destacaron a la Neuber, que brilló como nunca, pero en el eterno entredicho respecto al vestuario, la Neuber defraudó y desagradó al autor que esperaba un desfile de togas romanas, en cambio la actriz salió a escena con sus mejores vestidos de calle y un espléndido sombrero de plumas de papagayo.

La mencionada eliminación del Arlequín o *Hans Wurst* de la escena alemana requiere de un aparte. La Neuber y su socio representaron una pieza donde el personaje era ejecutado en la horca, una muerte teatral con la cual quisieron mostrar su decisión de que el personaje desapareciera para siempre de los escenarios locales. Pero este acto, al parecer determinante, no produjo los efectos buscados. Lessing denunció pocos años después que el teatro alemán, y por lo tanto también la compañía de Neuber, «habían suprimido únicamente la chaquetilla de colores y el nombre, pero habían conservado la figura del bufón. La misma Neuber interpretó multitud de comedias en las que Arlequín era el personaje principal. Pero llevaba en ellas el [nuevo] nombre de *Hänschen*, y en lugar de su traje de rombos, vestía uno completamente blanco»[14]. Lessing creía, asimismo, que con la supresión se había querido eliminar un precioso ingrediente de atractivo popular, por lo que para remediar el daño se debería volver las cosas a su punto y sin hipocresía mediante ponerle al *Hänschen* o *Hans Wurst* la chaquetilla de colores que lo distinguía como arquetipo.

Más allá de estos reparos de Lessing, la asociación entre texto y representación, que los directores del Teatro de Leipzig aplicaban con cuidado,

---

13 Berthold, Margot. 1974. *Historia Social del Arte/2* (traducción de Gilberto Gutiérrez Pérez). España. Guadarrama.

14 Lessing, Gotthold. 1993. *Dramaturgia de Hamburgo* (traducción de Feliu Formosa). España. Asociación de Directores de Escena.

tratando de que uno no ahogara al otro, fue un aspecto positivo que se fue oscureciendo cuando, en la práctica, se advirtió un mecanismo de trasposición mecánica de los principios de falso aristotelismo. Asimismo las buenas relaciones entre la Neuber y Gottsched comenzaron a flaquear durante una gira por San Petersburgo, interrumpida involuntariamente por la muerte de la zarina Ana Ivanovna. A la vuelta en Leipzig, en 1741, la actriz satirizó, para regocijo del público, a su socio desde el escenario, presentándolo como un censor de costumbres con alas de murciélago. Fue su respuesta a la deslealtad de Gottsched, que estaba estrechando una alianza subrepticia con una compañía rival. Por supuesto, se consumó la ruptura. Con el rompimiento la Neuber inició su camino a la ruina, «no tuvo ni fortuna ni estrella»[15] y murió olvidada, apenas ayudada por la caridad de sus amigos. Gottsched, en cambio, continuaba haciendo lo suyo con la edición, entre 1741 y 1745, de los seis tomos de *La escena alemana según las reglas y los ejemplos de los antiguos*, que contenían treinta y ocho dramas alemanes originales y varias obras francesas, de Voltaire, Corneille, Racine, traducidas al alemán por él mismo o sus discípulos. Desde el mismo y largo título de su trabajo Gottsched advertía que el material dramático aportado en tan buena cantidad respondía a las premisas neoclásicas.

El trabajo del actor fue la preocupación dominante del también actor, integrado a las huestes de la Neuber, Konrad Ekhof (1720-1778), asimismo director de escena en la medida en que el rol se cumplía por esas fechas. En 1753 Ekhof se puso al frente del teatro de Schwerin, el *Theatralische Akademie*, ubicado en esa ciudad muy al norte de Alemania, donde introdujo reformas fundamentales para la tarea del comediante. Le pedía la eliminación de la grandilocuencia en la declamación, para optar por un estilo de actuación más natural. Asimismo aplicó una serie de normas de disciplina que deberían ser acatadas por toda la compañía, estableciendo desde la obligatoria asistencia a todo llamado de reunión que se hiciera desde la dirección del teatro, hasta la prohibición de mostrarse en público en estado de ebriedad. Un simple cotejo de fechas nos dice que esta preocupación de Ekhof fue contemporánea a la que Diderot volcó en *La paradoja del comediante.* Las diferencias se establecen en que Ekhof se involucraba en la cuestión desde el conocimiento de las entrañas del oficio, reiteramos que era actor además de director, mientras que Diderot era un

15 Gaehde, Cristian. 1950. *El teatro, desde la antigüedad hasta el presente* (traducción de Ernesto Martínez Ferrando). España. Editorial Labor.

philosophe que analizaba la cuestión desde la teoría, como fino espectador, ya que el escenario era un territorio que nunca había transitado.

Ekhof exigía, en su programa de actuación de veinticuatro artículos, que sus actores debían contar con el conocimiento completo del texto a interpretar (recuérdese que por razones suficientemente explicadas los actores solían estudiar sólo su "parte", desconociendo el resto del texto), la obligación de cumplir con una serie de ensayos previos al estreno de una pieza (hasta entonces el apronte consistía en una lectura y poco más que eso), y la subordinación de todos los elementos a un planteo general y previo del espectáculo. Para eso, Ekhof confeccionó un estatuto donde, por ejemplo, en el punto quince decía: «Los elementos fundamentales de cada sesión [léase ensayo] deben ser los siguientes: a) lectura de los trabajos que se van a llevar a escena, sin excepción; podrán quedar excluidos sólo prólogos e intermedios; b) examen completo y minucioso de los papeles y las partes, y meditada consideración acerca de cómo deben y pueden ser interpretados; c) observaciones críticas sobre los trabajos y las representaciones, realizadas sin espíritu de parte, sin miedo de herir la susceptibilidad de nadie y con la precisa finalidad de eliminar o atenuar los defectos eventualmente apreciados». Sabemos que Ekhof ahondó en sus principios cuando dejó Schwerin y fue llamado para asumir la dirección del teatro de Gotha, el *Hoftheater*, en 1775, tres años antes de su muerte, donde además de aplicar los conceptos que había ensayado en el *Theatralische Akademie* elaboró un proyecto de creación de una caja de pensiones para el actor y sus familias, una iniciativa destinada a elevar la condición social del comediante, ubicarlo en un lugar de dignidad y evitar el proceso de degradación que solía afectarlos cuando llegaban a una edad avanzada y ya no podían subir al escenario.

Muchos historiadores señalan que superados los primeros cincuenta años de este siglo XVIII, el arte alemán conoce su época de oro, delimitada más precisamente por las fechas de nacimiento y muerte, 1749 y 1832, de la gigante figura de Johann Wolfgang Goethe, de inaprensible calificación respecto a sus intereses estéticos y puesto siempre al frente de una caravana de genios: el poeta, dramaturgo y colega Friedrich Schiller, al cual la historia de la cultura suele ubicarlo con frecuencia en un sitio de envergadura muy cercano a la del líder; Gotthold Lessing, acaso la personalidad más importante de la Ilustración alemana; y Friedrich Klopstock (1724-1803), un poeta ilustrado que aunque desligado de la actividad dramática había iniciado el movimiento ascensional de la literatura alemana con la publicación de los diez primeros cantos de *El*

Mesías, una obra que el mismo autor calificó de "poesía sagrada" y donde relató «la acción redentora del Mesías a la manera como Homero narró las acciones de sus héroes y dioses»[16]. En función de este calificativo de "época de oro" alemana otorgada por la historia de la literatura, abrimos el panorama con la evocación de las personalidades que la constituyeron, comenzando por Gotthold Lessing, figura de inapreciable valor para nosotros, ya que su interés por el teatro se demuestra a través de su erudita *Dramaturgia de Hamburgo*, y también, aunque para muchos historiadores fue mejor crítico que poeta, de la autoría de sólidos dramas burgueses, *Miss Sara Sampson*, *Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti*, que actúan como pioneros del género en el teatro alemán en un grado similar a las obras fundacionales del francés Diderot.

Gotthold Lessing (1729-1781)

Gotthold Lessing nació en la ciudad alemana de Kamenz, perteneciente al electorado de Sajonia. Luego de cumplir con su educación primaria y secundaria, donde recibió la instrucción clásica de la época, griego y latín como materias lingüísticas, su padre, un pastor protestante que imaginaba teólogo al primero de sus doce hijos, lo anotó en 1746 en la Universidad de Leipzig para estudiar la especialidad. Leipzig era una de las ciudades alemanas más abiertas y más cultas («¡Honor a nuestro Leipzig –dice Goethe en su *Fausto*–, que es un segundo París»). En su universidad dictaba cátedra el tan nombrado Johann Christoph Gottsched, todavía asociado a Karoline Neuber, la actriz y directora que, como hemos afirmado poco más arriba, había creado las condiciones de nacimiento del teatro alemán. La escasa vocación religiosa del joven Lessing y el encandilamiento por el teatro –en calidad de espectador se asombraba con los resultados inéditos de la compañía de Die Neuberin–, desbarataron los planes paternos, que se hicieron trizas cuando el interés del joven se agigantó con el aprecio de la misma Neuber, quien incorporó al repertorio de su compañía la traducción que hizo Lessing de *Annibal*, la única tragedia de Marivaux, y a su primera comedia, *El joven erudito* (1748), escrita cuando el joven autor tenía sólo diecinueve años.

16 Safranski, Rüdiger. 2006. *Schiller o La invención del idealismo alemán* (traducción de Raúl Gabás). España. Tusquets editores.

> «A través del personaje del joven Valer [el joven erudito del título] expone el mismo proceso por él vivido: de la sabiduría de biblioteca a la experiencia vital; el tono burlón de las réplicas de su criado, además de amenizar la obra y mostrar el ingenio del autor, sirve para ridiculizar aquella primera postura»[17].

Lessing se involucró totalmente con la compañía de la Neuber («bajo los ojos de la Neuberin había crecido la pasión de Lessing por el teatro»[18]), quien le estrenó otras dos piezas, *El misógino* y *La solterona*, mientras él avalaba con su patrimonio algunos gastos de realización escénica. Pero la ruina económica de la empresa teatral fue inevitable. La directora huyó a Viena y Lessing quedó expuesto ante los acreedores, por lo que también tuvo que escapar a Wittemberg (la patria de Lutero), donde acatando los nuevos consejos de su padre, terminó sus estudios y recibió el título de magister en medicina y teología (hay biógrafos que desestiman estos resultados). Lo cierto es que su vocación teatral, de tan auspicioso comienzo, era muy fuerte. Con el fin de satisfacerla Lessing viajó a Berlín, la capital de una Prusia que Federico II el Grande comenzaba a convertir, a la par de su consolidada condición de potencia guerrera, en un gran centro intelectual. Llevaba consigo la repercusión moderada de algunas fábulas, epigramas[19] y comedias ligeras que había escrito y publicado –entre ellas *El joven erudito*, acreditada nada menos que por la Neuber–, pero en Berlín su primer intento fue con la crítica. Escribió un artículo, *Contribuciones a la historia y recepción del teatro*, un trabajo de opinión que lo enfrentó por primera vez con Voltaire (en la *Dramaturgia de Hamburgo* Lessing abundará sobre este entredicho), y le acarreó la animosidad eterna de Federico II, muy amigo, admirador y protector del *philosophe* francés. En la capital hamburguesa Lessing combinó esta tarea con traducciones y otras labores literarias con el fin de subsistir libre, sin ayuda ajena, tutela o mecenazgo.

En 1749 comienzan a arribar a la ciudad inquietantes noticias llegadas desde Berna (hoy capital del cantón suizo homónimo), donde un grupo de notorios intelectuales había generado una conspiración contra el poder absolutista. La revuelta no llegó a la acción, quedó en sus orígenes con los

---

17 Jané, Jordi. Obra citada.

18 Berthold, Margot. Obra citada.

19 Composición poética breve que expresa un solo pensamiento principal festivo o satírico de forma ingeniosa.

complotados detenidos, juzgados y ejecutados. El periodista Samuel Henzi, considerado el líder, fue interrogado de manera cruel hasta su decapitación final, sucesos todos que conmovieron durante meses la opinión pública brandeburguesa. Lessing quiso responder a estos hechos con un intento de tragedia en alejandrinos, titulada precisamente *Samuel Henzi,* al cual le concedía la estimación de paladín de la libertad. No llegó a concluirla, pero publicó el primer acto y la mitad del segundo, cumpliendo parcialmente con la preceptiva propuesta por Gottsched: acató la unidad de tiempo y de lugar pero trasgredió la normativa en un aspecto importante, el protagonista no es un noble o un rey, sino un simple ciudadano, un burgués intelectual. Este proyecto quedó inacabado, pero a la par Lessing terminó dos comedias: *Los judíos* y *El libre pensador*, ambas de 1749, que «demuestran ya un constante esfuerzo por renovar el teatro alemán»[20]. Lessing concluye su carrera literaria en Prusia con su tercera torpeza política: critica la traducción que hizo Samuel Lange de las odas de Horacio, a la cual le descubre, con razón, inexactitudes y errores. Sus reparos no se agotan en el personaje, incluye a todos los que ejercen la literatura con displicencia y una absoluta falta de conocimiento y compromiso. Pero la obra había sido dedicada por Lange a Federico II, quien la había alabado públicamente, de modo que por este hecho el monarca aumentó aún más la antipatía que ya sentía por Lessing, quedando sepultadas las intenciones de éste de ser nombrado con algún cargo en la corte (se especula que ambicionaba ser bibliotecario).

En 1755 Lessing consiguió estrenar en Frankfurt, con la presencia de Konrad Ekhof en el elenco, su obra teatral importante, *Miss Sara Sampson*, la primera tragedia burguesa del teatro alemán, que, como ya hemos marcado, casi coincide en fecha con las piezas del mismo género que Diderot ofrecía en Francia (*Padre de familia* es de 1757 y *El hijo natural* de 1758), que fueron desconocidas en territorio de habla alemana hasta que el mismo Lessing las tradujo. Los personajes de *Miss Sara Sampson* «ya no eran héroes sino burgueses con quienes el público podía identificarse; según el autor ésta sería la premisa básica para que la tragedia pudiera alcanzar su fin: despertar compasión»[21]. Vale esta cita, porque *Miss Sara Sampson* se ofrece, también, a ser considerada una comedia lacrimógena (*larmoyante*) antes que una tragedia doméstica; su locación, atmósfera y tratamiento remiten a ello: un libertino juega con el

---

20 Jané, Jordi. Obra citada.

21 Anfora, Gladys. 1982. Estudio preliminar *Minna von Barnhelm.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

amor de dos mujeres, una de ellas madura y aposentada amante, la otra joven y reciente conquista del señor. La primera se libera de su temible rival, la Sara del título, usando veneno; el hombre, horrorizado por el asesinato, se suicida. No obstante el *pathos* que se desprende del simple relato de la fábula, éste aligera un tanto su intensidad por el uso de la prosa, que, con mínimas excepciones, se utilizaba por primera vez en el teatro alemán en reemplazo del verso.

Este estreno se transformó en suceso y Lessing es convertido en un dramaturgo de fama, al cual se le editan en seis volúmenes esta obra y todos sus trabajos literarios anteriores, desde sus epigramas, otras comedias, poesías, ensayos, hasta buena parte de su correspondencia. Pero a pesar del éxito, y la alta consideración general, las deudas lo acosaban, la tarea escritural todavía no le daba suficientes dividendos. Había salido de Berlín por las razones relatadas, poco menos que bajo la condición de persona no grata, iniciando un viaje cultural que debió interrumpir en Ámsterdam, ante el estallido de la Guerra de los Siete Años (1756-1763). El conflicto lo obligó a volver a la para él inhóspita capital de Brandeburgo, donde no encontraba ayuda alguna para seguir desarrollando su producción literaria. Sin embargo, se empeñó y publicó otros tres volúmenes de fábulas, un ensayo sobre este género, e inició la redacción (inconclusa) de un diccionario alemán (hasta entonces un documento inexistente), una versión del mito de Fausto más el esbozo de una serie de dramas de los cuales sólo prosperaron dos: *Virginia*, que en realidad dará a conocer años después con otro título, *Emilia Galotti*, y *Philotas*, donde vuelve al ambiente típico de las tragedias clásicas, el gran mundo de los reyes y príncipes y la inflexibilidad del destino trágico. Al fin, siempre atormentado por las dificultades económicas, Lessing decidió enrolarse, en plena guerra, en el ejército como secretario de un alto oficial, el general von Tauentzien, a quien acompañó en una campaña militar de tres meses.

Un año después de dejar el servicio militar, en 1766, Lessing publicó su obra teórica acaso más lograda, *Laocoonte o sobre los límites entre la pintura y la* poesía, texto de consulta aún hoy, donde refuta el viejo axioma horaciano *ut pictura poesis* (la poesía es pintura), asignándole a las artes plásticas la capacidad de representar un momento fijo de los cuerpos por medio de figuras y colores en el espacio y en el plano, y a la poesía la condición de representación de acciones a través del tiempo.

> «La pintura (y en general las artes plásticas) es arte espacial; lo que le es peculiar es, por lo tanto, representar cuerpos. La poesía es arte temporal, representa acciones.»[22]

Con esto demostraba Lessing que cada arte posee medios de expresión propios y, por lo tanto, el arte dramático también contaba con el suyo. Este ensayo formaba parte de una trilogía que Lessing nunca pudo concluir, «pero *Laocoonte* no pierde por eso su valor y su repercusión fue, en su tiempo, enorme»[23].

La pasada experiencia militar durante la Guerra de los Siete Años le resultó fructuosa, ya que de este contacto con el mundo soldadesco Lessing extrajo el material para otra de sus obras maestras, otra tragedia burguesa (ésta sin rasgos lacrimosos) titulada *Minna von Barnhelm*, que concluyó en 1767 (la guerra había terminado cuatro años antes). Sus personajes y su ambiente son, esta vez, típicamente alemanes. El héroe de la pieza, el arquetipo de oficial prusiano, el mayor von Tellheim, ha sido licenciado del ejército y vaga por la ciudad, herido en un brazo y sin demasiada claridad sobre el futuro. Se queja –«la paz ha hecho que muchos como yo nos hayamos vuelto prescindibles»[24]– mientras es asistido por un preocupado ayudante llamado Justo, que se horroriza al ver cómo su jefe perdona a sus deudores mientras sus arcas se van reduciendo implacablemente, hasta el punto que ambos son echados por falta de pago de la posada que habitaban. La salvación económica se apoya en una petición que el mayor von Tellheim hizo al rey, con el fin de que le sean pagados la enorme cantidad de sueldos atrasados. La señorita del título, Minna von Barnhelm, asistida por su fiel criada Francisca (en estos duetos de amo y criado se advierte el aroma del teatro español del Siglo de Oro), llega a la ciudad con el propósito de enamorar definitivamente al mayor. Ama y criada se instalan en la misma posada y en el mismo cuarto que había habitado el militar. Minna toma contacto con von Tellheim pero encuentra resistencia a sus intereses sentimentales, de modo que debe inventar una mentira, la desaparición por obra de abogados inescrupulosos de su inmensa fortuna, para que el militar le preste atención y se desespere por ayudarla, ignorando todavía que se está enamorando.

---

22 Yllera, Alicia. *"Del Clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias (I)"*. http://dialnet.unirioja.es

23 Jané, Jordi. Obra citada.

24 Lessing, Gotthold. 1982. *Minna von Barnhelm* (traducción de Gladys Anfora). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

«VON TELLHEIM

¿Qué me pasa? Toda mi alma adquirió nuevas alas. Mi propia desgracia me anuló, me volvió malhumorado, miope, pusilánime, indolente; su desgracia me eleva, me veo independiente, voluntarioso y fuerte, capaz de emprender todo por ella. ¿Qué espero?»[25].

Pero el engaño de Minna no llega demasiado lejos, confiesa la treta a la vez que el mayor recibe la carta, firmada por el rey, donde se aceptan sus reclamos económicos y, además, se le restituyen todos los honores militares que hasta ahora, luego de la paz, también le habían sido retaceados. Final feliz.

«Esta comedia no ha perdido vigencia, no sólo por el desarrollo maestro de la intriga y la perfecta caracterización psicológica de sus personajes, sino por el hecho de la verdad vital de una pareja noble y valiente.»[26]

La obra se estrenó en 1767 en el Teatro Nacional de Hamburgo, donde Lessing actuaba en función de dramaturgista. Ante la ruina de Leipzig, provocada por la Guerra de los Siete Años, la Ciudad Hanseática de Hamburgo[27] había pasado a ocupar el lugar cultural que hasta entonces había ostentado esa ciudad, por lo que la fundación de un teatro de carácter nacional, por parte de un grupo de doce notables, formó parte del nuevo desarrollo. Los notables tuvieron que llevar adelante sus planes sorteando la férrea oposición del pastor principal de Hamburgo, que clamaba contra los "pecados de la escena". Tres miembros de la burguesía componían el patronato de la entidad mientras que el veterano director Friedrich Löwen se hizo cargo de la dirección artística, rodeado de apreciados actores y actrices. A este equipo se sumó Lessing, reiteramos que en condición de dramaturgista, tarea a la que le dedicó tres años de su vida y dio como resultado un excepcional libro de bitácora, *La dramaturgia de Hamburgo*, donde, como ya veremos, volcó el pormenor de la actividad

---

25 Lessing, Gotthold. 1982. Obra citada.

26 Modern, Rodolfo. 1966. *Historia de la literatura alemana*.

27 La Liga Hanseática, conformada en el siglo XIV, fue una federación comercial y defensiva de ciudades del norte de Alemania y de comunidades de comerciantes alemanes en el mar Báltico, los Países Bajos, Suecia, Polonia y Rusia, así como regiones que ahora se encuentran en Estonia, Letonia y Lituania.

cotidiana del teatro pero también reflexiones sobre la cuestión escénica de alto valor teórico.

> «Cuando, hace un año, algunas buenas gentes concibieron la idea de ver si era posible hacer por el teatro alemán […] no sé cómo se les ocurrió pensar en mí y hacerse la ilusión de que podía serles útil para tal empresa. Justamente me hallaba entonces disponible y ocioso. Nadie quería contratarme, sin duda porque nadie sabía qué hacer conmigo. ¡Hasta que aparecieron estos amigos!»[28]

Sin embargo la iniciativa hamburguesa de crear un teatro nacional, comenzada con los mejores auspicios y el mayor de los entusiasmos, fue perdiendo por el camino el oído a ciertas cuestiones de principios, tal como el de revitalizar la escena con obras de calidad, además de darle espacio a los autores alemanes para mostrar la existencia de un una escena propia. Los esfuerzos debieron limitarse a traducciones de obras, por lo general de origen francés (es notable la cantidad de títulos de Voltaire, un autor que llamativamente no contaba con ningún aprecio por parte de Lessing), o expresiones de menor calidad aún, dado que el público rehuía de la complejidad y sólo respondía, por costumbre, a las propuestas cargadas de vulgaridad; «quería comedias sentimentales y agradables ballets»[29]. El Teatro Nacional de Hamburgo fracasó, no pudo revertir la infeliz tendencia y para 1769 las dificultades financieras fueron insuperables, por lo que tuvo que cerrar sus puertas.

En ese recinto Lessing hizo estrenar su tragedia burguesa *Minna von Barnhelm* y repuso *Miss Sara Sampson*, que tanto mérito le había acercado en 1755, cuando se dio a conocer en Frankfurt. La repercusión del estreno hamburgués de *Minna von Barnhelm* permitió su réplica en Viena, en Leipzig y hasta en Berlín, pero en cada ocasión Lessing tuvo que efectuar los cortes exigidos por las distintas censuras (en Viena hasta tuvo que quitar el episódico personaje Riccaut de la Marliniere).

Conviene, antes de proseguir con esta sucinta reseña biográfica de Lessing, poner en autos al lector acerca de lo que significa el término dramaturgista, vocablo que en español puede tener connotaciones ambiguas, ya que se lo

---

28 Lessing, Gotthold. 1993. Obra citada.

29 Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. Obra citada.

puede emparentar con el autor de la pieza, pero que en alemán ofrece una distinción muy clara: el dramaturgista (*Dramaturg*) cumple un rol diferente al del autor de la obra, mucho más amplio y decisorio que el del dramaturgo (*Dramatiker*). Tampoco se lo debe confundir con el rol de asesor o consejero de una institución teatral, sino que también es mucho más que eso, es quien determina y controla la sujeción de la institución teatral a una línea estética que deberá ser seguida en función de múltiples factores: intención de satisfacer el gusto del público de asistencia habitual, el propósito de convocar nuevos espectadores y ganar su confianza, necesidad o no de adaptación de los textos que se llevarán a la escena, elección del adaptador, del traductor, del director más adecuado y, junto con este y a veces a pesar de este, la conformación del elenco más adecuado. Espectador frecuente y observador cotidiano del proceso, el dramaturgista es el crítico interno de la obra durante el proceso de elaboración. Asiste a los ensayos por necesidad y obligación y puede intervenir cuando advierte que el rumbo se está desdibujando o algunos de los rubros no funcionan acorde con las pautas establecidas previamente. Asimismo el dramaturgista se encarga de buscar e investigar la documentación respaldatoria del espectáculo: críticas de puestas anteriores, distintas versiones del texto, datos biográficos sobre el autor, etc., y también se pone al hombro, o al menos supervisa, la tarea de difusión y publicidad, haciéndose cargo de la redacción del programa de mano, aportando en él la información que considera más idónea para alimentar el conocimiento del espectador. Este rol, insistimos de carácter tan totalizador, especie de sándwich, a veces indigesto, entre el director de escena y los actores (tal como lo manifiesta Patrice Pavis en su diccionario), fue creado por Lessing durante su incursión hamburguesa y se ha afirmado, como necesario y útil, en toda Alemania y otros países de Europa. Según Patrice Pavis, es resistido en Francia aunque igual se lo tiene en cuenta. En los países de la ex URSS esta función era obligatoria, ya que el dramaturgista ejercía asimismo la condición enmascarada de comisario político, cuidando que el repertorio de los teatros estatales no se desviara un ápice del obligado alineamiento ideológico en el mundo socialista.

Puede entenderse que en el resto del mundo esta profesión no es practicada con esta claridad de objetivos, aunque también es posible advertir que al fin y al cabo este rol suele cubrirse. Se le otorga al director del teatro, en el caso de que se trate de un organismo oficial, la capacidad de veto en el caso de contravenciones de lo pactado con los directores, actores, escenógrafos, en las negociaciones previas. Esa fue la función, no creemos equivocarnos, que Kive

Staiff cumplió durante los años que estuvo al frente de nuestro Teatro General San Martín (1971-1973, 1976-1989 y 1998-2011), y que sus sucesores heredaron con menor o mayor suerte.

También fue análogo el rol de Ezequiel Soria (1873-1936), cuando a comienzos del siglo pasado tomó a su cargo la dirección artística de la compañía de los Podestá, la de Pepe y posteriormente la de Jerónimo. Acerca de la llegada de Soria, José Podestá confiesa en sus memorias que tuvo la necesidad de contar con «una persona que me ayudara en los ensayos y lectura de obras, que atendiera a los autores y a los periodistas»[30]. El capocomico había aceptado la sugerencia de un colega y se entrevistó con Ezequiel Soria, con quien enseguida se puso de acuerdo respecto a tareas y remuneración, pero lo sugestivo del caso, apunta Podestá, «es que Soria me pidió que su nombre no figurara en el cartel, y que los cargos que iba a desempeñar dijéramos que lo hacía simplemente por amistad»[31]. Se tienen datos de que, más que asesoría o dirección artística, la función de Soria fue casi de maestro debido al conocimiento que él tenía del teatro europeo (había hecho viajes y se había informado), y que logró aplicar, con la rigurosidad que el medio permitía, en la escena rioplatense.

> «Soria les enseñó hasta la técnica del oficio, entre bastidores, la manera de ensayar, y de colocar al apuntador en los ensayos; el rol del traspunte, la forma de hacer los tantos o cuadernillos.»[32]

Soria encarriló el repertorio de la compañía de los Podestá hasta el punto de generar una satisfactoria sucesión de éxitos, haciendo visible una tarea que, por supuesto, entonces era imposible reconocer como la de un dramaturgista a la alemana.

Perdido para Lessing el puesto en el Teatro Nacional, abandonó Hamburgo y en 1770 aceptó el cargo de bibliotecario de la Biblioteca Ducal de Wonfenbüttel, una ciudad del norte de Alemania, de poco brillo, que no lo ayudaba para nada en su carrera intelectual. Sin embargo no tenía demasiadas alternativas y entonces aprovechó esta que se le presentó, que le trajo al menos

---

30 Podestá, J. José. 2003. *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires. Galerna-Instituto Nacional de Teatro.

31 Podestá, J. José. Obra citada.

32 Bosch, Mariano. 1969). *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá.* Buenos Aires. Ediciones Solar-Hachette.

un acomodo económico. Por estas fechas contrajo enlace con Eva König, viuda de un amigo, pero lamentablemente el matrimonio subsistió sólo un año: Eva falleció en el parto del primer hijo, quien también murió. En Wonfenbüttel Lessing terminó *Emilia Galotti*, tragedia en prosa que consiguió estrenar en 1772, sin su presencia en la platea, en Brunswick, ciudad de la Alta Sajonia, como parte de los festejos del cumpleaños del duque lugareño. Los estudiosos de Lessing señalan que el tema de la pieza había sido madurado durante mucho tiempo. Inspirado en la figura de la romana Virginia (recuérdese, *Virginia* era el título del borrador, escrito entre 1760 y 1765, de *Emilia Galotti*), personaje desgraciado que en la versión de Tito Livio (59 aC.-17 dC.), muere en manos de su padre. Pero Lessing prefirió eludir parte del referente, ignoró Roma y ubicó el asunto en una corte italiana del siglo XVIII que, sospechosamente, se emparentaba con algunas de índole alemana, juiciosa precaución del autor que no podía referirse a ciertas cuestiones locales de manera mucho más directa.

> «Bajo nombres y atuendos italianos, Lessing representó el ambiente de las cortes alemanas, en las cuales los áureos ornamentos habían caído de tiempo atrás, mientras que la corrupción y la violencia de hechos vandálicos se exhibían con todo descaro bajo el amparo de los poderosos.»[33]

Emilia Galotti es, sin duda, una tragedia: la mujer del título, que lleva nombre y apellido italianos, acosada por un cortesano de menor rango pero suficiente poder, le pide a su padre que la mate y el filicidio es ejecutado. No obstante la excepcional calidad de *Emilia Galotti* (para muchos cronistas la mejor pieza de Lessing), su repercusión fue mucho menor que la que obtuvieron sus obras anteriores. Acaso conspiró en contra de su éxito el sutil pero duro ataque contra el despotismo de las cortes feudales alemanas, sumado a «la contraposición más clara de las virtudes burguesas frente al vicio cortesano»[34]. Este mensaje, por llamarlo así, con un término desactualizado, fue captado por algunos espectadores presentes en el teatro de la corte de Brunswick, que entrevieron una referencia denigratoria al señor de la comarca y amagaron con un escándalo que, se cuenta, no llegó a tomar grandes proporciones.

---

33 Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.
34 Jané, Jordi. Obra citada.

El posterior pero inmediato estreno en Viena de *Emilia Galotti*, adonde Lessing fue invitado, le recompensó los disgustos padecidos en Brunswick: fue agasajado a la par que se le propuso el cargo de consejero de la corte, ofrecimiento que (no sabemos por qué) el autor rehusó.

En 1779, todavía instalado en Brunswick, Lessing establece una polémica religiosa con un pastor protestante llamado Melchor Goetze o Goeze, razón por la cual se le prohíbe en adelante escribir sobre temas religiosos. El tema abierto en la discusión le siguió preocupando, y a pesar de estar maniatado por la prohibición, Lessing encontró el camino para expresarlo, lo hizo a través del teatro y escribió otra obra notable, *Nathan el sabio*, que terminó en 1779 y donde esta vez abandonó la prosa para usar el verso blanco. Lessing, un deísta convencido como la mayoría de los ilustrados, tomó como fuente de esta fuente uno de los cuentos del *Decamerón*, el que se refiere al judío Melquisedec y la parábola de los tres anillos, base de sustento para la reunión de tres representantes de las confesiones mayores, la cristiana, la judía y la musulmana. Tanto el patriarca, del lado cristiano, como el sultán Saladino, del lado islámico, aprenden la verdadera sabiduría de boca del sabio y judío Nathan. De este modo, Nathan es algo más que el delegado de una confesión religiosa, su criterio corresponde, o debería corresponder, al verbo unánime de una humanidad esclarecida, religiosa pero liberada de supersticiones y dogmas, tal como lo pedía el Iluminismo. Lessing no pudo ver el estreno de *Nathan el sabio*, que se produjo en Berlín, dos años después de su muerte, obteniendo un recibimiento frío y reticente. Repuesta en Weimar en 1803, con algunas modificaciones (se le quitó la parábola de los tres cofres), la pieza programada por Goethe conoció el éxito y gozó de relativa fama durante todo el siglo XIX, para desaparecer totalmente de la escena cuando el nacional-socialismo tomó el poder en Alemania. Luego de la caída del régimen nazi en 1945, *Nathan el sabio* volvió a las carteleras con su mensaje de sabia tolerancia.

Las dificultades anímicas y materiales siguieron abrumando a Lessing y quebrantaron, si no su voluntad, una salud física desde siempre muy delicada. Murió en 1781, a los cincuenta y dos años dejando trunca una labor dramatúrgica notable y una tarea teórica de perspicaz erudición crítica. A pesar de la prodigalidad de su genio, capaz de abordar con similar idoneidad problemas de crítica literaria, estética, religión, pedagogía o filosofía, se reitera que la literatura dramática fue el género de su mayor atención y donde, según su propia opinión, menos lució. Así lo confiesa en la *Dramaturgia de Hamburgo*.

> «Alguna que otra vez se me concedía, eso sí, el honor de considerarme un poeta dramático. Pero tan sólo porque se me conocía mal. No habría que sacar tan generosas conclusiones de algunas tentativas dramáticas que me he atrevido a hacer. No todos los que cogen un pincel y gastan unos colores son pintores.»

En la composición dramática, en realidad de escasa producción, sólo siete piezas (u ocho, si se agrega *El librepensador*, una obra de 1749 que muchos historiadores desconocen), Lessing siempre se consideró un prisionero de la acción pero como recurso exento de toda aparatosidad, reducida a lo esencial, «un juego de estados de ánimo y de reflejos psicológicos, a veces casi diríamos de humores […] Lessing insiste continuamente sobre la tesis de que *drama* quiere decir *acción*, pero –y este es un principio de importancia fundamental– no tanto acción exterior, contraste de gestos y movimientos opuestos, sino acción que también puede ser muda e inmóvil, con tal que, en el fondo, revele la dialéctica que pone en movimiento la psiquis y el físico de los personajes, su íntimo conflicto, sus ademanes. Algo, en definitiva, que anticipa lo que más tarde diría Stanislavski elaborando su propio "método"»[35].

Por otra parte, por su carácter de ilustrado –se lo acepta como uno de los más grandes representantes del iluminismo alemán–, Lessing le exigió al teatro, además de una función conmovedora, una tarea pedagógica, la de llevar a cabo la educación moral de los espectadores de su país que, lo hemos dicho, tenía poca llegada a una dramaturgia de enjundia. Es posible dudar que el otro propósito primordial de Lessing, la creación de un teatro nacional, proceso en el que no estuvo solo, haya dado resultados inmediatos, pero se puede afirmar con seguridad que abrió los caminos para que la iniciativa plasmara con vigor en la segunda mitad del siglo XVIII. Un estudioso del teatro alemán de la Ilustración, Albert Johannes Köster (1862-1924), aportó en un texto dedicado a la escena alemana iluminista un precioso retrato de Lessing.

> «Lessing es uno de los pioneros más esforzados de la historia espiritual alemana del siglo XVIII. Durante los años cincuenta y sesenta fue sin discusión la potencia espiritual más reconocida del país […] Lo más importante para él no era la posesión de la verdad, sino su búsqueda. En él toman cuerpo lo más bello,

35 Chiarini, Paolo. Obra citada. Las cursivas pertenecen al autor de la cita.

elevado y noble que se podía alcanzar con los medios de la *Aufklarung*, con la fuerza del pensamiento, la mayor potenciación y sublimación del esfuerzo racionalista».

La Dramaturgia de Hamburgo

Lessing trabajó este voluminoso volumen como un cuaderno de bitácora[36] que a través de ciento cuatro capítulos reconstruye el recorrido de la actividad del Teatro Nacional de Hamburgo, donde como ya señalamos ejercía las funciones de dramaturgista. Incluye un registro que va del 1 de mayo de 1767 hasta el 19 de abril de 1768, y se ha convertido en un exacto documento de los escasos resultados que obtuvo la institución para constituir un teatro alemán de carácter propio, pero, y de ahí su máxima importancia, en el receptáculo de las reflexiones de un teórico teatral de fuste, provisto de una idoneidad de altísimo nivel. Sin duda que su condición de *dramatiker* le fue útil para encarar su tarea de *dramaturg*, aportando gracias al conocimiento del oficio una sapiencia particular. En otras palabras, el hecho de haber conformado con anterioridad una carrera de autor le facilitó la comprensión de muchos de los problemas con que se enfrentaba desde su nuevo rol, y, en especial, lo ayudó a sostener la puja en contra de los postulados teóricos que, con orgullo, enarbolaba el neoclasicismo francés. Sin embargo es opinión de algunos historiadores que el peso de la profesión de autor operó sobre Lessing y restringió su intención abarcativa del fenómeno teatral para ceñirla entre los estrechos márgenes de la tarea escritural, transformando su trabajo en un manual de dramaturgia. Para otros los resultados fueron más amplios; el documento es «una estética del drama, ya que Lessing no limita el comentario a la obra que lo motiva, sino que ésta es sólo el punto de partida que abarca al teatro en su totalidad, del drama como género literario al teatro como espectáculo, pasando por el crítico teatral y los actores y actrices, etc.»[37].

Debe aceptarse que *La Dramaturgia de Hamburgo* no es un tratado meditado y medido como el citado *Laooconte*, ya que es producto de reflexiones inmediatas, surgidas de la práctica, luego de los acontecimientos que se sucedían día tras día. El mismo Lessing da la medida de su trabajo y se disculpa compadeciendo

36 «Libro en que se apunta el rumbo, velocidad, maniobras y demás accidentes de la navegación» (DRAE).

37 Jané, Jordi. Obra citada.

«de todo corazón a mis lectores que esperaban de esta hoja una revista de teatro, tan variada y llena de color, tan divertida y amena como pueda serlo sin duda una revista de teatro […] En lugar de todas esas amables quisicosas que tanto esperaban, les sale uno con largas críticas, serias y áridas, sobre piezas antiguas y conocidas; con latosas investigaciones sobre lo que debe contener o no contener una tragedia, e incluso, aquí y allá, con declaraciones de Aristóteles»[38]. Esta experiencia de Hamburgo, donde, insistimos, Lessing y las autoridades del teatro se propusieron generar las bases de un teatro nacional alemán –*Nationaltheater*–, fue muy corta, se desarrolló en una Ciudad Imperial Libre, una *Reichsstädte* subordinada a la autoridad del emperador, vale decir con un estatus institucional diferente al de Berlín, que era una *Landesstäde*[39] bajo la tutela de Federico II el Grande. Aunque reconocida la capacidad de mecenazgo de este monarca, también era cierta la ya mencionada inquina que profesaba por Lessing, por lo que este buscó el apaño de la conducción colegiada de Hamburgo, un consorcio de notables ciudadanos, que le daba garantías de simpatía. Pero visto los inconvenientes padecidos –en algún momento Lessing tuvo que dejar de lado la crítica del trabajo de los actores por el disgusto que su opinión provocó en una actriz, esposa de uno de los patrocinadores–, no parece haber sido una elección feliz o, al menos, tan superadora en grados de libertad de pensamiento a la que hubiera encontrado en la capital de Prusia.

No se conoce manuscrito alguno de la *Dramaturgia de Hamburgo*, sino solo su primera edición alemana, publicada en dos tomos en el año 1769 en la ciudad de Bremen. En castellano se han editado parciales fragmentos de este extenso texto; en su totalidad fue publicado recién en 1993 por la Asociación de Directores de Escena de España, con traducción de Feliu Formosa. Queremos adelantar que mostraremos en esta reseña del texto un ánimo de síntesis, indicado por su extensión y por la innecesaria mención de juicios, descripciones y posiciones de momento que pueden interesar muy poco al lector actual y, para peor, afectarían la amenidad del relato.

---

38 Lessing, Gotthold. Obra citada. En adelante, todo entrecomillado, salvo que se indique lo contrario, pertenecerá a la *Dramaturgia de Hamburgo.*

39 *Reichsstädte* y *Landesstäde* marcan diferentes *estatus* de las ciudades alemanas. Las primeras, como se dijo, estaban, desde 1648, bajo la tutela del emperador y nadie gobernaba las mismas por encima de su autoridad. Las segundas respondían a un poder local, no obstante aceptaran la existencia de un emperador que reinaba pero no operaba políticamente en estos territorios.

El primer estreno que cayó bajo la mirada de Lessing, ocurrido el ya señalado 1 de mayo de 1767, fue una tragedia de Friedrich von Cronegk, *Olint und Sophronia*. La fama de Cronegk (1731-1758), también autor de comedias, se basó, afirma Lessing en este primer capítulo, más en lo que podría haber hecho que en lo que realmente hizo. Precisamente *Olint und Sophronia* es una obra inconclusa; el autor completó la escritura hasta el cuarto acto, el quinto corresponde a la «pluma» de un archivero vienés –«digo "una pluma" porque apenas si vemos en él el trabajo de un cerebro»–, y está basada en la conocida tragedia cristiana de Torcuato Tasso, *Jerusalén liberada*. Las observaciones de Lessing acerca de este acontecimiento, sobre todo el análisis de la pieza, que considera mediocre, fueron muy valoradas por colegas y teatristas que tuvieron conocimiento de esta primera crítica, dado que advertían en este acercamiento el rigor y la sutileza que el autor iba a usar en el futuro. Como muestra de esta disposición crítica vale la reflexión que a Lessing le suscitaban las muertes en la tragedia, recurso habitual de los autores para dar fin a sus historias y que Cronegk aplicó al final de la suya. «La muerte, anota Lessing, es lo que mejor resuelve todas las complicaciones [dramáticas]». Añade, como ejemplo y con el mismo sarcasmo pero refiriéndose a otra tragedia diferente a la de Cronegk, de la cual no da el nombre, pero «que era todavía peor y en la que uno de los dos protagonistas moría lleno de salud, un espectador preguntó a su vecino: "Pero éste, ¿de qué muere?" "¿De qué? ¡Del quinto acto!", respondió el vecino. Y ciertamente, el quinto acto es una plaga de tremenda malignidad, que se lleva por delante a más de uno a quien los cuatro actos anteriores prometían una vida mucho más larga». Hoy la plaga ha cedido en parte, nadie escribe cinco actos pero muchos, muchísimos autores contemporáneos, siguen resolviendo los conflictos con la arbitraria muerte del protagonista, del antagonista o de ambos.

Aquí, en estos primeros capítulos, Lessing se ocupa también de la actuación porque todavía no le había llegado la reprimenda que se lo impidió. Afirma que los pasajes morales, se entiende por ello aquellas zonas de la pieza donde se advierte la necesidad del autor de expresar su pensamiento y educar al espectador («porque el teatro debe ser la escuela del mundo moral») «tienen que estar particularmente bien aprendidos [y] deben ser dichos sin atropellarse, sin el menor tropiezo, haciendo que las palabras fluyan ininterrumpidamente […] ningún falso acento debe hacernos recelar que el actor está charlando lo que no entiende». Éste y otros conceptos surgidos a partir de la representación de *Olint und Sophronia*, tal como el movimiento de las manos del actor, la mímica adecuada del rostro, etc., son tratados por Lessing en adelante durante muchas

páginas, proporcionando consejos relativos al tema que nosotros vamos a evitar en honor de la brevedad y con la tranquilidad de que estamos tratando un documento que hoy es de fácil accesibilidad y por lo tanto posible lectura.

El 26 de mayo se produce el estreno de *Melanide*, pieza del francés Nivelle de la Chaussée situada en la región de la *comédie larmoyante*, género cuya paternidad hemos atribuido a este autor y al también francés Philippe Destouches. La pieza necesitó, para este caso, de la traducción de una mano anónima. Esto le da pie a Lessing para referirse al difícil tema de la traducción, marcando las dificultades que existen para convertir en prosa alemana lo que ha sido escrito en verso y en otro idioma.

> «Y es que traducir buenos versos en buena prosa requiere algo más que exactitud; o por mejor decirlo: requiere algo distinto. Una fidelidad excesivamente puntual hace que cualquier traducción resulte envarada; porque es imposible que todo lo que es natural en una lengua, lo sea también en la otra. Pero una traducción en verso quedará la vez diluida y deformada. Porque, ¿dónde está el feliz versificador a quien la métrica y la rima no hagan decir aquí algo de más o de menos, allí con más fuerza y delicadeza, o acaso antes o después? [Si el traductor] no es capaz de hacer esta distinción, si no tiene el gusto o el valor suficientes para omitir un concepto secundario, para utilizar la expresión directa en lugar de una metáfora, para ampliar o introducir una elipsis: entonces nos habrá transmitido todas las negligencias de su original, sin justificarlas por las dificultades de simetría y de armonía que podían disculparlas en la lengua original.»

Creímos, al introducir la cita, que no sólo se trata de una reflexión de época, sino que la opinión de Lessing mantiene su vigencia dado que la tarea de traducción teatral sigue siendo un tema puesto en cuestión y con frecuencia nunca bien resuelto.

El capítulo X es relevante porque es aquí donde Lessing vuelve a abrir fuego contra Voltaire (recuérdese, el primer desencuentro tuvo lugar años antes, en Berlín). El francés, con su habitual arrogancia, había escrito un prefacio para su tragedia *Sémiramis*, donde afirmaba que los griegos antiguos deberían haber aprendido de los trágicos franceses su habilidad para enlazar las escenas

de modo que el escenario nunca quedara vacío y que ningún personaje salga o entre sin motivo. Lessing responde a eso con alemana ironía.

> «¡Oh, sí, ciertamente, cuántas cosas hay que aprender de los franceses! Aunque tal vez un extranjero que también ha leído un poco a los clásicos pueda, aquí y allá, pedir humildemente permiso para sustentar otra opinión. Podría objetar, quizá, que todas esas ventajas de los franceses no tienen precisamente una gran influencia en los aspectos esenciales de la tragedia, que son bellezas desdeñadas por la sencilla grandeza de los antiguos.»

En toda la *Dramaturgia de Hamburgo* Lessing hará hincapié en la nefasta influencia del teatro francés, y de Voltaire en especial, sobre el alemán en ciernes. Opone, como mejores ejemplos a seguir, la autoridad de los clásicos griegos y de Shakespeare. Precisamente en *Sémiramis* Voltaire incluyó un fantasma en escena, atrevimiento que, según opinión de Lessing, sólo en Shakespeare resulta verosímil.

> «El fantasma de Voltaire no es otra cosa que una *machine* poética, usada exclusivamente en función del nudo: por sí mismo, no nos interesa lo más mínimo. En cambio el fantasma de Shakespeare es un verdadero personaje de la acción, por cuyo destino nos interesamos; nos provoca horror pero también compasión […] Voltaire considera la aparición de un difunto como un prodigio; Shakespeare, como un hecho completamente natural.»

A lo largo del documento Lessing hará uso frecuente del gran isabelino. Se queja de la interpretación que los franceses hacen de Shakespeare, siempre adaptado a sus gustos –«Shakespeare pide ser estudiado, no saqueado», dirá más adelante–. Los alemanes, defiende Lessing, contamos con la traducción de veintidós obras del inglés, empeño que entre 1762 y 1766 emprendió Christoph Wieland (1733-1816), un trabajo en prosa en cambio del verso y que, aun con sus errores, mucho más recomendable como material para acercarse a la altura del poeta.

La representación de otras piezas, todas de origen francés –*El filósofo casado*, de Destouches, y *El café o la escocesa*, una rara y casi desconocida pieza de Voltaire, a la que él negó su autoría–, le sirve a Lessing para mostrarse

partidario de piezas que, mentando a Aristóteles, sean de construcción "simple", vale decir diseñadas con una sola línea de acción, sin agregados de una segunda o una tercera línea, que no obstante fue una forma muy provechosa en el teatro inglés (Shakespeare es el mejor ejemplo). A nosotros, dice Lessing, «la manera "inglesa" […] nos dispersa y nos cansa; somos partidarios de un plan lineal, que se deje dominar de una sola ojeada». Reiteramos, guarda la misma opinión que Aristóteles, que en el capítulo XVIII de su *Poética* afirmó que «en las peripecias y en las acciones simples [los poetas] consiguen admirablemente lo que pretende, pues esto es trágico y agradable»[40].

A principios de junio se produce la representación de la aclamada pieza de Lessing, *Miss Sarah Sampson*, que el autor había estrenado en Frankfurt doce años antes, en 1755. Lessing elogia la actuación de la señora Henseln («no se le puede pedir más»), precisamente la actriz de la queja posterior, la que le impidió proseguir con el análisis de las interpretaciones. Aprovecha la circunstancia para marcar la novedosa calidad dramática de la tragedia burguesa.

> «Los nombres de príncipes y héroes pueden dar pompa y majestad a una pieza teatral, pero en nada contribuyen a la emoción. La adversidad de aquellos cuyas circunstancias tienen con las nuestras mayor afinidad, debe penetrar lógicamente en nuestras almas con la misma profundidad, y si sentimos compasión por los reyes, la sentimos porque son seres humanos y no por el hecho de ser reyes. Si su condición confiere a menudo más importancia a sus contratiempos, no por ello los hace más interesantes […] Los sagrados nombres de amigo, padre, amante, esposo, hijo, madre, de ser humano en general, son los que más patetismo contiene, los que imponen sus derechos siempre y eternamente. ¿Qué importa el rango, el nombre, el nacimiento del infeliz a quien su condescendencia con amigos indignos y la seducción del ejemplo han implicado en el juego que acabará con su bienestar y su honor, y le han llevado a gemir en la cárcel, desgarrado por la vergüenza y el arrepentimiento? Si alguien me pregunta de quién se trata, responderé: era un hombre de bien, y tiene la desgracia de ser esposo y padre, su mujer, a quien ama

40 Aristóteles. *Poética* (traducción de Valentín García Yebra). España. Editorial Gredos).

> y de quien es amado, languidece en una situación de extrema necesidad, y no puede dar más que lágrimas a sus hijos, que le piden pan. Mostradme, en la historia de los héroes, una situación más emotiva, más moral y, en una palabra, más trágica.»

El lenguaje en estas obras burguesas, agrega Lessing, debe ser natural; los personajes deberán representar caracteres burgueses de modo que la lengua que hablen deberá ser la suya propia, no los alambicados alejandrinos de la tragedia cortesana y francesa (verso de catorce sílabas métricas, formado por dos hemistiquios de siete sílabas). Es posible advertir que los conceptos vertidos por Lessing coinciden con los de Diderot y los de Mercier respecto al mismo asunto. Remítase el lector, para hacer comparaciones, al capítulo correspondiente al teatro francés de la Ilustración donde se incluye la definición de tragedia burguesa que proporcionaron estos autores franceses.

Las siguientes sesiones del Teatro de Hamburgo albergaron *El jugador*, del francés Jean-François Regnard (1655-1709), la reposición de *El filósofo casado*, el estreno de *La madre coqueta*, del también francés Philippe Quinault (1635-1688), y la versión alemana de la farsa medieval *Maistre Pierre Pathelin*, de autor anónimo. Como ya hemos señalado en el capítulo IV de estos *Apuntes*, en esta antigua pieza el tema es el ya clásico del burlador burlado, y, aun cuando no satiriza a la burguesía, se critican las profesiones hoy llamadas liberales, encarnadas por el abogado, el médico, los mercaderes, los usureros. Lo que da brío a la acción de la obra es el juego de ingenios y sutilezas, ya que el conflicto se desenvuelve a través de triquiñuelas, fingimientos y otras maniobras cargadas de astucia. Los comentaristas han situado esta obra entre 1464 y 1469, debido a que por estos años el verbo francés *pateliner* empieza a ser utilizado en otras farsas y en el lenguaje de la calle, con el sentido de fingir para engañar a alguien.

> «*Maistre Pierre Pathelin* es propiamente una farsa del siglo XV, que alcanzó un enorme éxito en su tiempo. Y realmente lo merecía, por su jocosidad fuera de lo común y por la comicidad de buena ley que emana de la acción misma y de la situación de los personajes, y que no se basa en simples ingeniosidades.»

La sesión del 19 de junio fue dedicada al estreno de *Zaire*, pieza de Voltaire que se conoció en Francia en 1732 y que, según declaraciones del

autor en el prefacio, fue escrita en dieciocho días para satisfacer los deseos de unas damas, que le reclamaron la falta de amor en sus tragedias. «Hemos de agradecer esta pieza a las señoras», ironiza Lessing, para después arremeter contra ella, cuestionando al autor que no llega a la altura de los sentimientos de amor y celos que alientan en *Romeo y Julieta* u *Otelo.* Mostrando un exceso de información y documentación, más un increíble dominio de los idiomas, Lessing hace el análisis del derrotero de *Zaire* por el mundo teatral europeo, desde la versión inglesa, la italiana de Gaspare Gozzi (1720-1806), hasta llegar a la holandesa, donde recibió las peores críticas. Semejante análisis le lleva varias páginas que nosotros salteamos por nuestro afán de síntesis.

Para la sesión del 30 de junio el teatro programó *Las falsas confidencias*, de Marivaux, pieza donde aparece Arlequín. Más arriba hemos comentado los esfuerzos de la Neuber y de Gottsched para eliminar el personaje de la escena alemana y de la denuncia de Lessing, quien afirma (precisamente en *La dramaturgia de Hamburgo*) que esta supresión del Arlequín careció de contundencia, sólo se trató de un reemplazo por otro personaje, al cual se lo nombró de otro modo, *Hänschen*, y se lo vistió de blanco en cambio de un traje con rombos. Ante esta situación Lessing propone sincerar la situación y mostrar el Arlequín de *Las falsas confidencias* con su nombre y vestuario original, «así no tendrá que perderse tanto tiempo diciéndonos previamente quién es».

En el capítulo XVIII Lessing sale al encuentro de una discusión muy de momento: ¿cuándo el teatro, la tragedia en realidad, recurre a la Historia, hasta dónde la veracidad de los hechos debería ser respetada? ¿Es mejor copiar lo que ocurrió en cambio de imaginar las circunstancias? Lessing se pone naturalmente de parte de la vieja opinión de Aristóteles, que en su *Poética* (capítulo IX) manifiesta «que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder»[41].

> «Se acepta sin motivo que una de las funciones del teatro es conservar la memoria de los grandes hombres; pero esto es algo que corresponde a la historia, no al teatro.»

Lessing volverá varias veces sobre el tema, nosotros evitaremos la reiteración debido a que habiendo tomado nota de su posición, resta añadir que la seguirá defendiendo en los mismos términos.

---

41 Aristóteles. Obra citada.

La función del 7 de julio, que Lessing reseña en el capítulo XX, tiene un gran significado, es donde el autor desliza una ligera crítica sobre la actuación de la señora Henseln, reparo menor que la actriz, se reitera que esposa de uno de los integrantes del cuerpo de notables ciudadanos de Hamburgo que administraba el teatro, leyó con disgusto. Debido a esto, Lessing decidió dejar o debió dejar (¿orden superior?) de hacer observaciones críticas sobre la labor de los actores. Conviene, para mejor información, copiar lo que Lessing mismo manifestó en esa oportunidad, cuando analizó la actuación de la actriz en la tragedia francesa *Cénie*, obra de Françoise de Graffigny.

> «Cénie es la señora Henseln. Ni una sola palabra se pierde en el vacío. Lo que dice no lo ha aprendido; sale de su propia mente, de su propio corazón. Tanto si habla como si calla, su juego escénico no presenta ni una sola ruptura. Sólo un defecto sabría encontrarle, pero es un defecto muy raro, un defecto muy envidiable. La actriz es demasiado alta para su papel. Me da la impresión de un gigante haciendo instrucción con un fusil de un cadete.»

Tome nota el lector que, sin duda, el comentario muestra nada demasiado ofensivo por parte de Lessing y, por lo contrario, excesivo ego profesional en la poderosa señora Henseln. En tiempos modernos se diría que fue un reparo en la elección del *casting*.

En otro capítulo Lessing hace pie en un tema al parecer insignificante para el teatro de la época, pero que empezaba a tomar forma como materia de reflexión: el título de las piezas. A raíz del estreno de *Nanine*, comedia del alemán B. G. Straube, Lessing se pregunta qué clase de título es éste, qué quiere significar.

> «Un título no tiene que ser una receta culinaria. Cuanto menos se revele el contenido, mejor será como título.»

La recomendación es discutible. Muchos años después, un extraordinario dramaturgo norteamericano, Arthur Miller, dará por tierra con este axioma. *La muerte de un viajante* es sin duda un título muy explícito y anticipatorio, pero la aventura del personaje hasta su final atrapa el interés del espectador o del lector, olvidando ambos lo que se le ha adelantado desde el comienzo.

Otra cuestión que encara Lessing es la intervención que le cabe a la música en el teatro (tómese nota de que se trata de música en vivo, en su época no había ningún sistema de reproducción). Para él, la música representa en cierto modo el papel de los antiguos coros. Al respecto señala que «hace ya mucho tiempo que nuestros entendidos [el citado Johann Christoph Gottsched entre ellos] han expresado el deseo de que la música interpretada antes, después y en el transcurso de la representación, pueda tener con ella una conexión mayor». Lessing admite que cada espectáculo requiere de su acompañamiento musical propio, y cita, como intento pionero, el de Johann Adolf Scheibe (1708-1776), el primer músico en observar este nuevo campo para su arte. La tentativa inicial ocurrió en 1738, cuando Scheibe le puso música a *Polyeucte*, tragedia en cinco actos de Pierre Corneille. Lessing transcribe las opiniones que sobre la cuestión hizo el mismo Adolf Scheibe. Este músico consideraba que todas las sinfonías compuestas para un espectáculo tenían la obligación de relacionarse con su contenido y su estructura, que el apoyo musical debía ser distinto para las tragedias que para las comedias –para las tragedias, fogoso, solemne y llenos de espiritualidad; para las comedias, libre, fluido y a veces jocoso–, y que cada pieza teatral de cualquier género debía aspirar a su propia música. Lessing señala que su teatro de Hamburgo ha tomado para sí estas premisas de Scheibe, no sólo se «ha procurado en mejorar la orquesta, sino que, además, se han hallado hombres dispuestos a poner manos a la obra y suministrar modelos de esta clase de composición, que han superado cualquier expectativa». De más está añadir que estos conceptos sobre la música teatral, al parecer novedosos en el siglo XVIII, se aplican con claridad en el teatro contemporáneo,

A raíz del estreno de dos comedias francesas, *El heredero aldeano* de Marivaux («un buen producto para nuestro mercado») y *El distraído* de Regnard («una bufonada destinada a hace reír; la gente reía y salía agradecida»), por supuesto ambas traducidas al alemán, le sirven a Lessing para reflexionar sobre la comedia y acercar lo que quizás pueda tomarse como una buena definición del género.

> «Su auténtica y general utilidad consiste en la risa por ella misma, en el ejercicio de nuestra capacidad para observar lo ridículo; para observarlo sin esfuerzo y rapidez bajo todos los fingimientos de la pasión y de la moda, en todas sus combinaciones con defectos aún peores o con buenas cualidades, e incluso en las arrugas de

la ceremoniosa gravedad. Admitamos que ni *El avaro* de Molière ni *El jugador* de Regnard han corregido jamás a un avaro ni a un jugador, concedamos que la risa jamás podrá corregir a tales necios; peor para ellos, pero no para la comedia. A ella, si no puede curar enfermedades desesperadas, le basta con fortalecer a los sanos en su salud. El avaro es también aleccionador para el pródigo; y también para el que no juega resulta instructivo el jugador […] Es provechoso conocer a aquellos con quienes podemos entrar en colisión, y lo es también guardarse contra las impresiones del ejemplo.»

En el mismo capítulo, el XXIX, Lessing cita el siguiente estreno del Teatro de Hamburgo, esta vez una tragedia de Pierre Corneille, *Rodogune*, que el poeta francés firmó en 1644. Lessing admite que «es justo que nos detengamos en la obra maestra de este gran hombre», un autor que siempre tenía su asiento reservado en el teatro, por grande que fuera la afluencia de público, y en caso de concurrir a la función toda la sala se ponía de píe, para aplaudirlo, una distinción de la que sólo eran dignos los príncipes de sangre. En obediencia a este criterio de admiración, Lessing hace un largo análisis crítico de la pieza, un extenso pormenor innecesario de trascribir aquí, pero donde, no obstante la alta consideración que le merece el autor, descubre debilidades en *Rodogune* que no entiende cómo pudieron haber pasado desapercibidas durante los cien años que transcurrieron desde su estreno francés; «¿sólo al dramaturgista de Hamburgo le era reservado ver manchas en el sol y rebajar un astro a la condición de meteorito?».

El estreno siguiente, *Mérope* de Voltaire, le vale a Lessing para adentrarse en la interpretación que él tiene de la *Poética* de Aristóteles, distinta a la del encumbrado *philosophe* francés. Cabe suponer que Lessing había leído en griego el trabajo del filósofo clásico, o también había accedido al texto a través de la primera versión alemana, de 1753, comentada y traducida por Michael Conrad Curtius (1724-1802). Los capítulos dedicados al tema son muchos y de altísima complejidad teórica, ya que para justificar su opinión diferente sobre la *catarsis* aristotélica, recurre a su altísima erudición, traduciendo los arcaicos vocablos griegos para darles una connotación distinta a la aceptada hasta ese entonces, precisamente por Voltaire y otros estudiosos franceses. Aristóteles, afirma Lessing, debe ser explicado a través del propio Aristóteles,

de modo que deberían dejarse de lado traducciones e interpretaciones que lo han tergiversado. Lessing encuentra diferencias entre lo que muchos entienden por *catarsis*, compasión y terror, términos que discute y cambia; para él el efecto se produce con una combinación de compasión y temor. Montado en la connotación de estas dos palabras, Lessing la emprende contra todo traductor que difiera del criterio, con especial deleite si se trata de franceses: Dacier, Crebillon, Corneille y naturalmente Voltaire. Se trata de una especulación extensa (reiterativa, por qué no decirlo), que le lleva diez capítulos.

> «Porque no es ciertamente Aristóteles quien ha hecho la división, justamente censurada, de las pasiones trágicas en compasión y terror. Ha sido mal interpretado y mal traducido. El habla de compasión y temor, no de compasión y terror; su temor no es en modo alguno el temor que nos suscita el mal que amenaza a otra persona, por ella misma, sino el temor que surge en nosotros, por nosotros mismos, en virtud de nuestra semejanza con la persona que sufre; es el temor a que la desgracia que vemos cernirse sobre dicha persona pueda caer sobre nosotros, el temor de convertirnos nosotros mismos en objeto de la compasión. En una palabra, este temor es la compasión referida a nosotros mismos.»

El estreno de esta tragedia de Voltaire también le sirve a Lessing para arremeter contra la observancia de las unidades de lugar y de tiempo, falsas normas aristotélicas puesto que acerca de esta cuestión «no hay ningún precepto explícito entre los antiguos». Fustiga los absurdos que se producen en el teatro francés (su centro de constante irritación) para sostener la necesidad de estas dos unidades mal llamadas clásicas, y reflexiona al efecto.

> «La unidad de acción[42] fue la primera ley dramática de los antiguos; la unidad de tiempo y la unidad de lugar eran en cierto modo consecuencias de aquella, y difícilmente la habrían observado con mayor rigor del que la primera hubiera exigido,

42 Todos quienes teorización sobre la cuestión durante el siglo XVIII consideraron la unidad de acción como indispensable. Goethe lo afirma con frecuencia en *La misión teatral de Wilheim Meister*: «es un error en el que se incurre fácilmente: explayarse en sentimientos elegíacos, detenerse en descripciones y símiles. Estos constituyen, por cierto, en realidad, la muerte del drama, que solo puede ser valorado por el avance constante de la acción».

sino hubiesen recurrido al nexo de unión del coro. Si las acciones habían de tener, efectivamente, una masa de gente del pueblo, y dicha gente era siempre la misma, que no podía alejarse demasiado de sus casas ni podía estar ausente de las mismas mucho más tiempo del que nos hace salir normalmente a la calle movidos por la curiosidad, vemos que apenas podían hacer otra cosa que reducir el lugar a uno solo, siempre el mismo, y limitar el tiempo a un solo día. A estas limitaciones se sometieron *bona fide*, pero con una flexibilidad, con un sentido común que, nueve de cada diez veces, les supuso más un beneficio que una pérdida. Porque esta coacción les daba pie a simplificar tanto la acción misma, a separar con tanto cuidado de ella todo elemento superfluo, que, reducida a sus partes esenciales, acababa siendo un ideal de acción, que hallaba su plasmación más feliz justamente en la forma que menos exigía el añadido de circunstancias de tiempo y lugar.»

En cambio los franceses, acusa Lessing, consideraron las unidades de tiempo y de lugar no como una consecuencia de la acción, sino como exigencias ineludibles para representarla. Asimismo la elasticidad que los franceses le dieron a estas normas, y que nosotros hemos explicado en otros capítulos de estos *Apuntes* –vale decir los célebres y discutibles acomodamientos que de la unidad de tiempo y de lugar hizo, por ejemplo, Pierre Corneille–, lo cargan de tanta ironía que renuncia a discutirlos.

La sesión del 3 de noviembre se abre con una curiosidad de momento: el estreno de una obra de autoría femenina. Se trata de *Cénie*, tragedia traducida en prosa de Mme. Françoise de Graffigny (1695-1758), escritora francesa de cincuenta y cuatro años (casi la ancianidad para la época), activa frecuentadora de los salones ilustrados de la primera mitad del siglo que le tocó vivir.

Naturalmente exigido por su condición de dramaturgista, Lessing se sentía obligado a bucear en la literatura dramática universal, buscando los textos que podrían servirle para la programación de su teatro. Es así que encuentra, en una recopilación de comedias impresa en Sevilla por José Padrino, una pieza en castellano titulada *Dar la vida por su dama.* Él mismo confiesa que no tiene ningún dato, no conoce al autor ni tampoco la fecha en que fue compuesta.

Este desconocimiento es, sin duda, comparable al de cualquier lector de la *Dramaturgia de Hamburgo*, por lo que Lessing dedica muchas páginas a relatar el argumento de esta pieza típicamente española. De este modo va soltando opiniones de un teatro que cultiva lo que él denomina género híbrido, que no es otro que la tragicomedia, que Lope legitimó, varios años antes, en el *Arte nuevo de hacer comedias*. Al referirse a este documento fundacional del teatro español del Siglo de Oro, Lessing aplica un razonamiento que no concuerda con nuestra opinión. Según Lessing, Lope regularizó el teatro español popular «contra su voluntad […] al ver que no era posible trabajar con éxito de acuerdo con las reglas y los modelos de los antiguos». Nosotros sospechamos que Lope no sintió ninguna desazón, sino mucha satisfacción en disciplinar el teatro según las normas de la calle, y hacerlas valer ante un auditorio de vanidosos académicos desconcertados, ellos sí, ante un teatro que era de furor público. Recuérdese –abundamos sobre esto en el capítulo VIII de estos *Apuntes*–, que Lope asistió invitado a una sesión de la academia española para explicar el fenómeno de la Comedia Nueva, y lo hizo aplicando en el relato la inocultable sorna del triunfador, ya que en ese entonces él era el soberano de los corrales españoles. De todas maneras Lessing acepta que la tragicomedia no guarda un defecto de procedimiento, sino es apenas un salto por encima de las reglas clásicas que surge de la naturaleza, que amalgama lo vulgar con lo sublime, lo cómico con lo triste, del mismo modo que lo hiciera Shakespeare, «el poeta que desde Homero es el que mejor ha conocido a los hombres».

El 19 de febrero el Teatro de Hamburgo estrena *El padre de familia*, el drama burgués de Denis Diderot en versión alemana del propio Lessing, quien opina que la pieza –representada durante una inusual cantidad de funciones, doce–, es la respuesta de Diderot al desangelado teatro de su país, que gozaba de una fama de calidad y prestigio absolutamente injusta, no sólo en Francia sino en el resto de Europa.

La conclusión de este voluminoso libro (más de cuatrocientas páginas, según la edición de la Asociación de Directores de Escena de España), es un fin de fiesta donde Lessing se otorga el permiso de hablar sobre sí mismo. Relata cómo fue convocado por el Teatro de Hamburgo; en esos momentos se hallaba desocupado y ocioso y manifiesta ignorar con humildad cuál fue la verdadera causa del llamado, ya que él no era ni actor ni poeta, a lo sumo podía asumir la condición de un autor dramático apenas idóneo. No se siente un autor prolífico,

incapaz de hacer lo que Goldoni hizo por el teatro italiano, «enriqueciéndolo con trece obras nuevas en un solo año» (error de Lessing: fueron dieciséis obras en un año), por lo que ante su lentitud y pereza optó por la crítica y «así nació la idea de estas hojas periódicas. La idea me gustó. Me recordó la didascalia de los griegos, las breves anotaciones semejantes a las que el propio Aristóteles no desdeñó escribir sobre las piezas teatrales griegas», de modo que, confiesa, se sintió tentado, en el principio, ponerle otro título a estos papeles y llamarlos *Didascalias de Hamburgo.*

A renglón seguido reitera su objetivo de comienzo, su cuaderno «habrá de acompañar cada paso que aquí dé el arte, tanto del poeta como el actor», y enfrenta sin rubores la mala situación que encontró cuando hizo crítica de los últimos (el ya reseñado conflicto con la señora Henseln). Es que, afirma, «tenemos actores, pero no tenemos un arte de la interpretación. Si en otra época existió, ahora no lo tenemos ya; se ha perdido; hay que recrearlo totalmente».

¿Y qué pasó con los poetas, que constituían su mayor interés? En este sentido Lessing es pesimista: nada. Y para llegar a esta negativa realidad el público tuvo mucho que ver, porque tampoco ha hecho nada para estimular la calidad de los textos. Tampoco prosperó la aventura de crear un teatro nacional «cuando los alemanes no somos todavía una nación»; el intento se frustró porque «somos aún los rendidos imitadores de todo los que nos viene de afuera, y muy especialmente seguimos siendo los más serviles imitadores de los nunca bien ponderados franceses; todo los que nos llega del otro lado del Rin es bello, encantador, delicioso, divino […] Así pues, en lugar de hablar de los pasos que el arte del poeta dramático podía haber dado realmente entre nosotros, me he visto obligado a detenerme en los que había de dar provisionalmente para poder seguir después su camino con pasos más largos y más rápidos. Eran los pasos que debe dar alguien que se ha extraviado a fin de regresar al buen camino y no perder ya de vista su objetivo». Lessing, aun cuando ya hizo claras sus modestas dotes de autor, se declara autorizado a hablar de dramaturgia porque él mismo la ha practicado: «no pido más que una voz entre nosotros, en un país donde se atreve a hablar más de uno que se quedaría mudo como un pez si no hubiese aprendido a imitar la voz de tal o cual extranjero». Advierte que él no ha comprendido mal la esencia de la literatura dramática porque tuvo como referente la *Poética* de Aristóteles, que considera absolutamente infalible, sobre todo en el estudio de la tragedia en los pedazos de texto «que el tiempo nos ha

hecho la gracia de conservar». Sobre la base de este conocimiento ha estudiado las más célebres obras del teatro francés, cuestión que se hace evidente a todo lo largo de la *Dramaturgia de Hamburgo*, que engañosamente parecen conformadas de acuerdo con las reglas aristotélicas, generando el prejuicio alemán de que imitando a los franceses se está imitando también a los antiguos. Por fortuna, señala, el prejuicio perdió fuerza cuando conocimos algunas obras inglesas, en especial las de Shakespeare y los isabelinos. Este contacto nos hizo entender que «las piezas inglesas carecían de un modo demasiado ostensible de ciertas reglas con las que nos habían familiarizado los franceses. ¿Y cuál es la conclusión? Pues que el objetivo de la tragedia era perfectamente alcanzable sin ninguna de dichas reglas, y que las mismas podían ser incluso culpables de no haberlo alcanzado».

Dejamos para el final nuestras preguntas. Por qué Lessing, siendo dramaturgista del Teatro de Hamburgo, por lo tanto dueño de una función de altísima autoridad respecto al repertorio, eligió, o dejó que se eligiera, tal cantidad de obras de origen francés, toda vez que se trataba de una dramaturgia que, con algunas pocas excepciones, Lessing desestimada, cuando no despreciaba. ¿No encontró o no se empeñó en buscar mejores fuentes? ¿Debió aceptar esos títulos por indicaciones de la moda, o porque la procedencia francesa aseguraba el favor de un público que de otra manera no habría sido tan receptivo? ¿Los notables de Hamburgo, o los actores del elenco estable, eran quienes al fin le acercaban los títulos y él no contaba con fuerza para negarse? ¿Encontró tan poco material en el teatro alemán existente como para no poder competir con esta literatura dramática foránea? Acaso algún lector de la *Dramaturgia de Hamburgo* encuentre entre los resquicios de un libro farragoso, a veces brillante y otras inútilmente minucioso, respuestas que puedan satisfacer estos interrogantes.

El Sturm und Drang

Cabe precisar, en primer término, el nombre que identifica al movimiento. La palabra alemana *Sturm* significa viento fuerte, tormenta, o asalto en términos militares; mientras que *Drang* es afán sin direccionalidad o finalidad explícita, por lo que *Tormenta e Ímpetu* sería la traducción al castellano más correcta, frecuente y aceptada de la tendencia.

Mientras Gotthold Lessing llevaba a la Ilustración teatral «a sus límites más atendibles»[43], una generación de poetas alemanes nacida entre 1740 y 1755 se embebía de una vertiente que, como la *Auflklarung*, también provenía de la cultura francesa, pero de aquella que ponía en duda la inefabilidad del racionalismo estético y adhería a los postulados de Jean Jacques Rousseau, un *philosophe* ya dispuesto, por esas fechas, a romper con el Iluminismo, al cual había adherido y ahora le anteponía la fuerza de la Naturaleza y la Pasión (la particular evolución del pensamiento de Rousseau, de un extremo a otro, ha sido uno de los temas desarrollados en el capítulo XI de estos *Apuntes*). Se trata de los jóvenes del prerromántico *Sturm und Drang*, que asignándose la calidad de "genios" (discutible, ninguno lo era) adhirieron, entre otras causas, al canon dramático de Shakespeare que era «para ellos, el poeta de las grandes pasiones, de los inmensos caracteres y –así creían– de la forma artística sin regla ni ley»[44]. Cierto, para los *Stürmer* no había ni reglas ni leyes, eliminaban de su obra toda adhesión a normas y preceptos apriorísticos, salvo el dictado de su propia pasión. Para ellos *Hamlet* era la pieza más emblemática del genio inglés y a ella le dedicaron preferente atención. Franz Heufeld (1731-1795) hizo una adaptación de la primera traducción de Wieland, concediendo al final salvación para el héroe, y con esa base textual se representó varias veces, con éxito respetable.

> «Las traducciones de sus obras que se van difundiendo arrancan gritos de admiración. Los pulidos clasicistas franceses del siglo XVII y el académico Voltaire son repudiados por el gran Will, en quien se adora el ímpetu irrefrenable, la regularidad calculada, la fantasía sumamente poderosa, el juego libre de las pasiones, la inmensa vitalidad.»[45]

Ninguno de ellos tomó nota de que el conocimiento que tenían de la obra del inglés era fragmentario, que sólo se habían asomado al inmenso mundo de Shakespeare a través de las traducciones de sólo veintidós obras que el citado Christoph Wieland había hecho, en prosa, entre 1762 y 1766, eludiendo, por

---

43 Modern, Rodolfo. 1966. *Historia de la literatura alemana.*

44 Röhl, Hans. 1938. *Breve historia de la literatura alemana* (traducción de Juan Probst). Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Estudios Germánicos.

45 D'Amico, Silvio. 1961. *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.

incapacidad idiomática o decisión intelectual, la traslación en verso de esos magníficos poemas dramáticos. Los comentaristas aseguran que en este cuadro de pasión shakesperiana, Wieland fue seguido por Gottfried Herder (1744-1803), ministro luterano de la corte de Weimar, filósofo, traductor y crítico que, recogiendo los frutos que Lessing había sembrado, se acercó a la obra del inglés con mayor acierto. Tiempo después August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) y Ludwig Tieck (1773-1853) iniciaron en la década de 1790 la publicación de otras traducciones alemanas de la obra del isabelino. Con prolija fidelidad tradujeron la prosa en prosa y el verso en verso del mismo metro, circunstancia que acercó aún mayor fidelidad a los fantásticos testimonios teatrales isabelinos). Sin embargo esta admiración del mencionado Herder por el isabelino no tenía carácter incondicional, no le hizo olvidar sus viejas intenciones de instalar un nacionalismo cultural. Por lo tanto, del mismo modo que Lessing, a la par que ensalzaba al genio inglés, accionaba en contra del predominio «de la cultura y el idioma franceses [e] insistía en la noción de comunidad cultural […]; él sugería que cada cultura debía ser considerada como un todo orgánico, válido en sus propios términos, lo que permitía juzgar la cultura alemana con un cierto orgullo patriótico»[46].

> «Herder estaba por la emancipación de la tiranía ático-parisiense, por la primitiva fuerza del lenguaje natural, por las leyendas populares: éstas habían de suministrar las formas y materiales para la vivificación del drama.»[47]

El pensamiento de Herder tuvo una apreciable incidencia sobre toda la generación de artistas alemanes que protagonizaron el *Sturm und Drang*, el Romanticismo posterior y sobre Goethe y Schiller, hombres que por su enorme estatura no cabe incluir en ninguna categoría, ya que semejante operación minimizaría la excepcional talla de estos dos grandes creadores. Es cierto que la publicación en 1774 de la tan mencionada novela epistolar de Goethe, *Las desventuras del joven Werther*, corresponde a su época de *Stürmer* y, por lo tanto, a la vez que le dio celebridad personal le otorgó enorme crédito al movimiento,

---

46 Fulbrook, Mary. 1995. *Historia de Alemania* (traducción de Beatriz García Ríos). Gran Bretaña. Cambridge University Press.

47 Ludwig, Emil. 1938. *Goethe, historia de un hombre*. Buenos Aires. Editorial Juventud Argentina.

pero luego, tal como analizaremos después, Goethe tomó gran distancia de la tendencia a partir de 1775, cuando asumió sus obligaciones de funcionario cultural (también administrativo) de la corte de Weimar.

Cuando los *Stürmer* abordaron el teatro, el género sino predilecto muy a la par de la lírica, no tuvieron en cuenta lo poco que conocían de Shakespeare y produjeron una incesante caravana de personajes que vociferaban sus sentimientos a través de una catarata fatigosa de exclamaciones y juramentos. En este alboroto provocado por el «movimiento espiritual más ruidoso»[48], donde era más asidua la proclama que la producción artística, hubo excepciones, autores de talento que originaron estimables piezas. Los estudiosos rescatan y le dan categoría de gran dramaturgo a Reinhold Lenz (1751-1792), de corta y desdichada vida, quien en sus comienzos adhirió a los postulados del *Stürm und Drang.* Provenía de Livonia, hoy territorio compartido por Letonia y Estonia, y estudió teología en una universidad de Königsberg, donde enseñaba Kant, trabajando más tarde de preceptor, ocupación vista como humillante para un egresado de tan prestigiosa institución. Conoció a Goethe en Estrabsurgo y tuvo un comportamiento insinuante con la compañera de este que le valió, cuando en 1776 Lenz quiso instalarse en Weimar (el reino de su rival), la consideración de *persona non grata.* Continuó viaje por tierras alemanas y comenzó a sentir los primeros síntomas de enfermedad mental. Pidió una ayuda espiritual, la intervención de un pastor protestante, que fue insuficiente; su enfermedad –esquizofrenia aguda acompañada por depresiones– se fue agravando. El pastor que lo atendió, Friedrich Oberlin, tomó nota de la estadía de Lenz, un diario bastante minucioso que años después cayó en manos de Georg Büchner, quien con ese material comenzó a redactar una novela, *Lenz*, que nunca pudo terminar debido a su muerte súbita. Después de este episodio de fracasada curación, Lenz vagó por Europa hasta morir, loco y arruinado, en un sanatorio de Moscú, adonde había viajado en búsqueda de sanación para su enfermedad. Dejó dos obras valiosas que hicieron «escarnio de toda forma dramática»[49]: *Los soldados*, que para muchos abre la veta naturalista en el teatro alemán, y *El preceptor o las ventajas de la educación privada* (también se traduce como *El maestro de la corte*), las dos de 1776. La última mereció la atención posterior de Bertolt Brecht, quien elaboró una magnífica versión de la pieza.

---

48 D'Amico, Silvio. Obra citada.
49 Röhl, Hans. Obra citada.

En esta nómina de autores valiosos debe sumarse a Maximilian Klinger (1752-1831), autor de la obra que le dio nombre al movimiento, *Sturm und Drang* (1776), y a Maler Müller (1749-1825), quien en 1778 aportó su versión teatral del germánico y medieval mito de Fausto.

Detenemos el análisis, somero, del *Sturm und Drang* en su carácter precursor del Romanticismo, un programa más que artístico, sino también vital (creemos haber explicado esta última condición), provisto de una contundencia que trastornó a Europa y a todo el universo occidental y que, por su intensidad y vigencia, sólo permite la comparación con el Renacimiento. Cabe, entonces, darles espacio a las dos figuras que iluminaron, con claridad de genio, estos precoces acercamientos al Romanticismo: Goethe y Schiller.

Johann Wolfgang Goethe (1749-1832)

La trayectoria artística de Goethe contiene una curiosa circunstancia: desde sus inicios hasta cuando firma *Egmont*, pieza teatral de 1788, transitó por los terrenos afines al *Sturm und Drang*; desde entonces hasta el final de su larga vida (fue longevo, murió a los 83 años), adhirió firmemente a los postulados del Clasicismo de Weimar, escuela literaria profundamente alemana que él, junto con Friedrich Schiller, desarrollaron en la segunda mitad del siglo XVIII, durante la larga residencia de ambos en esa ciudad.

Goethe fue novelista, poeta, dibujante y pintor (nunca dejó la práctica), arquitecto (él mismo diseñó la casa de Weimar, donde vivió y donde murió), y, para nuestro interés, importante dramaturgo. Asimismo Goethe, a la manera de un ilustrado de última generación, siempre manifestó interés por la ciencia y los fenómenos de la Naturaleza, a los que le dedicó mayores esfuerzos en la segunda parte de su vida, compitiendo, a través de una distinta teoría de los colores, nada menos que con el mismísimo Isaac Newton, sacerdote absoluto de la ciencia iluminista. Todas estas actividades, todas estas inquietudes, todos estos saberes hacen casi imposible que una síntesis de su biografía refleje su enorme capacidad de sabio y artista. Lo intentaremos aun cuando, como afirma Rodolfo Modern, «cualquier fórmula que intente delimitarlo será siempre rebasada»[50].

Junto con la atención que merece su inabarcable y prolífica producción científica y literaria, es posible agregar otros factores que sazonan aún más la

50 Modern, Rodolfo. 1966. *Historia de la literatura alemana.*

historia personal de Goethe. Fue un hombre pasional, protagonizó romances de incidencias tormentosas, enamorándose con frecuencia de la persona equivocada, una tendencia que lo emparienta con uno de sus personajes fundamentales, el joven Werther, aquel de su novela más famosa e insignia del movimiento *Sturm und Drang*.

Goethe nació en Fráncfort del Main, complejo urbano de pasado bárbaro y amable presente mercantil, muy poblado desde la Edad Media y que hoy, quinta ciudad de Alemania respecto al número de habitantes, se reconoce como Frankfurt. En ese tiempo, 1749, gozaba de un rango de preferencia entre las tantas ciudades que componían el Sacro Imperio; en Fráncfort se coronaba al emperador y allí residió y se desempeñó uno de los más notables déspotas ilustrados, José II, el hermano de la infortunada María Antonieta. En su ciudad natal Goethe asistió por muy corto tiempo, nueve meses, a la escuela pública para luego recibir una educación extraordinariamente completa en manos de preceptores privados: aprendió varios idiomas, a tocar el piano y el violoncelo, también a dibujar y pintar, además de colmarse de conocimientos acerca de la historia del mundo y de las artes; leyó desde la *Ilíada* hasta el *Robinson Crusoe* de Defoe. Su padre era un acaudalado y honorable ciudadano, aunque para otros biógrafos era hijo de un sastre y un burgués advenedizo, de un abolengo adquirido por un casamiento afortunado con la aristócrata Elizabeth Textor. El propio Goethe, adicto a los escritos autobiográficos, siempre ganado por una ansiedad por contarlo todo, tal como lo hizo en *Poesía y verdad* (su libro de memorias), proporcionó un retrato sutil de su padre, un iluminista a la moda que tenía un profundo interés por el arte, pero medido por su valor de mercancía. Contaba con pintores a sueldo, a quienes no sólo les indicaba los temas, sino los tamaños de los cuadros con el fin de que tuvieran su lugar en la casa paterna que, por causa de las modificaciones que ordenó hacer, se convirtió en un adefesio de nuevo rico. La madre de Goethe merece en el mismo texto otra consideración; el hijo le confiere, aun aceptando sus limitaciones culturales, un alto grado de fantasía y una dulzura de carácter que contrastaba con la vulgaridad de su marido.

Poesía y verdad es un escrito autobiográfico que Goethe comenzó a redactar en 1811 y tardó veinte años en terminar. Consciente de la necesidad de construir su propio mito, lo consiguió con este retrato, ya que hoy es difícil encontrar un camino para hablar de Goethe sin tener como referencia este texto, que como toda autobiografía, esclarece y descubre a la par que oculta y

desvanece. Estas memorias abarcan desde el nacimiento del escritor hasta su partida a Weimar, la pequeña ciudad donde pasará el resto de su vida y donde hizo historia. En octubre de 1811 publicó el primer volumen, los libros I al V; el segundo se editó en 1812, libros VI al X; y en mayo de 1814, el tercero, libros XI al XV. El cuarto y último volumen (libros del XVI al XX) le demandó demoras mayores, acaso porque allí trató la mayor crisis de su historia de vida, la que lo decidió romper con la rutina provinciana de Fráncfort y, en 1775, trasladarse a Weimar.

En *Poesía y verdad* cuenta, como si fuera una novela, las circunstancias y modelos de su formación, aquellos libros que lo influyeron (las tragedias burguesas de Lessing, el *Mesías* de Klopstock, las teorías dramáticas de Wieland), y el desarrollo de su personalidad, sus amistades y sus muchos amoríos (cada una de sus mujeres tuvo su poema; «el sentimiento amoroso que acompaña todo el curso de su existencia se le transformará siempre en obra»[51]). Suma además el relato de la génesis de algunas de sus grandes piezas y una optimista teoría de la juventud, vista como una época confiada, despreocupada, sentimental y libre, con una marcada y disculpable tendencia a conspirar con el error. En la última parte de la obra, en el libro XX, introduce Goethe el concepto de lo "demónico" (*das Dämonische*), donde caben el caos, la genialidad y la rebeldía, un rasgo clave y grato para los románticos, que lo usurparon para sí mismos. Lo demónico, concepto bastante similar al *dáimon* griego, comprende, según Goethe, a ese ser dominador y arbitrario que atraviesa los límites, vulnera las categorías de tiempo y espacio y ama lo imposible. Fueron de esa naturaleza, según Goethe, Napoleón (a quien conoció en 1808 y le ocasionó una profunda impresión), Federico el Grande y Cristo.

> «Pero la manifestación más terrible de lo demónico es cuando predomina en alguna persona. A lo largo de mi vida he podido observar a varias de ellas, a veces de lejos y otras muy de cerca. No siempre son las personas más sobresalientes; no destacan por su espíritu ni por su talento, y raramente por su bondad. Sin embargo, su ser desprende una fuerza monstruosa y son capaces de ejercer un dominio increíble sobre todas las criaturas e incluso sobre los elementos, y ¿quién puede decir hasta dónde puede llegar a extenderse una influencia así? Todas las fuerzas morales

51 Modern, Rodolfo. 1966. *Historia de la literatura alemana.*

> unidas no pueden hacer nada contra ellos. Es inútil que la parte más clarividente de los hombres pretenda hacerlos sospechosos de estafados o de estafadores, pues la masa se sentirá igualmente atraída por ellos. Pocas veces o nunca podrán encontrarse dos hombres coetáneos de esta clase, y nada puede derrotarlos más que ese mismo universo contra el que han emprendido la lucha.»[52]

A Goethe lo sucedió, con un año de diferencia, el nacimiento de una sola hermana (otros cuatro hermanos murieron en la lactancia), que fue compañera de juegos y confidente por correspondencia cuando, ya mayor, el hermano varón se alejó de Fráncfort. El mismo Goethe padeció penurias de nacimiento, un brote de erisipela[53] puso en riesgo su vida, y si bien sobrevivió a la enfermedad sufrió de otras debilidades físicas que lo persiguieron siempre. Quizás este acecho de la muerte le hizo evitar, según consignan los historiadores, su presencia en los funerales. Desatendió, entre muchos, los de Wieland y los de Herder. También señalan que su fuerza de voluntad, y cierta perspicacia para sortear con éxito los achaques somáticos de origen y las enfermedades habituales de su época, fueron su arte de llegar a viejo y morir a edad longeva, a los ochenta y tres años. Él mismo, replicando la tradición astrológica de las biografías medievales y renacentistas, había confeccionado su carta natal, trascripta en el libro I de *Poesía y verdad*.

> «Al mediodía del 28 de agosto de 1749, al sonar la duodécima campanada, vine al mundo en Fráncfort del Main. La constelación era afortunada: el Sol estaba en el signo de Virgo y culminaba para este día; Júpiter y Venus lo miraban amistosamente y Mercurio sin aversión; Saturno y Marte se comportaban con indiferencia; sólo la Luna, que acababa de alcanzar su plenitud, ejercía el poder de su oposición tanto más cuanto que su hora astral había llegado simultáneamente. Por ese motivo se oponía a mi nacimiento, que no podía tener lugar hasta que dicha hora hubiera transcurrido.

---

52 Goethe, J.W. 1999. *Poesía y verdad* (traducción de Rosa Sala). España. Alba Editorial.

53 La erisipela es una enfermedad infectocontagiosa aguda y febril, producida por estreptococos, que afecta principalmente la dermis. Se caracteriza por una placa eritematosa roja de extensión variable, de bordes bien definidos y que puede causar dolor y prurito y manifestaciones sintomáticas que incluyen fiebre. En general, la infección ocurre en el rostro y son comunes los antecedentes previos de faringitis estreptocócica.

> Es posible que estos aspectos favorables, que en el futuro los astrólogos iban a valorarme en muy alto grado, fueran la causa de mi existencia, ya que por una torpeza de la comadrona llegué casi muerto al mundo y sólo gracias a numerosos esfuerzos se logró que pudiera ver la luz. Esta circunstancia, que había sumido a los míos en una gran turbación, resultó, no obstante, beneficiosa para mis conciudadanos, en la medida en que mi abuelo, el corregidor Johann Wolfgang Textor, tomó esto como pretexto para que se contratara a un partero y se introdujera o renovara la instrucción de las comadronas, lo cual debió de resultarle ventajoso a alguno de los que nacieron después.»[54]

Desde el punto de vista devoto, Goethe niño recibió la habitual educación luterana que, según propia confesión en *Poesía y verdad*, le resultó cargada de una moral rígida y seca. Este descreimiento lo acompañó siempre, nunca se declaró ateo como muchos de los que adhirieron a la *Auflklarung,* pero tampoco nunca fue un practicante, absteniéndose de participar en las ceremonias de culto. La mitología bárbara germana, que había conocido cuando su madre le leía las sagas tradicionales, pesaba más sobre su criterio religioso que la prédica de los pastores luteranos.

> «Hay en el fondo del alma de Goethe, como en el de sus contemporáneos, un remanente de misticismo medieval que trata de acomodarse al racionalismo creciente.»[55]

El comentario vale para explicar los numerosos ingredientes sobrenaturales, atávicos y paganos, que forjaron su personalidad y que se advierten en una simple lectura de su *Fausto.* En otro ejemplo, en *Afinidades electivas*, novela que publicó en 1809, Goethe presenta a una extraña mujer cuya conducta está sometida al influjo de los astros.

Goethe expresó bastante desapego respecto a las causas políticas. Aceptaba, y aceptó, el *statu quo* vigente, la presencia de un noble al mando de una ciudad o de un territorio, sin cuestionar su legitimidad, incluso poniéndose

---

54 Goethe, J.W. 1999. *Poesía y verdad* (traducción de Rosa Sala). España. Alba Editorial.

55 Cansinos Asséns, Rafael. 1991. Biografía de Goethe en *Johann W. Goethe, obras completas*. México. Aguilar.

a su servicio, como lo hará en Weimar, pero de ningún modo aplaudía las aventuras bélicas, vinieren de donde vinieren, debido, especulan sus biógrafos, a las atrocidades que presenció desde la ventana de su cuarto de niño, viendo cómo llegaban a su ciudad natal los heridos y los muertos del frente de batalla durante la Guerra de los Siete Años. En 1759 un resonar de campanas sacudió a Fráncfort del Main: estaban llegando tropas francesas para defender la ciudad de los ataques prusianos de Federico II. No hubo pillaje en su casa, porque en ella se asentaron los mariscales y funcionarios franceses, entre ellos monsieur Dénon, inspector general de los Museos Imperiales, consejero artístico de Napoleón y máxima autoridad en la tarea de apropiación de obras de arte en los países invadidos. El acontecimiento se agigantó para el niño Goethe, porque junto con los soldados llegaron los cómicos, que presentaron su repertorio francés y asumieron con ello la mejor propaganda del genio galo. Consiguió establecer vinculaciones con estos recién llegados que le permitieron conocer la vida teatral por dentro, presenciando la vida de camarines, espiando a las actrices que charlaban ligeras de ropas, metiéndose entre bambalinas, oyendo bromas vertidas en idioma picante y, por fin, asistiendo a las representaciones como asombrado espectador. De vuelta en casa trataba de replicar, aseguran sus biógrafos, tanta buena y mala literatura dramática (Marivaux, Destouches, Molière, La Chausée), creando pequeñas piezas de clara vinculación francesa.

Por imperio de su padre, a los dieciséis años, en 1765, se matriculó, al igual que Lessing tiempo antes, en la Universidad de Leipzig, con el propósito de estudiar leyes. Allí, además de sus estudios académicos (a los cuales, cuentan sus amigos, les prestaba muy poca atención), se vuelve a dedicar al dibujo y a la pintura de la mano de Adam Friedrich Oeser (1717-1799), catedrático de la Academia de Dibujo, un maestro al cual Goethe le quedará agradecido de por vida. Oeser lo cultivó en las artes plásticas y también lo informó sobre las prácticas teatrales, que conocía por dentro por haber pintado el telón de fondo del teatro de la ciudad, donde se ve a Shakespeare, de espaldas, solo, marchando con seguro paso hacia el templo de la gloria. Este profesor fue «demasiado agudo para imponerse como mentor, dejó caracolear a su guisa al adolescente [tómese nota, Goethe no había llegado aún a la mayoría de edad], contentándose con ofrecer discretamente su ejemplo, sin consejos ni coacciones»[56]. La alta calidad de este maestro se advierte a través de un dato, fue quien había guiado los primeros pasos de Johann Winckelmann, el

56 Ludwig, Emil. Obra citada.

fundador de la Historia del Arte como disciplina. Goethe no pudo conocerlo, Winckelmann anunció su visita a Leipzig pero la expectativa resultó frustrada, porque de regreso de Italia fue asesinado en un hotel de Trieste (1768), de manos de un delincuente común. Tampoco pudo frecuentar a Lessing, que sí visitó la ciudad, pero en un acto de soberbia juvenil sólo comprensible en un inmaduro muchacho, Goethe evitó el encuentro. Cuando quiso reparar la falta, catorce años más tarde, Lessing acababa de morir.

En Leipzig, «un París galante en miniatura»[57], el joven Goethe debió adaptar su lenguaje, que allí sonaba a dialecto. Se cuenta que como escuela de formación de una nueva lengua tuvo mucho que ver la señora von Böhme, esposa de uno de sus profesores, quien logró «depurar el gusto literario del joven, haciéndole ver, con acertada crítica, lo infundado de alguna de sus admiraciones»[58]. Goethe se siente muy atraído por la vida cultural y afrancesada de la ciudad (habita en ella una importante colonia de franceses), y por una joven llamada Kathchen Schönkopf, pero tuvo que dejar todas estas ambiciones, los estudios y los deleites mundanos, al sentirse afectado por una grave enfermedad que lo obligó, tres años después de su inicio académico, en 1768, al retorno al aburrido hogar en Fráncfort. Los críticos especulan que, mientras duraron, esa gozosa estadía estudiantil y ese primer idilio, germinó su primera comedia pastoral en verso y en un acto, *El capricho del enamorado* (otras traducciones trascriben el título como *Las locuras del galán* o *El humor del enamorado*), de 1767, y *Los cómplices*, de 1768, otra comedia pero en tres actos, que reformó y publicó casi veinte años después, en 1787, entonces bajo la influencia modélica de la pieza de Lessing, *Minna von Barnhelm*.

Goethe distrajo los largos meses de convalecencia ocupándose con curiosidad de la alquimia y el ocultismo, actividades lindantes con la química moderna que también lo preocupaba. Fue asiduo concurrente a las reuniones de un círculo de iniciados en estas materias. Varios años después, en 1780, ingresará en la masonería, en la Logia Amalia, participando de sus prácticas, dedicándole varios poemas y asimilando un conocimiento esotérico que sin duda aplicó en su obra maestra, *Fausto*.

Superada la mala salud y siempre empujado por su padre, se matriculó en 1770 en la Facultad de Derecho de la Universidad de Estrasburgo, una ciudad entonces bajo dominio francés, arrebatada al Sacro Imperio por las tropas de

---

57 Modern, Rodolfo. 1966. *Historia de la literatura alemana*.

58 Cansinos Asséns, Rafael. Obra citada.

Luis XIV. Sus habitantes, orgullosos, negaban su condición alemana llamándose a sí mismos "*sujets allemands du Roi de France*", y en consecuencia se hablaba francés en todas partes (Goethe era ridiculizado cuando trataba de comunicarse en ese idioma, que usaba muy mal). Por esta condición afrancesada la ciudad se sintió enaltecida y señalada cuando pasó por allí la archiduquesa María Antonieta, quien marchaba hacia París para contraer matrimonio con Luis XVI, todavía delfín. Es allí, en Estrasburgo, donde Goethe toma contacto con Gottfried Herder, residente en la ciudad por razones médicas, quien lo insta a hacer una reafirmación de nacionalidad y le encarga, para tal fin, la recopilación razonada de las canciones populares alemanas. La amistad de Goethe con Herder -dicen que de malhumor innato, no recibió con agrado la lectura que Goethe le hizo de su comedia *Los cómplices*-, durará hasta la muerte del maestro, en 1803. Herder le inculcó, además de un profundo conocimiento de la obra de Shakespeare, que Goethe intentó replicar en sus formas en *Götz von Berlichingen*, una obra histórica de 1771 o 1773 (no hay coincidencia entre las fuentes), que hoy se muestra como la expresión de último compromiso estético que el autor tuvo con el *Sturm und Drang.*

Götz von Berlichingen fue escrita tres veces, la tercera ocasión quince años después de los primeros esbozos. La pieza se basa en una biografía del personaje que le da título, Götz von Berlichingen (1480-1562), y es «una imitación consciente de Shakespeare, repudia toda norma convencional y presenta a un héroe alemán hasta la médula, caballero de la justicia y los desvalidos en una lucha inútil contra tiempos nuevos, impersonales […] Obra de la libertad política y la libertad del sentimiento, proporciona a la joven generación un espíritu revolucionario y una ética del valor y la justicia, pero donde también aparece el conflicto del personaje que huye de la mujer amada en un gesto que el propio Goethe conoce demasiado bien»[59]. La influencia shakesperiana, evidente, se atenúa en algunos aspectos que a los lectores de entonces les costaba apreciar: Goethe se preocupó de retratar un ambiente, de darle a la pieza un color local que nunca preocupó a Shakespeare. La obra fue editada con costo del propio Goethe; la primera edición se vendió pronto y hubo que acudir a una segunda. Los lectores lo llenaron de elogios, lo mismo que los espectadores de la representación teatral (1774), la única exitosa a la cual asistió en vida.

---

59 Modern, Rodolfo. 1966. *Historia de la literatura alemana.*

El poeta se recibió, por fin, en jurisprudencia mediante una tesis acerca del Derecho Canónico y abandonó Estrasburgo para asentarse de nuevo en su ciudad natal, Fráncfort, donde pasó a ejercer su flamante profesión de abogado. Asimismo encontró tiempo para dar rienda a sus inquietudes literarias, colaborando en una revista local y frecuentando un círculo intelectual que conducía una mujer, la señorita Flachsland. Los biógrafos no coinciden acerca de las razones del traslado de Goethe de Fráncfort a Wetzlar, ciudad sede del Tribunal Supremo del Imperio, donde Goethe pasó a cumplir funciones de pasante. Para algunos el joven abogado viajó para interiorizarse mejor del funcionamiento jurídico vigente, mientras que para otros fue a buscar fortuna luego de su fracaso en Fráncfort, donde había tenido escasos clientes y muy pocas causas exitosas. En Wetzlar habrá escudriñado áridos archivos judiciales, pero también le dio expansión a otros intereses, entre ellos el amoroso: entabló relaciones íntimas con Charlotte Buff, idilio peligroso porque se trataba de la novia de un hombre de su amistad, de apellido Kestner. La visita de esta Charlotte Buff, envejecida, ahora viuda de Kestner, madre de once hijos («de los que han crecido nueve como personas honradas»[60]) a un Goethe también anciano, es el punto de partida de *Carlota en Weimar*, una novela poco conocida de Thomas Mann (1875-1955) que, publicada en 1939, retrata el ocaso vital de los dos protagonistas del pasado romance. Es en Wetzlar donde se produce el hecho de sangre que conmueve a Goethe y le hace escribir su novela, *Las aventuras del Joven Werther* o *Las cartas del joven* Werther. Un joven de extraño apellido, Jerusalem, amigo suyo y ejemplar típico de sufrido romántico, se suicida pegándose un tiro. Con ese acto pone fin a la desesperanzada pasión que sentía por la mujer de un diplomático que le era esquiva. Este episodio, su amorío actual, también sin futuro con Charlotte, más el desengaño que había vivido en Estrasburgo, donde no pudo hacer prosperar su relación sentimental con la encantadora Friederike Brion, hija de un pastor protestante, fueron, sin duda, las fuentes de más directa inspiración de su trabajo literario acaso más famoso. Goethe escribió esta narración epistolar de un tirón, en cuatro semanas y casi sin hacer tachaduras y añadidos. No hubo plan ni premisa; según propia confesión, trabajó como un sonámbulo, y el punto final le supuso el final de un sueño. Desconfiado de tanta prontitud, Goethe creyó encontrar fallas en el manuscrito pero la lectura a sus amigos lo convenció de que el texto no merecía ningún cambio. La novela

60 Mann, Thomas. 2014. *Carlota en Weimar* (traducción de Francisco Ayala). Buenos Aires. Edhasa.

fue editada en Leipzig en 1774 y se convirtió en su primer gran éxito literario, superior al provocado por el estreno de *Götz von Berlichingen.* Como consecuencia de la resonancia de *Werther*, Goethe fue convertido en paladín de la literatura romántica –si se quiere atenuar el cargo, se lo puede designar como cabal representante de la generación del *Sturm und Drang*–, un atributo que no le pesaba todavía, ya que el poeta, como veremos, renegará de su condición de *Stürmer* y de su discutible adhesión al Romanticismo posterior un poco más adelante, luego de su regreso del primer viaje a Italia. Goethe, al fin y al cabo un sereno burgués, regresó a Fráncfort poco embriagado con la fama, dispuesto a seguir trabajando. Inició el ambicioso proyecto de *Fausto*, redactando una primera versión, el *Urfaust* o *Fausto primigenio*. Para otros historiadores el primer diseño de su drama más importante corresponde a una fecha posterior, quince años después de la publicación de *Werther*. Para ellos esta primera incursión en el tema corresponde a un monólogo que actúa, en todo caso, de precario primer esbozo. Goethe bosqueja asimismo otras obras que quedan en fragmentos inconclusos o apenas en el título: *Mahoma, César*, *El judío errante, Prometeo.*

Cabe señalar que, bastante oscurecida por el deslumbre de *Werther*, Goethe produce en 1774 una buena obra dramática titulada *Clavijo*, llamativamente situada en España, más precisamente en Madrid, lugar donde el autor no estuvo nunca. Es necesario señalar que esta pieza, que el poeta escribió en ocho jornadas, recala en la capital española de una manera convencional, sólo se trata de una mención geográfica de la misma manera ligera que Beaumarchais usó la ciudad de Sevilla para sus Fígaros. Precisamente la obra surgió de un episodio del libro de memorias del autor francés, que Goethe leyó y le dio el punto de partida para armar la pieza. El escritor francés relató en un tramo de su texto autobiográfico el enfrentamiento que tuvo con el ilustrado español José Clavijo y Fajardo (1726-1806), en la propia corte de Madrid. Clavijo, metido en la cama de una de las hermanas de Beaumarchais (todas vivían en Madrid), llamada Lisette, le había prometido matrimonio a la muchacha pero por dos veces no cumplió con su palabra, por lo que Beaumarchais lo reta a duelo. La pieza de Goethe se despega rápidamente del origen para volcar en este drama juvenil (que algunos reconocen como "una tragedia burguesa") mucho de sí mismo, de sus anhelos, de sus desgarros sentimentales, de sus dudas y sus ambiciones intelectuales. La lectura que Goethe hizo de *Clavijo* ante un grupo de amigos, una costumbre que practicó con frecuencia, fue todo un éxito. Pero lo más interesante de *Clavijo*, y de la siguiente pieza que escribe en 1775, *Stella*, es

que se trata de composiciones de una regularidad y sobriedad dramática que ya van dando señales del alejamiento del autor de los principios de libre expresión que preconizaba el todavía vigente, aunque languideciente, *Sturm und Drang*.

A la manera de los peregrinos, vale decir a pie, Goethe inició un viaje a Suiza acompañado por los hermanos Stolberg-Stolberg, dos notorios *Stürmer* de noble cuna, ambos son condes. Suiza era un país que para los ojos románticos vivía en estado de permanente gracia, pues concedía a sus habitantes el más alto grado de libertad de toda Europa (una opinión parecida, sino similar, alentó a Schiller para tratar la figura del más notable héroe suizo, Guillermo Tell). El trayecto, despreocupado y alegre según anotan los biógrafos, fue matizado por las travesuras juveniles de tres insolentes alemanes que no pueden repetir ninguna de sus diabluras cuando llegan a destino, porque el hecho de bañarse desnudos en un lago ciudadano, para escándalo de los pobladores que pasaban por ahí, es un delito que los dos Stolberg-Stolberg pagaron con la cárcel, dado que en Suiza también había policías y leyes contra la indecencia. Este hecho ahogó la euforia de los viajeros y marcó un regreso, luego de dos meses, cargado de decepción.

En 1775 o en 1777 (aquí tampoco las fuentes son coincidentes) ocurre el suceso fundamental en la vida del poeta: es convocado para radicarse en Weimar. Fue el mayor von Knebel (compañía frecuente del joven duque Karl August, el déspota ilustrado que regía en la ciudad), quien le hizo la invitación en nombre de su soberano. Este momento es el más importante en la vida de Goethe, ya que sin preverlo lo obligará, más adelante, a dar un giro que modifica de manera total su forma de vida y su visión estética. Hasta ahí, insistimos, podría ser considerado, sino un romántico, al menos un militante del *Sturm und Drang*; en Weimar revisará sus conceptos y un viaje a Italia terminará por convencerlo de que la verdad artística se concentra en una nueva mirada, que la historia de la literatura llamó y llama aún Clasicismo de Weimar.

Karl August, seguramente impulsado por su mentor, el ya mencionado traductor de Shakespeare, Christoph Wieland, se había propuesto la tarea de transformar la ciudad, a la manera de un Pericles o un Medici, en un acreditado centro cultural asimilable a un pequeño París («Aquí, en Weimar, no hay grandes distancias; nuestra grandeza está en lo espiritual»[61]). Hará uso de ese propósito con la invitación cursada a las relevantes figuras intelectuales de la época, pero

61 Mann, Thomas. Obra citada.

el caso de Goethe es distinto, pues éste se involucra totalmente en el proyecto, compromiso que le insume diez años de su vida. Se especula que este período –tal vez la etapa más explorada de la vida de Goethe, hay cientos de trabajos que se refieren al tema–, estuvo, en un principio, cargado de los halagos que merecía por su literatura (todos, absolutamente todos, habían leído su *Werther*), por lo que vivió los primeros tiempos en Weimar convocado a decenas de fiestas y para ser compañero de las correrías ducales, además de participar como autor y actor en representaciones cortesanas que apenas excedían el nivel de mascaradas. Pero pronto el compinche de diversiones del duque se transformó en funcionario y fue asumiendo tareas administrativas en una ciudad donde todo estaba por hacerse. Tomó a su cargo un trabajo intenso que Goethe jamás había tenido, que fueron distanciándolo de la literatura por una decena de años; fueron «diez años de monótono confinamiento en aquella minúscula corte, donde no pasa nada, despachando asuntos ajenos y descuidando los propios»[62]. Goethe fue nombrado, entre los muchos cargos, intendente de la Comisión de Minas (ayudó para eso sus conocimientos sobre el tema), ministro de Guerra, intendente de la Comisión de Reconstrucción de Caminos y ministro de Finanzas.

> «Desde la hacienda hasta la guerra, desde la policía hasta la explotación de las minas y las representaciones teatrales, en todo interviene.»[63]

Debe anotarse que su ingreso desde lo más alto al elenco gubernativo de Karl August tuvo sus odiosas consecuencias, Goethe sintió el rechazo de la nobleza ministerial, que veía con malos ojos que ese burgués sin dinastía llevara a cabo funciones de máximo nivel, convertido en un superministro dedicado a controlarlo y, lo peor, cambiarlo todo. Insisten los historiadores que este primer ministro era ávido, comprometido con su misión, capaz de interesarse hasta de lo minucioso, como el equilibrio de las estacas de un cercado o las badanas de los húsares de la corte. El aprecio del duque, rendido al poder de seducción que sabía usar el poeta, fue suficiente para sostenerlo en su puesto y, además, hacerse con el derecho de uso de la partícula "von" delante de su apellido que le daba a Goethe el rango de nobleza del que carecía por nacimiento.

---

62 Cansinos Asséns, Rafael. Obra citada.

63 Modern, Rodolfo. 1966. *Historia de la literatura alemana.*

Por todas estas causas quedaron en esbozo los proyectos literarios que tardaron en ver la luz. Dos piezas teatrales, *Ifigenia en Táuride* (1787) y *Torcuato Tasso* (1790), para los historiadores "un Werther aumentado", más la novela *La misión teatral de Wilhelm Meister* (1777), fueron proyectos incompletos sepultados debajo de una pila de papeles, lo mismo que los citados primeros apuntes de su *Fausto*. Precisamente la última de las obras mencionadas, que también puede ser traducida como *La vocación teatral de Wilhelm Meister*, nunca pudo ser terminada, de tal modo que se publicó en forma póstuma, en 1910, gracias a una copia del manuscrito, destruido por Goethe pero que por fortuna poseía una amiga suya. Hay registros que indican que el poeta pudo, sin embargo, dedicarle tiempo a sus investigaciones científicas, actividad que con seguridad no le significaban el esfuerzo de concentración e inspiración que necesitaba para la tarea artística. Estudió los libros de botánica del ilustrado Linneo, se interesó todavía más por la mineralogía y hasta escribió un tratado sobre el granito (roca compacta y dura, compuesta de feldespato, cuarzo y mica). Asimismo se interesó por la osteología (ciencia que se ocupa del estudio de los huesos), y para ello investigó cadáveres y analizó esqueletos humanos y animales. Estas ocupaciones excedieron al aficionado, ya se trataba de la tarea de un científico informado que logró aportar en 1784 un descubrimiento que corresponde a la ciencia médica: la presencia del hueso maxilar en todos los seres vertebrados, situado en la parte anterior, media e interna de la mandíbula superior en algunos animales y que en la raza humana se suelda con los maxilares superiores, antes del nacimiento. En medio de esta febril actividad le surgió a Goethe la necesidad de cubrir el viejo deseo de un viaje a Italia. Esta incursión, la primera, luego realizará un par más, que inició sigiloso en 1786 y le ocupará dos años, produjo en él el notable cambio de ánimo estético y de visión del mundo que ya hemos citado. Esta experiencia –Goethe entró a Italia por Venecia y fue la primera vez que vio el mar–, fue reflejada por el poeta mucho tiempo después, con sumo detalle, desde dibujos hasta estadísticas, en *Viaje a Italia* (1816)[64].

> «Su estada en Sicilia, Nápoles y Roma significa algo más que la terminación de *Tasso*, *Egmont* e *Ifigenia*. Determina un vuelco estético y ético que, ahora sí, puede denominarse con toda propiedad, "clasicismo".»[65]

---

64 Goethe, J.W. 1891. *"Viaje a Italia"* (traducción de Fanny Garrido de Rodríguez Morelo). www.http://alejandria.um.es

65 Modern, Rodolfo. 1966. *Historia de la literatura alemana.*

Absolutamente cierto, a su regreso de Italia el "bárbaro del norte" era un hombre totalmente modificado que «repudia sus propios orígenes románticos, sus predilecciones sobre la Edad Media. Reniega de lo primitivo, excomulga lo gótico»[66]. En *Poesía y verdad* justifica este alejamiento. Entre otras razones señala la liviandad con que la hermandad romántica adquiría la calidad de "genio", además de señalar sobre los peligros de lo "ilimitado", aquella actitud romántica que prescinde de límites y, por lo tanto, de reglas.

> «La palabra "genio" pronto se convirtió en un lema general y, como uno la oía pronunciar tantas veces, se llegó a pensar que lo que quería decir también existía por todas partes. Y como de este modo todo el mundo se sentía autorizado a exigir genio a los demás, acabó por creer que también él lo poseía. Aún faltaba mucho para que llegara la época en la que se pudo afirmar que el genio es esa fuerza del hombre que, por medio de la acción, establece la ley y la norma. Por entonces sólo se manifestaba en la medida en que superara las leyes existentes, derribara las reglas tradicionales y se declarara ilimitado. Por eso resultaba fácil ser genial, y es natural que aquel abuso del genio en palabra y obra terminara invitando a todas las personas ordenadas a oponerse a semejante confusión […] Personas jóvenes y vitalistas, muchas veces auténticamente dotadas, acababan perdiéndose en lo ilimitado.»[67]

El Clasicismo de Weimar, desarrollado con empuje luego de que Goethe regresara de Italia, fue un presupuesto estético que alejó al trabajo artístico de cualquier tipo de enajenación romántica, aun cuando el Romanticismo alemán crecía al mismo tiempo que lo hacían las ideas clásicas de Weimar. En Jena, casi un suburbio de Weimar, actuaban los cenáculos románticos administrados por los hermanos Schlegel. Estos románticos no mostraron demasiada oposición a los mentores del clasicismo alemán, el respeto que les merecía Goethe frenaba las críticas; incluso, tras su inicial entusiasmo por la Revolución Francesa, compartieron el distanciamiento del suceso que tuvieron tanto Goethe como Schiller. Pero pese a los puntos de contacto con estos poetas mayores, pese al

---

66 D'Amico, Silvio. Obra citada.

67 Goethe, J.W. 1999. *Poesía y verdad.*

diálogo y las colaboraciones ocasionales, pese a la admiración hacia ellos y al reconocimiento de su papel de mentores literarios, el movimiento romántico se opuso al espíritu de Weimar en un aspecto esencial que hemos mencionado varias veces: mientras los clasicistas se autodefinían por la delimitación y la sujeción a las reglas, los románticos seguían propugnando el desconocimiento, sino rechazo, de todo preceptismo artístico.

Goethe volvió de Italia no sólo con el pensamiento modificado sino, también, convencido de que Weimar era su patria definitiva. Tanta era su intención de afincamiento que enseguida encargó los trabajos para modificar su casa, «dándole en lo interior la traza de una residencia patricia de la antigua Roma, con un amplio vestíbulo, sobre cuyo vistoso pavimento manda trazar con piedrecillas de colores esta amable frase de buena acogida: "salve"; grandes y claros salones, con vitrinas, donde coloca camafeos y preciosuras traídas de Italia, y tibores [vasos grandes de barro, decorados exteriormente] que sostienen estatuas y torsos clásicos, y a los que se llega por una escalera, la escalera romana, asombro de los visitantes»[68]. También en esta fecha de regreso, y luego de siete años de que Schiller hubiera fijado residencia en Weimar, se produjo el histórico y provechoso encuentro entre los poetas. Detalles del suceso los daremos más abajo, en el tratamiento de la figura de Schiller, sólo cabe adelantar que recién a su vuelta Goethe tomó nota de que Schiller, diez años menor que él y aún cargado con su pasado de *Stürmer*, era algo más que uno de los tantos intelectuales que enseñaban en Jena.

> «[Schiller] es poeta, dramaturgo, profesa ideas nuevas y propias sobre arte, sobre poesía y sobre plástica; está imbuido de Platón, Rousseau y Lessing, ha pasado por los mismos caminos de cultura de Goethe […] Dos hombres así, puestos frente a frente, han de ser o amigos entrañables, perfectos, o enemigos mortales.»[69]

Por fortuna, sucedió lo mejor, la relación fue de colaboración fructífera. Goethe volcó modificaciones a sus *Afinidades afectivas* –una novela que comenzó a escribir en ese tiempo y publicó mucho después, en 1809–, por sugerencia de Schiller, mientras que este obtuvo el apoyo de Goethe cuando armaba el argumento de su trilogía *Wallenstein*, que terminó entre 1798 y 1799 y que

68 Cansinos Asséns, Rafael. Obra citada.
69 Cansinos Asséns, Rafael. Obra citada.

Goethe hizo estrenar al año siguiente en el Teatro Ducal. Con el mismo ánimo amistoso Goethe jerarquizó con sus colaboraciones la revista de asuntos literarios que acababa de fundar Schiller, *Die Horen*. Los historiadores afirman que la muerte de Schiller, ocurrida en 1805, vale decir seis años después de que se hubiera solidificado esta célebre amistad, dejó a Goethe expuesto a una tremenda soledad. Más allá de las coincidencias de saberes e intereses, se ha escrito mucho sobre las diferencias habidas entre estos dos genios de la literatura alemana, que van desde el aspecto físico, «era Schiller flaco y desgarbado, Goethe era orondo, de maneras hieráticas»[70], pasando por el modo de vestir –Schiller un bohemio, Goethe un burgués de hábitos marcados–, hasta el modo en que trabajaban: Schiller laborioso durante noches afiebradas, Goethe con cuidadoso equilibrio durante el día. Pero sin duda ganaron las afinidades, evidentes en el aprecio y el respeto mutuo, que transformó a dos personalidades muy distintas en un sólido bloque que juega de apoyo imprescindible para la literatura alemana posterior.

* * *

Los historiadores, críticos y especialistas del teatro argumentan que la ya comentada *Götz von Berlichingen*, junto con *Egmont* (1788) y *Fausto*, primera y segunda parte (1807 y 1831), son los aportes más considerables de Goethe a la literatura dramática universal. D'Amico le otorga la misma importancia a otra tragedia de Goethe, *Ifigenia en Táuride*, «la más armoniosa, proporcionada y unitaria»[71]. En esta obra el poeta vuelve a tratar el tema de Eurípides desde una óptica moral nueva: Ifigenia, prisionera, no encuentra su salvación en ningún hecho exterior, no se evade gracias a la estratagema que el trágico griego le concedió, sino gracias a la verdad, confesada y declarada. Pero sin duda *Fausto* mantiene un carácter de obra maestra imperecedera, sobresaliente aun en la producción de este autor, este poeta, que registra una cantidad de trabajos de la más alta relevancia.

La primera parte de esta compleja tragedia –que Goethe no divide en actos sino en locaciones: la noche, gabinete de estudio, taberna en Auerbach (Leipzig), la cocina de la bruja, etc.–, se articula en torno de dos centros fundamentales;

---

70 Moreno-Ruiz, José Luis. 1985. Prólogo a *Fausto*, de Johann W. Goethe. España. Biblioteca Edaf.
71 D'Amico, Silvio. Obra citada.

el primero es la historia de cómo Fausto, fatigado de la vida y decepcionado de la ciencia, hace un pacto con el Diablo que, mediante documento firmado con sangre –«exijo de ti algunas líneas […] Basta un pedazo de papel, con tal que escribas en él con una gota de sangre»[72], se planta Mefistófeles–, le dona la posibilidad de saciar todos sus deseos a cambio de su alma.

> «MEFISTÓFELES
> […] Así, pues, si es tu deseo gozar de todo un poco y aprovechar tu rápida carrera, podrás tener cuantos tesoros apetezcas, con tal que te unas a mí y no seas timorato […] Y lánzate al mundo conmigo. Te lo aseguro: el hombre pusilánime es como el animal a quien hace un duende girar en derredor de un páramo, mientras que se extienden en torno suyo verde y hermoso pasto.
>
> FAUSTO
> ¿Cuándo empezamos?».

La segunda parte comprende la historia de amor entre Fausto y Margarita, un idilio que comienza con un paso risueño de comedia.

> «FAUSTO
> Hermosa señorita, ¿puedo atreverme a ofreceros mi compañía y mi brazo?
>
> MARGARITA
> Yo no soy ni señorita ni hermosa, y no necesito que nadie me acompañe para volverme a mi casa (se separa y huye)».

Mefistófeles (un enviado de Satanás, disfrazado de perro) manipula la situación logrando que Margarita se enamore de Fausto, que éste llegue al homicidio –mata a Valentín, el hermano de su amada que se opone a la relación–, y que la muchacha tenga un embarazo indeseado, que la conduce primero al infanticidio y luego a la cárcel, donde muere loca.

---

72 Goethe, Johann W. 1985. *Fausto* (traducción de Felipe Ruiz Noriega). España. Editorial Edaf. Todas las siguientes citas de la obra corresponderán a esta edición y a esta traducción.

«MARGARITA
¡Justicia de Dios, a ti me entrego!

MEFISTÓFELES
(a Fausto): Ven, ven o te abandono con ella.

MARGARITA
Tuya soy, señor. ¡Sálvame! ¡Ángeles, santas legiones, protegedme! Enrique [el verdadero nombre de Fausto], ¡me causas horror!

MEFISTÓFELES
¡Ya está juzgada!

VOZ EN LO ALTO
¡Está salvada!

MEFISTÓFELES
(a Fausto): Sígueme (desaparece con Fausto)

VOZ LEJANA
(que se va debilitando) ¡Enrique!... ¡Enrique!...».

Cabe señalar que «el hecho de que Goethe, en su fábula, haya seguido ciertas líneas de la teología cristiana no significa de ningún modo que su obra sea un poema cristiano. Se sirve de los elementos cristianos –Dios, Diablo, Justicia, Salvación, Condenación– como de una mitología […], como habría podido servirse (y en parte también se ha servido) de los paganos, o de otra religión, si le convenía para expresar su propósito»[73].

En la segunda parte de la obra, «a menudo farragosa […] aunque rica de rasgos admirables y a veces luminosa»[74], Goethe se atiene a la convencional estructura teatral de los cinco actos y al tratamiento dialógico. En el comienzo Fausto reposa dormido hasta que un gran estruendo le da noticia del nacimiento del Sol. De inmediato se traslada al palacio donde encuentra a un

73 D'Amico, Silvio. Obra citada.
74 D'Amico, Silvio. Obra citada.

emperador quejoso que, rodeado de ministros, analiza sin encontrar solución el estado calamitoso del país. Interviene Mefistófeles, disfrazado de criado, y crea el papel dinero que permite superar la situación. A continuación sucede una mascarada donde interviene el pueblo hambriento portando figuras alegóricas; la Prudencia, la Rama de Olivo, las Gracias, las Parcas, la Avaricia. Mefisto aprovecha la celebración para distribuir entre la muchedumbre el dinero creado por él. La multitud se abalanza, los pobladores pelean para alzarse con la mayor cantidad de billetes, violento conflicto que Mefistófeles anula mediante un acto de magia: produce llamas que dispersan a los revoltosos. El emperador, retomada la calma del país y lograda la ventura financiera, le pide a Fausto la presencia de Helena y de Paris. Éste se compromete a hacerlo y recibe los reproches de Mefisto, indignado porque él carece de poderes para incursionar en el terreno mitológico. La tarea entonces le compete sólo a Fausto, quien se hunde en el mundo subterráneo y, con el apoyo de unas criaturas que habitan ese espacio, consigue traer al mundo superior al troyano y su pareja. El joven apolíneo atrae las miradas de las mujeres mientras que los hombres lo observan con odio, sucede exactamente a la inversa cuando aparece la bella Helena y besa a su esposo que reposa sensualmente tendido en un asiento. Fausto también se alucina, no advierte que Helena es sólo una ilusión y enfrenta a Paris cuando toma nota de que éste está dispuesto a raptar a la mujer (tal como sucedió antes de Troya y generó la guerra mítica). En el encontronazo se produce una explosión y Fausto cae desmayado.

La escena recomienza en un cuarto de estructura gótica. Allí se encuentra Wagner, el discípulo de Fausto que ya había tenido intervención en la primera parte, hombre que ha madurado y ahora se encuentra abocado a un experimento fantástico: la creación de un ser de probeta, un homúnculo, variante despectiva de la palabra hombre. El origen del homúnculo se remonta a los alquimistas de la Edad Media, en especial al suizo Paracelso (1493-1541), quienes creían que dejando pudrir el semen de un hombre se podía obtener un ser humano. El homúnculo que consigue Wagner es aún sólo espíritu, pero el propósito es que sea un hombre completo, de piel, carne y huesos.

Fausto, todavía impactado por Helena, consigue que Mefistófeles lo conduzca a la antigua Grecia, donde supone que la va a encontrar. Allí la historia encuentra una meseta, se entretiene con un paseo de ambos por la Grecia mitológica, con la participación de las deidades menores hasta los filósofos Anaxágoras y Tales.

El tercer acto se abre con Helena a las puertas del palacio de Menelao, en Esparta. Ya ocurrió la Guerra de Troya y ahora Helena espera qué es lo que le depara el destino, enterada de que éste depende de la voluntad de su esposo. Es asistida por una legión de criadas y por una de las tres horribles Fórcides, Forquias, una de las mujeres más feas del mundo. Ésta le anuncia a Helena que los preparativos ceremoniosos que ha advertido a su alrededor están destinados a ejecutarla, a ella y a sus criadas. Es Forquias quien le da la fórmula para escapar de semejante castigo, debe acatar la propuesta matrimonial de un emperador, altivo y triunfador, que vendrá del norte. La mujer acepta y cae en brazos del recién venido que no es otro que Fausto. La pareja consuma su deseo y tienen un hijo, Euforión, que a medida que va creciendo va demostrando su capacidad para las artes y la belleza. Pero el muchacho, ¿encarnación de la poesía?, muere; a los pies de sus padres desolados, sólo quedan sus instrumentos de música desparramados por el suelo (para muchos, esta muerte es un homenaje implícito de Goethe a la figura de Byron, que por estas fechas murió defendiendo la libertad de los griegos modernos). Helena no tolera la pena, manifiesta que «la dicha y la belleza no pueden estar mucho tiempo unidas» y se disuelve en el aire, dejando sus vestidos entre los brazos de Fausto. El velo de Helena eleva a Fausto «a la región etérea»; luego «cae el telón. Forquias se levanta gigantesco en el proscenio, arroja una máscara y un manto, y se presenta bajo la forma de Mefistófeles para censurar la pieza y comentarla a su manera».

El velo de Helena deposita a Fausto en Alemania, lo hace aterrizar en la cumbre de una montaña rocosa. Al punto se le une Mefistófeles. Conversan sobre el estado del conocido reino que tienen debajo, de nuevo en ruinas y víctima de la corrupción; el emperador ha dilapidado todo el dinero ficticio que le regaló Mefistófeles y el pueblo hambreado vuelve a demostrar su disgusto. Desde arriba ven cómo se enfrentan dos ejércitos, uno al mando del emperador, otro formado por los campesinos rebelados. A instancias de Mefistófeles, Fausto interviene en la contienda armado de caballero medieval y poniéndose a favor del emperador. Logra, con la ayuda de las hechicerías de Mefisto, una victoria sobre los rebeldes. Luego del triunfo el emperador entra en sus cabales y advierte que el pueblo merece un mejor tratamiento, pero también debe recompensar a quienes lo ayudaron en la victoria y les concede a Mefistófeles y a Fausto la propiedad de las tierras litorales del reino y toda aquella región que puedan ganarle al mar.

El quinto y último acto abre con Fausto viejo (según Goethe, Fausto cuenta exactamente con cien años de edad), y dueño de una gran extensión de

terreno, tierras que le ha quitado al mar. Una gran cantidad de seres desvalidos, lémures (espectros, especie de aparecidos, a los que la antigüedad les dio forma de esqueletos), cavan y cavan sin cesar numerosos diques para contener las aguas y seguir obteniendo territorio, sin colmar con eso la avaricia del doctor. Pero el plazo otorgado por Lucifer se ha cumplido, Fausto debe morir y entregar su alma. Sucede la muerte pero el alma es disputada entre el Diablo y las milicias celestiales, que obtienen la ayuda de numerosos santos y de la difunta Margarita. Mefistófeles pierde en la lucha y se queja del resultado. Mira cómo Fausto asciende al cielo y exclama, lamentoso que «me ha sido arrebatado un gran tesoro, un tesoro único: el alma sublime que se había entregado. ¿A quién quejarme ahora? ¿Quién me devolverá el bien perdido? […] He obrado como un necio y perdido vergonzosamente el fruto de mis afanes».

La historia de Fausto se inspira, como muchas leyendas tradicionales, en hechos ciertos. Existió un tal Johann Faust que nació hacia 1490 en el sur de Alemania y se doctoró en Heidelberg en 1509. Tras dejar la universidad, emprendió una vida de aventuras marcada por una huida constante a causa de las múltiples acusaciones de brujería que se le hicieron. A su muerte dejó una biblioteca que incluía libros de medicina, matemáticas y magia negra. Esta pintoresca vida dio origen al mito popular, recreado de modo frecuente en piezas de títeres y marionetas. El primer libro sobre esta figura medieval se editó en 1587, por parte del impresor Johann Spiess (1540-1623), quien, en su prólogo, advirtió que en la edición había omitido la trascripción de las fórmulas mágicas que había usado Fausto para evitar que quienes tuvieran el libro en su poder fueran acusados de brujería. Dimos cuenta (capítulo VII) del ¿primer? texto dramático que trató el tema del pacto del doctor con el Diablo, pieza del isabelino Christopher Marlowe, *La trágica historia del doctor Fausto*, estrenada en una fecha cercana al año 1604, de notable influencia en la obra de Goethe. No hay confirmación cierta de que Lessing haya afrontado una versión teatral y moderna del mito, pero un contemporáneo suyo, Friedrich Klinger, el autor alemán de la pieza teatral que le dio el nombre al *Sturm und* Drang, publicó en 1791 una novela que llevó el título de *Vida, gestos, hechos y viajes de Fausto a los infiernos.* Por su parte, el romántico Maler Müller (1749-1825) aportó en 1778 otra versión de la germánica leyenda. En todos los casos la historia se cerraba siempre de una manera aleccionadora, incluso Marlowe se atuvo a esa premisa: Fausto muere de una manera horrorosa, con los demonios llevándose el alma, pero Goethe alteró este argumento anticipando la salvación del doctor con la

llegada de una legión de ángeles que lo defienden. Goethe cambia también el impulso que mueve a Fausto: el pacto que lo acercó a Satanás no es por codicia, maldad o vagancia, sino por el ansia de saber, el deseo de grandeza, de plenitud, de totalidad. La moraleja que puede desprenderse de la obra de Goethe es que ese inmenso deseo de conocimiento, inagotable, lleva a la miseria moral.

Nos quedan dudas acerca de las posibilidades de representación de esta mirada teatral del mito, a pesar de que Goethe, desde el mismo prólogo le confiere este destino. Creemos que la sujeción respetuosa a la propuesta didascálica que aporta el autor es prácticamente imposible, sobre todo para los escasos recursos técnicos del teatro de la época. A través de las acotaciones pide, entre otros desmesurados recursos de maquinaria escénica, un coro de discípulos, un coro de mujeres, otro más de ángeles celestiales, etc., además de la participación de un perro de aguas que luego se transformará en Metisfo. No obstante las dificultades marcadas por nosotros, la primera parte de *Fausto* fue estrenada en 1831, en el Teatro Ducal de Weimar[75], mientras que otras fuentes alegan que la primera representación de esta obra de Goethe se produjo dos años antes, en 1829, en la ciudad de Brunswick. Desde entonces, más allá de donde se ha estrenado, se representa en todo el mundo superando de distintas maneras, suponemos que a través de oportunas adaptaciones, las mencionadas complejidades de traslación del texto a la escena. En nuestro país se registra una muestra (¿estreno?) de 1941, llevada a cabo por la compañía Enrique de Rosas, más una célebre versión dirigida por Augusto Fernandes, en 1996 y en el Teatro Nacional Cervantes, titulada *El relámpago*. Sumamos otra de fecha más reciente, *Las tribulaciones del doctor Fausto*, asumida por el elenco de titiriteros del Teatro San Martín.

* * *

La pasión de Goethe por la escena no sólo está demostrada por su dedicación a la literatura dramática, sino que también se expresa, y claramente, en la saga de Wilhelm Meister, una verdadera incursión en el mundo del teatro de su época a través de dos novelas transitadas por su álter ego: la inconclusa *La misión teatral de Wilhelm Meister*, donde «el héroe sufre un proceso de desilusión

75 Otras fuentes alegan que la primera representación de esta obra de Goethe se produjo dos años antes, en 1829, en la ciudad de Brunswick.

cuando confronta sus ideales subjetivos con la experiencia de la realidad»[76]; y *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, concluida en 1795 y que es «la historia de las vicisitudes por que atraviesa un joven que cree en el Teatro porque ve en él, por excelencia, el arte que pone el alma de la multitud en comunicación directa con la poesía. Con ese objeto, y también para dar a su país el tan invocado Teatro nuevo, Wilhelm Meister se hace actor»[77].

Como otra muestra de su vocación teatral debe señalarse que Goethe había reemplazado el Teatro Ducal de Weimar, parcialmente destruido por un incendio en 1774, por un edificio provisorio hasta que fuera reconstruido el cuerpo principal. Ahí organizó la representación de obras menores, las que podían caber en un ámbito de precarias condiciones técnicas, e impulsó la primera representación de *Hamlet* que él vio en su vida, a cargo de la compañía de Joseph Bellomo. En 1791 estuvo listo el nuevo edificio, y Goethe recibió el dichoso ofrecimiento de ocupar el cargo que había creado Lessing, el de dramaturgista. Aceptó y comenzó su trabajo con suma prudencia. El objetivo era ir consolidando la presencia de un teatro alemán de altura, pero la irrupción abrupta de piezas que respondieran a los mejores modelos podría espantar a unos espectadores más acostumbrados a la trivialidad y el entretenimiento, por lo que le pareció «oportuno no sobrecargar al público y acostumbrarlo poco a poco a una mayor calidad»[78]. Le bastaba por el momento el propósito de subsanar la mala técnica de los actores del elenco estable, de pronunciación poco clara, escasa memorización y errática coordinación de movimientos en el escenario. Los obligó a tomar clases de baile y de esgrima y, empecinado en esta tarea de reeducación, proveyó a sus actores de un total de noventa y una reglas de comportamiento profesional, divididas en once temas. Evitamos la tentación de transcribirlas en su totalidad, aunque todas estas recomendaciones guardan su curiosidad académica o alumbran sobre la manera de cómo el artífice del Clasicismo de Weimar veía el tema de la actuación, pero sólo citamos las que nos parecen más significativas aunque, insistimos, todas tienen su particular importancia, aun aquellas que hoy nos suenan extravagantes o de dudosa aplicación. Estas reglas son criticadas por algunos historiadores del teatro, como Margot Berthold, quien las llama «tristemente famosas Reglas para los actores».

---

76 Koval, Martín. 2013. Introducción a *La misión teatral* de Wilhelm Meister. Buenos Aires. Editorial Gorla.

77 D'Amico, Silvio. Obra citada.

78 Safranski, Rüdiger. Obra citada.

Entendemos injusta la apreciación, habría que medir la distancia y entender que corresponden a un contexto dieciochesco donde al arte actoral buscaba a tientas fórmulas y métodos.

«DIALECTOS

Regla 1: Cuando en medio de un parlamento surge una palabra en dialecto, la más bella poesía se ve afectada y el oído del espectador se ofende. Por ello, lo primero y más importante para un actor que se está formando es deshacerse de todos los errores del dialecto, buscando alcanzar una dicción limpia y perfecta. ¡Ningún dialecto se admite en el escenario! Allí debe imperar el *idioma alemán puro*, ese que ha evolucionado y se ha refinado gracias al buen gusto, el arte y la ciencia [Como admite el traductor al español de estas normas, David Hevia, podrá sonar despectiva la prohibición del uso del dialecto, pero hay que entenderla en el marco de reafirmación de la condición nacional alemana].

DICCIÓN

Regla 6: El actor debe procurar cultivar una buena dicción, comprendiendo que una letra "ahogada" o una palabra mal pronunciada puede hacer que una frase adquiera un doble sentido, confundiendo al público de tal manera que pueda llegar a reírse en una escena seria.

RECITACIÓN Y DECLAMACIÓN

Regla 18: Se entiende por recitación aquel discurso dicho sin cambios apasionados de tono, guardando ciertos matices tonales intermedios que van desde el más frío al más exaltado tono. El espectador se sentirá que se está hablando de un objeto en tercera persona.

Regla 20: El caso de la declamación o recitación elevada es diferente. En este caso debo olvidarme de mi propio carácter, negar mi naturaleza y ponerme completamente en la situación y

estado de ánimo de cuyo personaje esté declamando. Las palabras que digo deben surgir con la energía y la expresión vital necesaria, como si estuviera viviendo de verdad en ese momento cada una de las emociones. En este caso, el intérprete hace uso del *pianoforte* [instrumento que luego redujo su nombre, y hoy se lo llama piano] de todos los silenciadores y de todas las variaciones de tono que tiene el instrumento. Si éstos son usados con gusto, cada uno en su lugar, de forma debida y el intérprete ha estudiado con dedicación y entrega el efecto y la aplicación que se les puede dar, entonces podrá estar seguro de lograr un resultado pleno y bello.

DISCURSO RÍTMICO

Regla 31: Todas las reglas y sugerencias hechas en la declamación son la base de la que se partirá. Especialmente caracteriza el discurso rítmico el que el objeto sea declamado con una elevada y patética expresión. Cada palabra debe ser pronunciada con determinado peso.

POSTURAS Y MOVIMIENTOS CORPORALES EN EL ESCENARIO

Regla 36: [El actor] debe tener bajo control cada parte de su cuerpo, de tal manera que pueda usar cada miembro de manera graciosa, libre y armoniosa para lograr una expresión deseada.

Regla 38: El actor debe tomar en cuenta que está allí por voluntad del espectador.

Regla 39: Por ello no deberán actuar entre ellos con una malentendida naturalidad, como si no estuviera un tercero presente; jamás deberán actuar de perfil, ni darle la espalda al espectador. Si sucediera esto porque es necesario o corresponde a la caracterización escénica entonces habrá que hacerse con cuidado y con gracia.

Regla 40: También debe tener en cuenta no hablar hacia el escenario, sino siempre dirigido al público. El actor debe

dividirse siempre entre dos entidades: aquel con quien habla y los espectadores. En lugar de voltear la cabeza, se sugiere actuar más con los ojos.

MOVIMIENTO Y POSICIONES DE MANOS Y BRAZOS

Regla 44: Los actores no traerán nunca un bastón para así permitir la libertad de movimiento de brazos y manos.

Regla 46: Está mal cruzar las manos, descansarlas sobre el vientre o dentro de los bolsillos del chaleco.

Regla 47: Las manos no deben estar haciendo un puño ni deberán estar en posición de firmes como los soldados que las pegan a sus muslos, sino que los dedos deberán estar en parte ligeramente curvados, en parte derechos y de ninguna manera en una posición forzada.

Regla 48: Los dedos de en medio deberán permanecer siempre juntos, el pulgar, el índice y el meñique deberán de colgar algo doblados. De esta manera las manos tendrán la postura que les corresponde y podrán hacer todos los movimientos de manera correcta.

Regla 51: El movimiento de los brazos será siempre por partes. Primero se moverá o levantará la mano, luego el codo y así el resto del brazo. Nunca deberá moverse al mismo tiempo sin seguir la secuencia anteriormente descrita, de lo contrario podrá parecer feo y tieso el movimiento.

Regla 53: Deberá evitar hacer ademanes demasiado exagerados, sólo cuando sean necesarios.

Regla 56: El ademán en que se apoya la mano sobre el pecho señalando su propia persona deberá utilizarse lo menos posible, sólo en caso en que el significado lo amerite, como en el siguiente pasaje de *La novia de Messina* [pieza de Schiller].

Yo no he traído el odio conmigo
Ya ni sé por qué peleamos

En este caso puede subrayarse el primer yo con el ademán poniendo la mano sobre el pecho. Pero que este ademán se vea bonito, debe tomarse en cuenta el que el codo esté algo separado del cuerpo y el brazo en tal posición que la mano se pose rozando sólo con el pulgar y el dedo anular el pecho.

LA GESTICULACIÓN

Regla 63: Para poder gesticular correctamente hay que aprenderse las siguientes reglas: se para uno frente a un espejo y pronuncia aquello que va a declamar en un tono muy bajo o mejor aún, sólo se piensan las palabras. Así evitamos ser sobrecogidos por la declamación y podemos identificar los movimientos equivocados o escoger los gestos bonitos y adecuados. Así se van creando, a través del juego de los gestos, unos movimientos análogos al sentido de las palabras que le confieren un discurso estético.

REGLAS PARA LOS ENSAYOS

[Ya en *La misión teatral de Wilheim Meister*, el álter ego de Goethe se había quejado «de que hubiera tan pocos actores que se lo tomaran en serio y en especial que no pudiera hacerles comprender la importancia de los ensayos»].

Regla 66: Para poder lograr con los pies movimientos ligeros y precisos, no deberán usarse botas para ensayar.

Regla 68: En el teatro no deberá tratarse nada que no corresponda a la obra de teatro.

Regla 70: Ningún actor deberá ensayar con el abrigo puesto; los brazos y las manos deben estar libres. El abrigo impide hacer los ademanes adecuados, obligando a hacer otros que sean los equivocados y que puedan ser repetidos de manera inconsciente en el escenario.

HÁBITOS Y COSTUMBRES QUE HAY QUE EVITAR

Regla 74: Un actor no debe usar un pañuelo sobre el escenario, tampoco debe sonarse la nariz y mucho menos escupir. Es horrible que durante una obra de arte le recuerden a uno estos aspectos de la naturaleza. Puede usarse un pequeño pañuelo –como los que están de moda– en caso de una emergencia.

LA ACTITUD DE UN ACTOR EN LA VIDA COTIDIANA

Regla 75: El actor debe estar consciente de que también en la vida cotidiana estará expuesto.

Regla 77: Es importante que el actor se olvide de todas sus costumbres para poderse imaginar su papel y para que su espíritu se ocupe solamente del personaje del que se va a ocupar.

POSICIONES Y AGRUPACIONES SOBRE EL ESCENARIO

Regla 83: El teatro es una tarima sin forma y el actor es el ornamento.

Regla 84: Por lo tanto, no se debe actuar cerca de la escenografía.

Regla 85: Igualmente, no debe pararse en el proscenio. Esto es un error, pues al hacer esto el actor se "sale" del cuadro que forma con la escenografía y los demás actores.

Regla 88: Cuando alguien está diciendo un monólogo y salga detrás de la escenografía, deberá caminar al frente, de tal suerte que llegue al lado contrario del proscenio, pues los movimientos en diagonal son muy llamativos [este es un recurso que aún hoy se recomienda].

RECOMENDACIÓN FINAL

Regla 91: Queda claro que todas estas reglas se deben aplicar para representar personajes nobles y dignos. Por el contrario,

> los personajes que no tienen el nivel, como los campesinos (los lumpen), etc., podrán ser representados con acierto si se hace con conciencia y artísticamente lo contrario de aquello que es correcto, sin perder de vista que se busca imitar y no reproducir la cruda realidad como es»[79].

El interés del dramaturgista Goethe se extendió, asimismo, a mejorar los rubros naturalmente descuidados, el vestuario, los decorados y la música escénica, tomando como referencia los cambios que ya se aplicaban en el mundo teatral europeo.

Hasta la citada representación de las tres partes del *Wallenstein*, no había habido en el Teatro Ducal de Weimar ningún acento nuevo –citamos la precaución de Goethe de no abrumar con novedades al espectador habitual-, pero el aporte de Schiller, exitoso, fue seguido por otro suceso resonante, el estreno de la versión alemana de *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, una marca que delata que Goethe mantenía el interés no sólo por Shakespeare, que Herder y Wieland lo ayudaron a amar («Shakespeare, amigo mío, si estuvieras aún entre nosotros no podría vivir con nadie más que contigo», confesó el poeta), sino también por todo el maravilloso teatro del Siglo de Oro español. A partir de ahí el repertorio del Teatro Ducal se robusteció con *Mahoma* y *Tancredo*, de Voltaire, piezas traducidas por el mismo Goethe, y las ya citadas traducciones y adaptaciones de Schiller de *Macbeth* y *Turandot* del italiano Gozzi. También de Schiller se estrenaron *María Estuardo* y *La doncella de Orleans.*

La aventura teatral de Goethe tuvo final, se retiró de la dirección en abril de 1817, tras veintiséis años de trabajo. Antes de esa renuncia Napoleón ya había irrumpido en el concierto europeo y desbaratado el equilibrio. Ordenó, no parece caber otro verbo, el fin del Sacro Imperio Romano Germánico e invadió con sus tropas varias ciudades alemanas, entre ellas Weimar, que también padeció la entrada de los ejércitos anti napoleónicos, entre ellos los temibles cosacos del Don, que la población recibió «con una admiración de espanto»[80]. Por esas circunstancias bélicas el poeta tomó contacto con el

---

79 Goethe, Johann Wolfgang von. 2012. *Reglas para actores* (traducción del alemán de David Hevia). México. Cuadernos de Ensayo Teatral, Paso de Gato. Las cursivas y los entrecomillados corresponden a la fuente.

80 Mann, Thomas. Obra citada.

emperador francés, a quien admiraba, y entabló una relación que se robusteció cuando Goethe acudió al Congreso de Erfurt, convocado en 1808 para solidificar los pactos de asistencia entre la Rusia del zar Alejandro I y la Francia de Napoleón. Es allí donde el mandatario francés le ofreció a Goethe, dicen que con un alto grado de exigencia, la oportunidad de trasladarse y afincarse en París, poniendo la *Comédie-Française* a sus pies. Pero el poeta desaprovechó la ocasión, se contentó «con las públicas muestras de aprecio que el emperador le ha dado y luce con orgullo en la solapa de su levita esa cintilla roja de la Legión de Honor»[81], que según palabras del poeta considera su condecoración, de las muchas que tuvo, favorita.

Aún antes de todos estos acontecimientos, en 1805, Goethe se dedicó a la publicación de su obra completa, doce volúmenes que se editaron en tres años, hasta 1808. Ese fue el momento para pensar en su autobiografía, *Poesía y verdad*, que ya hemos citado. Un año después, en 1806, Goethe formalizó la vieja relación extramarital con Christiane Vulpius, una bellísima mujer de condición inferior, «una simple chica de pueblo»[82], que en 1789 le había dado su único hijo. El casamiento cayó muy mal en la sociedad de Weimar, capacitada para tolerar el concubinato y hacerlo invisible, pero incapaz de soportar y legitimar un casamiento entre un genio con una mujer sencilla, sospechada de pocas luces. Deploraban los lugareños que Goethe no hubiera elegido para semejante unión una señorita de la aristocracia, tal como lo había hecho Schiller. Estudios biográficos posteriores demostraron que el nivel intelectual de Christiane era muy apreciable, acaso muy trabajado por el contacto con el poeta, al cual permaneció unida (en concubinato o en matrimonio) durante casi treinta años, puesto que, para desesperación del poeta, murió antes que él, en 1816.

Friedrich von Schiller (1759-1805)

Friedrich Schiller, poeta, dramaturgo, también filósofo parcialmente adscripto a las nuevas ideas iluministas del siglo XVIII, asimismo historiador (comenzó a editar en 1790 los cinco tomos de su *Historia de la separación de las Provincias Unidas de los Países Bajos del gobierno español* y en 1790 publicó una

81 Cansinos Asséns, Rafael. Obra citada.
82 Mann, Thomas. Obra citada.

Historia de la Guerra de los Treinta Años, que lo convirtieron en uno de los referentes alemanes en la materia), nació en la pequeña Marbach am Neckar, una ciudad del sur de Alemania. Marbach am Neckar formaba parte del ducado de Wütemberg que se encontraba participando, al lado de los franceses, en la Guerra de los Siete Años (1756-1763). Imperaba en la región el duque Karl Eugen, un soberano que, como hemos comentado en otro capítulo, derrochó el patrimonio propio y ajeno creando una gran compañía de ballet, un selecto elenco de teatro de prosa (a la altura de la *Comédie-Française*), y financiando fastuosas representaciones de ópera.

El padre de Schiller, Johann Caspar, había sido militar, licenciado y llamado de nuevo a las filas cuando estalló la guerra. Bajo esa condición deambuló por distintas ciudades del ducado, hasta que, designado oficial de reclutamiento, operación que se hacía en Wütemberg a la manera prusiana, vale decir a la fuerza, la mayoría de las veces contra la voluntad de los convocados, pudo anclar con su familia en la ciudad de Ludwigsburg, reconocida como el Versalles de Wütemberg, lugar de esparcimiento y juegos de azar donde Karl Eugen había levantado un castillo de previsible nombre francés, *Solitude* (Soledad), visitado por los grandes nombres de Europa, aristócratas, nobles y burgueses adinerados; «en las galerías del castillo había sesenta mesas de juego, que eran frecuentadas solícitamente»[83]. Asimismo las expresiones artísticas para el pueblo llano eran continuas: se ofrecían espectáculos todos los días del año, con entrada libre, pero financiados por las arcas oficiales, muy asistidas en estos asuntos por los banqueros de Frankfurt y Estrasburgo, que recaudaban buenos intereses de una deuda siempre impaga. William Thackeray (1811-1863), autor de *Barry Lyndon*, describe en esa novela la incursión por la corte de Wütemberg de su protagonista dieciochesco, un arribista dispuesto a escalar de cualquier modo en el mundo social del siglo.

> «En ninguna corte de Europa se persiguió con tanta avidez el placer y se gozó en tales dimensiones. El príncipe no residía en la capital, sino que, para imitar en todos los aspectos la corte de Versalles, se había construido un suntuoso palacio a unas millas de la capital, y lo rodeó de una ciudad aristocrática, en la que vivían exclusivamente los nobles, los oficiales y los empleados de su lujoso estado cortesano […] La ópera de la corte solo era

83 Safranski, Rüdiger. Obra citada.

superada por la francesa, y el brillante ballet ducal, en el que su alteza gastaba sumas enormes, era único en Europa. Creo que nunca más en mi vida he podido admirar tanta pompa en un escenario.»[84]

Estos espectáculos gratuitos fueron del aprecio del adolescente Schiller, que así tomó los primeros contactos con el teatro y en especial con la ópera.

Al cabo de sus estudios primarios, en 1773, durante los cuales aprendió latín y griego y a instancias de su madre, una mujer de cultura nada vulgar, tomó conocimiento de los clásicos, el joven Schiller se dispuso a estudiar teología, una decisión que fue contrariada por el duque Karl Eugen que, enterado de la inteligencia y la idoneidad intelectual del muchacho (a los trece años ya había escrito algunos poemas y dos perdidas obras dramáticas, *Absalon* y *Los cristianos*), lo obligó a ingresar en la *Karlsschule*, una academia de formación casi militar que acaparaba todas sus atenciones de déspota ilustrado y que tenía residencia en su castillo afrancesado. Hay datos ciertos de que Schiller pasó ocho años en esa «institución militarmente organizada y vigilada de modo minucioso por el duque –sin vacaciones y sin apenas visitas familiares–»[85], donde no se permitía el ingreso de mujeres con excepción de las madres de los educandos. No sabemos si el duque o los instructores de esa institución –menoscabada como "vivero militar" o "plantación de esclavos" por los enemigos del soberano de Wütemberg–, tomaron nota de la condición enfermiza del joven alumno, un delicado estado de salud permanente que, por ejemplo, había hecho adelantar la fecha de su bautismo, ya que sus padres descreían que el débil bebé pudiera superar los primeros días de vida. También es un dato cierto que debido a que Karl Eugen odiaba a los pelirrojos, y Schiller lo era, durante sus años en la *Karlsschule* debía disimular esa condición empolvándose el pelo y agregándose patillas y una coleta postizas.

La *Karlsschule* tomó vuelo, el duque ponía mucho dinero e interés en su desarrollo, de modo que hubo que mudarla a un lugar más propicio. Se la trasladó a Sttugart, una ciudad chata que recibió con alborozo la instalación de esa escuela de altos estudios, que aun cuando no dejaba de ser algo más

---

84 Pasaje de *Barry Lyndon*, la novela de William Thakeray, trascripto en Schiller o La invención del idealismo, biografía del poeta escrita por Rüdiger Safranski.

85 Valverde, José María. 2002. Introducción a *Don Carlos y Guillermo Tell*. España. Editorial Planeta.

que un cuartel, le daba algo del lustre del que carecía. La mudanza se realizó en 1775 y el propio «duque guio a la uniformada y ordenada columna militar de vigilantes y profesores, con música festiva y banderas, al nuevo cuartel de Stuttgart; la multitud, en pie, mostraba su regocijo»[86]. En medio de estas nuevas circunstancias cambió la situación escolar, se relajó el régimen cerrado y Karl Eugen llamó a los mejores profesores para dictar lecciones de derecho, medicina y artes militares. Precisamente Schiller, ya definitivamente olvidada su vocación por la teología, optó por la primera de las carreras pero a instancias del duque, que necesitaba médicos militares, y para disgusto de sus padres, que veían más porvenir en la jurisprudencia, cambió por la de medicina. Algunos biógrafos alegan que la elección fue determinada por otras causas: Schiller, incentivado por la nueva vida en la *Karlsschule*, que presentaba hendijas suficientes por donde penetraba la literatura de todo tipo, había decidido dedicarse a la escritura y «se prometía una utilidad literaria del conocimiento médico del hombre»[87]. Se cuenta que, además, Schiller tuvo la fortuna de tomar clases con un brillante maestro, Jacob Abel, que en 1776 tomó a su cargo la enseñanza de la filosofía a los estudiantes de medicina. Ilustrado, devoto de Rousseau y de los empiristas ingleses Locke y Hume, Abel tuvo el mérito de hacerle conocer a sus jóvenes alumnos la poesía de un genio, Shakespeare, con la cual ilustraba sus lecciones. Usó a *Otelo* para explayarse sobre el eterno conflicto entre la pasión y el deber. Schiller, que entusiasmado leía las obras del isabelino a través de las traducciones de Wieland (conocía de memoria algunos de esos textos), agradecerá la influencia de Abel dedicándole su segunda obra dramática, *La conjuración de Fiesco en Génova.*

Schiller salvó con honores las obligaciones escolares, mientras se sobresaltaba de admiración cuando descubrió el *Werther* de Goethe. Asimismo depuró y afinó su idioma literario, tomando como referente la mejor fuente, la Biblia traducida por Lutero, ese «admirable monumento de la lengua alemana»[88]. Es el año 1777 y Schiller comienza a bosquejar un drama en prosa, *El hijo perdido*, que luego sería su primera pieza teatral identificada con el título *Los bandidos*, que para el historiador Silvio D'Amico significa el nacimiento del «nuevo drama germánico»[89] y para otros la obra seminal del policial

86 Safranski, Rüdiger. Obra citada.
87 Safranski, Rüdiger. Obra citada.
88 Fernández Marqués, Eduardo (sin fecha) Prólogo a *Los bandidos*. Madrid, Barcelona, Buenos Aires. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones S. A.
89 D'Amico, Silvio. Obra citada.

alemán. Para llegar a este texto Schiller corrió ciertos riesgos, ya que la fuente de inspiración fue un artículo de Christian Schubart (1739-1791), *En torno del corazón del hombre*, un escritor, también músico (tocaba el órgano en las iglesias, interpolando en medio de la música sacra pasajes de óperetas galantes), muy crítico de la gestión autoritaria del duque de Wütemberg, hasta el punto de ganarse el castigo, sin proceso ni condena legal, de una larga prisión de nueve años en un cuartel militar. La mayoría de los estudiosos se desentienden de la posibilidad de que por ese tiempo Schiller haya compuesto otras piezas, como *El estudiante de Nassau*, vagamente inspirada en el *Werther* de Goethe, y una obra que tomaba como eje un episodio de la vida de Cosme de Medici. Los manuscritos, si existieron, nunca han sido encontrados.

Egresado de la *Karlsschule* –a la fiesta final de curso, asistió el duque acompañado por Goethe, a quien Schiller admiraba todavía a la distancia–, fue destinado como bisoño oficial a cumplir servicio como médico militar en un regimiento de inválidos y heridos de guerra asentado en Stuttgart, precisamente el cuartel donde cumplía orden de prisión el citado Schubart, entonces milagroso compañero de conversaciones e intereses.

A mediados de 1781, a los veintiún años, concluye *Los bandidos* y toma deudas para hacerlo imprimir a su costo, de forma anónima y con lugar de edición ficticio (el duque, enemigo de los devaneos intelectuales de sus súbditos, podía tomar represalias). No obstante la prudencia del lanzamiento, la obra alcanzó notoriedad, se produjo lo que el juvenil Schiller en realidad buscaba: el "juicio del mundo". La pieza fue estrenada al año siguiente en el Teatro Nacional de Mannheim, fundado hacía muy poco, en 1778. Schiller asiste a la representación sin permiso previo, necesario por su condición militar, y es castigado por su jefe con catorce días de calabozo y la prohibición de seguir escribiendo, salvo documentos que atañen a la medicina (hay historiadores que afirman que la primera parte de esta sanción nunca existió). El público de Mannheim había rugido de entusiasmo ante el canto a la libertad que contiene *Los bandidos*, no obstante suficientemente morigerado por el autor, sobre todo en el final, para evitar todo conflicto con las autoridades ducales, tanto de Mannheim como de Wütemberg. Asimismo se afirma que el estreno de *Los bandidos* en París, pocos años después, a pesar de su candoroso mensaje subversivo, fortaleció los ánimos de quienes llevaron adelante la Revolución Francesa.

Schiller, como se dijo, conminado a dejar de escribir, decide entonces dejar el ejército. Acompañado por su amigo Andreas Streicher, quien disponía de los medios económicos para el viaje, inicia la huida que lo sitúa primero en la

complaciente Mannheim, donde lee a la compañía del teatro oficial la primera versión de su segunda obra, de tema renacentista y escondida requisitoria contra la monarquía: *La conjuración de Fiesco en Génova.* La pieza fue recibida sin mucho entusiasmo; «los actores se rieron de su fuerte acento suabo y del monótono patetismo de su entonación»[90]. Pero no había lugar para el rechazo, mediaba un compromiso entre el autor y el Teatro de Mannheim, establecido luego del éxito de *Los bandidos*, que consistía en la representación durante el año de tres obras de Schiller, la citada más *Intriga y amor* (título impuesto por el director de la compañía en reemplazo del original *Luise Millerin*), y *Don Carlos, príncipe de España*, que el autor tenía aún en proceso de elaboración. *La conjuración de Fiesco en Génova* fue estrenada a principios de 1784; el rigor del invierno, especialmente crudo, le restó audiencia y la obra, que desde el primer momento se había ganado el desdén del elenco estable del teatro, permaneció en cartel sólo dos jornadas. Luego subió a escena *Intriga y amor*, una tragedia burguesa a la manera del Lessing de *Emilia Galotti,* donde muestra la corrupción y el choque de intereses nefastos entre la burguesía y la aristocracia. El amor entre el hijo de un ministro y la purísima Luise Millerin no puede prosperar debido a la oposición del funcionario, que quiere casar al muchacho con la amante de un soberano. Un ardid dramático somete a la mujer, que debe confesar un delito que no ha cometido. El final es trágico: la pareja se suicida bebiendo del mismo vaso envenenado. Como en sus anteriores piezas, Schiller deja implícitas sus denuncias, en este caso ataca metafóricamente una gestión de la corte de Wütemberg que vendió soldados para la guerra al rey de Francia y a Inglaterra. Este estreno en Mannheim tuvo gran éxito, Schiller debió agradecer los aplausos del público desde su palco.

> «Es posible que la obra […] parezca, a nuestro gusto latino, hecha de contrastes exagerados, con abuso de *pathos* melodramático y caricaturismo crudo. Pero es un fruto maduro de su tiempo; batalla audaz en pro de la virtud humana pisoteada por soberanos incontrolados y funcionarios corrompidos, anuncia ya la víspera de la Revolución Francesa, y realiza aquel "Drama burgués" que triunfará en la escena de todo el siglo XIX.»[91]

---

90 Valverde, José María. Obra citada.
91 D'Amico, Silvio. Obra citada.

La buena repercusión de *Intriga y amor* no alcanzó para que el teatro estatal mantuviera el compromiso y desechó el estreno de *Don Carlos*, el ambicioso poema dramático e histórico que Schiller tenía en preparación. En cambio Schiller recibió otras lisonjas con las que se intentó entusiasmarlo, fue sumado a la planta del teatro como dramaturgista, vale decir, a cargo de aspectos organizativos y con la obligación de leer y opinar sobre la obra de otros. Por causa de la real falta de perspectivas de estreno de las piezas propias y, para colmo, una complicada situación pasional con una señora casada (o viuda, las fuentes no coinciden), decidió abandonar Mannheim en agosto de 1784 para trasladarse a Leipzig, adonde arribó en 1785 invitado por unos admiradores desconocidos. Allí conoce y traba amistad con el filósofo Christian Gottfried Körner (1756-1831), una personalidad de la zona que sería importante para el legado de Schiller, ya que fue el encargado de editar sus obras completas apenas se produjo la muerte del poeta. En este clima propicio por la hospitalidad cordial y la amistad desinteresada, Schiller compone la *Oda a la alegría* (o *Himno a la alegría*), famosa por su inclusión, adaptada por Beethoven, en el cuarto movimiento de la novena y última sinfonía del genial músico.

«¡Millones! Os doy mi abrazo,
En un beso del mundo entero.
Sobre la tienda del firmamento,
Hay un padre amante, ¡hermanos!
Quien tuvo la gran suerte
De ser amigo de un amigo,
Quien dulce mujer haya consigo,
Su júbilo con el nuestro mezcle.»[92]

No obstante este registro de felicidad, Schiller se sentía descorazonado por su pasada experiencia en el Teatro Nacional de Mannheim, donde era claro que no había contado con el aprecio de los actores, a quienes Schiller acusaba a su vez, denunciando la negligencia en aprenderse los textos, hasta llegar a mutilarlos y trivializarlos. En ese estado de ánimo el poeta terminó *Don Carlos*, seis mil versos que mandó a editar en 1787, porque entonces confiaba más en el éxito de la publicación que de la representación. Sin embargo, ese mismo año la pieza fue estrenada en Hamburgo, no sabemos si con la presencia del autor,

92 Traducción de Raúl Gabás.

con gran aceptación del público. Hubo débiles reparos acerca de la excesiva duración, pero es claro que Schiller no tomó nota de eso, ya que nunca procedió a hacerle supresiones al texto original. Los resultados no pudieron ser más halagüeños, el rédito producido por la publicación y por las representaciones le aportaron el dinero suficiente para saldar todas sus deudas y emprender el consagratorio viaje a Weimar, que hizo ese mismo año de 1787.

Con *Don Carlos* Schiller dejó atrás lo que él mismo denominó su primera etapa de dramaturgo para iniciar la segunda. Afirmaba que luego de sus ocho años en la *Karlsschule*, período en que puso fin a *Los bandidos*, todavía «desconocía a los hombres»; su mundo era el cuartel y «los cuatrocientos hombres que me rodeaban eran una única criatura, el vaciado en molde de un mismo modelo, muy alejado de la exuberante creatividad de la naturaleza real». Su principal referente literario había sido el *Sturm und Drang*, movimiento que si bien no lo tuvo como uno de sus más destacados cultores fue, sin duda, una influencia primera a la que Schiller no pudo escapar. Pero los acentos más pronunciados del *Sturm und Drang* que se aprecian en su obra terminaron con *Intriga y amor*. Se insiste en señalar que con la ambiciosa *Don Carlos*, pieza fundadora del gran teatro histórico alemán, Schiller pretendía iniciar un segundo período donde debía superar ese influjo *Stürmer* y las inocultables debilidades dramatúrgicas que se traslucían en sus obras iniciales, que según él eran apenas apuntes de principiante.

Esta segunda etapa, precedida por un tiempo de estudios e investigaciones que, es cierto, aminoraron muchos de los defectos descubiertos en las obras del primer período, resplandece a través de *Don Carlos*, donde haciéndose eco de la leyenda negra que rodeaba la vida del monarca español Felipe II, describe el conflicto de éste con el infante don Carlos, quien disputó a su padre la territorialidad monárquica de los Países Bajos y fracasó en el intento. Este ciclo se completa con su ambiciosa *Trilogía de Wallenstein*

La tercera etapa, la más prolífica y aún más perfeccionada, está constituida por sus mejores piezas: la brillante *María Estuardo* (1800), *Juana de Arco* y, sobre todo, *Guillermo Tell*, prácticamente su última producción y, para muchos, su «más grande logro de habilidad profesional»[93].

Si se acepta esta división tripartita, por otra parte aceptada por el mismo autor, la trayectoria de Schiller se expresaría esquemáticamente de la siguiente forma, señalando que las fechas de estreno no son precisas sino probables.

---

93 Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. Obra citada.

PRIMERA ETAPA

. *Los bandidos* (1782)
. *La conjuración de Fiesco en Génova* (1784)
. *Intriga y amor* (1784)

SEGUNDA ETAPA

. *Don Carlos, príncipe de España* (1787)
. *Trilogía de Wallenstein* (1798 y 1799)

TERCERA ETAPA

. *María Estuardo* (1800)
. *La doncella de Orleans* (1801)
. *La novia de Messina* (1803)
. *Guillermo Tell* (1804)
. *Demetrius* (inconclusa, dejó sólo el primer acto)

Se deja de lado en este ordenamiento las obras clásicas que contaron con traducción y adaptación de Schiller. Asimismo cabe citar que durante este trayecto como autor, Schiller reflexionó de continuo sobre la escena y escribió y publicó trabajos que lamentablemente carecen, hasta donde sabemos, de traducción al castellano (sólo tenemos noticias de que en el 2005 la Diputación Provincial de Valencia encaró la publicación de *Seis poemas filosóficos y cuatro textos sobre la dramaturgia y la tragedia*). En algunos libros de historia teatral, prólogos e incluso estudios sobre la vida y la obra de Schiller, suele encontrarse parte de sus opiniones expresadas por el poeta en *El teatro considerado como institución moral* o *Sobre el teatro alemán en la actualidad*, que, parciales y por lo general sacadas de contexto, suelen perder elocuencia e interés.

Reiteramos que el año 1787 es decisivo para Schiller, es el año de la publicación de *Don Carlos* y es cuando el poeta decide el viaje a Weimar, que en adelante será el universo de su vida. Weimar era una ciudad de la Turingia alemana, situada al margen del río Ilm y al pie de las montañas Ettersberg, declarada capital del ducado en 1552 por el duque Johann Friedrich II de Sajonia (1503-1554). A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX la ciudad, entonces habitada por seis mil personas (otras fuentes aseguran que los habitantes eran dieciséis mil), comienza a distinguirse por su desarrollo cultural, impulsado con ímpetu a través del mecenazgo de sus soberanos,

déspotas e ilustrados: la regente Ana Amalia de Brunswick-Wolfenbüttel y su hijo, el duque Karl August de Sajonia-Weimar-Eisenach. El ducado ya había sumado a su corte a importantes artistas e intelectuales, mencionados ya más arriba: Goethe, Wieland y Herder. El empeño de los mecenas, la presencia de personalidades prestigiosas y los emprendimientos edilicios y de urbanización fueron cambiando la cara de la ciudad hasta entonces provinciana, que por fuerza de su empuje absorbió a un pequeño pueblo lindero, Jena, que proveía al ducado de una universidad donde dieron clases las luminarias intelectuales que habitaban Weimar. La universidad no estaba sometida a un único señor territorial, la sostenían cuatro estados: Weimar, Coburgo, Gotha y Meiningen; esta dependencia cuadripartita era la garantía de la existencia de una amplia libertad de cátedra, una autonomía académica que era el placer de los profesores convocados, que podían exponer sus ideas sin el menor temor a la represión.

Hasta Weimar habían llegado muy apagados los alaridos del *Sturm und Drang*, no obstante que muchos de los artistas y pensadores que residían bajo la protección del ducado habían militado en el movimiento que, por otra parte, ya hacía tiempo había entrado en su etapa de agonía, una circunstancia que transformó la ciudad en el refugio de un nuevo clasicismo, llamado como ya hemos dicho Clasicismo de Weimar, que contaba con el liderazgo indiscutido de Goethe, al que luego se le sumará Schiller, a quien buena parte de la crítica posterior pone a la misma altura. Este clasicismo formula una particular manera neoclásica, distinta a la francesa, no obstante que acepta también una clara influencia renacentista, de la preceptiva griega y de muchos de los postulados estéticos dictados por la *Aufklarung*. Este programa de pensamiento alemán se desarrolló impetuoso durante cincuenta años, siendo para muchos la aventura artística más fantástica de la segunda mitad del siglo XVIII europeo.

Schiller fue bien recibido en Weimar, insistimos que en 1787, cuando cargaba en calidad de mérito literario sólo las obras que componen su primera y segunda etapa de dramaturgo. Wieland, residente desde hacía tiempo, le abrió las puertas de su revista, Deutsche Merkur, donde el poeta se atrevió a publicar en 1788, a un año de su arribo a Weimar, un poema, *Los dioses de Grecia*, que es considerado «un hito entre el creciente clasicismo de la época»[94].

---

94 Valverde, José María. Obra citada.

«Cuando gobernabais todavía el mundo hermoso
por los fáciles andadores de la infantil alegría,
vosotros, en el país de las fábulas seres gloriosos,
dirigíais una era humana por caminos de la dicha»[95].

Schiller agregó al poema la publicación de un ambicioso trabajo histórico que ya hemos mencionado, *Historia de la separación de las Provincias Unidas de los Países Bajos del gobierno español*, que le reportó prestigio y dinero, y un aporte a la revista Rheinische Thalia, aún más fructífero en términos económicos, de un novelón titulado *El visionario*, que será publicado bajo el sistema de entregas, un género que él inauguró en Alemania y que abandonó, hastiado, por la mitad de su recorrido. Estas demostraciones literarias lo acomodaron en el clima de Weimar, sobre todo por la ausencia del jefe Goethe, ocupado en su ya comentado viaje revelador por Italia, del cual volverá recién en el verano de 1788, renegando del *Sturm und Drang* y más clásico que nunca. Hay datos que el primer encuentro entre ambos no fue feliz. Goethe reconoció, años después, que Schiller le resultó odioso de entrada por considerarlo un *Stürmer* más (Schiller era el autor de *Los bandidos*, pieza que Goethe detestaba, precisamente por su clara vinculación con el *Sturm und Drang*). Schiller «por su parte, sentía demasiado el peso de la grandeza de aquel hombre, con diez años más que él, con la vida siempre fácil y ahora, en posición de "ministro para todo" del ducado de Weimar»[96]. Sin embargo este encuentro, a pesar de sus asperezas, dio buenos resultados. Se había producido una vacante en la cátedra de historia de la Universidad de Jena y Goethe sugirió –algo más que sugerir, ya que a él nada se le discutía–, que Schiller ocupara ese lugar, para el cual estaba preparado teniendo en cuenta la calidad de sus trabajos históricos. Lo único lamentable es que este cargo, a la par que daba crédito intelectual no daba dinero, pues la prestación era gratuita. La lección inaugural en esa institución, que Schiller consideró una «república libre y segura», fue un éxito: dictada entre las seis y siete de la tarde del 26 de mayo de 1789, colmó las expectativas y tuvo amplia repercusión, de tal modo que fue publicada con el título *¿Qué significa la historia universal y con qué objeto se estudia?*, donde el poeta reflejaba su módico optimismo iluminista, afirmando que los tiempos actuales eran mejores que los antiguos.

95 Traducción de Raúl Gabás.
96 Valverde, José María. Obra citada.

> «No me atrevía a suponer esta gran multitud, ni, por tanto, me proponía debutar en el gran auditorio. Esta modestia ha sido premiada de una forma muy brillante para mí […] A las cinco y media ya estaba lleno el auditorio.»[97]

El duque, tocado por el éxito del nuevo profesor, le adjudicó una pequeña pensión y el título de consejero de la corte, concesión que le permitió ingresar a la nobleza y añadir la partícula "von" antes de su apellido. «He crecido en una sílaba», se dice que bromeó Schiller (hay historiadores que difieren acerca de este hecho y aseguran que el ennoblecido "von" le fue otorgado por el duque mucho después, recién en 1802). Esta etapa culmina con el casamiento en 1790 con la "nada interesante" pero aristocrática Charlotte von Lengefeld (1766-1826), que en quince años de matrimonio le dio cuatro hijos, el primero nacido en 1793.

La vida en Weimar continuó con una severa crisis de salud padecida en 1791, un toque de atención respecto de su condición física, siempre débil y enfermiza, con graves daños desde niño y que al fin lo hicieron morir muy joven. Schiller enfermó con grave peligro de muerte; en enero, sufrió un colapso, con tos convulsiva y pérdida de conocimiento en medio de un fastuoso concierto en honor del príncipe elector de Maguncia. Semanas después de su primera descompostura, se repitieron los ataques, que continuaron hasta mayo. Se especula que es probable que Schiller enfermara de tuberculosis, de la cual nunca se curaría por completo.

En 1794, muerto el tiránico duque Karl Eugen, Schiller se permitió un regreso a la tierra natal luego de once años de ausencia. Fue saludado en la *Karlsschule* con un banquete en su honor, donde acudieron profesores y alumnos que vivaron al poeta. Pero la fecha tiene también otra significación, mucho más trascendente: es cuando solidificó la relación con Goethe, que había comenzado de tan mala manera. Fue en Jena, a la salida de una conferencia científica sobre botánica donde los dos olímpicos intercambiaron opiniones sobre plantas primitivas e iniciaron así el "diálogo inmortal" que se extendió por años, y que todavía se hizo más frecuente cuando Schiller dejó Jena y se mudó definitivamente a Weimar, en 1799, para residir allí hasta su muerte. Años después Goethe reseñó este encuentro, en un artículo con título por demás expresivo: "Feliz acontecimiento".

---

97 Declaraciones de Schiller citadas en el libro de Rüdiger Safranski.

Un hecho por demás curioso se produjo en 1798. Schiller se enteró, con cinco años de retraso y a través de la prensa, de que la Asamblea Francesa lo había incluido en su lista de "ciudadanos de honor" bajo un nombre absolutamente mal escrito: "le sieur Giller, publiciste allermand". Al recibir el nombramiento Schiller pensó en responder con un agradecido viaje a París, para saludar a Danton, uno de los firmantes, pero en el ínterin tomó nota de la ejecución de éste, de Luis XVI y de la cruenta gestión de los jacobinos de Robespierre, por lo que no sólo renunció a su propósito sino que repudió a una revolución que, si bien lo había llenado de ilusión, ahora consideraba absolutamente degenerada. Acaso la ironía de Goethe, ya su amigo, ayudó para que Lessing no sólo abandonara la idea de trasladarse a París, sino se mostrara contrario a los jacobinos; Goethe, a través de una nota, lo había felicitado por el «decreto de ciudadano que le ha sido enviado del reino de los muertos»[98].

A partir de 1797 el ritmo de producción del poeta es intenso, acaso con intención de superar las enfermedades que apenas le donarán un lustro de vida. Se suceden los poemas y baladas, consideradas estas últimas como una expresión depurada y feliz de un género de vieja tradición germana. Se destaca, entre tantas, la extensa *Canción de la campana* –para Marcelino Menéndez Pelayo «quizá la obra maestra de la poesía lírica moderna»[99]–, memorizada y cantada por varias generaciones de alemanes.

> «Firmemente fijado en la tierra, tapiado con obra de ladrillo,
> Se alza el molde, de arcilla cocida.
> Hoy nacerá la campana.
> Mozos de la [fundición], ¡rápido, manos a la obra!
> El sudor ardiente
> Deberá correr por la frente
> Si la obra debe alabar al maestro
> Pero sólo el cielo podrá bendecirla.»[100]

Todavía Schiller era profesor en Jena cuando tomó los primeros apuntes para sus tres obras sobre Albrecht Wenzel Eusebius von Wallenstein, un general

98 Declaraciones citadas en el libro de Rüdiger Safranski.

99 Menéndez Pelayo, Marcelino. 1985. *Historia de las ideas estéticas en España*. México. Editorial Porrúa.

100 Traducción de Serap Ermiş, Nora Heidemann, Frances Plówka, y Gemma Rovira Gili, http://romanticismoytradición.blogspot.com.ar

bohemio que comandó fuerzas notablemente leales a su persona en la Guerra de los Treinta Años. La trilogía comienza con *El campamento de Wallenstein*, un acto sin acción, que actúa a manera de prólogo y que muestra las costumbres de los soldados en el campamento, «unos cantan; otros, beben y otros vuelven enriquecidos después del pillaje. Se cuentan sus proezas»[101]; continúa con *Die Piccolomini*, de cinco actos, «allí comienza la acción, pero la obra termina sin que la acción acabe»[102]; y concluye con *La muerte de Wallenstein*, también cinco actos, donde el poeta sitúa el desenlace. Con estas tres piezas, cuya representación (nueve mil versos) necesita de tres jornadas continuadas, algo que fue tolerado con bastante complacencia por los espectadores de la época, Schiller terminó en 1799 su segunda etapa como dramaturgo, ciclo iniciado tan auspiciosamente con *Don Carlos*.

Acabada la saga *Wallenstein*, Schiller afrontó en 1800 otro tema, como siempre de origen histórico, la tragedia de la católica María Estuardo, ejecutada en 1587 por orden de la protestante Isabel I. A diferencia de *Don Carlos*, en *María Estuardo, reina de Escocia* el catolicismo está del lado de la libertad, frente al recio anglicanismo que ejerce la soberana inglesa. Muchos comentaristas han visto en esta obra, quizás con exageración, una soterrada crítica a la Revolución Francesa, que luego del Terror había perdido la simpatía del autor, dando vida a una reina fanática que bien podía homologarse con el Robespierre jacobino. A continuación de *María Estuardo*, en la cual el poeta imagina el encuentro de las dos reinas y el áspero diálogo que nunca existió, encara otra tragedia, *La doncella de Orleans*, sobre la triste vida de la jovencita Juana de Arco, convertida por el poeta, que contraría deliberadamente la verdad histórica, en «una amazona cruel»[103], que muere, en cambio de quemada en la hoguera, peleando en el campo de batalla. Estrena esta pieza al año siguiente, en 1801. Al mismo tiempo realiza traducciones y adaptaciones de obras muy queridas por él, *Macbeth* de Shakespeare, *Turandot* del italiano Carlo Gozzi (un tema que, mucho después, Puccini usó para una célebre ópera), y *Fedra* de Racine.

Schiller, ennoblecido en 1802 por el duque de Weimar con la partícula "von" (ya anotamos más arriba que hay historiadores que afirman que la obtuvo mucho antes, en 1790), una distinción que lo dotó de un escudo de hidalguía

---

101 Constant, Benjamin. 1976. *Reflexiones sobre el teatro alemán* (traducción de J. A. García Martínez). Buenos Aires. Hachette.

102 Constant, Benjamin. Obra citada.

103 Safranski, Rüdiger. Obra citada.

–*«un unicornio que asciende y un yelmo coronado de laurel»*[104]–, y que lo acercó aún más en consideración y prestigio al rango que detentaba Goethe, encaró una nueva empresa teatral, una pieza sobre Demetrio, rey de Macedonia en el siglo IV aC, recordado como el "acosador de ciudades", pues sitió y ocupó centenares con la excepción de Rodas, que resistió el asedio y lo derrotó. En conmemoración de esta victoria sobre Demetrio los rodios erigieron el célebre Coloso de Rodas, una de las Siete Maravillas del mundo antiguo. Anotamos que esta pieza quedó inconclusa.

En *La novia de Messina*, de 1803, para muchos el fruto menos acertado de la producción teatral de Schiller, el poeta entra en un resbaladizo terreno de experimentación con la introducción de un coro a la griega que en vez de cantar (no había actores capaces de semejante emprendimiento) debe recitar los versos. Este intento, en el que fracasaron muchos de los que quisieron resucitar el recurso griego, no logró resultados felices en Alemania.

El último trabajo de Schiller para la escena es, para muchos, su obra maestra: *Guillermo Tell.* De nuevo el autor afronta su tema preferido, el de la libertad, en este caso defendida por un simple cazador, habilidoso para el arco, que se enfrenta al poder despótico y arbitrario de un señor de poca estirpe. La ubicación de la historia en Suiza no es antojadiza. Este país de los cuatro cantones reunidos en confederación –que se había liberado en el siglo XIV del dominio de Austria, fue el primer estado europeo que se dio instituciones democráticas–, lo tenía obsesionado como ejemplo de «tierra de hombres liberados y confederados; no revolucionarios radicales, sino rebeldes sólo contra los abusos del poder»[105].

En 1804, un año antes de su muerte, Schiller visitó Berlín y fue recibido con toda ceremonia por el director, desde 1796, del Teatro Nacional de Prusia, Wilhelm Iffland (1759-1814), quien le hizo conocer la actividad teatral de la ciudad, reconocida, para beneplácito de los decoradores, por su tendencia al gran ornamento y la suntuosidad escenográfica. Schiller asistió como invitado de honor a la lujosa representación de *La doncella de Orleans*, que desde hacía tres temporadas, representada en un teatro de mil doscientos asientos, llenaba las arcas de la institución real. El fragmento más fantástico del espectáculo se mostraba en el cuarto acto: al abrirse el telón, y con el fondo de una catedral neogótica, doscientos participantes formaban el cortejo de coronación de la

---

104 Safranski, Rüdiger. Obra citada.
105 Valverde, José María. Obra citada.

heroína francesa. Pero semejante recurso no impresionó al autor, que reaccionó fríamente ante un despliegue tan efectista que, según él, ocultaba la verdadera naturaleza del drama. No entendió que la estrategia de Iffland, «tan buen comerciante como artista»[106], era la más acertada, el funcionario conocía a su público y, a diferencia de Weimar, el boato era imprescindible para ganarse a los espectadores de Berlín. Cabe destacar, para concluir con Iffland, que permaneció en su cargo hasta su muerte y proveyó a su teatro con mucha de la producción que llegaba de Weimar: de Goethe estrenó, con la pompa acostumbrada, *Götz von Berlichingen*. El apego que Iffland sentía por el clasicismo alemán era proporcional al repudio por la poética romántica. Es un dato célebre de la historia del teatro el rechazo que le producía la producción de von Kleist, a quien le negó toda cabida en la programación de su teatro.

El 1 de mayo de 1805 Schiller se dirigía al teatro y en el camino coincidió con Goethe en el último encuentro que tuvieron en vida. Schiller se desmayó en su palco, lo llevaron a su casa y todavía le restaron nueve días de agonía; murió el 9 de mayo a la edad de cuarenta y cinco años, víctima de varias patologías. El doctor Huschke, médico de cabecera del duque de Weimar, que realizó la autopsia del cadáver, declaró que bajo las circunstancias en que se encontraba su estado general, resultaba admirable que haya podido vivir más allá de los cuarenta años. El pintor Gerhard von Kügelgen (1772-1820) había encarado ya los primeros trazos del retrato del poeta, que tuvo que concluir cuando éste ya había muerto. Asimismo hay registros que a la fecha de su muerte Schiller tenía entre manos un drama acerca de Demetrius, el falso zar que gobernó Rusia sólo un año, entre 1605 y 1606.

Schiller fue sepultado en el antiguo cementerio de la iglesia de Santiago de la ciudad de Weimar. En 1826, y con el propósito de concederle entierro definitivo, se exhumaron sus restos, siendo extraídos más de veinte cráneos de lo que con seguridad era una tumba común. El alcalde de la ciudad –un fanático de Schiller– señaló que el cráneo más grande debía ser el del escritor (un posterior estudio de ADN demostró que estuvo equivocado). Luego se colocó un esqueleto que se suponía correspondía con el cráneo y ambas cosas fueron enterradas en la cripta de los príncipes de Weimar y al año siguiente, y en forma definitiva, en el nuevo cementerio de la ciudad. Si bien se duda, con legítimo recelo, de que eso sea el despojo verdadero del poeta, el cráneo y el esqueleto reposan junto con los auténticos restos de Goethe.

---

106 Berthold, Margot. Obra citada.

El homenaje de la posteridad fue tan equívoco como el producido en ocasión de su sepultura. La historia literaria, como ya dijimos, rescató su memoria y puso su tarea de pensador, de poeta, de filósofo, historiador y dramaturgo a la misma altura del genio de Goethe (quien lo sobrevivió casi treinta años). Esta paridad, sin duda, puede ser discutida, nosotros sólo acercamos una opinión que si no es unánime es bastante mayoritaria. La historia oficial lo involucró de manera póstuma en sucesos que vaya a saberse si hubieran sido del agrado de Schiller, tales como las revoluciones de 1830 y 1848, de las cuales hablaremos a su debido tiempo. Schiller también sirvió como mascarón del Tercer Reich alemán. Posteriormente en la República Democrática Alemana se realizaron esfuerzos por integrar ideológicamente a Schiller y se lo convirtió en un pionero del socialismo soviético. En 1959, en esa Berlín socialista, se celebró el doscientos aniversario de su nacimiento, con grandes homenajes en su memoria, ocultando deliberadamente que *Don Carlos*, donde el poeta hacía clamar al duque de Posa por la libertad de pensamiento, integraba el *index* de obras prohibidas de representación por las autoridades comunistas.

Vale, como colofón de esta sucinta biografía del poeta, el añadido de comentarios acerca de tres de sus obras, que por sus características y repercusión son representativas de cada una de las tres etapas de su dramaturgia. Comenzamos con *Los bandidos,* la primera pieza de su producción dramática.

> «El 13 de enero de 1782, se anuncia el estreno de *Los bandidos*, drama en cinco actos, adaptado a la escena por M. Schiller. La representación de este drama, anunciado desde largo tiempo, había atraído a Mannheim una numerosa concurrencia. De Heidelberg, de Fráncfort, de todas las ciudades vecinas llegaron espectadores. Y las esperanzas no quedaron defraudadas, ya que todo es inmoderado, enorme y monstruoso en *Los bandidos*: el idealismo domina a sus anchas.»[107]

Fue, los cronistas presenciales coinciden, una tarde de teatro inquietante, la representación duró cinco horas y colmó de emoción a los afortunados espectadores.

---

107 Fernández Marqués, Eduardo. Obra citada.

> «Una obra, amigo, en la que se hiela la sangre y no pueden menos que petrificarse los nervios tanto de los actores como de los espectadores, si sus bisabuelos no han sido de corcho.»[108]

Schiller expone en *Los bandidos* el conflicto entre dos hermanos, una reconsideración del mítico enfrentamiento entre Caín y Abel, que algunos biógrafos consideran tomado de un hecho vagamente real y que en el caso de la pieza está representado por Karl y Franz Moor. Con cierto candor, el autor diferencia ambos hermanos hasta en su porte personal: Franz, el ambicioso y perverso, padece como «insoportable carga, esta horrible fealdad»[109], mientras que el generoso Karl se distingue por su aspecto viril y armonioso (parecido contrapunto establecerá Schiller en *María Estuardo*: la reina escocesa es bella, agraciada, mientras que Isabel I es de proporción hombruna, lejos de toda hermosura). En cuanto al carácter, los Moor también difieren y se ubican en los extremos: el materialismo sin límites de Franz se enfrenta con el más alto idealismo de Karl. El pérfido Franz ejerce al comienzo de la pieza el dominio de la situación, habiendo logrado ya que Karl fuera acusado de un delito que no cometió y que lo obligó a dejar el castillo paterno para refugiarse en el bosque, donde en calidad de "bandido" y al frente de una banda delictiva muy ganada por la generosidad y el altruismo (sin duda otra ingenuidad por parte del autor), roba a los ricos para darle provecho a los pobres. Karl implementa algunas fórmulas de conciliación con su familia, pero estos intentos son neutralizados por el atento e inescrupuloso Franz, que sostiene la ausencia del hermano para heredar ante la probable muerte del padre, mientras trata de ganarse el amor de Amalia de Edelreich, esposa de Karl y abandonada por él por obra de la circunstancia apuntada. El final es previsible: llega la verdad, Franz se suicida y Karl es perdonado, pero antes de hacerse cargo del condado que le queda como herencia (el padre ha muerto en el ínterin), vuelve al bosque para despedirse de sus compañeros malhechores. El discurso final no deja dudas de que Schiller no intenta mostrar al bandido Karl Moor como un modelo a seguir, su prédica de despedida de sus compinches responde a la del buen ciudadano que acepta el orden constituido y que él, por cuestiones de momento, había alterado.

---

108 Extracto de una carta a un amigo de un médico de Mannheim, transcripto en el libro de Rüdiger Safranski.

109 Schiller, Friedrich von (sin fecha) *Los bandidos* (traducción de Eduardo Fernández Marqués) Madrid, Barcelona, Buenos Aires. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones S. A.

«KARL MOOR

[…] ¡Venid! Formad un círculo a mi rededor y escuchad el testamento de vuestro capitán *(Fijando en los bandidos una mirada penetrante)* Me habéis sido fieles… ¡fieles sin igual! Si la virtud, en vez del crimen, os hubiese unido, habrías llegado a ser héroes, y la humanidad se complacería en repetir vuestros nombres. Id a ofrecer al estado los dones que poseéis. ¡Servid a un rey que pelee por los derechos de la humanidad! ¡Sea esta bendición mi despedida!»[110].

El uso del lenguaje en este discurso, declamatorio, inflamado de retórica, acaso no es responsabilidad de Schiller sino del traductor de la pieza, que lo traspuso a un castellano insoportablemente hispánico. Se dice que Schiller era un poeta que escribía versos bellísimos, mientras que su prosa también es merecedora del mismo elogio. Su métrica preferida fue el pentámetro yámbico, cinco pies, cada uno de los cuales suele estar compuesto de dos sílabas, una no acentuada y la otra acentuada. No hay rima; los traductores al español que se imponen la traslación en verso, optan por reemplazar el pentámetro yámbico por el endecasílabo, muy usado en la literatura castellana a partir del Renacimiento. Los originales de *Los bandidos* y los siguientes dramas históricos responden a la forma poética citada, adecuada a la grandeza de sus personajes, con un manejo del alemán, dicen los enterados, simplemente impecable. Reproducimos más arriba el pasaje final de *Los bandidos*, traducido en prosa, no obstante su condición de reflejo distorsionado de la poesía de Schiller, para dejar sin dudas las intenciones conciliadoras del poeta en esta obra que en su momento fue entendida por los alemanes como verdadera literatura de asalto y de irrupción, y que algunos consideraron como pieza preparatoria, luego de su estreno en París, de la revolución de 1789. Hoy todo esto parece excesivo, aun aceptando que en el siglo XVIII el teatro mantenía un poder de movilización de la opinión pública que hoy ha perdido.

Es preciso agregar que la pieza de Schiller presenta un colorido romántico e idealista que no se reproducía del mismo modo en la realidad. Durante el siglo XVIII numerosas bandas de asaltantes, formadas por desempleados, mendigos y vagabundos, asolaban sobre todo el sur de Alemania y otras regiones de Europa.

110 Schiller, Friedrich von. *Los bandidos.* Obra citada.

«–¿Cree que lo de los bandoleros supone peligro?... Esas cruces que a veces se ven a un lado del camino, en recuerdo de viajeros asesinados, no tranquilizan lo más mínimo.
–Triste España *(comenta, desola∫do)*. Basta alejarse unas leguas de cualquier ciudad para encontrarse entre bárbaros.
–No faltan en otras naciones, don Hermes… Lo que pasa es que éstos duelen más porque son nuestros.»[111]

A la manera de la criminalidad organizada actual, «pueblos enteros fueron avasallados en audaces golpes de mano, con chantajes para conseguir dinero en concepto de protección, con robos, asaltos y también asesinatos por encargo»[112]. Muchos de los jefes se hicieron tristemente famosos y es posible que Schiller haya encontrado hilos de su argumento en la lectura de las actas de un proceso que se le llevó a cabo a uno de estos líderes que, condenado en el juicio, luego fue ejecutado. La excesiva y romántica distancia que el poeta tomó de estos hechos reales es uno de los defectos –más advertibles hoy que entonces– que se suele achacar no sólo a *Los bandidos*, sino a las otras dos obras siguientes –*La conjuración de Fiesco en Génova* e *Intriga y amor*–, que componen la primera etapa de su trayectoria como dramaturgo. También es cierto que la difusión de la pieza produjo efectos imitativos en el ámbito particular de la escena y «bien pronto Alemania fue inundada de una gran cantidad de dramas, donde los héroes eran amables salteadores de caminos»[113]. Debe sumarse, al suceso teatral, el éxito editorial de la segunda impresión de la obra (recuérdese que Schiller financió la primera con fondos propios), que fueron vendidas por entero para beneficio, como era en el siglo XVIII, no del autor sino del impresor.

En *Don Carlos* –obra sobresaliente de su segunda etapa–, Schiller desarrolla un argumento donde tampoco se atiene fielmente a los datos históricos. En el inicio de la pieza se conoce el sentimiento secreto que el príncipe heredero español, el don Carlos del título, profesa por Isabel de Valois, tercera esposa de su padre, el rey Felipe II. En otro terreno, el político, el marqués de Posa, «portavoz de ideales libertarios más propios de la Ilustración y aun del

111 Pérez-Reverte, Arturo. Obra citada.
112 Safranski, Rüdiger. Obra citada.
113 Fernández Marqués, Eduardo. Obra citada.

Romanticismo que del siglo XVI»[114], anima a don Carlos para proponerse como gobernador de Flandes (entonces posesión española). El príncipe recibirá, le aseguran, el apoyo cierto de parte del pueblo flamenco, que espera que con su llegada al poder se abra el estrecho margen de libertad que concedía Margarita de Parma, tirana y arbitraria gobernante. Recoge, asimismo, el aliento de la propia reina Isabel, que ve en la empresa la oportunidad de que el joven príncipe se aleje de Madrid y olvide su amor por ella. Pero este proyecto recibe el primer contratiempo, el déspota Felipe II, desentendido de los deseos de su hijo, designa para el gobierno de Flandes al duque de Alba. Se añade, como elemento de confusión para el ánimo del infante, una carta insinuante enviada por una princesa enamorada de él, la de Éboli, que desconcierta al muchacho, quien cree que la ardiente misiva pertenece a la reina. La princesa de Éboli, víctima del equívoco y al verse contrariada en sus sentimientos, se une a los enemigos de don Carlos –el duque de Alba y el confesor del rey, fray Domingo–, para procurar su perdición. El primer paso es delatar ante el rey el hasta ahora escondido amor de don Carlos por Isabel de Valois. Los conjurados agregan con alevosía la sospecha de que el príncipe piensa, además, convertirse al luteranismo tan presente en Flandes. El marqués de Posa, amigo entrañable de don Carlos, sale al encuentro de la situación y con el fin de salvar al infante le confiesa al rey que es él quien está enamorado de la reina. Al mismo tiempo le expresa al monarca sus ideales de libertad política e ilustrada que, ya dijimos, suenan anacrónicos en un texto que se ubica en el siglo XVI. Por lógica consecuencia, el marqués es condenado a muerte y ejecutado, acción que indigna a don Carlos quien, espada en mano (grave injuria para un monarca) enfrenta a su padre y se confiesa adicto a las ideas del amigo asesinado. Luego de este acto se despide de la reina, y trata de emprender una fuga, imaginada con anterioridad mediante planes que, escritos, llegan a manos de Felipe II. Don Carlos es fácilmente interceptado en su huida y entregado a la Santa Inquisición, que enarbola una acusación de herejía en su contra, al señalarlo proclive a la causa protestante, una situación que lo condena a muerte. El monarca completa la catástrofe del final ordenando envenenar a la reina. Schiller, con furia de ilustrado, ataca a la Inquisición, le otorga un rol desagradable en esta historia, pero cayendo en varias inexactitudes históricas por desconocimiento de los resortes de la jerarquía católica: el organismo nunca fue una orden religiosa y a la fecha en que el poeta hace la denuncia ya

114 Valverde, José María. Obra citada.

había desaparecido, aunque claro que había cumplido funciones, de manera descarnada, durante el reinado de Felipe II.

Schiller eligió para su obra, y con todo derecho, contar una de las dos caras de la historia de Felipe II y su heredero don Carlos. Prefirió la "leyenda negra", alimentada sobre todo por Guillermo de Orange (el mismo camino tomó Verdi para su ópera del mismo título). Encabezando la rebelión de los Países Bajos contra la corona española, Guillermo acusó a Felipe II de haber asesinado a su propio hijo y heredero movido por los celos que le provocaban los amores incestuosos del joven con Isabel de Valois, amores que por otra parte no parecen haber sido consumados y que tampoco eran tan incestuosos, ya que la reina no era la madre del príncipe, sino una madrastra de casi su misma edad. Al igual que estos hechos, que nunca fueron comprobados, tampoco se sabe con certeza que la muerte del infante Carlos hubiera sido una decisión directa del rey, tal como Schiller lo indica en su pieza.

La historia, con el margen de verdad que le corresponde, registra otra mirada sobre los acontecimientos. La decisión de Felipe II respecto a su heredero no consistió en hacerlo matar sino que, con el propósito de terminar con los devaneos del muchacho, voluntario partícipe de desórdenes y extravagancias principescas, ordenó su encierro y la privación de todo contacto con el mundo. En realidad, don Carlos sufría de desequilibrios provocados por un fuerte golpe en la cabeza y la mala praxis médica de la época, que aconsejó una trepanación que aumentó el grado de su enfermedad. El príncipe murió en 1568, en prisión, aparentemente de indigestión. Los pocos datos que aportó el propio Felipe II quitaron transparencia a la situación y, entonces, la conjetura del crimen fue la que mejor prosperó. Cabe añadir, también datos de la historia, que el duque de Alba viajó a Flandes, suplantó a Margarita de Parma, que hasta entonces había humillado a los flamencos desconociendo sus reclamos, y terminó con el descontento de los lugareños a sangre y fuego.

La obra representativa de la tercera etapa, *Guillermo Tell*, es, a juicio de Silvio D'Amico, un «cuadro shakesperiano». Schiller eligió una locación suiza que, por las razones que hemos comentado más arriba, le era muy atractiva. La Suiza de los cuatro cantones era contumaz, un pueblo decidido a defender su democracia sin por eso apelar a discursivos alegatos revolucionarios y sin acudir a la violencia, salvo cuando ésta se hacía absolutamente necesaria. Es el caso de

Guillermo Tell, pacífico cazador de gamuzas[115], habitante del cantón de Uri, que recurre en la pieza a los gestos extremos llevado por las circunstancias.

La obra de Schiller abre sobre una situación de conflicto: Guillermo Tell salva a un perseguido del tiránico gobernador imperial Hermann Gessler, llevándolo fronteras afuera, a través de un lago y en medio de una fuerte tormenta. El gobernador Gessler, tributario de los habsburgo, había impuesto a los ciudadanos, entre sus muchos abusos, la obligación de saludar a su sombrero, emplazado en una pica instalada en una plaza pública. Con su salvataje, Tell había contribuido a salvar de todo castigo a ese hombre que se supone desobedeció esa orden. Ocurre que, poco después y por distracción, Guillermo Tell, de paso por esa plaza acompañado por su hijo Gualterio, tampoco cumple con el requisito, no saluda al sombrero. Por esa infracción ambos, padre e hijo, son apresados. Las deliberaciones acerca de la justicia o no de semejante detención, son interrumpidas por la llegada de Gessler, quien antepone un recurso artero para deshacer la acusación de desobediencia: Tell, habilísimo con la ballesta, deberá atravesar con una flecha una manzana puesta encima de la cabeza de su hijo. En caso de lograrlo, ambos, padre e hijo, serán perdonados. Tell logra la hazaña pero dificulta su liberación cuando confiesa que había guardado una segunda flecha para, en caso de haber fallado y herido a su hijo, dirigir su arma hacia el gobernador y matarlo. Lo llevan a prisión en una barca que, como en la escena primera, debe atravesar una tormenta. Sus carceleros, asustados, le ceden el timón y Tell, aprovechándose de su pericia, salva la embarcación y consigue escapar. La búsqueda del fugitivo es infructuosa, se ha refugiado en una región que por su condición de cazador conoce muy bien, hasta que el azar hace que un día Tell y Gessner se encuentren frente a frente, atascados en un desfiladero: Tell mata a Gessner con un flechazo en el corazón. El hecho coincide con el estallido de la rebelión que se estaba preparando, suceso que sirve para darle calidad de héroe no tanto a Guillermo Tell sino a la totalidad del pueblo suizo: «Tell es solo un representante más del común anhelo de libertad que hermana a todos sus compatriotas»[116].

La escena final de *Guillermo Tell* fue escrita con una destreza teatral realmente conmovedora. Tell, apostado en la montaña, domina la ruta por

---

115 Antílope del tamaño de una cabra grande, con astas lisas y rectas, terminadas a manera de anzuelo, y capa oscura, que vive en los Alpes y los Pirineos.

116 Modern, Rodolfo. 1988. Introducción a *María Estuardo,* de Schiller. Buenos Aires. Editorial Nueva Visión.

donde debe pasar el señor que lo ha humillado: el arco y las flechas dispuestas para la venganza. El monólogo de Tell es emocionante, reflexiona de cómo la torpe voluntad de un tirano de segundo orden lo condenó a abandonar la apacible vida de cazador para convertirlo en lo que pronto va a ser, un criminal con el ansia de venganza satisfecha. La espera, tensa, insoportable para el espectador, es rota con astucia por el dramaturgo, que introduce el desfile de los invitados a una boda campestre, que pasa cantando. El contraste es evidente, Tell tendría que ser uno de ellos, uno de esos alegres campesinos, para nada esa fiera al acecho, a la espera de transformarse en asesino.

La primera representación de esta pieza se produjo en Weimar en julio de 1804, donde, debido al éxito, debió permanecer en cartel durante una semana. La demanda de los otros teatros alemanes fue inmediata, de modo que *Guillermo Tell* se representó con el mismo grado de repercusión en Mannheim, Frankfut y Hamburgo.

Igual que *Don Carlos*, *Guillermo Tell* fue la base de una ópera en cuatro actos con música de Gioachino Rossini y libreto en francés de Étienne de Jouy e Hippolyte. Vale agregar, como detalle, que la representación de esta obra exige una extensión de casi seis horas y la participación de un tenor capaz de lograr hasta veintiocho "do de pecho".

Lo paradójico es que Schiller escribió esta especie de homenaje a ese pueblo democrático cuando Suiza estaba pasando por su peor momento político. En 1798 Napoleón, que había dejado ya de ser sólo una sombra amenazadora, invadió el país, robó el tesoro de Berna y creó una República Helvética, una "república hermana" de Francia que tuvo una duración de cinco años. Por decisión de las nuevas autoridades se le quitaron franquicias a las clases privilegiadas a la par que los cantones, anteriormente soberanos, eran reducidos a meros distritos administrativos. Aún más, para debilitar las estructuras de poder locales, se establecieron nuevas fronteras entre ellos. No obstante, y sobre todo en la región central, se opuso gran resistencia al invasor, decenas de revueltas fueron sofocadas por las fuerzas francesas de ocupación. El escenario se hizo más complejo cuando Suiza sintió los efectos de la reacción exterior y los franceses fueron atacados por las tropas de la coalición ruso-austríaca, transformando la pacífica región en un gigantesco campo de batalla.

Guillermo Tell es un personaje legendario muy ligado a la tradición independista de los suizos. No existe ninguna prueba que documente su existencia, su protagonismo aparece en una serie de relatos tradicionales de los

siglos XV y XVI, que incluyen altas dosis de fantasía folclórica. No obstante, resulta probable que alguno de los rasgos y episodios que se le atribuyen pertenecieran realmente a algún combatiente (o suma de combatientes) de principios del siglo XIV, que peleó por la independencia suiza y no está claramente identificado, pero al cual la imaginación popular habría dotado posteriormente de un nombre y una valentía casi sobrenatural.

> «En el siglo XVIII, Voltaire comentaba: "La historia de la manzana es muy sospechosa, y lo que la acompaña no lo es menos". En efecto, ningún documento contemporáneo recoge la historia y tampoco menciona el nombre del protagonista. Las primeras versiones escritas de los acontecimientos mencionados datan del siglo XV, y la primera referencia a Tell se encuentra en un texto de 1470, en el que se menciona a un personaje conocido como "Thall".»[117]

Para muchos historiadores la muerte de Schiller, en 1805, alcanza una importancia significativa, ya que marca el fin de la época dorada de Weimar. Lo sobrevivió Goethe, lleno de gloria y prestigio pero ya en el período final de su vida, sólo sobresaltado cuando en 1831 dio por fin a publicidad el *Fausto*, su obra magna.

---

117 Hernández, Isabel. *"Guillermo Tell, el héroe de la independencia suiza"*. http://www.nationalgeographic.com.es

CAPÍTULO XVII

EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII

CAPÍTULO XVII
EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII

«La reforma de nuestro teatro debe empezar por el destierro
de casi todos los dramas que están sobre la escena»

GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS (1744-1811)
Memoria sobre las diversiones públicas

Introducción

En el XVIII España ha dejado muy atrás el Siglo de Oro, aquel que desde el teatro y la pintura rompió con las frías disposiciones episcopales y generó una época de un esplendor intelectual en las artes y en las letras sin precedentes y, para muchos historiadores, sin posibilidad alguna de repetición. Poco más de una centuria después de la muerte de Calderón (1681), la nación se encontró ante otro comienzo –el anterior lo habían dictado los Reyes Católicos–, en 1492. Esta vez se trató del inicio del reinado de los borbones en España, quienes mediante una Guerra de Sucesión (relatada en un capítulo anterior) se hicieron cargo del trono hispano en 1701, desplazando a los habsburgos. También se dijo en estos *Apuntes* que estos nuevos reyes aplicaron un proceso de modernización, dictado por las teorías del Iluminismo europeo, que irradiaba con fuerza desde Francia, pero que por tratarse de España, el país líder de la Contrarreforma, se manifestó dentro de un marco que la historia calificó como "una Ilustración a la defensiva". Estos cambios, no obstante algunos muy notorios en esa sociedad tan conservadora, se frenaron de un golpe, al cabo de la centuria, cuando Napoleón colmó una de sus tantas apetencias e invadió y ocupó la península ibérica.

Algunos analistas aceptan que en el siglo XVIII España vivió un renacimiento, mientras otros, una mayoría, señalan el calificativo como una exageración, no obstante el crédito que le otorgan a un grupo de intelectuales que, asumiendo una actitud crítica inexistente hasta entonces, pugnaron por imponer los valores de la Ilustración. El ensayo fue el género más frecuentado (la narrativa española fue durante este período prácticamente inexistente), y

dentro de este campo trabajó el fraile Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), que se llamaba a sí mismo "ciudadano libre de la república de las letras", y que comenzó a publicar sus discursos entre 1726 y 1739, que en cantidad de ciento dieciocho fueron editados en los ocho volúmenes de su *Teatro crítico universal*. Deben añadirse a este trabajo sus *Cartas eruditas y curiosas* (1742-1760), ciento sesenta y seis epístolas de corta extensión, donde Feijoo reitera, a pesar de su ahínco por afirmar siempre su condición de católico, su tesón por acabar con toda superstición, denunciar los falsos milagros y su empeño en divulgar toda suerte de novedades científicas. Aun cuando siempre fue prudente, evitando irritar a la jerarquía eclesiástica (España no era Francia, lo que allá se podía gritar aquí debía susurrarse y con cuidado), Feijoo padeció el rechazo de sus ideas, una tempestad de repudios, protestas e impugnaciones, sobre todo de los frailes conservadores.

Feijoo tuvo un compañero de ruta, José Cadalso (1741-1782), que fue también ensayista, poeta, dramaturgo y militar (murió víctima de la metralla en uno de los intentos españoles por recuperar Gibraltar). En el terreno de las letras se destacó por sus *Cartas marruecas*, donde tomó como modelo *Las cartas persas* de Montesquieu y donde, de acuerdo con la intención epistolar que se transmite desde el título, Cadalso escribe a amigos, conocidos y a sí mismo manifestando su pena por los advertidos signos de decadencia nacional, criticando el atraso que muestra el pensamiento español aunque acompañando esas opiniones con una cierta esperanza por un futuro mejor.

> «Desde que Miguel de Cervantes compuso la inmortal novela en que criticó con tanto acierto algunas viciosas costumbres de nuestros abuelos, que sus nietos hemos reemplazado con otras, se han multiplicado las críticas de las naciones más cultas de Europa en las plumas de autores más o menos imparciales; pero las que han tenido más aceptación entre los hombres de mundo y de letras son las que llevan el nombre de "cartas", que se suponen escritas en este o aquel país por naturales de reinos no sólo distantes, sino opuestos en religión, clima y gobierno. El mayor suceso de esta especie de críticas debe atribuirse al método epistolar, que hace su lectura más cómoda, su distribución más fácil, y su estilo más ameno, como también a lo extraño del carácter de los supuestos autores: de cuyo conjunto resulta que,

> aunque en muchos casos no digan cosas nuevas, las profieren siempre con cierta novedad que gusta.»[1]

La historiografía española, muy atada a viejos conceptos, fue revolucionada por la obra de Juan Francisco Masdeu (1744-1817), quien escribió una *Historia crítica de España y de la cultura española*, publicada en 1783 en castellano. Masdeu era jesuita y fueron miembros de esta compañía, aun cuando obligados al exilio, quienes siguieron contribuyendo en este campo desde novísimas perspectivas, obligando a pensar la nación más allá del cerco contrarreformista que se había impuesto.

Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) fue probablemente el ensayista español más importante del siglo XVIII. Comenzó escribiendo poesía, práctica que abandonó por considerar al género sólo como un juego para adolescentes. Con fervor de ilustrado y la protección del duque de Alba, se dedicó a la política y contribuyó a la gestión de gobierno desde distintos cargos. Afín con las ideas desplegadas por Adam Smith en *La riqueza de las naciones*, Jovellanos redactó en 1784 una ley agraria que se apoyaba en los criterios más estrictos del liberalismo económico. Asimismo Jovellanos, además de dramaturgo (condición que desarrollaremos más abajo), fue autor de una provechosa *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, editada en Madrid en 1812, aunque el texto había sido escrito en 1790, donde vierte opinión sobre todo el campo de entretenimiento de los españoles de su tiempo: caza, romerías, toros, fiestas profanas y sagradas y, por supuesto, el teatro que consumían los españoles, al cual califica con el mayor desdén. Si bien defendió el imperio de la razón, también alabó la tradición aurea que, curiosamente, la racional Ilustración, ejerciendo la tiranía de los famosos preceptos, había denostado.

> «La reforma de nuestro teatro debe empezar por el destierro de casi todos los dramas que están sobre la escena. No hablo solamente de aquellos a que en nuestros días se da una necia y bárbara preferencia; de aquellos que aborta una cuadrilla de hambrientos e ignorantes poetucos que, por decirlo así, se han levantado con el imperio de las tablas para desterrar de ellas el decoro, la verosimilitud, el interés, el buen lenguaje, la cortesanía,

1 Cadalso, José. "*Cartas marruecas.*" http://www.espacioebook.com

> el chiste cómico y la agudeza castellana. Semejantes monstruos desaparecerán a la primera ojeada que echen sobre la escena la razón y el buen sentido; hablo también de aquellos justamente celebrados entre nosotros, que algún día sirvieron de modelo a otras naciones y que la porción más cuerda e ilustrada de la nuestra ha visto siempre y ve todavía con entusiasmo y delicia. Seré siempre el primero a confesar sus bellezas inimitables: la novedad de su invención, la belleza de su estilo, la fluidez y naturalidad de su diálogo, el maravilloso artificio de su enredo, la facilidad de su desenlace, el fuego, el interés, el chiste, las sales cómicas que brillan a cada paso en ellos. Pero, ¿qué importa si estos mismos dramas, mirados a la luz de los preceptos y principalmente a la de la sana razón, están plagados de vicios y defectos que la moral y la política no pueden tolerar?»[2]

Estos pensadores (¿les cabe el título de *philosophes*?) se ocuparon en especial de las ciencias y de la historia, pero mucho del hervor ilustrado también se transfirió al terreno de las artes, a través de la reflexión, como en el caso de Jovellanos, o de la acción, como en el caso de uno de los más grandes artistas que dio la España de la época, Francisco de Goya (1746-1828), quien descolló en el orden particular de la pintura y sus géneros afines, el muralismo, el grabado y el dibujo.

> «[Goya] no sólo fue uno de los más vigorosos y geniales pintores del mundo, sino también un profundo observador, un pensador de gran independencia que, en algunos aspectos, se adelantó a su época, y un crítico de la vida social y política que penetró hondamente en esferas de pensamiento a que, por lo común, no acceden los artistas, y menos los de aquel siglo.»[3]

Goya se nutrió de un lento aprendizaje en su tierra natal, el pueblito de Fuendetodos, en Zaragoza. No queda duda que su improvisado primer maestro fue su padre, un artesano dorador que gozaba de bastante prestigio profesional.

---

2 Jovellanos, Gaspar de. "*Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

3 Altamira, Rafael. 1946. *Manual de Historia de España.* Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

A los trece años, con la familia ya instalada en Zaragoza, el niño Goya recibió lecciones de dibujo en la academia oficial que funcionaba en esa ciudad. Se sabe que durante su formación pintó cuadros de tema religioso, pero no quedó registro alguno de estos anticipos. Resulta cierto, en cambio, que el joven pintor se atrevió a presentarse en los concursos anuales que convocaba la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Lo hizo sin ninguna suerte en las dos oportunidades en que compitió. Se especula que luego de 1763, decepcionado por su falta de logros, se instaló en Madrid, entonces una villa, para aprender junto a los pintores que ejercían magisterio en la ciudad: Anton Mengs (1728-1779), un pintor neoclásico de origen checo que trabajó para las principales cortes europeas, y los Bayeu, una familia de talentosos pintores españoles donde el mayor de los hermanos, Francisco (1734-1795), luego cuñado de Goya, sobresalió con luces propias. Se cree asimismo que salieron de su propio peculio los fondos para hacer el obligado viaje a Italia, adonde llegó en 1770, ya un mozo de veinticuatro años, invocando su condición, acaso simulada, de discípulo de Mengs. Goya no sólo admiró la obra neoclásica de los pintores que vivían en Roma, sino también viajó por Venecia, Bolonia y otras ciudades italianas y aprendió estudiando las pinturas de Rubens, el Veronés, y Rafael, entre otros. Durante este viaje Goya tomó apuntes y bocetos, registros que constan en un *Cuaderno italiano*, actualmente conservado y expuesto en el Museo del Prado.

Instalado provisionalmente en Parma, Goya se presentó a otro concurso, éste de obligado tema histórico, en el que obtuvo una mención especial del jurado por *Su Aníbal vencedor contempla por primera vez Italia desde los Alpes*. La pintura, actualmente expuesta en un recinto museístico de Asturias, muestra cómo ya el artista aragonés se estaba despojando de las convencionales composiciones de estampa devota aprendidas en la academia de Zaragoza y del cromatismo tardobarroco (rojos, azules oscuros e intensos y glorias anaranjadas), para adoptar una invención más arriesgada, inspirada en los modelos neoclásicos.

Goya regresó a Zaragoza en 1771 y emprendió, por encargo, la decoración de una de las bóvedas de la Basílica del Pilar y otras pinturas murales en el palacio de los condes de Sobradiel (destruidas en 1915). Pero el mayor empeño lo constituye el conjunto de pinturas de la iglesia de la Cartuja del Aula Dei, un monasterio situado en las afueras de la ciudad, a una decena de kilómetros. Lo conforma un friso de grandes pinturas al óleo sobre muro que relata la vida de la Virgen, desde sus antecedentes familiares hasta la presentación de Jesús en el templo. El esfuerzo culminó en 1774 y es una primera muestra de la capacidad de Goya para este tipo de pintura de carácter

monumental, resuelta con formas rotundas y pinceladas enérgicas. Con este trabajo Goya se convirtió en el pintor más valorado de Aragón.

En cuanto a su vida personal, Goya se casó en 1773 con la hermana de Francisco Bayeu y fue padre de su primer hijo en 1774. A finales de ese año, posiblemente gracias a la influencia de su cuñado, Goya es llamado por Mengs a la corte madrileña para trabajar como pintor de cartones para tapices en la manufactura real de Santa Bárbara, fundada en 1720 por Felipe V, a imitación de los talleres reales franceses. En enero de 1775 emprende el viaje a Madrid, donde comienza una etapa como pintor cortesano que significa un gran paso de ascenso social.

La confección de tapices para las dependencias de la realeza española había sido un empeño de los borbones que se ajustaba muy bien al espíritu de la Ilustración, pues se trataba de una empresa que fomentaba la industria de calidad. Para llegar al tapiz había que elaborar un modelo previo en cartón, que servía de base para el telar. Bajo la monarquía de Carlos III (se reitera, rey entre 1759 y 1788), estas estampas se harán más atentas al entorno y se esforzarán por representar motivos españoles, en línea con el pintoresquismo vigente en los sainetes teatrales de Don Ramón de la Cruz.

La actividad de Goya para la Real Fábrica de Tapices se prolongó hasta 1792, año en que una grave enfermedad le provocó su sordera y lo alejó definitivamente de esta labor. En total realizó cuatro series de cartones, entre las cuales se destacan algunos de gran calidad, acordes con la relevancia de artista que iba adquiriendo su autor. En la primera serie sobresalen *La caza de la codorniz, Perros en traílla* o *Caza con mochuelo y red*, y una obra maestra, *La pradera de San Isidro*, todos realizados para los tapices de decoración del comedor de los príncipes de Asturias, los futuros reyes Carlos IV y María Luisa de Parma. En la segunda serie se advierte aún más la citada propensión en retratar las costumbres españolas, *La merienda a orillas del Manzanares*, inspirado en el sainete homónimo de Don Ramón de la Cruz, *Paseo por Andalucía, Baile a orillas del Manzanares* y *El quitasol*. La tercera serie estuvo dedicada a la tapicería del palacio de El Pardo. Este programa decorativo comienza con cuatro conjuntos alegóricos a las estaciones del año, entre los que descuellan *La nevada* o *El invierno*, para continuar con otras escenas de alcance social, como *Los pobres en la fuente* o *El albañil herido*. La cuarta serie tuvo destino fijo: el despacho del recién proclamado rey Carlos IV en El Escorial. Allí aparecen de nuevo los juegos al aire libre protagonizados por jóvenes, como en *Los zancos, Muchachos* o *Las mujeres*. Comienza a discernirse en esta última serie los comentarios críticos hacia la sociedad de su tiempo, que serán temas

desarrollados por Goya más adelante. Aparecen ya en estos cartones rostros que anuncian las caricaturas de su obra posterior, como puede apreciarse en las facciones simiescas del novio de La boda (1792).

Durante su residencia en Madrid, Goya tiene oportunidad de visitar y apreciar la regia pinacoteca real, donde descuellan los cuadros de un pintor excepcional, Diego de Velázquez (1599-1660), que estaba siendo revalorizado y que será en adelante uno de sus referentes junto con Rembrandt. El ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos se puso al frente de esta tarea de reivindicación de Velázquez con un discurso de 1780, pronunciado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En el mismo resaltó la técnica pictórica del pintor sevillano (los "efectos mágicos" que producía Velázquez con sus manchas de pintura formando brillos), y el realismo evidente en todas sus obras, tan lejos de la manejada idealización del estilo neoclásico, que cargaba con el consejo de Ignacio de Luzán: «Haz de imitar la naturaleza, pero mejorada y ennoblecida». Goya se había hecho eco de esta revalorización de Velázquez incluso un poco antes del discurso de Jovellanos; en 1778 publica una serie de grabados al aguafuerte[4] que reproducen cuadros de Velázquez y que son bienvenidos por la sociedad española,

4 Esta técnica requiere de un largo proceso. El grabado se efectúa tomando como base una plancha o lámina de aleación metálica, habitualmente de hierro, zinc y, con más frecuencia, de cobre. Esta se recubre de una fina capa de barniz protector, o de cera resistente a los ácidos. El grabador dibuja con un estilete de punta cónica muy afilada en esta capa de barniz, llegando justo hasta el cobre sin penetrar en él. Posteriormente se sumerge la lámina con su barniz en una solución de agua y ácido nítrico, la cual recibe el nombre del aguafuerte propiamente dicho. Esta solución corroe el cobre en las zonas en que este no está protegido por el barniz, y deja unos surcos. El tiempo de inmersión de la lámina en el ácido determina la profundidad de la línea en el grabado, otorgándole a mayor tiempo mayor valor. Se retira el barniz, y la plancha ya está lista para el proceso de estampación. Se impregna la superficie con una tinta de componente graso que penetra en los surcos y se retira el sobrante de manera manual. Cuando el entintado está listo se coloca la matriz en una prensa de tórculo (compuesta principalmente por una superficie plana denominada platina, que pasa entre dos cilindros metálicos que ejercen presión sobre ella). Sobre la platina de la prensa se coloca un registro, que es una fina hoja de plástico o papel sobre la que el impresor marca la ubicación exacta de la plancha metálica y de la hoja de papel que se estampará. Sobre el registro se coloca primero la matriz y luego la hoja de papel de grabado, el cual debe ser humedecido previamente para que sus fibras se ablanden y penetren correctamente en todos los surcos entintados de la plancha. Sobre el papel especial para grabado se coloca una hoja de papel secante que absorberá el exceso de humedad cuando ambos sean sometidos a la presión que ejercen los cilindros, y sobre éste una mantilla de fieltro o de lana, para garantizar que la presión se reparte uniformemente por toda la superficie de la lámina. El resultado será una imagen transferida de forma invertida en el papel de grabado.

que de ese modo tiene un acercamiento, siquiera a través de estos sucedáneos, a la obra del magnífico pintor, aprisionada dentro de los cuartos de los palacios reales. Goya imitará de forma más rotunda a tan ilustre antecedente en 1780, cuando es nombrado académico de mérito de la Real Academia de San Fernando, distinción que agradece pintando un *Cristo crucificado*, y en 1788 cuando pinta el retrato de Carlos III, *Carlos III cazador*, mostrando el rostro natural, arrugado del monarca, a la manera de cómo lo hubiera hecho Velázquez.

El citado retrato de Carlos III obra como definitiva carta de presentación de Goya en la sociedad cortesana madrileña, lo que lo constituye en el pintor de moda; los personajes de la aristocracia pugnan por ser inmortalizados con sus pinceles y de esta acomodada situación es consecuencia los retratos de María-Teresa Vallabriga (uno de ellos ecuestre) y de la familia del infante don Luis de Borbón, que pintó en 1784. Pero el más franco apoyo que logró Goya provino de los duques de Osuna, sus mecenas, en especial de la duquesa María Josefa Pimentel, una mujer culta que tenía llegada privilegiada a los círculos ilustrados de España. La familia decoraba en ese tiempo su quinta El Capricho y pidió a Goya una serie de cuadros de costumbres. El pintor cumplió con esta solicitud con un estilo afirmado, más personal y con el riesgo de introducir, dentro del costumbrismo, escenas de violencia, tal como se muestra en *La caída* (cuadro hoy conservado en una colección particular).

El ascenso de Goya fue imparable, ganó méritos en la Real Academia de San Fernando y en 1789, cuando subió al trono Carlos IV, recibió el cargo de Pintor de Cámara del Rey, lo que lo capacitó para ejecutar los retratos de la familia real y le acercó una buena renta que le permitió comprarse coche y los soñados "campicos", terrenos añorados durante años según se desprende de las cartas que intercambió con su amigo y comprovinciano Martín Zapater (1747-1803), un rico comerciante aragonés de ideas ilustradas, reconocido por la estrecha amistad que le unió con Francisco de Goya, con quien mantuvo una intensa relación epistolar que constituye una de las fuentes principales para conocer la vida del pintor que lo retrató en dos cuadros, de 1790 y 1797.

En 1792 Goya ofrece un discurso en la Academia donde expresa (¿por primera vez?) sus ideas respecto a la creación artística, que se alejan de las preceptivas neoclásicas vigentes en la época, para afirmar la necesidad de libertad del pintor, que debe trabajar sin estar sujeto a estrechas reglas. Según sus ideas «la opresión, la obligación servil de hacer estudiar y seguir a todos el mismo camino es un obstáculo para los jóvenes que profesarán un arte tan

difícil». Es toda una declaración de principios en favor de la originalidad, de dar curso libre a la invención y un alegato de carácter decididamente prerromántico.

Ese mismo año enferma gravemente, posiblemente de saturnismo, una progresiva intoxicación de plomo habitual entre los pintores. Parcialmente recuperado, aprovecha su todavía delicado estado de salud y su famosa sordera para rechazar compromisos, dedicándose a pintar cuadros de pequeño formato ("cuadros de gabinete") dependientes de las ideas estéticas expresadas y que, reiteramos, podrían considerarse el comienzo aún precoz de la pintura romántica española.

> «Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me han ocasionado, me dediqué a pintar un juego de cuadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches.»[5]

Sin embargo, acaso porque no era fácil eludir sus compromisos de pintor real, a partir de 1794 reinicia los retratos cortesanos, entre ellos los que beneficiaron a Carlos IV y su familia. En estas muestras se aprecia cómo su técnica ha evolucionado y cómo el pintor precisa, ahora, los rasgos psicológicos de los rostros de los personajes, utilizando para los tejidos de la piel una técnica ilusionista a partir de manchas de pintura. Poco después, sin datación precisa, Goya realiza los célebres retratos de la duquesa de Alba, *La maja desnuda* y *La maja vestida*, en realidad supuestos retratos de esta señora, porque no ha quedado claro que la duquesa haya sido el modelo (la relación sentimental entre ambos, que mucha literatura ha difundido en exceso, también parece estar afirmada en una hipótesis falsa).

En 1799 Goya realiza *Los caprichos*, una serie de ochenta grabados que, por fin crítico a la manera ilustrada, representa una sátira de la sociedad española de finales del siglo XVIII, sobre todo de la nobleza y del clero. Se editaron en forma de libro, probablemente con prólogo de Leandro de Moratín, pero la pérdida de poder del valido Godoy (uno de los retratados), hizo que el pintor

5 Carta de Goya a Bernardo de Iriarte (vice-protector de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), 4 de enero de 1794.

retirara la edición de forma precipitada por temor a la Inquisición (sólo estuvo a la venta catorce días). En 1803, para salvar estos grabados, Goya le ofreció las planchas y las copias disponibles al entonces acorralado rey Carlos IV, pidiendo a cambio una pensión vitalicia para su hijo Javier. No sabemos hasta qué punto Goya logró su objetivo, lo cierto es que, calmados los ánimos, la Real Calcografía Nacional, en poder de los originales, realizó una segunda edición de *Los caprichos* pero recién entre 1821 y 1836.

El grabado más emblemático de *Los caprichos* –y posiblemente de toda la obra gráfica goyesca– es el que inicialmente iba a ser o fue el frontispicio de la edición original, el N° 43, *El sueño de la razón produce monstruos*. Desde su primer dibujo preparatorio, de 1797 (titulado en el margen superior como "Sueño 1º"), el propio autor se representaba soñando en medio de un mundo onírico y de pesadilla, con su propia cara repetida junto a cascos de caballos, cabezas fantasmales y murciélagos. En la estampa definitiva quedó la leyenda que sirve de título en el frontal de la mesa donde se apoya el hombre vencido por el sueño, que entra en el mundo de los monstruos una vez apagado el mundo de las luces.

Goya y España entraron al siglo XIX en medio de un clima turbulento, con una nación sacudida por dos importantes acontecimientos políticos que hemos mencionado con anterioridad: uno interno, de 1808, el Motín de Aranjuez, y otro externo y quizás de mayor gravedad, la invasión napoleónica. Reiteramos que el Motín de Aranjuez precipitó la caída del valido Godoy, a la vez que señalaba el comienzo de la Guerra de la Independencia española, iniciada el 2 de mayo de 1808 contra los franceses que habían invadido y ocupado el país.

Durante la ocupación napoleónica Goya debió regresar a su puesto de pintor real, obligado por el decreto del nuevo rey francés, José Bonaparte, que exigía la vuelta de los funcionarios de palacio bajo pena de perder su cargo. El pintor volvió y conservó los beneficios de empleado real pintando los retratos de generales y políticos franceses (el *Retrato ecuestre del general Palafox* es uno de ellos). Pero su aportación más decisiva respecto a los hechos que sacudían a España está reflejada en la explícita y valiente denuncia que hizo en *Los desastres de la guerra*. En esos ochenta y dos grabados, se estima que realizados entre 1810 y 1815, un Goya impiadoso y realista manifiesta los horrores que padecía su país en guerra y, más que eso, las terribles consecuencias sociales de todo enfrentamiento armado, más allá del bando en que se milite. Un ejemplo del atrevimiento compositivo y formal a que Goya llega en estos grabados lo

proporciona la estampa N° 30, *Estragos de la guerra*, que ha sido vista como un precedente del *Guernica* de Pablo Picasso.

Entre 1819 y 1823, refugiado en su campico que había podido comprar con los altos honorarios que cobró como pintor del rey, más reconocido como la "quinta del sordo", Goya realiza las *Pinturas negras*, catorce obras murales que, pintadas con la técnica de óleo al seco (sobre paredes recubiertas de yeso), decoraron las dos plantas de su residencia. Estos fantásticos logros goyescos, para muchos su obra cumbre, a las cuales el pintor no les puso nombre, fueron catalogadas por un amigo y fueron trasladadas al lienzo por otras manos anónimas a partir de 1874. Estas pinturas se conservan en el Museo del Prado de Madrid. Se especula que con *El perro semihundido* Goya se acercó a la abstracción, mientras que muchas otras de estas pinturas son precursoras del expresionismo pictórico y de otras vanguardias del siglo XX.

Muy poco se sabe de la vida personal de Goya durante el último período de su vida. Se conoce un autorretrato, de los tantos que produjo, en realidad un dibujo, *Autorretrato con gorra*, de 1824, y se tiene el dato de que 1812 es el año de la muerte de su esposa, Josefa Bayeu y del comienzo de la relación que, una vez viudo, entabló con Leocadia Weiss, mujer con la que convivió hasta su muerte en 1828, en Burdeos. Sus restos, luego de una peripecia donde jugaron la burocracia y la torpeza administrativa, descansan desde 1919 en la ermita de San Antonio de la Florida, bajo la cúpula que Goya, bajo su condición de pintor de cámara, realizó en 1798.

Antonio Buero Vallejo (1916-2000) se aventuró a indagar dramáticamente este último tramo de la vida del pintor en una de sus piezas teatrales, *El sueño de la razón*, ubicada dentro del áspero clima de los últimos años de vida de Goya, más exactamente en 1823, cuando el pintor, refugiado en su quinta y temeroso de la venganza de Fernando VII por haber servido al rey francés José I, además de atormentado por su decadencia física (la sordera, la enfermedad más tenaz), preparaba su huida a Burdeos. Esta «fantasía en dos partes», tal el subtítulo de la pieza, fue estrenada en 1970 en el Teatro Victoria de Madrid.

La arquitectura española del siglo XVIII estuvo mencionada por nosotros en un capítulo anterior, dado el impulso que le dieron los borbones y en especial Carlos III, que embelleció Madrid y otras ciudades españolas con obras de envergadura neoclásica, estilo que se impuso sobre todas las tendencias que

entonces confluían en el ánimo artístico local. Reiteramos que ejemplos de este empuje oficial son el Palacio Real, el del príncipe Luis I y la puerta de Alcalá, obra que el arquitecto italiano Francesco Sabatini (1722-1797) comenzó en 1764. El mismo aliento benefició a la escultura con obras, también citadas, como la fuente de Cibeles, la de Neptuno y la de las Cuatro Estaciones. Debe agregarse que las artes menores, la cerámica, la platería, el tejido y el bordado de tapices, en algunos casos renacieron y en otros se consolidaron y crecieron bajo la protección de las sucesivas monarquías borbónicas.

En literatura, que como dijimos fue un género muy poco transitado, es difícil abstraer su desarrollo de la influencia francesa, visible también en el teatro, que olvidado de la rica herencia del Siglo de Oro se sujetó, por obra de empecinados preceptistas, a la obediencia de las normas clásicas. El Neoclasicismo aceptado como regla intelectual tuvo, en España, tres puntos geográficos de desarrollo: Salamanca, con foco en su célebre universidad y donde actuaron, entre otros, Cadalso y Jovellanos; Sevilla, donde obró la influencia de Pablo de Olavide (1725-1803), un ilustrado brillante que ejercía el cargo de alcalde y operó grandemente sobre la actividad escénica de la ciudad; y Madrid, donde por fuerza de su condición de capital del reino concentró los más importantes personajes del movimiento, Vicente García de la Huerta, los fabulistas Tomás de Iriarte y Félix María Samaniego, y los Fernández de Moratín, padre e hijo. Algunos de estos intelectuales madrileños, o provincianos pero residentes en la ciudad, fueron los que sumaron a sus intereses literarios el empeño por imponer un teatro español neoclásico. Entre quienes dispararon hacia otro blanco, y desoyeron las reglas no obstante unos comienzos afines con la tendencia, se debe mencionar a Don Ramón de la Cruz (1731-1794), autor de sainetes, que algunos atribuyen de su invención aunque la presunción es falsa, la especie existía antes de que Don Ramón la utilice, pero es claro que él le dio «la esencia y estructura que, en adelante, quedarán como normas invariables de un género característico»[6]. Los sainetes eran piezas cortas muy vinculadas con el medio popular, lugar de instalación de las situaciones y los personajes, cuantiosos, que integraban la fauna variada que por entonces residía en Madrid.

---

6 Ignatov, S. 1947. *El teatro europeo en los tiempos modernos* (traducción de N. Caplán). Buenos Aires. Editorial Futuro S.R.L.

El teatro español

La actividad escénica española del siglo XVIII, luego del fantástico Siglo de Oro, fue atravesada por la mencionada predilección de los borbones por la estética neoclásica, interés de modernización ilustrada que, según Adolf Friedrich (Adolfo Federico para España), fue respondido sin muchos beneficios por la literatura dramática. De acuerdo con la opinión de este estudioso de la escena española, y frecuente fuente de consulta para nuestros *Apuntes*, la centuria no es de buenaventura para el teatro español, que ya había comenzado a mostrar su decadencia bajo el infortunado reinado de Carlos II (1665 a 1700).

> «El famoso testamento de Carlos II, llamando al trono español un príncipe francés, fue también la sentencia de muerte del teatro nacional español, primero por su consecuencia inmediata, que fue la Guerra de Sucesión de doce años, obstáculo inmediato y externo, que se opuso a la prosperidad del teatro, y luego, y por efecto del reinado de la dinastía francesa, por una inundación de ideas nuevas, completamente extrañas al carácter español, y, como su acompañamiento, los absurdos y prosaicos preceptos literarios de la escuela de Boileau, que se entronizaron aquende los Pirineos.»[7]

Cabe aclarar que este criterio de Friedrich, de rechazo a la influencia francesa ejercida sobre la literatura dramática hispana, no se compadece con la buena repercusión de las ideas modernizadoras en otros ámbitos de la vida española. Tampoco se presenta del mismo modo negativo en otros rubros del teatro, tal como el edilicio, ya que los antiguos corrales abandonaron su condición de espacios al aire para transformarse en ámbitos cerrados y techados, con mayor confortabilidad para los espectadores y mayor dicha para los intérpretes.

Los teatros o coliseos

Tres teatros de la villa, del Príncipe, de la Cruz (ambos de "declamación") y de los Caños del Peral (dedicado primero a la declamación, luego a la ópera),

---

7 Friedrich, Adolf. *Historia de la literatura y el arte dramático en España, tomo V* (traducción de Eduardo de Mier). The Proyect Gutemberg EBook.

fueron levantados sobre antiguos corrales y pasaron a llamarse Coliseos o, como afirma el investigador argentino Raúl Castagnino, Casas de Comedias[8]. Los dos primeros estaban administrados por el Ayuntamiento de Madrid, mediante una Junta formada por gente de condición que se denominaban Comisarios, mientras que el tercero, el de los Caños del Peral, era dirigido por un italiano llamado Bartoli.

Los viejos y entrañables corrales, que acogían a público y actores desde el siglo XVI, resistieron el primer cuarto del siglo XVIII, luego cayeron abatidos no solo por la mencionada intención modernizadora de los borbones, sino que obró en contra de su existencia la precariedad de las construcciones, afectadas por derrumbes, deterioros o alguna quemazón parcial. Se llamó a los arquitectos para que se ocuparan de esos espacios, y fue Pedro de Ribera (1681-1742) quien diseñó el nuevo Teatro de la Cruz, con capacidad para mil quinientos espectadores, levantado sobre los terrenos del corral del mismo nombre e inaugurado un año después de la muerte del arquitecto, en 1743. Se anota que este coliseo gozó desde su inauguración de mala reputación arquitectónica: en 1849 se lo declaró oficialmente (monarquía de Isabel II) "oprobio del arte" y se ordenó su demolición, tarea que se cumplió recién diez años después, durante los profundos trabajos de remodelación del barrio donde se hallaba instalado. No obstante estos reparos estéticos, el Teatro de la Cruz acuña como mérito el haber estrenado la mayoría de las piezas del más logrado dramaturgo del siglo XVIII, Leandro de Moratín, entre ellas su celebrada *El sí de las niñas*.

El Teatro del Príncipe, también levantado sobre un corral de nombre homónimo, se inauguró como edificio en 1735. El nuevo coliseo respondió al diseño de Juan Bautista Sachetti (1690-1764), un italiano al servicio de la corona española, y de Ventura Rodríguez (1717-1785), considerado el último gran arquitecto del Barroco. En julio de 1802 fue destruido por un incendio, lo que produjo una postergación de actividades de cinco años, término que insumió la construcción de un nuevo edificio a cargo del arquitecto Juan de Villanueva (1739-1811). En 1849 perdió su nombre original y pasó a llamarse con el que ostenta hasta hoy, Teatro Español, el único teatro del Madrid actual que se levanta sobre el sitio de un antiguo corral de comedias, en la calle Príncipe 25, frente a la plaza de Santa Ana, bien decorada por estatuas que recuerdan a

8 Castagnino, Raúl. 1977. *Crónicas del pasado teatral argentino*. Buenos Aires. Editorial Huemul S. A.

Calderón de la Barca y Federico García Lorca. Este origen de antiguo corral se ratifica con el dato que damos con carácter de anécdota: en la aledaña calle del Prado, entre los números 1 y 3, existe una pequeña puerta gris que da acceso a un pasadizo de ingreso secreto. En realidad se trata de una "servidumbre de paso", vigente cuando el espacio era corral de comedias y era usado por las damas para llegar a la cazuela sin ser vistas, y que más tarde fue utilizado por el ministro Godoy para asistir anónimamente a la sala. Cabe señalar, asimismo, que la historia del Teatro de la Cruz carga con un mérito similar al del Teatro del Príncipe: en 1792 se estrenó ahí *La comedia nueva o el café*, otra de las obras exitosas de Moratín.

Desde el punto de vista arquitectónico estos dos coliseos no mostraban grandes diferencias de diseño; ambos contaban con palcos en el primero, segundo y tercer piso y con un patio donde, de pie, asistían los temibles mosqueteros, árbitros «casi siempre del éxito de las obras […] Injustos, indómitos, implacables, que, descalabran con sus palmadas cuando aplauden, o molestan con sus silbidos cuando desprecian»[9]. Del mismo modo que en los antiguos corrales, los hombres y las mujeres seguían sentándose por separado, ellas en la cazuela situada frente al escenario. Este público, más parecido al de los corrales que a los propiciados por la Ilustración, tomaba partido enfebrecido en favor de las compañías que actuaban en estos recintos, hasta adquirir un nombre propio que dejaba en claro sus simpatías fanáticas. Se llamaban "chorizos" aquellos que aplaudían sin reticencias a las compañías que actuaban en el Teatro del Príncipe, y "polacos" a los que lo hacían en el Teatro de la Cruz. Terciaba en la cuestión el Teatro de los Caños del Peral, con partidarios apodados "panduros". Estos raros motes tienen su explicación. El primero, chorizos, deviene de la actuación de un gracioso llamado Francho, que en 1742, durante la representación de un entremés, debía comer en escena unos chorizos que el traspunte había olvidado de entregarle antes de subir al escenario. Francho salvó el inconveniente con una galanura cómica que sirvió para que en adelante el público tomara para sí el apodo identificatorio. El nombre de polacos fue adoptado en homenaje al padre trinitario P. Polaco, asiduo concurrente y

9 *Cotarelo y Mori, Emilio. 2007. Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la Corte. María del Rosario Fernández. "La Tirana". Primera dama de los teatros de la Corte* (prólogo de Joaquín Álvarez Barrientos). España. Asociación de Directores de España.

caudillo de la mosquetería del Teatro de la Cruz. Esta predisposición en favor y en contra –los partidarios de uno y otro se distinguían por escarapelas y cintas de colores colgadas de los sombreros–, traía como consecuencia enfrentamientos que a veces adquirían un relieve preocupante, de modo que la monarquía gastó esfuerzos para llamar a la concordia, aunque con muy pocos resultados, si tenemos en cuenta la cantidad de veces (1763, 1766, 1771, 1784) que tuvo que publicar bandos para imponer el orden en esos teatros.

> «Banda de gritadores pertenecientes al uno o al otro campo acudían alternativamente a uno u otro teatro, con el objeto de dar en tierra con la obra nueva, fuese comedia o sainete, o con la actriz o actor que en ellas hiciese el papel principal. Los mismos cómicos atizaban este fuero, cantando tonadillas satíricas y zahiriéndose públicamente desde la escena.»[10]

El coliseo de los Caños del Peral albergó comedias hasta 1776, fecha en que, en coincidencia con el acceso al trono de Carlos IV, se dedicó a la ópera. En realidad las representaciones operísticas en ese ámbito habían comenzado mucho antes, en 1738, para la mucha satisfacción de los amantes del género y para desolación de los hacedores del teatro en verso, que por la competencia veían disminuida la cantidad de espectadores. Situado hoy, con el nombre de Teatro Real, en la Plaza de Isabel II (un monumento al frente recuerda a la soberana), fue edificado en 1708 por el ya citado Bartoli, quien hizo construir una estructura más o menos precaria que cambió y mejoró en 1737, cuando se invirtió mucho dinero para darle espacio al teatro musical. Se sabe que el edificio remodelado fue inaugurado en 1738, dentro de los festejos de carnaval, con el estreno de la ópera *Demetrio*, de Johann Adolph Hasse, con libreto de Pietro Metastasio. En ese recinto se presentó por primera vez para el público madrileño la consagrada *Las bodas de Fígaro*, de Mozart. A diferencia de los teatros del Príncipe y de la Cruz, administrados por el Ayuntamiento, el teatro de los Caños del Peral permaneció en manos privadas hasta 1792.

Se debe mencionar un cuarto recinto, el coliseo del Buen Retiro, construido en 1640, todavía tiempo de los austrias, para uso exclusivo de la corte. El borbón Felipe V, ya en el trono de España, le ofreció la dirección a

---

10 Cotarelo y Mori, Emilio. 2007. Actrices españolas en el siglo XVIII.

Carlos Broschi, más conocido como Farinelli (1705-1782), un *castrato*[11] que había cantado con desbordante éxito en las principales cortes europeas. Farinelli se hizo cargo del nombramiento por una cantidad de meses –haciendo representar las óperas italianas más brillantes, traducidas al español y con toda la pompa escénica indispensable–, compromiso que fue extendiendo hasta llegar a los veinticinco años de permanencia en Madrid. Con su privilegiada voz, y a pedido de la desolada reina, intentó curar a Felipe V, no sabemos con qué éxito, de su crónica depresión melancólica. Debido a este contacto frecuente y tan encomiable, el cantante fue ganando influencia en la corte, hasta el punto de que el monarca le concedió el rango de caballero y le otorgó la condecoración de la Cruz de Calatrava. Cuentan sus biógrafos que, por fortuna, Farinelli, sesudo hombre de mundo, fue lo suficientemente sabio y modesto para usar esos privilegios muy discretamente.

Resta, para finalizar con estas cuestiones edilicias, la mención de otro emprendimiento, de claro propósito neoclásico, que la monarquía española implementó en los llamados Sitios Reales (Aranjuez, Escorial, San Idelfonso), que consistió en la construcción, a partir de 1768, de recintos teatrales destinados a dar representaciones de obras traducidas, por lo general de origen francés, sólo para nobles y gente de corte. El artífice de este emprendimiento, denominado Teatro de los Sitios, fue el conde de Aranda (1719-1798), secretario de estado de Carlos IV, quien para formar la compañía recurrió a actores y actrices que trabajaban en provincias. Se designó como primer director a José Clavijo y Fajardo (1706-1806), un ilustrado que fue uno de los primeros periodistas españoles, habitual traductor de obras extranjeras y que desde el periódico fundado por él, El Pensador, «había excitado y alentado a las huestes reformistas»[12] del teatro. Este proyecto tenía pretensiones de continuidad y de incidencia, de tal modo que se le agregó «una escuela de declamación también a la francesa. En ella habían de educarse los hijos de los cómicos que quisiesen

---

11 *Castrato* (*castrati* en plural italiano, castrado o castrados en español) es la denominación que se utiliza para referirse al cantante sometido de niño a una castración para conservar su voz aguda (de soprano, mezzo-soprano o contralto). El término tradicional español (hoy en desuso) referido a estos cantantes era capón. Actualmente los contratenores muy entrenados alcanzan con frecuencia los registros vocales de los *castrati* que, no obstante, permanecen en el misterio, ya que nadie cuenta con documentos sonoros que den eficiente prueba de sus virtudes vocales.

12 Cotarelo y Mori, Emilio. 2007. Actrices españolas en el siglo XVIII.

enviarlos, aun los de aquellos que no pertenecían a la compañía de los Sitios»[13]. Se trajeron profesores de París, quienes introdujeron costumbres escénicas extrañas a España, tal como la supresión definitiva de la figura del apuntador. En los teatros de los Sitios, salvo el idioma, todo era extranjero. Como un elemento de estimación de esos lugares se debe agregar que allí, y en 1773, comenzó su carrera una sevillana, María del Rosario Fernández, la Tirana, que además de su belleza traía consigo una educación escénica afín con los intereses del conde de Aranda y de Clavijo y Fajardo, puesto que en su ciudad natal, el ya citado Pablo de Olavide («de los más ardientes partidarios del teatro francés y acérrimo adversario del nuestro»[14]) le había dado instrucciones sobre el hacer neoclásico. De esta actriz, de notable trayectoria cuando recaló en Madrid, daremos noticias más abajo.

La caída del conde de Aranda arrastró consigo al Teatro de los Sitios, que si bien languideció y su muerte no fue coincidente con el derrocamiento de su benefactor, terminó de funcionar en 1777 por decreto del nuevo ministro, el conde de Floridablanca. Entonces los cómicos desempleados debieron buscar otro destino. Era claro que la nueva meta anhelada era la villa de Madrid, donde entre otros beneficios podrían gozar de una jubilación cuando alcanzaran una edad avanzada, aunque no todos contaban con tantas cualidades o empuje para tentar suerte en la capital, y debieron resignarse a seguir actuando en provincias.

La Junta de Teatros y las compañías

Con los cambios producidos en el teatro en la villa de Madrid, en especial los provocados por la construcción de los coliseos de diseño tan alejado de la precariedad de los corrales, el municipio de la villa se vio en la necesidad de crear una Junta de Teatros, conformada por al menos siete personas de condición, autorizada a administrar aquellos dos que estaban a cargo del Ayuntamiento (se reitera, los coliseos del Príncipe y de la Cruz), de formar las compañías que allí iban a actuar y de proceder al escrutinio cuidadoso del repertorio (la censura previa seguía siendo fuero eclesiástico).

---

13 Cotarelo y Mori, Emilio. 2007. Actrices españolas en el siglo XVIII.
14 Cotarelo y Mori, Emilio. 2007. Actrices españolas en el siglo XVIII.

La temporada teatral comenzaba, según antigua costumbre, dos veces al año, el domingo de Pascua (resurrección de Cristo), y sesenta días después, luego de las celebraciones del Corpus[15]. Solía recitarse una loa al comienzo de la función inicial con el objeto de pedir benevolencia al auditorio, presentar los artistas y exponer las novedades que en adelante iban a ofrecerse al público. Se hacía publicidad, si al recurso puede dársele este nombre, al final de cada función, cuando uno de los graciosos informaba, entre elogios, la calidad de la pieza que se iba a ofrecer la jornada siguiente. Luego del Corpus la temporada retomaba su curso normal (con funciones sólo los domingos y fechas festivas, hasta que el conde de Aranda extendió la autorización para representar todos los días de la semana), para cesar en carnaval, vale decir, a principios de la Cuaresma. Se añade que algún acontecimiento extraordinario, como la muerte del rey (Fernando VI, en 1759) o el incendio de la Plaza Mayor en 1790, interrumpía las representaciones hasta el punto que dictara la autoridad. Las funciones comenzaban a las tres de la tarde en invierno y a las cuatro en primavera o verano. En 1768 comenzaron las funciones nocturnas, a las nueve de la noche, sin duda facilitadas por la red de alumbrado público que había hecho instalar en la villa el progresista Carlos III, un servicio que actuaba para beneficio de los espectadores que ya no debían volver a sus casas caminando en la oscuridad.

Como se dijo, la integración de las compañías correspondía a la Junta, que hacía el trabajo durante la pausa de la Cuaresma, eligiendo las damas, los galanes y demás actores que debían integrarlas. Los rubros de dama y de galán eran encabezados por una Primera Dama y un Primer Galán, quienes eran seguidos por las demás actrices y actores en una escala de méritos descendente. A la tercera actriz de esta este escalafón se le solía asignar el rol de graciosa y el derecho de encabezar el elenco que se haría cargo de los entremeses y sainetes que se intercalaban entre actos; al tercer galán se le concedía el papel de villano o traidor. Como ejemplo de cantidad de actores y actrices se ofrece el de la compañía de María Hidalgo, que durante la temporada 1759-60 actuó en el Teatro del Príncipe, contando con un elenco de ocho actrices y nueve actores

15 La celebración del Corpus interrumpía la actividad escénica pero no el trabajo de los cómicos, que participaban de esta celebración religiosa, como ya hemos señalado en otra parte de estos *Apuntes*, asumiendo figuras alegóricas sobre los carros ornamentados que desfilaban por las calles e incorporaban cada año maquinarias cada vez más novedosas.

en los roles de damas y galanes. La Junta elegía también a los otros intérpretes secundarios: los Barbas, los Vejetes y los Graciosos (por lo general dos para cada rubro), los Músicos, el Apuntador y el Tramoyista. Estas compañías contaban con una cabeza, un actor o una actriz que oficiaba de jefe con el título de Autor o Autora, término que en ese entonces no tenía la connotación contemporánea, ya que al autor de la pieza, que vendía la pieza y perdía todos los derechos sobre ella, se lo reconocía como el Ingenio, siempre subestimado a sabiendas del dicho de que "el que escribe hace lo menos y el actor hace lo más".

> «El autor era el representante nato de la compañía; recibía directamente las órdenes de la Junta y demás autoridades; ordenaba y dirigía los ensayos, que, cuando no eran generales, se hacían en su casa; llevaba la cuenta diaria del producto y gasto de las representaciones; sacaba las copias de las obras por medio del apunte y trasportero; formaba con las partes principales el tribunal para la admisión de las mismas; pagaba a los ingenios, como entonces se llamaba a los autores dramáticos; probaba la actitud de los cómicos nuevos e informaba a la Junta sobre la conducta y cualidades de todos, y suministraba los objetos necesarios para la representación de cada obra.»[16]

La conformación de las compañías sufría frecuentes dificultades que, a veces, obligaban a la Junta a completar las nóminas apenas horas antes de iniciar el ciclo teatral. Muy poco se adelantaba con el pedido que hacía, a fines de cada año, de enterarse qué actor o actriz mantenía el interés de permanecer en sus mismos puestos durante la temporada siguiente. Estos compromisos, que podían ser la base de la tranquila formación de las nuevas compañías, carecían de fortaleza. Había actores que se negaban a aceptar el rol que tenían asignado y pretendían un ascenso, otros pedían ser autores o renegaban de que se los hubiera rebajado de categoría y amenazaban con renunciar, y muchos se aprovechaban de su prestigio para rehuir el consentimiento hasta que no se le adjudicara empleo como comediante a algún pariente o amigo, personas que en muchos casos no contaban con méritos para cumplir con el cargo. Abundan los ejemplos: la actriz Teresa de Segura dimitió alegando «que

16 Cotarelo y Mori, Emilio. 2007. *Actrices españolas en el siglo XVIII.*

no puede quedarse sin darle partido a su padre y a su hermana»[17]; el actor García Hugalde no se disponía a actuar si antes no se removía al apuntador, acusado por él de desconocer el oficio, pero su deseo no fue satisfecho cuando se comprobó que Hugalde estaba casi sordo; y la actriz Francisca Martínez, que por edad podía ser abuela, se empecinaba en cubrir los papeles de jovencita, empeño que frustró uno de los primeros intentos de representar *El viejo y la niña*, de Moratín. Los postergados sin remedio solían emigrar a provincias, donde podían recuperar los primeros lugares perdidos pero actuando en sitios que, claro, no contaban con el brillo que otorgaba el teatro de la villa de Madrid. Preciso es añadir que la Junta se encontraba armada con temibles instrumentos para domeñar a los díscolos: el empecinamiento en una posición de rebeldía podía ser castigado con la cárcel, el exilio a ciudades del interior de España (un castigo que se le impuso, por ejemplo, al primer galán Ildefonso Coque de Llano, sancionado con cinco años de destierro), o, acaso lo peor, la prohibición de representar en otra parte, de modo que el insurrecto tenía que renunciar al ejercicio de su profesión al menos por un año, hasta el momento en que volvieran a conformarse las compañías y se reviera su situación.

Las renuencias, dilaciones y renuncias contaban, a veces, con razones válidas, entre ellas la enfermedad. A veces eran dolencias fingidas: la actriz María Ladvenant simuló tener "muy cansado el pecho", en realidad una estratagema de diva, ya que esperaba que su participación como dama principal fuera reclamada por el público que la adoraba. En muchos la fatiga era cierta, sobre todo por cuestiones de edad, lo que les daba el derecho de solicitar la jubilación. Por ejemplo, Manuel Martínez, «uno de los más sobresalientes actores que en todo tiempo contó el histrionismo español»[18], fue jubilado a la edad de sesenta y tres años por carecer ya de oído, dentadura y memoria.

Además de lo comentado, la Junta poseía otros atributos, tal como el de vigilar la conducta de los cómicos (condenó a presidio al gracioso Cristóbal Soriano por haber agredido a un compañero); sostener el derecho de traer de provincias y sin contemplaciones (a la fuerza si fuese necesario) a los actores y actrices que allí se destacaban y se requerían para su desempeño en la villa; y recomendar que las cómicas llamadas a representar los primeros papeles fuesen casadas. Con esta medida se buscaba cuidar una moralidad que, pese al exhorto

---

17 Citado por Emilio Cotarelo y Mori.

18 Cotarelo y Mori, Emilio. 2007. Actrices españolas en el siglo XVIII.

de la Junta, quedaba a veces desairada, ya que el matrimonio solía ser para algunas actrices «una especie de bandera neutral que encubría y autorizaba toda clase de contrabando»[19]. También se valía de una disposición, que vaya a saberse si alguna vez pudo cumplirse, que le permitía castigar con multa a las actrices que recibían hombres en su casa.

Actores y actrices

Como se adelantó, los actores y las actrices desatendían las premisas ilustradas, hasta el punto de ser acusados como «los verdaderos verdugos de un arte teatral que, sistemáticamente, se veía desprestigiado por unas representaciones donde los actores seguían con los modelos de interpretación del siglo anterior: gran ampulosidad en el gesto, inadecuación del texto con el gesto o la dicción, una declamación que llevaba los versos al grito»[20]. Los intérpretes defendían su trabajo asegurando que se adecuaban a los gustos del público (el vulgo ante el cual se había rendido el mismísimo Lope), pero los ilustrados denostaban esos argumentos reclamando que con esa actitud reaccionaria los cómicos no cumplían con las nuevas premisas que ubicaban al teatro como espacio didáctico para las gentes. Pero la realidad ejerció su fuerza y la actividad actoral comenzó a reconocer ciertas necesidades que en Francia, por ejemplo, eran ya moneda corriente, tal como la concentración en el estudio de los personajes y una mejora en la dicción. Se añade, como reparo de la conducta de los actores, seguramente confundidos entre lo que le pedían y lo que sabían, que la única información textual que disponían era el libro de François Riccoboni, *El arte del teatro*, traducido al español pero recién en 1783, treinta años después de que fuera publicado en Francia. Vale, para continuar con las disculpas, que recién bajo la monarquía de Carlos III nacieron las primeras academias llamadas de declamación, con planes de estudios humanísticos, planificados para formar un actor intelectual de cultura amplia, capaz de entender y aplicar los nuevos presupuestos. Este nuevo actor fue, por fin, tomando forma y se consolidó al término del siglo, cuando Leandro de Moratín ofreció para conocimiento

---

19 Cotarelo y Mori, Emilio. 2007. Actrices españolas en el siglo XVIII.

20 Moro Rodríguez, Pablo M. 2009. *"El comediante español del siglo XVIII y las reformas teatrales ilustradas"* en *Historia del actor II, del ritual dionisíaco a Tadeuz Kantor.* Buenos Aires. Ediciones Colihue S.R.L.

público sus comedias neoclásicas, que precisamente requerían ser interpretadas por comediantes afines con esa poética.

Las crónicas del momento reconocen como el mejor exponente de la profesión al actor Isidoro Máiquez (1768-1820). Hijo de cómicos, este llamado Garrick de España empezó muy joven, casi adolescente, en los teatros de Cartagena, Málaga, Valencia y Granada. Sufrió sus contratiempos, él mismo relataba a sus amigos que en cierta ocasión, representando en Toledo una comedia desdichada, «fue tan estrepitosamente silbado, que sin acabar la función se fugó del teatro y de Toledo, vestido de moro»[21]. Hizo su debut en Madrid en el Teatro del Príncipe en 1791, a los veintitrés años, dentro de una compañía en la que actuaban las mejores actrices del momento, entre ellas Rita Luna (1770-1832), cuya llegada a los escenarios de la villa, a la edad de dieciocho años, fue todo un acontecimiento. Por la calidad de su trabajo, donde conciliaba «la sencillez con la dignidad»[22], Máiquez pasó de ser un perfecto desconocido a primer actor. Admirador del italiano Alfieri, de Shakespeare y del gran actor francés Talma, obtuvo del gobierno español, intervención mediante del ministro Godoy, una pensión para que fuera a conocer a este último y estudiar su técnica en París. Cargado de nuevos procedimientos y con una mirada distinta del arte teatral, Máiquez regresó en 1802 no para formar escuela (se negó, algunos dicen que de modo egoísta, a formar discípulos), sino para protagonizar sus más grandes éxitos: *Otelo* y *Macbeth* de Shakespeare, *Polinice* y *Bruto* de Alfieri, *La vida es sueño* de Calderón, y *Numancia* de Miguel de Cervantes. Se sabe, las crónicas lo registran así, que Máiquez se movía en el mundo teatral con la soberbia del divo. Incluso sus admiradores admitían y le perdonaban el desprecio con que trataba a sus colegas mujeres, no obstante grandes actrices y aun cuando fuera su esposa Antonia Prado, y el autoritarismo que ejercía sobre los actores secundarios, que trabajaban a su lado sin posibilidad alguna de lucirse porque les restaba espacios de crecimiento profesional. Máiquez, anota Pérez Galdós, «trataba a sus subalternos como chiquillos de escuela [y nunca] se tomó el trabajo de instruir a los demás en los secretos de su arte, temiendo que pudieran aventajarle»[23].

---

21 Cotarelo y Mori, Emilio. 2009. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo.* España. Asociación de Directores de Escena de España.

22 Friedrich, Adolf. Obra citada.

23 Pérez Galdós, Benito. 2008. *La corte de Carlos IV.*

> «Ensayando, tuve muy presente la máxima que corría muy válida entre los cómicos del Príncipe, y era que, representando con Máiquez, convenía trabajar bien, aunque no demasiado bien, pues en este caso el gran maestro se enojaba tanto como en el caso contrario.»[24]

Al margen de estas cuestionables condiciones humanas, Máiquez, apoyado en su prestigio y alto grado de convocatoria, introdujo en el teatro español grandes reformas empresariales: prohibió el ingreso de vendedores ambulantes en los teatros, causantes frecuentes de alborotos que provocaban la distracción del público; suprimió al gracioso que anunciaba a telón corrido las funciones de días sucesivos; implantó la costumbre todavía poco arraigada de dar representaciones por la noche; y pasó a anunciar esas representaciones en carteles impresos y pegados en los muros de la ciudad. Al igual que su maestro Talma, cuidó el vestuario, lo usaba afín con la cuestión dramática, y puso esmero en los decorados.

Los excepcionales acontecimientos del siglo XIX, la Guerra de la Independencia desatada el 2 de mayo de 1808 contra la invasión francesa, lo tuvieron a Máiquez como participe de la rebelión, ganándose la represalia del todavía rey napoleónico que lo condenó al destierro a Francia. Llegado a ese país, el actor recibió la protección del mismo Bonaparte, quien desoyó la orden de desarraigo, devolviéndolo a España. El mismo emperador acompañó su regreso a Madrid para devolverlo a los escenarios. Pero expulsados los franceses y restituido Fernando VII, Máiquez padeció la intemperancia de este monarca reacio a todo lo que oliera a pensamiento liberal. En 1814 mandó encarcelar al actor, entonces a cargo del Teatro del Príncipe y a punto de estrenar *Atalia*, la última pieza de Racine. Máiquez salió muy pronto de presidio pero transformado en sus convicciones. Esta modificación se hizo visible en su principal arma de combate, el repertorio del Teatro del Príncipe, que convirtió en una expresión pasatista, conformado por refundiciones de obras del Siglo de Oro, sainetes y reposiciones de las comedias de Moratín. Conviene señalar que Máiquez vivió estos últimos años de su vida con una salud mental deteriorada. Si bien su estado nunca fue espléndido, con seguridad tantos sinsabores lo resintieron aún más. Murió, extraviada la razón, a la edad temprana de

---

24 Pérez Galdós, Benito. 2008. *La corte de Carlos IV.*

cincuenta y dos años en la ciudad de Granada, luego de habérselo jubilado poco antes de su cargo al frente del Teatro del Príncipe.

La misma relevancia que Máiquez, acaso aún mayor por la posesión del donaire de las mujeres bellas, tuvieron las actrices María Ladvenant y Quirante y María del Rosario Fernández, La Tirana.

María Ladvenant (1741-1767) apareció en los escenarios de la villa de Madrid por las fechas en que Carlos III se hacía del trono de España. Nacida en Valencia, provenía de una familia de teatristas que con frecuencia la acompañaron en las compañías donde ella ejercía el mayor estrellato, hasta llegar al cargo de autora: el padre la secundó casi siempre como actor distinguido (se jubiló como segundo galán en 1782), y la madre lo hizo relegada a roles secundarios. María había alcanzado esos mayores rangos luego de un promisorio debut, en 1759, en la compañía dirigida por José Parra, donde actuó como actriz sin sueldo. Pronto, ganadora en un diferendo que tuvo con otra gran estrella de la época, Mariana Alcázar, consiguió el cargo de autora para sorpresa de todos, admirados que semejante compromiso se le hubiera concedido a una mujer tan joven. El resplandor del escenario, su ímpetu de triunfadora y su belleza atrajeron a los hombres; María los aceptaba, no obstante un contrato matrimonial con un marido ausente, siempre que fueran de condición, señores de la corte (un inidentificado duque de la V. y el duque de Arcos, entre tantos). Con estos amoríos María ganaba corazones pero también el rechazo de cierta gente que le reprochaba estas prácticas adulterinas.

Los copleros de Madrid, especie de periodistas de la farándula, satirizaron a esta María tan enamoradiza e interesada.

> «La Mariquita se allana
> a darnos gusto, y lo acierta,
> que es para todos abierta,
> amorosa y cortesana.»

Era claro que la Ladvenant se había ganado, a edad muy temprana (vivió poco, murió a los veintiséis años), el rango de primera dama, pero su ductilidad le alcanzaba para cubrir otras zonas de la representación, y actuaba en los sainetes y entremeses donde jugaba de graciosa con el mismo brillo que en las comedias largas. Cuando le correspondió diseñar el repertorio, eligió lo mejor de la tradición dramática española (Calderón, sobre todo), pero también mostró cierta

inclinación por la forma neoclásica, aunque sus incursiones por la tendencia no fueron demasiado arriesgadas habida cuenta el poco aprecio del público, que sólo aceptaba estas iniciativas precisamente porque ella lucía en el escenario.

> «El 10 de junio [de 1765] se atrevió la joven directora a renovar su anterior tentativa de implantación del teatro neoclásico, poniendo en escena nada menos que la *Andrómaca*, de Racine, traducida por D. José Clavijo y Fajardo. Aunque de mala gana, el público del patio toleró la representación de la obra francesa, que se hizo durante trece días seguidos y se salvó gracias, sobre todo, a la maravillosa ejecución de la gran actriz madrileña.»[25]

María Ladvenant, como otros de los divos y divas de la época, sufrió prisión por desacatar una decisión de la Junta de Teatros, que la incluyó en una compañía sin ceder en sus pretensiones, cada vez más altas a medida que crecía su popularidad. En su caso, la actriz había cometido el máximo sacrilegio de eludir el designio de la Junta dirigiendo sus reclamos, por carta, al mismísimo Carlos III. Los copleros, siempre al acecho de estas noticias, se hicieron eco del acontecimiento, con la burla pero también con la defensa de la insurrecta, que salió de prisión pero no pudo representar durante todo el año, 1766, el anteúltimo de su vida. La aún joven actriz no tomaba nota que su salud decaía visiblemente, mientras que sus asuntos particulares, enredados por los romances, se complicaban a la vista. Se había empobrecido por un mal manejo de sus finanzas y el mal uso de los dineros que le dispensaba uno de sus amantes, el citado duque de V., que por fin la abandonó dejándole un hijo. Las crónicas registran que, en esta última etapa, subió muchas veces al escenario haciendo grandes esfuerzos, «por no faltar al agrado del público»[26]. En marzo de 1767 sufrió el ataque fatal, que la tumbó agonizante hasta el 1° de abril, cuando murió, se reitera, a la edad de veintiséis años. Tuvo tiempo de derramar en esos días finales sinceras lágrimas de remordimiento por su conducta y sus pecados y de reconocer como propio al hijo extramatrimonial.

> «Primeramente declaro que, estando mi marido ausente de esta corte, por cuyo motivo no cohabitaba conmigo, y teniendo yo

---

25 Cotarelo y Mori, Emilio. 2007. *Actrices españolas en el siglo XVIII*.
26 Citado por Emilio Cotarelo y Mori.

frecuente comunicación y amistad con el Excmo. Sr. Conde de G., duque de V., mi señor, concebí un hijo que nació el día 29 de enero de 1764.»[27]

La venta de todos sus bienes no alcanzó para saciar a todos los deudores, mientras que su hijo, desprotegido, fue recogido en acto de beneficencia por una familia de la corte. La noticia de la muerte de la Ladvenant tuvo tanta repercusión que opacó un acontecimiento acaso más importante: la expulsión de los jesuitas de España. Un poeta extravagante, abogado y amigo de los cómicos, Domingo María Ripio, le dedicó una necrológica en verso.

«María Ladvenant hoy representa
la comedia más grande que se ha escrito
el argumento es: La estrecha cuenta
que a Dios se le ha de dar por finiquito
……..
El teatro estará todo enlutado,
y a ella convida a todo apasionado».

La actriz también tuvo una hija, Silveria de Rivas y Ladvenant, que a los diecinueve años se propuso iniciar la carrera de su madre, pero su muerte, también prematura, truncó las lógicas expectativas.

Como hemos informado renglones más arriba, María del Rosario Fernández (1755-1803) se formó como actriz bajo la estricta norma neoclásica que Pablo de Olavide y José Clavijo habían impuesto en su ciudad natal, Sevilla. Su sobrenombre, La Tirana, no reconoce el carácter de la actriz, sino la simple correspondencia con el apodo de su esposo Francisco Castellanos, llamado El Tirano porque por lo general desempeñaba ese papel en las tragedias que representaba. En realidad María del Rosario concretó este matrimonio en 1773, cuando buscando mejores horizontes para su profesión emigró de Sevilla y pasó a militar en el Teatro de los Sitios Reales, donde conoció a Castellanos. Allí siguió varios años representando heroínas trágicas, con aplausos del aristocrático público que asistía a estas funciones.

27 Declaración "In articulo mortis" de María Ladvenant.

Como se anotó, en 1777 el conde de Floridablanca disolvió el Teatro de los Sitios Reales, de modo que los actores involucrados debieron buscar nuevos empleos. La Tirana y El Tirano eligieron Barcelona, adonde establecieron una complicada relación empresarial con el catalán Carlos Vallés, que cargaba con una trayectoria de fracasos teatrales. La empresa, no obstante las dificultades, iba a comenzar sus actividades cuando, en 1780, se recibió el llamado desde Madrid para que el matrimonio viajara a la ciudad para sumarse a la compañía del autor Juan Ponce (recuérdese que la Junta de la villa podía convocar a actores y actrices de modo despótico, sin dar posibilidad alguna de que su llamado pudiera ser desoído). A María del Rosario se le ofrecía el rol de sobresalienta (actriz de reemplazo) de versos y a su marido el de supernumerario de barbas.

El matrimonio intentó resistir el llamado. La actriz viajó a Madrid como un modo de mostrar su buena predisposición, pero una vez en la ciudad presentó una nota a la Junta donde relataba con lujo de detalles los inconvenientes que le provocaría el traslado, entre ellos, acaso el más significativo, el cese de sus actividades empresariales iniciadas en Barcelona, donde se había invertido dinero y se tenía preparado el comienzo de la temporada. Terminó el documento suplicando que la autoridad competente «se sirva exonerar a la exponente del cargo de sobresaliente[28] de versos, y, en consideración a los justos motivos expuestos y al haber servido más de seis años en los teatros trágicos de los Reales Sitios, y muchas veces ante las personas reales, concederla su licencia y permiso para retirarse a la ciudad de Barcelona a la compañía de su marido, a lo menos por el tiempo de la empresa que tiene tomada a su cargo». La solicitud fue rechazada, pero como fruto de esas negociaciones La Tirana obtuvo un resultado beneficioso, ya que si bien tuvo que aceptar y formar parte del elenco del autor Juan Ponce (cómico mediano, que nunca había pasado de segundo galán) en el rol que se le había destinado, la de sobresalienta de versos, se ordenó que también actuara de primera dama cuando la compañía representara tragedias. Esas condiciones contractuales se cumplieron y la actriz subió a escena para interpretar «algunas de sus obras preferidas, como la *Andrómaca*, de Racine, traducida por Clavijo; *La esposa persiana* de Goldoni, la *Hipermnestra* de Lemierre, y alguna otra, con éxito relativamente satisfactorio, dado el escaso público que a esta clase de funciones

28 El cargo de sobresaliente se le concedía al comediante en condiciones de reemplazar al primer galán o la primera dama, cuando éste o ésta no podían actuar.

asistía y la poca aceptación que el espectáculo trágico gozaba en el pueblo»[29]. Este desagrado ni siquiera era atenuado por la calidad de La Tirana, capaz de combinar en su actuación lo mejor de la escuela francesa y la española, modalidades que luego de sus experiencias neoclásicas en Sevilla y en los Sitios había estudiado con esmero, sumando un todo original, único y adecuado.

Como casi las actrices y los actores del siglo, el exceso de compromisos y el trajín hacía que con bastante frecuencia se sintieran afectados de dolencias o, lo peor, enfermedades provocadas por el cansancio (tómese nota que la mayoría de los cómicos tuvieron vida corta, no alcanzando los niveles de sobrevivencia de la época). La Tirana, continua primera dama, amada tanto por los chorizos como por los polacos, no fue la excepción, antes de que terminara el año cómico de 1794 se vio obligada a pedir la jubilación.

> «Señor Juez Protector de los Teatros:
> María del Rosario Fernández, primera dama de la compañía de Manuel Martínez, a V. S., con todo respeto, expone: ha servido a Madrid trece años con el celo que es notorio, así como en la parte trágica como la de representado, mereciendo del público, a fuerza de una constante fatiga y aplicación, un favor excesivo a su corto mérito, proporcionando a la villa y las compañías grandes ganancias seguidas sin intermisión por muchos años, resultándola de un ímprobo y continuo trabajo alguna incomodidad en el pecho, que se empezó a manifestar con más fuerza tres años hace, desde cuyo tiempo se halla entregada a los facultativos, sin haber omitido cuanto haya podido contribuir a su alivio, así en aguas minerales, que ha tomado en Tortosa, baños y otras cosas…».

La actriz continúa su nota señalando los esfuerzos que hizo por retomar la tarea, inútil empeño que sólo sirvió para conseguir la compasión del público, que la vio bajar enferma del escenario durante una representación de *Asdrúbal*, «que no pudo acabar, rendida a la fatiga y gravedad de su mal». La Junta, conocedora de las circunstancias, le concedió la jubilación el mismo año de su pedido. La Tirana disfrutó del beneficio con sus males a cuestas hasta 1803, año de su muerte.

La Tirana alcanzó cierta estatura literaria que, con frecuencia, le asignó roles o actitudes que para nada tuvo en la vida. En la zarzuela *Pan y toros*, tres

---

29 Cotarelo y Mori, Emilio. 2007. *Actrices españolas en el siglo XVIII.*

actos con música de Francisco Asenjo Barbieri y libreto de José Picón, estrenada en 1864 en el teatro de la Zarzuela de Madrid, se la incorpora como personaje y se le atribuye un papel intrigante y malicioso. En *Las glorias del toreo*, de 1879, su autor, Manuel Fernández y González, la hace amante de Goya. No parece haber dato histórico alguno que señale la existencia de esta relación íntima, aun cuando Goya la pintó en 1799, pocos años después de su retiro del teatro; el magnífico cuadro se encuentra expuesto en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Otras actrices brillaron en este Madrid del siglo XVIII. Entre ellas se debe mencionar a Antonia Prado (1765-1830), que fue llamada a la villa en 1784, bastante antes que su marido, el tan mencionado Isidoro Máiquez. Algunos historiadores afirman que la aparición del gran actor en la villa en 1791 se debió precisamente a que fue antecedida por su esposa, de modo que ésta se aprovechó del celo que ponía la Junta para que los matrimonios de comediantes no trabajaran por separado y pidió colocación para su compañero. Se cuenta que la Prado, oriunda de Cádiz, «no sólo declamaba con excelencia, sino que cantaba con primor, pues tenía voz dulce, aunque no muy extensa, bailaba con su gracia andaluza y hasta desempeñaba con donaire los papeles de bajo cómico de los sainetes. Fue la actriz más completa de su tiempo»[30].

También merecen en esta sucinta nómina más actrices que no alcanzaron tanto porte como las mencionadas. Entre tantas, debemos mencionar a Petronila Gibaja (1692-1763), llamada la Portuguesa no porque esa fuera su nacionalidad, también había nacido en Cádiz (fuerte plaza teatral y escuela entonces de algunos de los principales artistas que luego actuaban en Madrid), sino porque había residido mucho tiempo en ese país vecino y de ahí traía la celebridad como artista. La salida de Portugal tuvo algunos ribetes sensacionalistas, ya que fue empujada por la reina celosa de las atenciones que el monarca Juan V proporcionaba a la cómica. Su carrera en Madrid se inició en el rol de segunda dama, ascendió al cargo de primera y obtuvo por fin el de autora. Como actriz, y según el testimonio de un colega, La Petronila sobresalía en los papeles tiernos y en las figuras alegóricas de los autos sacramentales. Se retiró de la profesión en 1746, cuando aún era autora de compañía, y desde entonces gozó de la correspondiente jubilación.

---

30 Cotarelo y Mori. 2009. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo.*

El retiro del escenario de María Antonia Vallejo Fernández, La Caramba (1751-1787), famosa actriz cómica y más célebre como tonadillera, se debió a un factor particular y llamativo. Solía pasear la actriz por el Prado haciendo ostentación de vestidos, adornos y un andar marcial con el que quería proclamar su independencia femenina. Todo lo que usaba en escena hacía furor, tal como sucedió con un lazo que adornaba su cabeza, casi de inmediato, esta moña, que se llamó, por supuesto, "La Caramba", estuvo en la testa de todas las madrileñas. Con estas prácticas se había ganado una sátira que el mismísimo Jovellanos publicó en 1778.

> «La que olvidando su orgullosa suerte
> baja vestida al Prado cual pudiera
> una maja con trueno y rascamoños,
> alta la ropa, erguida la Caramba,
> cubierta de un cendal más transparente
> que su intención, a ojeadas y meneos
> la turba de los tontos concitando.»

En uno de estos paseos, el último, devino un temporal inesperado y la mujer, sin sitio donde guarecerse, buscó refugio en el próximo convento de los capuchinos, en el momento en que uno de los padres se encontraba predicando. Las palabras del sacerdote y la visión de un cuadro de la Magdalena penitente, lograron que la actriz reflexionara en minutos, presintiendo que a su muerte le aguardaba el infierno como destino. Movida por esa certeza cambió de modo de vida: abandonó el teatro, no volvió a pisar un escenario, se desprendió de joyas y atavíos, que donó a los pobres, y usando sólo vestidos de lana burda, vivió en adelante sometida a la mortificación y la penitencia.

> «Veíasela pobremente vestida, el rosario en las manos y la frente siempre inclinada al suelo; seca de carnes, arrugada y sin ninguna de aquellas gracias de que había hecho escandaloso alarde, salir de una iglesia sólo para entrar en otra, causando la admiración de cuantos la conocían, que era todo Madrid, ante cambio tan radical de existencia.»[31]

---

31 Cotarelo y Mori, Emilio. 2007. *Actrices españolas en el siglo XVIII.*

Muy pronto las enfermedades se sumaron a las privaciones, y apenas transcurridos dos años de vida expiatoria La Caramba falleció el 10 de junio de 1787.

El repertorio

El repertorio de cada compañía, que debía anticiparse a la Junta dándole los títulos que se iban a representar durante toda la temporada, estaba formado por obras de tres actos intermediadas, en cada entreacto, por un entremés o un sainete o una tonadilla, naturalmente todas piezas de duración breve, más o menos veinte minutos.

Como hemos visto en otra parte de estos *Apuntes* (capítulo VIII), la palabra entremés significó, originariamente, un manjar que se intercalaba entre dos platos de un banquete, pero entre los siglos XVI y XVII, mediante la intervención de Miguel de Cervantes, alcanzó la jerarquía de pieza teatral corta de tema cómico, llamada también paso, generalmente sazonado por un diálogo burlesco entre dos o tres personajes.

Con frecuencia al sainete se lo suele confundir con el entremés o con los pasos de Lope de Rueda (conviene decir que las diferencias son muy débiles, para muchos estudiosos es la misma cosa).

> «La etimología de la palabra "sainete" nos indica que procede del término provenzal "sain", que a su vez deriva del latín "sagina", que quiere decir "grosura de un animal". Según la Real Academia Española, "sainete" equivale a "pedacito de gordura", de tuétano o sesos que los halconeros o cazadores de volatería daban al halcón o a otro pájaro de cetrería cuando lo cobraban". También en sentido figurado equivale a "bocadito delicado y gustoso al paladar". Así pues el vocablo "sainete", de su significado primitivo como término de cetrería y/o de cocina (equivalente a algo apetitoso), según consta también en el Tesoro de la Lengua Castellana de 1606 de Sebastián Covarrubias, pasa, por extensión, a significar algo deleitoso, ameno o divertido; lógicamente al terreno del teatro se extiende la palabra "sainete"

> en lo que connotaba de diversión y especialmente cuando iba condimentada con bailes.»[32]

Esta palabra sainete ingresa al Diccionario de autoridades[33] en 1726 y conserva el significado alimenticio: bocadito delicado y gustoso. Se conformó como género teatral a comienzos del siglo XVII, aunque fue durante las Luces cuando Don Ramón de la Cruz (repetimos que erróneamente se le suele atribuir condición de inventor de la especie) lo elevó de calidad, transformándolo en una pieza literaria autónoma, libre de comparecer al público junto con las obras grandes, de gran eficacia teatral y de una supervivencia mayor al de la tonadilla y el entremés.

Respecto a la tonadilla los historiadores difieren acerca de a quien atribuir su introducción como especie escénica, un género exclusivamente español aunque de origen árabe, visible en las jácaras[34] del Siglo de Oro. Algunos mencionan como iniciadora a la actriz Teresa Garrido (sin datos), quien se lucía con esta práctica, mientras que otros, aparentemente con mayor justicia, nombran a un músico flautista y oboísta, Luis de Misón (1727-1766), quien fue autor de una cantidad enorme de piezas del género. Dándole carácter de iniciador a Misón. Los cronistas señalan que la primera vez que se oyó una tonadilla en escena fue en 1757, la titulada *Una mesonera y un arriero* fue de su autoría.

La letra de las tonadillas, que a veces correspondió a plumas consagradas (Don Ramón de la Cruz, Tomás de Iriarte, entre muchos), y la música, generalmente inspirada en motivos folclóricos de origen andaluz, se combinaban para dar un espectáculo breve y siempre gracioso, cargado de humor y aventuras amorosas. El número de personajes que intervenían oscilaba entre uno y seis, aunque algunos afirman que podía llegar a la docena ("tonadillas a solo", "a dúo", "a trío", "para varios"). Por fortuna la mayoría de las tonadillas, un número cercano a los dos mil, de Misón y de otros músicos y letristas, fueron cuidadosamente registradas y archivadas durante el siglo XIX por el musicólogo José Subirá en la Biblioteca Municipal de Madrid.

---

32 Espín Templado, M. Pilar. "*El sainete del último tercio del siglo XIX*". http://revistas.uned.es

33 El Diccionario de autoridades, creado en 1726 y sometido a sucesivas actualizaciones, es la base de las distintas ediciones del diccionario usual de la Real Academia Española, deudoras, por tanto, del trabajo de aquellos primeros académicos.

34 «Romance alegre en que por lo regular se contaban hechos de la vida airada» (DRAE).

Soy de Madrid, tonadilla con letra de Nieto de Molina y música de E. Borrul y V. Quirós, es un buen ejemplo del género.

«Por este garbo y este palmito,
que a tós los hombres le da dentera,
por lo barbiana y por lo castiza
yo soy la chula más verdadera.
Lo que les digo es el Evangelio,
no hay más que ver este contoneo,
estas hechuras y estos andares
que al Sursum-Corda[35] causa mareo.

Estribillo

Entre las chulas de Chamberí
el primer puesto he conquistao
y al que lo duda, le digo así:
"Fíjese bien, pasmaol
Marca de fábrica, ¡soy de Madrid!"
Siempre he tenido en la villa y corte
los pretendientes de reglamento,
y por lo chula de mí han hablao».

De las tantas tonadilleras cabe destacar, porque fueron famosas, a Catalina Pacheco, a la graciosa Polonia Rochel, a la también graciosa María de la Chica (llamada la Granadina), a Nicolasa Palomera, a María del Rosario Fernández, a la ya citada La Tirana y a la también nombrada María Antonia Fernández. Quizás el podio, si corresponde para este caso, se le debería otorgar a desdichada La Caramba, «célebre por su belleza, su canto desgarrado y gitanesco, donde acumulaba toda la voluptuosidad andaluza»[36].

Avanzado el siglo XIX la tonadilla decayó rápidamente y las tonadilleras perdieron ese nombre, ganando el de cupletistas, debido a que la práctica pasó a ser muy influenciada por el *couplet* francés. De hecho fueron artistas extranjeras

35 *Sursum corda* (en latín, arriba los corazones) es una expresión del prefacio de la misa católica. En la versión actual de la misa en español se ha traducido como "Levantemos el corazón".[1[

36 Cotarelo y Mori, Emilio. 2007. Actrices españolas en el siglo XVIII.

–francesas, alemanas, inglesas o italianas– las que trajeron esos aires innovadores a la tonadilla española. El modelo fue variando hasta anclar en la actuación de una sola persona, generalmente una mujer, cantando una canción que narra una historia de corte popular y con un estribillo que el público pudiera recordar –por tanto, corear– fácilmente. La artista podía también bailar o incluso declamar, es decir, interpretar el tema.

Augusta Bergés, de nacionalidad imprecisa pero se cree que era alemana, estrenó en 1893 un cuplé, *La pulga*, que hizo famosa a la intérprete y al género. Mientras cantaba, y con un altísimo grado de picardía erótica, la Bergés buscaba una pulga perdida entre las telas de su deshabillé, un acto teatral que, como han anotado cronistas de la época, sería inimaginable en una cupletista española, muy atada a conceptos más rígidos de moralidad.

La zarzuela, expresión del teatro musical español, se define como un género escénico que combina canto y partes instrumentales. Su nombre procede del Palacio de la Zarzuela, el lugar donde se representó por primera vez este tipo de obra dramático musical. El palacio fue construido en 1635 por orden del rey Felipe IV como pabellón de caza y su denominación obedece a la presencia de zarzas alrededor, también conocidas como zarzamoras o moras. Cuando cayó demolido por un incendio, las representaciones musicales, tan del gusto del monarca, siguieron ofreciéndose en otros recintos de la corte. En esos comienzos, la fantástica pluma de Lope colaboró en 1627 con el argumento de *La selva sin amor* (un acto y siete escenas), representada con música del italiano Filippo Piccinini en el Alcázar de Madrid[37]. En este principio la pieza no fue tomada como una zarzuela (nadie tenía noticias del género y muy pocas del palacio de donde devendría el nombre), y se la entendió –para muchos aún se la entiende– como la primera ópera española. La confusión es disculpable si se tiene en cuenta que ambos géneros tenían, por esas épocas, más similitudes que diferencias. Los temas eran parecidos, mitológicos o legendarios, con dioses o semidioses que se vinculaban con reyes y ninfas, y requerían para su representación una tramoya complicada y una escenografía artificiosa, pero como diferencia la zarzuela utilizaba canto y diálogo, mientras que la ópera usaba del diálogo mediante recitativos, que es un tipo de canto que imita o

37 La representación de *La selva sin amor* no fue presenciada por el rey Felipe IV, insistimos que gran aficionado al teatro musical, de modo que Lope procedió a su publicación con un prólogo donde se invitaba al monarca a leerla «para que, desta suerte, con menos cuidado la imaginase Vuestra Excelencia; aunque lo menos que en ella hubo fueron mis versos…».

enfatiza las inflexiones del habla. Se plantea otra diferencia, acaso más clara para los desconocedores del tema. En el drama lírico o de grandes proporciones, como suele decirse, se admite o se tolera el predominio de la música sobre las palabras, pero en la zarzuela la música se utiliza de forma secundaria, destinada a realzar la belleza de los diálogos no a eclipsarlos.

Al igual que Lope, Calderón también se sumó, pleno Siglo de Oro, con otras composiciones: *El golfo de las sirenas* (1657), *El laurel de Apolo* (1658) y *La púrpura de la rosa* (1660). Desconocemos los nombres del o los músicos intervinientes, pero, no obstante la recurrencia a los temas mitológicos en estas piezas de dos actos (con excepción de *El golfo de las sirenas*, de un solo acto), se insertan con frecuencia ciertos aires del folclore español, por lo que a juicio de los entendidos ya pueden ser calificadas como zarzuelas o, al menos, más cercanas al género que a la ópera. Entre esas intervenciones de la pluma magistral de Calderón, se destaca *El laurel de Apolo*, trabajo por el cual goza del privilegio de ser considerado el primer autor de verdaderas zarzuelas.

Sin embargo es un tópico de las historias del teatro español que la auténtica y moderna zarzuela nace en el siglo siguiente, en 1849, fecha de estreno de *Colegialas y soldados*, dos actos inspirados en una opereta francesa, con libreto de Mariano Pina (sin datos) y música de Rafael Hernando Palomar (1822-1888). Y que registra su primer gran éxito dos años después, con *Jugar con fuego*, tres actos con textos de Ventura de la Vega (entonces un dramaturgo serio, a quien muchos de sus amigos le reprocharon esta incursión por la frivolidad)[38], y música de Francisco Asenjo Barbieri.

Con estos datos se discute la calidad pionera, que se le otorga no sólo a *La selva sin amor*, que Lope y Piccinini estrenaron en un ya lejano 1627, sino también a los aportes zarzuelísticos de Calderón y asimismo a algunas representaciones del siglo XVIII (el Teatro del Príncipe se inauguró en 1745 con una zarzuela, *Cautelas contra Cautela*, de José de Cañizares y José de Nebra), además de otras más recientes, como *Los enredos de un curioso*, en dos actos que se estrenó en 1832.

Es opinión compartida que la zarzuela se desarrolló para competir con la ópera italiana, de moda no sólo en España sino en toda Europa. Se quiso crear con ese instrumento la ópera legítimamente española, pero se admite que no

38 Por encima de los reparos, por supuesto no muy válidos, habría que agregar que *Jugar con fuego* produjo suculentos dividendos para los autores y para la empresa teatral que albergó el estreno, el Teatro del Circo, que gracias a este suceso superó la quiebra.

se pudo llegar a tanto, la zarzuela representó un escalón menor, un embrión débil que no alcanzó semejante propósito, sólo llegó a la estatura del *singspiel* alemán (*La flauta mágica*, de Mozart, se considera una expresión del género), la *opéra-comique* francesa y la opera *buffa* italiana (*El barbero de Sevilla*, de Rossini, también sirve de ejemplo). La zarzuela, que no podía con su rival, recibió el serio golpe que le propinó Felipe V, cuando en 1703 prefirió contratar, para unos festejos cortesanos, a una compañía de ópera italiana. Por lo tanto, quizás víctima de excesivas pretensiones, fue decayendo durante este siglo XVIII (la musicalización de los tan madrileños sainetes de Don Ramón de la Cruz la mantuvieron malamente en pie), para tener nueva y mejor vida durante el siguiente, cuando la zarzuela breve, un acto, reemplazó en el favoritismo a la zarzuela grande, dos o tres actos, y se incluyó como uno de los géneros chicos de obligatoria presencia en el teatro por horas, herramienta empresarial que transformó las maneras de representación de los teatros de España, que adhirieron a esa forma: teatro por secciones, cuatro para cada jornada, de una hora cada una (este tema se tratará con mayor atención en un capítulo posterior).

Reiteramos que todos estos géneros, o más bien subgéneros –el sainete, la tonadilla, la loa, y la zarzuela chica–, de representación breve, fueron independizándose de sus ataduras con la pieza central o del cumplimiento de otras funciones, tal como prólogos o epílogos, y conformaron un repertorio propio que, llamado género chico, fecundizó de manera muy particular, como veremos en un capítulo siguiente, el teatro por horas, invento español del siglo XIX.

Los autores

Era hábito que la cartelera de los dos coliseos principales considerara como obra de inauguración alguna pieza de Calderón. Esta presencia era del gusto del público y de los actores que, insistimos, mostraban claras preferencias por el teatro barroco y rechazaban los emprendimientos de modernización galoclásica.

> «Sabido es el horror que los cómicos de entonces profesaban a la tragedia clásica a la francesa, a causa del aborrecimiento que también infundía al público en general.»[39]

39 Cotarelo y Mori, Emilio. 2009. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo.*

Este favoritismo por lo propio era tan arraigado que el público hasta aplaudía las pálidas obras de los herederos de los grandes del Siglo de Oro, pero estos autores, no obstante la persistencia en el trabajo y en la emulación, poco a poco fueron perdiendo la partida, aunque al iniciarse el siglo eran los únicos capaces de proporcionar la base textual de un «espectáculo que podía divertir a un público numeroso, acostumbrado a ver sobre los tablados lances sorprendentes, intrigas complicadas, efectos escénicos asombrosos y a escuchar versos sonoros, metros variados, imágenes brillantes»[40]. Esta dramaturgia remanente, practicada por los epígonos de Lope y Calderón, pobre si se la compara con sus ilustres precedentes, sobrevivió como pudo los primeros cincuenta años del siglo repitiendo los viejos y acreditados mecanismos de construcción dramática del Siglo de Oro. La historia del teatro encuentra en este período pocos exponentes provistos de auténtica y original creación textual. De Juan de Vera y Villarroel (nacido entre 1634 y 1640, sin fecha cierta de muerte), se destaca un experimento escénico titulado *Cuanto cabe en hora y media*, donde se observa con rigurosidad la unidad de tiempo, ya que la representación duraba tanto como la acción. Se ubicó en la escena un reloj, que precisamente daba cuenta de esta particularidad. Se rescata asimismo, no sin cierto esfuerzo y sólo debido a que fueron autores de buena convocatoria, a Antonio de Zamora y a José de Cañizares, «dos poetas estimables»[41], que, para juicio de algunos entendidos, merecieron «ambos, por su talento, haber nacido en época anterior y más favorable»[42]. Estos dos dramaturgos se destacaron, sobre todo, en las llamadas comedias de figurón, uno de los subgéneros dramáticos generados en el Siglo de Oro español a partir de la comedia de capa y espada. Cercana a la farsa, en este tipo de comedias se encuentran figurones, personajes cómicos provistos de un grotesco y ridículo orgullo, rasgo anticipado ya en el teatro de Plauto, en especial en *El soldado fanfarrón* o en la *Comedia de la olla*. Los cronistas destacan que el actor español Damián de Castro (carecemos de los datos de filiación pero especulamos que trabajó en los primeros años del siglo), sobresalió en estos papeles de figurón incluidos en las comedias escritas por Zamora y Cañizares.

Antonio de Zamora (1660-1728) fue también autor de tragicomedias muy vinculadas con la poética de Calderón. Se lamenta en el prólogo de la edición

---

40 Ruiz Ramón, Francisco. 1967. *Historia del Teatro español.* España. Alianza Editorial.
41 Friedrich, Adolf. Obra citada.
42 Friedrich, Adolf. Obra citada.

de sus obras, publicadas en 1722, de haber puesto todo su esfuerzo en imitar al gran maestro sin conseguirlo del todo. Sobresale *El hechizado por fuerza* (¿parodia de los pesares sufridos por Carlos II, el enfermo incurable, supuesta víctima de un hechizo que la Iglesia dijo comprobar y combatir?), en donde una doncella avispada hace creer a su ingenuo tutor que ha sido hechizado, logrando de esa manera que dé su aprobación a un casamiento, antes contrariado por él. En *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, Zamora dibuja un Don Juan alejado del original de Tirso y más cercano a la mirada romántica que sobre el personaje iba a tener José Zorrilla en 1844.

José de Cañizares (1675-1750) fue, para sus contemporáneos, un autor de comedias divertidas y entretenidas que comenzó a escribir a la insólita edad de catorce años con una fecundidad lopezca que nunca cedió. Entre su gran producción, más o menos ochenta piezas impresas, prevalecen sus comedias de magia (género de popular arraigo desde comienzos del siglo XVII), imitadas por otros autores –Juan Hidalgo, Antonio Frumento, Juan Fernández Bustamante–, mediante una serie de obras –con la condición de "mágico" o "mágica" anticipada desde el título–, que persistieron en su popularidad año tras año, registrándose representaciones de gran predicamento hasta bien entrado el siglo XIX. Ruiz Ramón manifiesta que «decisivos para el éxito de este género son los espectaculares efectos escénicos que excitan la imaginación popular sirviendo su gusto por lo extraordinario mediante asombrosas mutaciones y rápidos cambios de decorados, apariciones y desapariciones extrañas y espantosos monstruos, furia de los elementos, transformaciones y fantásticos encantamientos». El mismo historiador señala que en estas comedias la música cobró protagonismo y creciente importancia hasta hacerles alcanzar a las representaciones la condición de "espectáculo completo", ambición que de algún modo estaba siendo cubierta por la ópera. En cambio el hispanista Adolf Friedrich von Schack (1815-1894) opina «que la magia, las apariciones maravillosas, los golpes teatrales y otros resortes de este jaez, artificios artísticos para arrancar a todo trance aplausos del vulgo, se acumulan sin tasa en [esos] escritos, debilitando y entorpeciendo de este modo, con esas piezas de espectáculo, la perfección y el gusto de bellezas artísticas, más puras y atildadas […] Cuando se lee *El monstruo de Barcelona*, de Juan Hidalgo; *El sastre rey, un criminal o el encantador de Astracán*, de Antonio Frumento; *El horror de Argel o el encantador Mahomet*, de Juan Fernández Bustamante, se comprende hasta qué extremo inconcebible llegaron los extravíos y delirios de tales autores».

Tanta popularidad como las comedias de magia tuvieron las comedias heroicas, donde se buscaba reiterar la épica de los combates mediante la evolución de tropas, que a veces saltaban del escenario para transitar por el mismo patio de butacas. Ruiz Ramón añade que «se ejecutaban asaltos, se pasaban vistosas revistas militares, sonaban fanfarrias, arcabuzazos, bombardas, se ejecutaban matanzas, ondeaban flámulas [insignia militar que se usaba en lo antiguo, y que los caballeros solían llevar al campo de batalla y ponían en sus sepulturas; la forma de su paño era triangular] y gallardetes, representado todo ello con técnicas que buscaban pintar al vivo y del modo más real posible los lances más espectaculares, sin escamotear los medios para lograrlo». Los protagonistas de semejantes proezas militares eran los monarcas, también héroes fuera del teatro, desde los varios Federicos de Prusia hasta la rusa Catalina la grande.

Podríamos señalar entonces, y sin caer en exageraciones, que durante la primera parte del siglo XVIII, los primeros cincuenta años, triunfa en el teatro español el partido nacional y popular, mientras que la segunda mitad se inclina más y más en favor de los galicistas, los partidarios de la poética afrancesada. La apreciación resulta acertada si se tiene en cuenta que durante esa segunda parte el teatro del barroco padeció efectos que le resultaron mortales, ya que actuaron en contra de su presencia en cartelera dos factores desfavorables: la afrenta de los "arreglos" (o piezas "arregladas al arte", forma más elegante de mencionar el latrocinio) que deformaban los textos barrocos sin mejorarlos; y la crítica despiadada a su falta de regulación clásica. Los arreglos o, como se alegaba a modo de mejor explicación, la "regularización" de las grandes obras, se llevaban a cabo para conciliar con las críticas y sumar las piezas, por lo general con poca fortuna, al patrimonio neoclásico.

> «Se trata de [conformar esos textos] a las unidades prescriptas; de suprimir la figura del gracioso y sus agudezas, consideradas obscenas y fuera de lugar en escenas serias e importantes de la obra; de suprimir los apartes, las comparaciones poéticas.»[43]

Preciso ejemplo de la situación se dio cuando se llevó a la escena *El parecido en la corte*, de Moreto arreglada por Tomás Sebastián y Latre. El público, tan

---

43 De Ezcurdia, Manuel. 1973. Prólogo a *El sí de las niñas, La comedia nueva o el café, La derrota de los pedantes y Lección poética,* de Leandro de Moratín. México. Editorial Porrúa S.A.

aficionado a las obras de sus antiguos poetas, no toleró la falsificación, reaccionó airado y obligó a los actores que representaran la pieza original día siguiente. Muy culpables de este fraude de los arreglos, patrocinado desde el poder por dos altos funcionarios de Carlos III, el conde de Grimaldi (1710-1789) y el tan citado conde de Aranda, fueron, entre otros, el preceptista Ignacio de Luzán, quien dio consejos para la tropelía a Bernardo de Iriarte (1735-1814), padre o hermano del fabulista (las fuentes no coinciden); a Cándido Melchor María Trigueros (1736-1798); y a Vicente Rodríguez de Arellano (1750-1815). También se desempeñó en esta función de arreglador, de la cual después renegó y dejó de cumplir, el sainetero Don Ramón de la Cruz.

Debe sumarse, a lo mencionado, una tercera causa del retroceso de las formas teatrales tradicionales la prohibición, en 1765, de la representación oficial de los autos sacramentales, incluso los tan respetados de Calderón de la Barca (precisamente los últimos que se representaron contando con el aval oficial eran de Calderón: *El laberinto del mundo* y *La lepra de Constantino*). Según el decreto real que consumó el castigo, esta forma teatral provocaba la risa del extranjero y entre los españoles ya no conseguía lograr la implicación espiritual de antaño. Si bien la medida fue impulsada, entre otros ilustrados, por Leandro de Moratín padre a través de tres ensayos titulados *Desengaños del teatro español*, la prohibición no se apoyó tanto en el cuestionamiento de los valores estéticos de los autos, sino en la necesidad de cambios del modo de encarar la devoción del pueblo, que se pedía y se quería más acorde con las pautas ilustradas que, repetimos, impugnaban el excesivo celo por el culto, la posible fanática superstición en cambio de una tolerante religiosidad.

Resultado de este repliegue del teatro barroco, facilitado desde el poder, y la obligada adhesión a los preceptos neoclásicos, también propiciada por la corona, fue la desaparición del público que acudía al teatro (recuérdese la notable mezcla de nobleza y vulgo que asistía a los corrales), y la comprobada ausencia de obras maestras, a pesar de los dramaturgos que se empeñaban en producirlas. Tal como manifiesta Francisco Ruiz Ramón, entonces en España se escribía mucho, «se piensa y se discute mucho, se aspira a mucho y, desde luego, se fracasa una y otra vez».

Pero el preceptismo como objetivo y meta ya era una novedad en el frente teatral, se había hecho presente en España aún antes de estos sucesos y de que Carlos III ocupara el trono; en 1737 Ignacio de Luzán publicó su *Poética o Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, extenso documento que tenía como

fin, tal como confesó el autor, «subordinar la poesía española a las reglas que siguen en las naciones cultas». Según Adolf Friedrich, Ignacio de Luzán fue «el primero [en España] que, armado en toda regla y con banderas desplegadas, se presentó en el campo a dar batalla» en favor de las formas neoclásicas.

Ignacio de Luzán (1702-1754)

POÉTICA O REGLAS DE LA POESÍA EN GENERAL, Y DE SUS PRINCIPALES ESPECIES

Ignacio de Luzán fue un niño enfermizo (por causa de su mala salud, siempre endeble, murió prematuramente) que nació en Zaragoza en el seno de una familia que peleó en la Guerra de Sucesión por la causa de Carlos de Habsburgo, compromiso que le atrajo, al fin del conflicto y como castigo, la orden de destierro a Barcelona, donde el niño llegó huérfano de madre y a poco también de padre, por lo que su educación primera estuvo a cargo de su abuela paterna. Pronto obtuvo la protección de su tío José, que era sacerdote, quien lo llevó consigo en sus viajes de funcionario eclesial, primero a Mallorca, luego a Génova y por fin a Milán, ciudad donde el jovencito residió algo más de cinco años. Allí, el joven Ignacio, de trece años ya, estudió la gramática latina, la retórica y la lengua francesa con los inevitables jesuitas. Cuando el tío José fue nombrado inquisidor en Sicilia, marchó hacia la isla con su sobrino, quien completó sus estudios en la Universidad de Catania, donde se doctoró en derecho en 1727. Luzán aprendió y usó muy pronto las lenguas clásicas, que sumó al uso de las modernas, ya que además del francés, inculcado en Milán, dominaba el alemán y, por supuesto, el italiano. Se añade que no obstante esta erudición lingüística, Luzán nunca renegó de su condición de español, escribió y leyó en su idioma mientras permaneció en Palermo y apelaba con gusto a la lengua natal para comunicarse con los viajeros compatriotas que pasaban por la capital de Sicilia. Según sus biógrafos, este peregrinaje inicial, que luego prosiguió por otros rumbos –su destierro voluntario se extendió por dieciocho años–, formaron un espíritu cosmopolita que fue la condición más proclive para que su pensamiento acepte de buen grado las ideas ilustradas, que luego abrazó y defendió a lo largo de toda su carrera literaria.

> «En Italia, además de las humanidades, Luzán estudió algunos rudimentos de esa filosofía inductiva o ciencia experimental de los modernos, basada en la detenida observación de la realidad,

que tan hondas alteraciones produciría en la estética y la técnica literarias.»[44]

Luzán, todavía en Palermo, sumó al deleite de investigar la filosofía cartesiana el estudio de las matemáticas, como sabemos fundamento de la ciencia experimental que se desarrollaba durante las Luces. A la par se preparaba para lo que sería su oficio, el de crítico literario, que le daría celebridad, traducía tratados escritos en cualquiera de los idiomas que manejaba y, en homenaje al título que le había concedido la Universidad de Catania, también sobre cuestiones de jurisprudencia. Sus afanes literarios se completaban con la concurrencia a las tertulias italianas, donde, se cuenta, un Luzán elegante en el vestir y en el decir leyó adelantos, bosquejos, borradores de lo que sería su Poética. Desgraciadamente todos estos trabajos previos se dan por perdidos.

Pudo satisfacer este gusto por las tertulias cuando regresó a España y asistió a las que se organizaban en su patria. Va de suyo que, como en todas partes, los invitados más requeridos eran los ilustrados de la época, que acudían con su caudal de conocimientos a esos lugares de debate que se hacían en sitios públicos o, con mayor frecuencia, en los aposentos regios de alguna personalidad cortesana, tal como la residencia de la condesa de Lemos. Debe indicarse que la Iglesia y la Inquisición se encontraban atentas y alertas ante la posibilidad de desborde, siquiera intelectual, que podría provocarse en esas tertulias, de modo que vigilaban con discreción todo lo que allí ocurría.

La conversación tertuliana, en un comienzo dejada librada a la voluntad de los asistentes, pasó poco a poco a institucionalizarse para tratar temas prefijados, aquellos que por alguna razón interesaban a los españoles, desde cuestiones literarias, científicas, políticas hasta temas atinentes a la moral o a la inmoralidad ejercida por la gente de esos días.

Los salones a la manera francesa (aunque no tan mayoritarios e influyentes como lo fueron en Francia), se establecieron como una lógica derivación de las tertulias y de igual forma que los franceses fueron regenteados en España por figuras femeninas, que de ese modo se convirtieron en interlocutoras en pie de igualdad con los hombres. A diferencia de la tertulia, en estos salones se avanzaba mucho más en el campo de las ideas, se arriesgaba más en el atrevimiento doctrinario, una particularidad que explica la acusación de jansenista que la Iglesia le endilgó al salón de la condesa de Montijo y que

44 Sebold, Russell P. 2008. Introducción a *La poética* de Ignacio de Luzán. España. Cátedra.

se castigó con el destierro de la anfitriona. Esta sancionada condesa había mostrado gran afición por el teatro, y en su salón Tomás de Iriarte estrenó dos piezas, *En don de gentes*, comedia en tres actos, y *Donde menos se piensa salta la liebre*, zarzuela en un acto, mientras que el prolífico Don Ramón de la Cruz ofreció uno de sus tantos sainetes, *El día de campo*, y también una zarzuela, *Clementina*, con música del compositor italiano Luigi Boccherini.

Se añade aquí, sólo a título de comentario, la discusión desarrollada en tabernas, tertulias y salones acerca de la inmemorial tauromaquia, fenomenal competidora del teatro y "fiesta nacional" española que los ilustrados borbones nunca vieron con buenos ojos. Hubo grandes personajes que, adhiriendo al humor de la monarquía, se pusieron en contra de la práctica y otros que a ultranza defendían el espectáculo. Moratín padre escribió un largo poema narrativo en defensa de la actividad, *Tarde de toros en Madrid*, donde imaginó al Cid abandonando por un momento la lucha contra los musulmanes para asistir a una fiesta taurina que, dicho sea de paso, se realizaba de manera diferente con la de actualidad, que abandonó la lidia a caballo para hacerla a pie y por lo tanto más peligrosa. Está visto que más allá de esta polémica de tres siglos atrás, la tauromaquia sobrevive, espléndida y arrogante, siempre atractiva para los españoles y para muchos que no lo son.

Volviendo a Luzán, todavía en Italia, la muerte de su tío José, en 1729, lo obligó a buscar otro cobijo, y lo encontró en la palaciega casa de su hermano mayor, conde de Castillazuelo, por esos años gobernador del castillo de San Telmo en la cercana Nápoles (recuérdese que España ocupaba Nápoles y Sicilia). La influencia de su hermano, grande en la ciudad, le permitió a Luzán hacer una vida parecida a la que hacía en Sicilia, pudiendo participar muy pronto de la vida intelectual napolitana. Los cronistas estiman que Luzán alcanzó renombre cuando, en una de las tertulias, dio a conocer un poema en alabanza al poeta italiano, y contemporáneo, Pietro Metastasio[45].

En 1733 (insistimos, luego de dieciocho años de vida en Italia) le llegó la obligación de volver a Zaragoza, debido a la necesidad de poner orden en la economía familiar, descalabrada desde hacía tiempo y cargada de preocupantes deudas. Vendió propiedades para calmar a los acreedores y

45 Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, más conocido como Metastasio (1698-1782), fue un escritor y poeta italiano, uno de los más importantes libretistas de ópera del siglo XVIII.

pronto, desagradado del clima de Zaragoza, se mudó a Monzón, ciudad de Aragón donde había nacido su padre. En esa residencia completó su *Poética* en su primera versión, que publicó en 1737. Un año antes había contraído matrimonio con María Francisca Mincholet, una mujer de por vida analfabeta. Estos dos acontecimientos, la publicación del libro más representativo de Luzán, y su enlace con una mujer muy por debajo de su formidable alcance intelectual, simbolizan con la mayor claridad una de las tantas contradicciones de la Ilustración española; por un lado un hecho avanzado de pensamiento, por el otro la muestra de que se conservaba, intacto, el retraso de la condición femenina. Se sabe que, no obstante sus limitaciones, María Francisca veló, a la muerte de su marido, por la suerte de sus escritos, de modo que gracias a sus cuidados hoy se tiene conocimiento de la segunda versión de la *Poética*, que se pudo publicar en 1789. La mujer entregó al editor Antonio de Sancha un cuidado y protegido original de 1737, «con lo adicionado y corregido»[46].

Luzán, padre en 1740 de una familia numerosa (María Francisca le dio tres hijos varones, uno detrás de otro), debía afrontar la manutención del grupo e imaginó que la solución se encontraba con el acceso a algún cargo en la administración reinal. Con ese fin realiza frecuentes visitas a Madrid, pero sus gestiones para conseguir empleo fueron infructuosas, aunque obtuvo, a manera de compensación, otro tipo de reconocimiento: en 1741 se le concede el honor de ingresar como académico en la Real Academia Española que, como anotamos, había sido fundada en 1713 por real cédula de Felipe V.

Como no podía ser de otra manera, durante su permanencia en Madrid Luzán se vinculó con el mundo intelectual de la ciudad, asistió a las ya mencionadas tertulias creando amistades que lo ayudarán, poco a poco, a instalarse con mayor comodidad en la capital de la nación. Precisamente en Madrid, donde residió casi una década, con la familia expectante en Zaragoza, traduce, escribe y conversa hasta que le llega el anhelado nombramiento oficial, que lo designa secretario de la embajada española en París.

En Francia, adonde llega en 1747, debe encargarse del menester diplomático, que según su propia definición es «trabajo pesado y cansa mucho la cabeza». Su tarea se extiende desde delicadas cuestiones políticas hasta las gestiones para comprar calcetines para las tropas reales. Para colmo, la paga, necesaria para alimentar a esposa y tantos hijos, le llega en cuentagotas. Pero

46 Sebold, Russell P. Obra citada.

la ciudad, nido alborotado de la Ilustración, lo atrae por la diversidad de sus atracciones, que Luzán satisface asistiendo a las clases de botánica y de física experimental que el abate Nollet da en una galería del Louvre, o, con la misma frecuencia, a las representaciones de la *Comédie Française*. Lo deslumbra especialmente el actor Luigi Riccoboni, jefe de compañía de los Italianos y, tal como lo apuntamos en otra parte, teórico de la actuación teatral. Con precaución –un español siempre tenía que tenerla en estos asuntos–, Luzán expresa su admiración por la obra de Voltaire y por Montesquieu, «autor a quien yo conozco y venero».

Cuando Luzán tuvo que regresar a Madrid al cabo de un par de años, se lo recibió con otros cargos, que aliviaron su siempre afligente situación económica. Pudo llamar a su familia, sacándola de Zaragoza, y hasta volver a ser padre, de una niña que nació en 1751. No hay certeza de que el monarca pensara asignarle una alta función ministerial. Si fue así, la decisión no llegó a tiempo, Luzán murió el 19 de marzo de 1754.

Reiteramos que el legado más destacable de Luzán, la *Poética*, fue un trabajo publicado en 1737 y reeditado en una segunda edición, ampliada y póstuma, en 1789. Como comentamos, esta última edición fue posible debido a la buena disposición de su viuda María Francisca Mincholet, mujer analfabeta pero con el suficiente raciocinio para entender que entre sus manos habían quedado documentos valiosísimos. Este texto de 1789, el que nosotros consultamos para esta parte del capítulo, es de fatigosa lectura y cargado, con frecuencia, de enojosa erudición ilustrada. Fue escrito muy dependiente de Boileau y de otro referente aún más ilustre, Aristóteles, citado con confianza aun cuando «sabemos que la *Poética* de Aristóteles ha llegado a nosotros viciada en mil partes, adulterada e imperfecta»[47]. Luzán, que también recurre a otro antecedente acreditado, el romano Horacio, se siente autorizado a ejercer magisterio, tal como reza el subtítulo de su escrito, *Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, entre las que cabe, naturalmente, la poesía dramática. Es innecesario aclarar que en este documento Luzán rechaza con desagrado toda la tradición escénica española que tiene a sus espaldas, la espléndida época de Lope y Calderón, aunque también aparecen, con contradictoria frecuencia, algunas frases admirativas referidas a ese período áureo, que a veces no le parece tan

47 Luzán, Ignacio de. 2008. *Poética*. España. Ediciones Cátedra. Todo el entrecomillado que sigue, referido al texto de Luzán, corresponde a esta fuente.

dañino, dando por tierra con reproches y acusaciones por la falta de regularidad dramática de lo que Lope llamó, de una vez y para siempre, Comedia Nueva.

Luzán dividió su documento en cuatro libros: en el primero se ocupó *Del origen, progreso y esencia de la poesía*; en el segundo *De la utilidad y del deleite de la poesía*; en el tercero, *De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas* (por razones obvias, el de nuestro interés); y en el cuarto *Del poema épico*.

El libro tercero, referido a la actividad dramática y teatral, fue dividido a su vez en dieciocho capítulos, reflexionando en el primero –*De la poesía dramática española, su principio, progresos y estado actual*–, sobre la historia del teatro español, de orígenes ciertos, según Luzán, desde los tiempos de Fernando III de Castilla (1190-1252) y Alfonso el Sabio (1221-1284). A renglón seguido alerta que «la dramática española se debe dividir en dos clases: una popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos, que nació, echó raíces, creció y se propagó increíblemente entre nosotros, y otra que se puede llamar erudita, porque sólo tuvo aceptación entre hombres instruidos». Atendiendo al desarrollo de la primera especie, la popular, Luzán define como precursor a Juan de la Encina (1468-1529), un teatrista en actividad en tiempos de los Reyes Católicos, seguido por Bartolomé de Torres Naharro (1475-1520), el autor de la *Propalladia*, «que de muchos es tenida, y con razón, por un milagro; porque en muchas partes iguala, y aún hace ventaja, a las comedias de griegos y latinos». Como informamos en el capítulo VIII de estos *Apuntes*, la *Propalladia* contiene una colección de poesías, ocho comedias y, según opinión de Menéndez Pelayo, de «las más antiguas reglas de poesía dramática que he visto impresas, son las pocas que se contienen en el Prohemio de Torres Naharro a su *Propalladia*»[48]. Debe recordarse que a Torres Naharro se le adjudica el cambio del concepto de "acto" por el de "jornada".

Luzán le otorga espacio, a mediados del siglo XVI, a la aparición de Lope de Rueda (1510-1565), para lo cual recurre, a modo de mejor descripción, al célebre prólogo que Cervantes escribió para sus comedias, acaso el documento más confiable respecto a la forma de hacer teatro durante esa centuria: «todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellizcos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas

48 Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

y cabelleras»[49]. El análisis de las comedias de Lope de Rueda lo llevan a Luzán a un resultado desvalorativo, ya que si bien acepta que «los caracteres no están mal expresados en algunas escenas […] en lo demás no hay orden, ni concierto, ni el menor viso de decoro». El autor anota que a Naharro y a Lope de Rueda le siguieron otros dramaturgos, quienes, aunque «hombres ingeniosos [eran] ignorantes y sólo atentos a ganar su vida entreteniendo al vulgo». Con este aporte malsano, «nació, creció y se fue poblando de ramas el árbol incultamente frondoso de nuestra dramática popular».

Saltando la (buena) descripción que Luzán hace de los corrales, lugar de representación de este teatro popular, llegamos a la mención que hace de Juan de la Cueva (1550-1610), que para el historiador contemporáneo Ruiz Ramón pertenece a la "generación de los trágicos", aquellos que buscaron imponer la tragedia clásica en el infértil terreno español, pero que para Luzán fue un autor de «catorce obras de a cuatro jornadas, dando a las diez nombre de comedias, y a las cuatro nombre de tragedias, sin saber por qué, pues, en el modo de tratar los asuntos, se diferencian poco, y en el estilo, casi nada». Continúa apreciando que «aunque los caracteres de las personas no están mal guardados, falta la unidad de lugar, y la de acción es siempre muy complicada. Estos serían los defectos que algunos hombres de instrucción y buen juicio criticaban a Juan de la Cueva, y él tomó el partido de las censuras escribiendo, a su modo, una especie de poética que anda manuscrita, en la cual, antes que Lope, y más brevemente intentó reducir a preceptos el desarrollo de la dramática».

Sin duda, la especie de poética aludida y desacreditada por Luzán es el Ejemplar poético de Juan de la Cueva, quien a través de tres epístolas pretendió justificar los procedimientos del teatro popular de su época, varios años antes de ese 1609 en que Lope hiciera conocer, de forma más lúcida, precisa y amena, la poética de la llamada Comedia Nueva, reconocida por el título de *Arte nuevo de hacer comedias*.

La siguiente mención que hace Luzán se refiere a Cristobal de Virués (1550-1614), «poeta superior a Cueva», afirmando que a él le corresponde la reducción de la duración de las comedias a tres jornadas, que antes se representaban en cuatro. Acordaría, de ese modo, con lo que Lope afirma en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

---

49 Cervantes, Miguel de. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca estrenados* (versión de Florencio Sevilla Arroyo). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

«El Capitán Virués, insigne ingenio,
puso en tres actos la comedia, que antes
andaba en cuatro, como pies de niño
que eran entonces niñas las comedias.»[50]

Luzán advierte que Cervantes se adjudicó este cambio como cosa propia, pero evita arbitrar en la cuestión, para él «cualquiera de los dos que fuese, Virtués o Cervantes, quien las redujo a tres, dejó tan establecida esta división, que desde entonces nadie se ha apartado de ella».

A continuación Luzán señala que los poetas siguieron representando sus comedias y logrando aplausos, «pues en algunos de ellos se ve ya cierto calor y viveza de acción», hasta que «compareció el gran Lope de Vega, y los anubló a todos». Luego de una descripción biográfica del gran poeta, bastante pormenorizada y exacta en sus detalles, hasta sazonada con anécdotas, Luzán pone en duda la paternidad de Lope de la Comedia Nueva (cosa que tampoco se atribuía el mismo Lope), y también pone en discusión la altísima fecundidad que le es concedida, pues descree de la posibilidad de que durante una sola vida Lope haya podido escribir mil ochocientas comedias y cuatrocientos autos. Luzán saca cuentas y afirma que la cifra le «parece una exageración; pues no tiene verisimilitud [sic]». Analizando la obra de Lope, Luzán admite que en muchos de sus dramas se hallan «escenas de grande interés […] Pero drama entero no hallo ninguno medianamente arreglado y escrito con decoro; ni creo le haya entre todos los de Lope, pues nadie ha podido descubrir todavía los seis que supuso haber escrito con arte». Con esto Luzán se refiere a la confesión de Lope en su *Arte nuevo*, donde dice «¿qué puedo hacer si tengo escritas con una que he acabado esta semana cuatrocientas y ochenta y tres comedias? Porque fuera de seis, las demás todas pecaron contra el arte gravemente»[51].

Luego de Lope, Luzán no encuentra novedades en la dramática española hasta el arribo de Calderón de la Barca, «que empezó a darse a conocer cuando Lope declinaba; y así como éste oscureció a los que le precedieron, Calderón anubló al mismo Lope, y casi lo desterró de los teatros». Admite Luzán que

50 Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (edición de Juan Manuel Rozas), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

51 Lope de Vega. Obra citada.

Calderón vivió un tiempo político más favorable para el teatro, a diferencia de Lope, que padeció los reinados de Felipe II y Felipe III, poco receptivos con la escena. A Calderón le tocó la época de Felipe IV, quien «llevó las comedias a palacio, donde se representaban con magníficas decoraciones». Calderón le suscita a Luzán mayores elogios que los pocos que de su parte mereció Lope. «No se puede negar –dice– que, sin sujetarse Calderón a las justas reglas de los antiguos, hay en algunas de sus comedias el arte primero de todos, que es el de interesar a los espectadores o lectores, y llevarlos de escena en escena, no sólo sin fastidio, sino con ansia de ver el fin […] Algunos le tachan de poca variedad en los asuntos y caracteres […] No es mal fundada esta crítica; pero a quien tiene las calidades superiores de Calderón, y el encanto de su estilo, se le suplen muchas faltas». Para Luzán la dramaturgia de Calderón sirvió y todavía hasta podrían servir de modelo, pues «son sus comedias el caudal más redituable de nuestros teatros».

La lista de herederos de Calderón, que Luzán proporciona a continuación, consta de muchos nombres, pero rescata sólo dos, Francisco de Rojas (1607-1648) y Agustín Moreto (1618-1669). Dice de Moreto, «hombre de entendimiento despejado y de imaginación viva y fecunda», que «sabía elegir los asuntos, urdir las fábulas con claridad, amenizarlas con incidentes inesperados, variar los caracteres y los afectos, y pintarlos con expresión, como lo hizo en *El desdén con el desdén*, *La tía y la sobrina y otras*». Respecto al segundo, Francisco de Rojas, Luzán destaca su parecido con Moreto, aunque le achaca una tendencia a lo sublime y la grandilocuencia que lo lleva al ridículo.

De este modo Luzán va finalizando esta parte del capítulo donde suministra su visión de la historia del teatro popular español, a su juicio devenido en decadente desde la muerte de Calderón, en 1781.

> «Desde que faltó Calderón y fueron faltando sus auxiliares, calmó lo que podemos llamar avenida de poetas dramáticos; pues aunque hubo bastantes hasta el fin del siglo [XVII], no con la abundancia que en tiempo de Felipe IV. Exceptuando pocos, los demás eran meros imitadores.»

Continúa Luzán con lo que falta decir «de la otra clase de poesía dramática, que al principio de este capítulo llamé erudita, y comprende las tragedias que se han descrito en España imitando las de los antiguos, o con la mira de observar sus principales reglas». Luzán atribuye la aparición de la

especie al conocimiento que ya en tiempos de los Reyes Católicos se tuvo de las poéticas de Aristóteles y Horacio, proporcionado por los hombres cultos españoles que viajaron por el mundo, en especial por Italia, y tomaron contacto con estos documentos. Esos hombres de «erudición y buen gusto», distintos de aquellos «que escribían para dar sus composiciones a las compañías cómicas, que por lo común eran ignorantes y no pensaban en más reglas que la de sacar dinero al vulgo», fueron los que difundieron los conocimientos sobre las reglas clásicas. Entre ellos el autor menciona a Pedro de Villegas (sin datos), que en 1515 dio una primitiva definición de tragedia y comedia: «la comedia empieza en turbado y atribulado principio, y acaba en alegre y gracioso fin. La tragedia, por el contrario, empieza en gracioso y pacífico principio, y acaba en muerte y graves discordias». Suma a esto la tarea de Fernán Pérez de Oliva (1494-1531), quien tradujo en prosa castellana obras de Sófocles y Eurípides, un teatro para leer más que para representar y que, según Luzán, llegó a cautivar al público oyente. Luego anota que Jerónimo Bermúdez (1530-1599) produjo dos tragedias de noble cuño español, *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, Se considera que Bermúdez fue el primer autor de tragedias en castellano de tema no clásico, pero con tratamiento al modo grecorromano, algo influidas por la retórica declamatoria del teatro de Séneca, pues los dramas de Séneca eran muy conocidos en España después de ser traducidos por Antonio Vilaragut en el siglo XIV. Las dos tragedias, cuyos argumentos giran sobre las lastimosas relaciones de don Pedro, infante heredero de la corona de Portugal, con la hermosa Inés de Castro[52], fueron publicadas en Madrid en 1577 bajo el sobrenombre de Antonio Silva. Ninguna de estas dos expresiones trágicas le merece a Luzán algún elogio, sino el escarnio que hace de la segunda, *Nice laureada*, que califica de «horrible». En cambio Agustín de Montiano (1697-1764) «ha tenido el noble intento de despertar a la nación e inclinarla al buen gusto con sus dos tragedias *Virginia* y *Ataúlfo*», afán superador que Luzán también atribuye a los traductores de dramas franceses, tal como *Cinna* de Corneille y *Británico* y *Athalia* de Racine.

52 La terrible historia de Don Pedro y Doña Inés, "a bela garça", transcurrió en el convulso Portugal de principios del siglo XIV. Sólo aspiraban a amarse, pero la fatalidad los hizo protagonistas y víctimas de la compleja política ibérica; en aquel tiempo aún más confusa por la implicación de los reinos peninsulares en la guerra de los Cien Años, comenzada en 1337. Es probable que en seis siglos, con ánimo de embellecerla, la historia haya incorporado alguna escena de dudosa veracidad. Pero el cuerpo principal del romance está documentado con rigor, resultando tan estremecedor, que no necesitaría adorno alguno para transmitir tal halo de tragedia que la convierte en incomparable.

Luzán reflexiona al final de este primer capítulo y llega a la afirmación «de que en España no ha sido jamás recibida ni practicada en los teatros la nueva poesía dramática según las reglas de Aristóteles y Horacio; y de que siempre ha dominado la antigua, que […] fue continuando y creciendo en asuntos mayores, ya cómicos, ya mixtos de cómico y trágico, sin razón y sin arte, guiándose los poetas por su capricho, por la costumbre, por la imitación, o por el gusto de los autores de compañías cómicas que se las pagaban, los cuales jamás llevan otra mira que la de atraer al vulgo y sacarle dinero».

En el capítulo II –*Sobre las reglas que se supone hay para nuestra poesía dramática*–, Luzán comienza aceptando que existen poetas que suponen que la poesía no necesita de reglas, mientras que otros rechazan las normas de una forma más moderada, afirmando que las de «Aristóteles se hicieron para los griegos [y] las de Horacio para los romanos». Para defender la eternidad de estas preceptivas desvalorizadas, armas necesarias para «deleitar y dar gusto», Luzán acude a Francisco Cascales (1564-1642), un humanista español que en 1617 publicó sus *Tablas poéticas*, un documento donde desde el prólogo desestima toda posibilidad de que los poetas puedan trabajar bien sin contar con pautas previas.

> «Aunque sé, amigo poeta, que ay en España muchos hombres doctos que pudieran con más acierto que yo escrivir del arte poética y aventajar en ella a los estrangeros, que la han tratado muy ex professo; pero viendo que se an determinado acá pocos a tomar tal empresa y que los que comiençan a hazer poemas, los hazen guiados de la naturaleza más que del arte, porque no les faltasse parte tan essencial, quise antes ser estimado por atrevido que dexar frustrados de sus preceptos a los desseosos de saberla. Tanto más, que oigo a algunos demasiadamente confiados en su natural ingenio, dezir: que como se puede nadar sin corcho, se puede también escrivir sin leyes. Brava presumpción y vana confiança, y indigna de ser admitida. Para refutar esta presumptuosa osadía, no es menester artillería de argumentos; basta dezir que si confiessan que es arte la poesía (como lo es), que a de constar de preceptos. Porque, según Aristóteles, el arte es aquella que da preceptos y enseña los caminos para no errar en aquello que professamos. Si esto es assí, ¿qué les mueve a pensar que sin arte caminarán mejor que con ella? Consulta, consulta tú

> a los hombres versados y prácticos; oye sus preceptos y con ellos escrive obras heroicas, scénicas y líricas, si quieres con justo título ser saludado por poeta. Y mientras no tuvieres a la mano otros maestros de poesía, al mar tempestuoso arrojo estas *Tablas poéticas*; quando te fueres anegando en el golfo de la dudosa confusión, arrímate a ellas, y por ventura saldrás a la orilla salvo y libre de la tormenta. Quédate a Dios, amigo, y da gracias en tu ánimo al mío, que este trabajo que sale a luz en tu servicio, ya que no por sus méritos, por ser hijo de mi buen desseo, lo merece.»[53]

Dándole calidad de aserto a esta opinión que Cascales publicó siglo y medio antes, Luzán refiere que sólo conoce un texto que defiende la existencia de un arte irregular y fuera de norma. Se trata del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, que para conocimiento de sus lectores, aquellos del siglo XVIII, transcribe por entero, para después proceder a un estudio demoledor de su contenido. Inicia el análisis con tono de disculpa respecto a los errores de Lope, pues dice que «dejando aparte la negligencia y poca lima con que está escrito y la cantidad de malos versos que tiene […] se ve con evidencia que este autor, habiendo comenzado a escribir comedias muy joven (y aun niño, pues dice que las escribía de once o doce años) y a tiempo que el teatro español estaba dominado de la ignorancia vulgar, sin reglas ni concierto, siguió el camino que halló ya trillado; y que después con la edad y con el estudio y conocimiento de buenos libros, abrió los ojos, y notó los absurdos de sus comedias y de las ajenas, pero pareciéndole cosa muy dura confesar sencillamente que no debía usarse el género que había despachado, se contentó con publicar y confesar las irregularidades, alegando al mismo tiempo algunas débiles excusas a su favor, como en estos últimos versos: Mas ninguno de todos llamar puedo/ más bárbaro que yo…». Con esta reflexión Luzán supone que Lope hizo con el *Arte nuevo*, en cambio de un acto de legitimación de la Comedia Nueva, un alegato «en favor de la buena poética, y una solemne condenación de la antigua dramática de España». Por lo tanto, sigue afirmando, Lope no fue el corruptor de nuestro teatro, sino sólo se ocupó de llevar adelante el desorden dramático que encontró establecido y no podía modificar. Gran parte del *Arte nuevo*, afirma Luzán, conviene con el sistema aristotélico, no lo contradice ni modifica: que el asunto tenga una sola acción, que la fábula no sea episódica, que el lenguaje sea

53 Cascales, Francisco. "*Tablas poéticas*". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

puro y familiar, que se levante el estilo cuando la persona persuade, aconseja o disuade, que la solución se guarde para la última escena, que nunca el escenario se muestre vacío, que se imite solamente lo verosímil, que se observe el decoro, que el viejo hable como un viejo y el lacayo como un lacayo, son pautas ya establecidas en la poética del filósofo griego. Asimismo Lope acuerda con el concepto de principio, medio y fin de Aristóteles cuando dice: «En el acto primero ponga el caso/ en el segundo enlace los sucesos/ de suerte que hasta el medio del tercero/ apenas juzgue nadie en lo que para»[54].

Respecto a las normas de la Comedia Nueva que pueden deducirse como particulares a partir de la lectura del *Arte nuevo*, Luzán señala que «son muy pocas, y apoyadas en razones bien frívolas». Por supuesto, desacredita el consejo de mezclar lo trágico con lo cómico, pues esto significa componer un monstruo, nunca una comedia. La opinión de Lope de que el poeta no tiene que observar las unidades de lugar y de tiempo también carece de toda racionalidad, a Luzán le parece trivial el argumento de defensa esgrimido: «que la cólera/ de un español sentado no se templa/ si no le representan en dos horas/ hasta el final juicio desde el Génesis»[55]. Entonces Luzán se pregunta, «es preciso que el poeta cómico dé gusto a esta cólera, aunque atropelle por todo». También pobre opinión le merece a Luzán las recomendaciones métricas que hace Lope –«Las décimas son buenas para quejas/ el soneto está bien en los que aguardan/ las relaciones piden los romances/ aunque en octavas lucen por extremo/ Son los tercetos para cosas graves/ y para las de amor, las redondillas»[56]–, ya que no le «parece verisímil que las personas de la comedia se expliquen en versos tan artificiosos».

Habiendo afirmado las coincidencias del *Arte nuevo* con la *Poética* de Aristóteles, y habiendo también marcado los absurdos de sus propuestas diferentes a las del referente clásico –tal como la legitimidad de la tragicomedia o el abandono de las unidades clásicas–, Luzán da por terminado este capítulo, que hemos sintetizado al máximo, diciendo que «libre será a cualquier poeta componer sus comedias según el sistema que más se acomodare a su discurso, a su capricho, o al paladar del vulgo; pero en todos tiempos habrá entendimientos

54 Lope de Vega. Obra citada.
55 Lope de Vega. Obra citada.
56 Lope de Vega. Obra citada.

instruidos y superiores al vulgo, que harán justicia a lo que se funda en razón, y no lo confundirán con lo que merece respeto».

En el breve capítulo III, *Del origen, progresos y definición de la tragedia*, reitera algo que ya definió Aristóteles, que la poesía se divide en dramática, épica y lírica y que la especie primera, la dramática, se reconoce dividida en tragedia y comedia. Luego de afianzar estas certezas, Luzán se dedica a historiar la tragedia, su origen y desarrollo, un propósito que transcurre en esta poética sin grandes novedades –los ditirambos, el sacrificio del macho cabrío, el agregado de actores que hicieron Tespis, Esquilo y Sófocles, etc.–, hasta llegar a la definición misma del género, para lo cual apela, como arma mejor conocida, a la aportada por Aristóteles en su *Poética*: «es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada…»[57]. No obstante la considera algo oscura, por lo que añade su propia definición, a su entender más clara e inteligible.

> «La tragedia es una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de estas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder.»

Analizando el pormenor de su definición, Luzán señala que dice «representación dramática» porque es necesario que el poeta obre escondido, que su palabra esté dada por intermediarios, los actores que actúan sobre la escena, concepto que se refuerza con la palabra «dramática», que proviene de drama que, como es sabido, significa acción, por lo que se rechaza el recurso de la narración. Le parece que con «una gran mudanza de fortuna» toca lo esencial, ya que todos convienen que así debe ser el argumento de las tragedias; del mismo modo concuerda que debe ser protagonizada por reyes o héroes, «conforme a la doctrina de Aristóteles y al común parecer de todos los intérpretes y autores de poética». Añade que diciendo «caídas,

---

57 Aristóteles. 1993. *Poética* (edición trilingüe por Valentín García Yebra). España. Gredos. Se informa que toda mención entrecomillada que en este capítulo se haga referida a la *Poética* de Aristóteles, tomará como fuente la traducción de Valentín García Yebra.

muertes, desgracias y peligros» comprende a todas las tragedias donde muere el personaje principal, o solamente su dicha peligra o es abatido, pasando de la felicidad a la miseria. Se ha servido también del verbo "purgar" por resultarle el más apropiado para definir el cometido de la tragedia, que excita el temor y la compasión de los espectadores.

Los capítulos IV, V y VI de su poética están dedicados a tratar el tema de la fábula, «que es principio y alma de tragedia», su parte de calidad más importante (luego hablará de sus partes de cantidad). Los títulos expresan esta intención: *De la fábula en general*, *De la fábula dramática y del modo de formar una fábula*, y *De la integridad y otras condiciones de la fábula.* Recuérdese que Aristóteles también le dio a la fábula el primer lugar en la división en seis partes de la tragedia, que se completa con otras cinco: caracteres o personajes, pensamiento, lenguaje o dicción, espectáculo y composición musical.

> «Los autores de poética entienden por fábula la acción, o sea, el hecho o asunto de una tragedia, comedia o poema épico; y en este sentido dicen que la fábula, esto es, la acción de una tragedia, etc., ha de ser grande, verisímil, entera, etc. He juzgado necesario el advertir esto porque yo también me valdré muchas veces de la misma voz en semejante sentido.»

Convenido el concepto de fábula trágica, Luzán la divide en tres especies.

1. Racionales, que contienen algún hecho de hombres o de dioses. La condición que se le aplica a este tipo de tragedia, la sujeción a trabajar con hechos verdaderos, lo lleva a Luzán a demostrar de manera interesante, con buenos ejemplos, el viejo precepto aristotélico que diferencia a la historia de la tragedia. Aclara con acierto qué es una cosa y qué es la otra, del mismo modo que Aristóteles lo hizo en la *Poética*: «no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder».

2. Moratas o morales, porque en ellas se introducen brutos con costumbres humanas, tal como lo hace Esopo en *El asno y el perro* o *El asno y el hortelano.*

3. Mixtas, donde se combinan las dos especies, personajes brutos y humanos.

¿Cuáles son las diferencias? Las dos últimas confieren al argumento un ineludible recorrido ficcional, mientras que en la primera categoría se recurre a una mayor verosimilitud realista, ya que se trabaja con fuentes históricas que sólo permiten al poeta una módica cuota de invención. Pero la fábula trágica, en todas sus categorías, siempre debe ocuparse de las pasiones, en mostrarlas y corregirlas y de provocar el temor y la compasión (no entendemos por qué nunca Luzán utiliza la palabra *catarsis*, enormemente explicativa).

El modo de formar la fábula, propósito explícito en el título del capítulo V, debe partir, como primer paso, de lo que Luzán llama la "instrucción moral" («que se quiere enseñar y encubrir bajo la alegoría de la fábula») y que nosotros, acaso con mayor acierto, llamaríamos "premisa", viejo y desacreditado concepto de la dramaturgia, vale decir la idea previa que sostiene el asunto por entero, desde el comienzo hasta el final. Luego de atesorada esta premisa «es menester reducirla a una acción que sea general e imitada de las acciones verdaderas de los hombres, y que contenga alegóricamente dicha máxima».

El segundo paso que recomienda resulta curioso: Luzán no sugiere tomar un hecho histórico y recrearlo de manera que encaje con la instrucción moral, sino, al revés, cree que sería «más fácil y más natural que el poeta, pues ya sabe fijamente el punto de moral que requiere la instrucción y el fin de la tragedia, recurra primero a la historia y busque en ella un caso adaptado a la tragedia». Prosigue que, hallado este argumento histórico, forme con él la planta de su tragedia con los nombres, episodios y circunstancias, ajustando todo a las reglas del teatro.

Respecto a la integridad de la fábula, tema del capítulo VI, Luzán se atiene a la recomendación de Aristóteles: tiene que ser entera (que se pueda «sin fatiga comprehenderse y conservarse con facilidad en la memoria»), y que contenga principio, medio y fin. Usando un recurso que aplicó en muchos capítulos de su texto, Luzán ejemplifica el caso con obras teatrales, tal como *El desdén con el desdén*, de Moreto, que cumplen con el precepto, y con otras que no lo aplican. El procedimiento, muy instructivo para quien conozca las piezas utilizadas como ejemplos, le lleva varias páginas.

En este capítulo Luzán se ocupa, también, de señalar el momento apropiado en finalizar una tragedia y cuándo debe comenzar. El primer punto

le resulta de fácil solución, la tragedia finaliza «cuando las cosas hayan hecho pasaje de la felicidad a la infelicidad». Mayor dificultad presenta la segunda cuestión (por otra parte, viejo problema de la dramaturgia), que es la de establecer el comienzo de la tragedia. Aristóteles no aclara demasiado, por lo que Luzán se decide a aportar su fórmula (que sin embargo a nosotros nos resulta confusa). El poeta, dice Luzán, pondrá por principio «aquella parte del hecho desde la cual y hasta el fin no pueda verisímilmente pasar más tiempo del que requiere la fábula, si es que la quiere formar según las reglas del arte; advirtiendo que esta parte del hecho, escogida y determinada para ser principio de toda la acción, ha de ser tal, que necesaria y verisímilmente preceda a todas las demás partes, o a lo menos no se pueda probar lo contrario». Por ignorar esta normativa, Luzán denigra muchas piezas (las nombra) donde sus autores han «empezado la fábula por una parte del hecho que distaba del fin mucho más tiempo del que los preceptos del arte poético señalan para la duración de un drama».

Recomienda Luzán que no obstante la tragedia haya sido constituida con un buen principio, mejor medio e indiscutible fin, el poeta debería proveer al auditorio de un necesario prólogo, aunque no lo llama así (no entendemos por qué) sino lo identifica como el procedimiento de «traer por vía de narración el otro principio de todo el hecho que dio materia a la fábula». La sencilla condición de prólogo que nosotros le asignamos a esta sugerencia de Luzán se ratifica precisamente con el ejemplo que éste aporta, la *Andria* de Terencio, comedia latina que precisamente se caracteriza, y en el caso de Terencio mucho más, por el uso obligado de este recurso (consultar capítulo II de estos *Apuntes*). Luzán advierte que con alguna frecuencia este arbitrio «será indispensable para que se entienda bien el asunto de la comedia o tragedia».

Termina el capítulo tomando el tema de la verisimilitud, una disertación extensa, poco clara, cargada de innecesaria complejidad y que no agrega demasiado a lo ya conocido. A renglón seguido cae en reiteración haciendo mención de un conflicto ya resuelto por Aristóteles y por él mismo: la diferencia entre historia y fábula trágica, terminando con la recomendación de que los poetas no saquen sus argumentos de historias muy modernas, ya que estos hechos están aún vivos en la memoria colectiva y entonces se estrechan los límites, pues «todo es estorbo para que el poeta pueda variar las circunstancias y los nombres y adaptar el hecho al teatro y a lo verisímil». Le resulta muy recomendable que las fábulas tomen distancia de los hechos, pudiendo ser ésta temporal, los episodios homéricos, por ejemplo, o geográfica, los sucesos que

aún contemporáneos tengan lugar en sitios ajenos al conocimiento común de los europeos, haciéndolos ocurrir en Asia o África.

El capítulo VII y tal como su título lo anticipa –*De las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar*– está dedicado a las unidades clásicas, su concepto, reconocimiento y su aplicación obligatoria.

Poco hay que decir sobre la unidad de acción, un requisito de respeto general, con las excepciones que se pueden encontrar en la historia del teatro o en tiempos contemporáneos, cuando la irrupción de nuevas formas pueden no hacer caso a este dogma. En este tema Luzán vuelve a apoyarse en Aristóteles quien, en su *Poética*, precisa este concepto de unidad al afirmar que «las partes de las acciones deben estar compuestas de tal manera que, quitada alguna de ellas, el todo se diferencie y conmueva, pues la cosa cuya presencia o ausencia no produce ningún efecto no es parte del todo».

Más personal y estricto se muestra Luzán respecto a la unidad de tiempo. Asevera que, para que se cumpla con la norma, la duración de la acción representada debe ser exactamente igual a la duración de la fábula propuesta; para él «esta correspondencia e igualdad de un espacio con otro constituye la unidad de tiempo». Le resulta inexplicable que pueda ser de otro modo. Luego de asentar esta afirmación –la representación «se hace ordinariamente en tres o cuatro horas, éste será el término establecido para la duración de la fábula»–, se detiene en las discrepancias que provocó, y provocaba en sus tiempos, la interpretación del equívoco texto de Aristóteles sobre la cuestión, cuando dice que la tragedia debería esforzarse «lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederse un poco». A partir de ahí surgieron las hipótesis sobre la unidad de tiempo de los tratadistas del Renacimiento, de Cascales, de Corneille, entre muchos otros, que establecieron que la duración de la acción debe extenderse durante doce horas, veinticuatro horas, tres días o diez días, nunca más de eso. Estas opiniones conciliadoras que buscaron darle forma a un precepto que el sabio griego había cargado de oscuridad, ya fueron tratadas en estos Apuntes en todos los tramos donde se trabajó con el asunto, en especial los capítulos I y VI, por lo que sugerimos la consulta.

La unidad de lugar requiere, para definirla, de más esfuerzo o de ninguno, ya que carece de prestigioso respaldo, pues Aristóteles no dijo una sola palabra sobre el asunto, ni siquiera de la manera confusa con que trató la unidad de tiempo. Por lo tanto, Luzán tiene que ser taxativo, contundente.

> «Consiste, pues, esta unidad en que el lugar donde se finge que están y hablan los actores sea siempre uno, estable y fijo desde el principio del drama, hasta el fin; y cuando poco o mucho no fuere uno y estable el lugar, será faltar poco o mucho a la unidad».

No obstante esta definición tan categórica, Luzán se muestra tolerante, y acepta como yerro perdonable el del poeta que hace transcurrir la fábula en el ámbito de una sola ciudad. Le resulta inadmisible, en cambio, que mude bruscamente de territorio, pues «no habrá quien pueda sufrir tal absurdo». Podría citar, dice, tantos cómicos españoles «que han contravenido la unidad de lugar con mucha culpa de su descuido y no poco desdoro del parnaso español».

Mucho reparo pone Luzán, en este capítulo, al observar el desarrollo de lo que entonces se llamaba "teatro de bastidores", vale decir aquellas representaciones que comenzaban a contar con lo que hoy se reconoce como escenografía, un recurso usado para hacer verosímil los cambios de lugar, y así burlar la unidad respectiva. El artificio hace que «como por vía de encanto […] desaparezca lo que era sala y aparezca en su lugar un jardín, y luego el jardín se transforme en un gabinete, y éste después en una playa con vista de mar y armada naval. Todas las cuales son metamorfosis un poco extravagantes y que hacen mucha violencia al entendimiento y a la imaginación». Sin embargo concede que tiene por mejor el recurso de las mutaciones mediante bastidores que lo que «comúnmente se usa en España, donde cuatro paños o cortinas innobles representan todo género de lugares, cosa sumamente violenta para la imaginación del auditorio».

En el capítulo VIII –*De la fábula simple e impleja, y de la agnición y peripecia*–, Luzán vuelve a ocuparse de la fábula, que clasifica en simples e implejas (complejas), además de la agnición («en el poema dramático, reconocimiento de una persona cuya identidad se ignoraba»[58]), y de la peripecia («en el drama o en cualquier otra composición análoga, mudanza repentina de situación debida a un accidente imprevisto que cambia el estado de las cosas»[59]).

Luzán copia la definición aristotélica de fábula simple: aquella en que se produce la mudanza de fortuna (en uno u otro sentido) sin agnición ni peripecia. La compleja es aquella donde precisamente actúan la agnición y la peripecia.

---

58 Diccionario de la Real Academia Española.
59 Diccionario de la Real Academia Española.

Cumplido con este requisito, acerca una contradicción de Aristóteles, que en el tramo de su poética donde trata el tema, primero asegura que la simple es mucho mejor que la doble y luego afirma lo contrario. Luzán prefiere desinteresarse de este asunto, sin duda difícil de desentrañar, para «no cansar inútilmente a mis lectores». Resulta preciso, y más fructífero, analizar qué se quiere decir con agnición y peripecia. Nosotros nos adelantamos a este propósito de Luzán al comienzo del párrafo anterior, donde dimos las definiciones exactas que de tales términos ofrece el diccionario de la Real Academia Española. Resta entonces establecer de qué modo se produce esta mudanza de fortuna. «No son más que dos –dice el tratadista–, del estado feliz al infeliz, o del infeliz al feliz». Son los hombres a los que les pueden acontecer estas mudanzas quienes deben ser considerados de varias maneras. En principio, los mejores y los peores. Los primeros, reyes, príncipes, héroes, actores de la tragedia; los segundos, personajes del vulgo, protagonistas de la comedia. Los personajes ilustres son más aptos para la tragedia, son más efectivos para conmover las pasiones, entre ellas la compasión y el terror, porque «sus caídas son más ruidosas, sirven de mayor escarmiento, y causan mayor terror y más lástima. Al contrario, los hombres particulares o plebeyos no son propios para la tragedia, porque regularmente entre tales personas no suceden casos tan extraños ni de tan grandes consecuencias; y dado que sucedan y por ellos caigan de la felicidad en la miseria, la caída es tan baja y tan poco considerable, que no podría causar mucho terror ni mucha lástima».

Luego de otras consideraciones sobre la misma cuestión, extensas y conocidas a través de Aristóteles, Luzán anticipa su propósito de discernir «en cuántos modos se puede hacer la agnición, y cuáles sean las mejores». De nuevo, apunta, la ayuda de Aristóteles es pobre, porque es verdad que lo que dice al respecto «lo dice con mucha oscuridad». Una persona puede ser reconocida por señales naturales (lunares, cicatrices, etc.); por palabras (se sabe quién es por la forma de expresarse, por las palabras o el idioma que usa); por acciones espontáneas (las lágrimas de Ulises cuando oye cantar a Demodoco); o por medio de otras personas, que para Luzán es la mejor forma de reconocimiento.

En el siguiente capítulo, el IX, titulado *De los episodios y de las fábulas episódicas*, Luzán promete discurrir brevemente sobre el tema. Afirma que la historia indica que los episodios fueron introducidos para crear espacios de descanso al coro que cantaba y bailaba, pero poco a poco, y a medida que Tespis, Esquilo y Sófocles fueron introduciendo actores, estos episodios perdieron su valor de accesorio para ganar importancia y formar parte esencial

y constitutiva de la fábula. Luego de discurrir con varios ejemplos, señala por fin que la fábula episódica, motivo de este tramo de su *Poética*, está conformada por episodios sin conexión dramática entre ellos, lo que entraña el grande peligro de dañar a la norma más valorada por el teatro, la unidad de acción, que «consiste, como ya hemos dicho, en la unión y conexión de todas las partes entre sí, de suerte que no se pueda quitar alguna parte sin dejar un vacío y sin descomponer toda la contextura de la fábula».

Otro asunto de la fábula –*Del enredo y de la solución de la fábula*–, es motivo del capítulo X. Luzán no avanza demasiado en el asunto y los resultados de su reflexión son obvios: que «el enredo y la solución son otras dos partes considerables de la fábula» y que «el enredo abraza todo lo que hay desde el principio del drama hasta el principio de la mudanza de la fortuna, y la solución contiene todo lo restante, esto es, desde el principio de la mudanza de fortuna hasta el fin del drama». Como curiosidad y no obstante su declarado desprecio por el teatro desregularizado español, Luzán elogia los recursos de esos dramaturgos áureos, diciendo que por lo general «nuestros cómicos españoles, y particularmente Calderón, se han desempeñado con bastante acierto y felicidad del enredo y solución de sus comedias».

En el capítulo XI, *De las pasiones trágicas*, Luzán se despega bastante de Aristóteles por la sencilla razón de que el sabio griego dijo muy poco sobre esto, quizás, especula, porque el tramo sobre las pasiones en la *Poética* «se perdió en el transcurso del tiempo». Sólo Aristóteles dice, en la definición de tragedia, «que se han de purgar las pasiones no por medio de narración, sino por medio de la compasión y el terror». Luzán señala, a continuación, las diferentes interpretaciones que los preceptistas italianos –Robortello, Maggio, Benio, Piccolomini, Victorio–, para luego detenerse en Pierre Corneille, quien aportó la obvia definición del concepto cuando afirmó que la compasión será suscitada por una desgracia de nuestros semejantes que nos hace temer que nos suceda a nosotros mismos.

El *pathos*, otro efecto de las pasiones (recuérdese la definición de pathos que aporta Patrice Pavis y que dimos en otro capítulo: «cualidad de la obra teatral que suscita emoción (piedad, ternura, lástima) en el espectador»), son acciones que, según Luzán, para producir ese resultado deben efectuarse a la vista del público. Es opinión de todos los tratadistas que estas consecuencias no deben buscarse de esta manera, y para guarecer su opinión con el prestigio

aristotélico, señalan que el griego aconsejó, en otra parte de su *Poética*, que muertes y otras desgracias sean mostradas por medio de narración, sin intervención del «aparato ni la vista». Cierto que una u otra cosa ocurre en las tragedias clásicas, pues en algunas «las muertes se ejecutan en público [en *Ajax*, tragedia de Sófocles, el héroe se suicida en escena], en otras un mensajero o uno de los actores hace relación del caso». Luzán llega a la conclusión, tomando como propia una reflexión de Paulo Benio[60], de que «no hay duda alguna que Aristóteles admite las muertes en público, pero que esto se ha de entender de aquellas muertes cuya ejecución no es muy bárbara ni cruel en el modo. Así las muertes ejecutadas con veneno, con espada o puñal se podrán ofrecer a la vista del auditorio, pero cuando el modo de las muertes es del todo inhumano y bárbaro, entonces se debe fingir que suceden dentro del teatro, y se debe informar de ellas el auditorio por vía de la narración». Luzán logra con esta ambigua opinión un curioso resultado, de manera elegante, indeterminada, le saca el cuerpo a un asunto complejo e irresuelto de la historia del teatro.

De las costumbres titula Luzán al capítulo XII. Habiendo aclarado todo lo que concierne a la fábula (insiste, lo más importante de la tragedia), pasa a tratar las otras partes en que se divide la pieza trágica. La segunda, lo que él llama costumbres y Aristóteles, para nosotros con mayor acierto, caracteres y personajes, trata el carácter propio de cada persona. Los consejos son sencillos: debe dárseles a los personajes, sobre todo a los principales de la tragedia, «algún género de costumbres o inclinaciones de las cuales el auditorio venga en conocimiento de lo que cada persona es y de lo que será y obrará en adelante, según el genio que ha manifestado en principio». En realidad, debe buscarse que cada uno de los personajes «obre como requiere el carácter que le atribuye el poeta».

La conveniencia y el decoro es la segunda condición de las costumbres, añade Luzán, entendiendo por esto la sabiduría del poeta para darle carácter a cada personaje, según su edad, sexo y rango.

El poeta encuentra límites cuando acude a la tercera condición de las costumbres, la de la semejanza. En el caso de argumentos atados a las circunstancias históricas, «está obligado a dar a aquella persona costumbres semejantes a las que tuvo según la fama o la historia». Por eso no cabe, eso sí que no, retratar, por ejemplo, un «Alejandro Magno cobarde o avaro».

60 Comentador de la obra de Aristóteles del cual carecemos de datos biográficos.

La cuarta condición «es la igualdad, esto es, la constancia en sostener por todo el drama aquel mismo carácter o genio que el personado [personaje] manifestó al principio». Esto no obliga al poeta a sostener al personaje transitando la misma cuerda, ya que acontecimientos incluidos en la fábula, verosímiles y justificados, podrán hacer cambiar actitudes y el afectado bien puede pasar de un estado a otro por causas razonables. No todos los galanes de nuestras comedias, dice Luzán, deben ser siempre enamorados y valientes, como tampoco las damas deben sentirse obligadas a abandonar el recato «yendo tapadas a ver a sus galanes o escondiéndolos en sus mismos aposentos para burlar la vigilancia de un padre o de un hermano». Las formas teatrales tradicionales proporcionan malos modelos, y para señalar con mayor autoridad lo errado de la cuestión Luzán ofrece ejemplos de comedias áureas, muchas de Lope, que hacen actuar a personajes en semejante, repetitiva y, para él, negativa actitud.

En el capítulo XIII Luzán desarrolla en forma breve el tema que titula *De la sentencia y la locución de la tragedia*, donde junta dos partes de calidad de la tragedia, que para Aristóteles son el *pensamiento* («el saber decir lo que está implicado en la acción y lo que corresponde») y el *lenguaje o dicción* («la exteriorización por la palabra, lo cual vale tanto para la prosa como para el verso»).

> «Las palabras y las sentencias manifiestan las costumbres y genio de cada uno; con que no hay duda que así los pensamientos como el modo de decirlos han de responder a las mismas costumbres y han de ser apropiados a las calidades y circunstancias de la persona. Los pensamientos, pues, y las expresiones de un príncipe o de un consejero de estado, es razón que sean más elegantes y más sentenciosas que las de un hombre vulgar; un soldado no ha de hablar como una doncella, ni ésta como un filósofo.»

Luego de esta reflexión sobre la elocución apropiada de los personajes, de acuerdo con su condición, sexo y rango, Luzán manifiesta su decidido apoyo para que las tragedias sean escritas en verso. No conoce, afirma, quien apruebe lo contrario, aunque este consejo tal vez no sea conducente para la comedia, «de las cuales hay no pocas de buenos autores escritas en prosa». Muchas de ellas son de autoría de Molière, de Lope de Vega *(La Dorotea)* y de Lope de Rueda. También es cierto que la comedia luce con el verso, de modo que Luzán deja al arbitrio del autor de comedias usar uno u otro modo, porque «no se puede condenar absolutamente ninguna de estas dos opiniones».

Luzán une, en el capítulo XIV, su reflexión sobre las dos últimas partes en que se divide la tragedia, que en su texto llevan el nombre *Del aparato teatral y de la música* y que Aristóteles identifica con términos similares *(el espectáculo y la composición musical)*. Luzán constituye una división del aparato en tres partes; la primera tiene que ver con la disposición del edificio teatral y de la decoración del escenario; la segunda con la apostura de los actores y actrices, lo que hay llamamos *physique du rol*; la tercera con el vestuario de los intérpretes. Respecto a la primera, aprecia la contribución de la pintura y de la arquitectura; «la arquitectura con la bien ideada fábrica de los teatros, donde los ojos y los oídos gocen igualmente desde todas partes la representación; la pintura, y más la perspectiva, con la viva y natural imitación del sitio o lugar que ha de figurar la escena». En cuanto a la segunda división, Luzán sugiere que cada actor o actriz «hiciese el papel más apropiado a su genio o a su habilidad, a su estatura y a su edad. Y si se pudiera lograr que los representantes fuesen hombres de alguna capacidad e ingenio, o a lo menos que hubiesen leído algunos libros de buenas letras, sin duda harían mejor su papel». En esta recomendación yace, sin duda, la condición de ilustrado de Luzán y su necesidad de sembrar en un terreno actoral conformado por muchos que todavía vivían bajo la condición de analfabetos. En cuanto a la vestidura, Luzán opina que no se debe ser demasiado fiel con la realidad, una campesina no puede presentarse en el escenario con el habitual estado andrajoso con muestran en el campo, sino a través de una apariencia mejorada y ennoblecida.

Añade Luzán que «a la doctrina del aparato teatral pertenece también el moderar y arreglar el número de las personas» que juegan en el escenario. Adhiere el precepto de Horacio que indica inadecuada la representación de más de cuatro actores, dejando indicado que sólo hablarán tres, el cuarto permanecerá mudo, «porque pasando de tres que hablen, es confusión y embarazo para la representación». Añade que se debe ser parco respecto al número de personajes, ocho o diez le resultan tolerables, por lo que marca, como defecto, la enorme cantidad (de veinticuatro a treinta) que participan en todas las comedias de Lope.

«La música no es de ninguna manera necesaria a la representación de los dramas»; así de taxativo es Luzán sobre este tema. Juzga que la música en escena entra en competencia con el texto, siendo un deleite de los oídos que aleja al espectador del entendimiento del discurso dramático; «muchos hombres sabios son de parecer que con ella [con la música] no ha ganado nada el teatro».

Habiendo dado paso a las partes de calidad de la tragedia, pasa en el capítulo XV a las partes de cantidad, tal como lo delata el título: *De las partes de cantidad de la tragedia.*

En este aspecto Luzán inicia su teoría con toda obediencia a lo ya marcado por Aristóteles y ya comentado por nosotros en el capítulo I de estos *Apuntes*, donde dijimos que, de acuerdo con las pautas aristotélicas, las partes son conformadas por el prólogo, los episodios (por lo general tres) y por el éxodo, intermediados los episodios por la intervención del coro. Luzán señala la cantidad histórica de coreutas, la inicial de cincuenta con Esquilo y los quince de Sófocles, la forma en que irrumpían en el escenario, cantando y bailando, sin hacer ninguna mención a un fuerte concepto aristotélico, que indica que el coro debe ser tratado como un solo personaje.

Para conformar una tragedia en el número de actos, Luzán recurre a Horacio y su también conocida norma de que no puede ser ni más ni menos de cinco («Ni menor sea ni más extensa del quinto acto la fábula»[61]), un precepto equívoco que, aún hoy, fue aceptado por todos los editores del teatro clásico, que, por ejemplo, publicaron y publican las obras de Shakespeare con esta división arbitraria que el poeta inglés nunca tuvo en cuenta, ya que escribió sus piezas de un solo tirón, sin imaginar ningún tipo de pausa. No obstante Luzán es tolerante, no obliga al poeta a cumplir a rajatabla con este precepto (debía aceptar que muy fuera de lugar, en España primaba la obra en tres actos o jornadas), como tampoco exige un número de escenas para cada acto, entendiendo por escena aquellas situaciones diferenciadas por la entrada o salida de personajes. Más fundada le parece la regla de «que jamás ha de quedar solo y despejado el tablado, ni por un breve instante, si no es al fin de cada acto o jornada». El capítulo concluye con señalamientos menores que en ningún momento se apartan de la reconocida preceptiva clásica.

Luzán arriba a la comedia, gran carencia de la *Poética* de Aristóteles, en el capítulo XVI de la suya. Acepta que sobre el tema le queda muy poco que decir (?), pues casi todas las reglas expuestas para la tragedia se aplican del mismo modo en la comedia. Luego de relatar en forma resumida el recorrido del género, desde Aristófanes hasta Terencio, acerca una definición que, sabemos, no se encuentra en ninguna parte del antecedente aristotélico.

---

61 Horacio. 1970. *Arte Poética* (introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién). México. UNAM.

> «La comedia, pues, a mi parecer, como quiera que otros la definan, es una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho o enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquélla y de lo ridículo e infeliz de este.»

Con el fin de marcar la diferencia entre la comedia y la tragedia Luzán reitera conceptos ya trascriptos en su *Poética* (y en la de Aristóteles), entre ellos el que señala que la tragedia trabaja con hechos y personajes ilustres mientras que la comedia se ocupa de personas vulgares. Añade que, con frecuencia, los comediantes españoles no han observado esta condición y provocaron una mezcla que han generado piezas que «ni son comedias ni sombra de ellas; son unos hermafroditas, unos monstruos de la poesía». Agrega que «difieren también la comedia y la tragedia en el éxito de la fábula y en las pasiones. La mejor constitución de la tragedia, según Aristóteles, es la que tiene el éxito infeliz; por el contrario, la comedia pide siempre un éxito feliz y regocijado. Y aunque en la doctrina de Aristóteles no se reprueban absolutamente las tragedias de éxito feliz, no obstante aun en éstas las principales personas se ven en gravísimos peligros de perder la vida o el estado o la felicidad que gozaban, si bien para mover en el auditorio con no poca fuerza el terror y la compasión, afectos tan propios de la tragedia como impropios de la comedia». Difieren también, comedia y tragedia, en la utilización de la fábula, mejor la simple para la primera y la doble para la segunda, y en lo que Luzán llama la sentencia y locución, vale decir el lenguaje que deben utilizar los protagonistas de uno u otro género. Aquellos que actúan en la tragedia deben expresarse con «un estilo alto y figuras retóricas», mientras quienes los que hacen la comedia, donde las pasiones son más moderadas y los personajes de baja condición, no requieren para comunicarse de un «estilo muy elegante».

En tren de afinidades, la comedia y la tragedia coinciden en contener ambas las seis partes de calidad –fábulas, costumbres, sentencia, locución, aparato y música–, con excepción, en las costumbres, del concepto de semejanza, por la razón de que no puede haber semejanza en la comedia, actuada por personas vulgares, llanas, que no encuentran paralelo con

personajes de la historia, reconocidas por su fama y prestigio. Difieren ambos géneros en las partes de cantidad, que para la tragedia son prólogo, episodios y éxodo, y para la comedia son prótasis, epítasis y catástrofe. La prótasis, explica Luzán, es el principio de la comedia, donde se adelanta parte del argumento y parte se calla, para ganar un suspenso grato a los espectadores; la epítasis es el nudo, donde se enmarañan las situaciones y se producen los yerros y engaños; la catástrofe es el final, «es la mutación de la fábula en felicidad y alegre éxito».

> «Es, en suma, la comedia como un paralelo de la tragedia; ésta excita las lágrimas, aquella la risa; el exceso de las desgracias de reyes, etc., mueve en la tragedia a lástima y terror; el exceso de los vicios y defectos de personas particulares mueven en la comedia a la risa y alegría; y en una y otra parte los afectos, ya trágicos, ya cómicos, aunque mueven diversamente los ánimos, los mueven a un mismo fin; pues así las grandes mudanzas de fortuna, como la irrisión y castigo de los vicios, miran a la utilidad del auditorio, haciéndole, o más constante y sufrido en sus trabajos, o más cuerdo y advertido en sus defectos.»

En el capítulo XVII, *De los defectos más comunes de nuestras comedias*, Luzán trata el tema del título, confiriéndole a sus opiniones un curioso grado de ambigüedad que ya hemos señalado al comienzo del análisis de su tratado: se muestra tan impiadoso con la Comedia Nueva del Siglo de Oro como también benevolente al menos con algunas de sus expresiones, en especial las de Calderón, que a veces toma de ejemplo para afirmar sus teorías neoclásicas. Si bien comienza el capítulo con una dura recriminación para los poetas locales, a quienes les dice que «el solo ingenio y la naturaleza sola no bastan, sin el estudio y arte, para formar un perfecto poeta», lo continúa marcando «los muchos aciertos de nuestros cómicos […] Alabaré siempre en Lope de Vega la natural facilidad de su estilo y la suma destreza con que en muchas de sus comedias se ven pintadas las costumbres y el carácter de algunas personas; en Calderón admiro la nobleza de su locución, que sin ser jamás obscura ni afectada, es siempre elegante; y especialmente me parece digna de muchos encomios la manera y traza ingeniosa con que este autor, teniendo dulcemente suspenso a su auditorio, ha sabido enredar los lances de sus comedias». Luzán subraya este aprecio mencionando títulos de obras del último grande del Siglo de Oro, a la par que da el nombre de otros comediógrafos que

encaminados por la Comedia Nueva se destacan por su elevado y culto ingenio, tal como Antonio de Solís (1610-1686), un dramaturgo de gran productividad y prestigio a fines del siglo XVII; el mencionado Agustín Moreto, ya elogiado por Luzán en otro capítulo; Antonio de Zamora (1664-1728), un autor bastante cuidadoso en el uso de las reglas clásicas; Francisco Banes Candamo (1662-1704), «digno acreedor de los elogios y la estimación»; y José de Cañizares, autor, según Luzán, lleno de virtudes dramáticas.

Los errores de construcción dramática, que Luzán rastrea en la historia del teatro de España, son fáciles de reconocer, dice, si se conocen los preceptos. Entre ellos se destaca el abandono deliberado de las tres unidades clásicas, la inverosimilitud de las fábulas, y la locución equivocada respecto a la condición y rango de la persona que habla. Para ejemplificar estos yerros Luzán recurre nuevamente a ejemplos, siendo las comedias de Lope el principal referente, adonde encuentra la mayoría de los defectos que contrarían las reglas.

Luzán termina su *Poética*, como adelantamos, en el capítulo XVIII: *De la tragicomedia, églogas, dramas pastorales y autos sacramentales*. Tal como reza el título, se dispone a discurrir brevemente sobre estas cuatro subespecies dramáticas. Admite que la mayor parte de las comedias al alcance del espectador del siglo XVIII, son tragicomedias, híbrido reprobado por Horacio que tampoco cuenta con su aprecio y para nada practicado por los antiguos. Subraya lo que ya dijo en otras partes de su texto, «que el mezclar reyes y príncipes con hombres vulgares, y sucesos lastimosos con burlas jocosas, lo trágico con lo cómico, es echar a perder lo uno y lo otro».

Las definiciones corrientes de égloga señalan que se trata de un subgénero de la poesía lírica que, a veces dialogada, se emparienta con una pequeña pieza teatral en un acto. Luzán la divide en tres diversos modos: la égloga en la que sólo habla el poeta, en la que sólo hablan los personajes, y en la que hablan el poeta y los personajes. El referente más prestigioso de la especie es el romano Virgilio, autor de las *Bucólicas*, formas de poesía reconocidas también como églogas. Termina diciendo que «la materia y asunto de este especie de poesía son las costumbres de los pastores, sus amores, sus contiendas, sus ganados y su vida feliz, libre de ambición y de fausto».

Luzán informa que el drama pastoral es un género proveniente de Italia, ajeno a España y conocido sólo por las traducciones que se han hecho de Torcuato Tasso, Gian Battista Guarino y Guinobaldo Bonarelli.

Con la misma parquedad se refiere a los autos sacramentales, reconoce a Calderón como su gran cultor y añade que se trata de una «especie de poesía conocida sólo en España, y su artificio se reduce a formar una alegórica representación en obsequio del sacrosanto misterio de la Eucaristía, que por ser pura alegoría, está libre de la mayoría de las reglas de la tragedia».

Con esto terminamos, con mucho afán de resumen, el análisis de la *Poética* de Luzán, texto con que el autor quiso contribuir a la reforma del teatro de España, recurriendo a una teoría clásica devenida de Aristóteles y de Horacio que, si bien conocida por los grandes dramaturgos del siglo anterior, fue muy poco aplicada, para gozo y placer de lo que Lope llamó el vulgo, pero también para gentes de otras clases, incluso la nobiliaria, que, entusiasmadas, llenaban día a día los precarios corrales donde se ofrecía entretenimiento.

Luzán tuvo epígonos contemporáneos a él. Uno de ellos, el bibliotecario Blas Nasarre (1689-1751), publicó en 1749 un prólogo a la edición de las obras de Cervantes, *Disertación o prólogo sobre las comedias españolas*, muy dedicado a exaltar la figura del Cervantes teatral y donde se ocupa de consagrar, con mucho más virulencia que Luzán, el valor de las reglas nuevas y su bienhechora implementación en el teatro español de la época. En forma particular desestima la tradición y con ello se lleva consigo a sus dos máximas figuras: Lope y Calderón; «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 temerse por peor, sólo hay que prevenir lo perjudiciales que son sus comedias»[62]. El bibliotecario le achaca a Lope el haber desterrado de sus composiciones «toda verosimilitud, toda regularidad y toda decencia; sus criados hablan como cortesanos, los príncipes como rufianes, las damas de calidad como mujeres vulgares; sus obras son abortos de una imaginación extraviada, y de la arbitrariedad y del capricho, no guardándose en ellas la unidad de lugar, ni la de tiempo, ni la de acción, los primeros requisitos esenciales de todo buen drama»[63].

---

62 Nasarre, Blas. "*Disertación o prólogo sobre las comedias en España*". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

63 Friedrich, Adolf. Obra citada.

La tragedia y la comedia neoclásica española

El mayor arrebato por la creación de una tragedia neoclásica "original" y "regular", vale decir, aquella escrita por españoles para España con los moldes neoclásicos, se produjo a mediados del siglo y el primer intento se le adjudica a Agustín Montiano y Luyando (1697-1764), alto funcionario de Felipe V y fundador, en 1735, de la Real Academia de la Historia (fue su primer director), también animador de la Academia del Buen Gusto, institución informal que se reunió durante dos años, 1749 a 1751, a modo de tertulia en la casa de la condesa de Lemos, y donde se departía acerca del desarrollo de las artes en España, con especial intención de introducir en la nación el agrado por la tendencia neoclásica. Por esas fechas Montiano dio a publicación sus primeras piezas, *Virginia*, de 1750, y *Ataúlfo*, de 1753, comentadas con elogios por Ignacio de Luzán por su adhesión a los preceptos franceses (en cambio Moratín las consideraba insoportables). En Virginia trató sobre el abuso del poderoso Claudio sobre la esclava que lleva el nombre del título, cuyo padre prefiere sacrificarla antes que dejarla en manos del tirano. En *Ataúlfo*, el protagonista, primer rey de los visigodos, es asesinado por su ambicioso sucesor Sigerico, quien también mata a los seis hijos del rey y viola a su esposa Placidia, sin obtener el máximo beneficio, pues su reinado duró sólo una semana.

Obsesionado por el orden que proporcionaban los preceptos, Montiano se aplicó, más que a su obra, a difundir el nuevo ideario neoclásico –*Discurso sobre las tragedias españolas*–, sin tomar debida nota de la rica herencia del Siglo de Oro, aunque los historiadores detectaron, entre tanta obediente teoría, algún elogio sobre Lope. Por lógica las dos tragedias de su autoría se sometieron a la dictadura de las reglas pero sin aportar ningún rasgo poético considerable, por lo que carecieron de interés escénico, hasta el punto de que nunca fueron representadas. Pero quizás el dato más lastimoso con que la historia literaria recuerda a Montiano corresponde al juicio que le produjo la lectura de la segunda parte del *Quijote*, la firmada por Alonso Fernández de Avellaneda, para él superior a los originales de Cervantes: «ningún hombre juicioso fallará en pro de Cervantes si formase el cotejo de las dos segundas partes».

Los tantos emprendimientos que siguieron a los de Montiano contaron con tropiezos de distinta índole que impidieron su prosperidad, tal como la censura, bastante rígida aun en esta España borbónica del siglo XVIII, la crítica

de los contemporáneos, por lo general despiadada, la desatención de actores y empresarios que no veían el buen negocio, y el marcado desinterés del público.

> «El público aficionado al teatro rechaza con violencia la imposición neoclásica. Cómicos y empresarios, afligidos por la penuria económica que significa la ausencia de espectadores cuando sus carteleras anuncian piezas que suenan a "regulares", rehúsan colaborar con los exigentes preceptores ético-literarios»[64].

La poeta y dramaturga María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806), una autora de siete tragedias (rareza femenina que produjo la Ilustración española), se preguntaba: «¿cómo las ha de haber [tragedias] en una nación que recibe con poco gusto estos espectáculos y cuyos actores huían no hace mucho al solo nombre de tragedia de exponer al público este género dramático?». Le cabe razón, sin duda los espectadores se sentían más atraídos por los sainetes de Don Ramón de la Cruz, quien con cierta habitualidad hacía sorna de este teatro reglamentado, tal como queda claro en *Manolo, tragedia para reír o sainete para llorar,* una de las piezas más celebradas de este autor.

> «SEBASTIÁN
> ¿Nosotros nos morimos, o qué hacemos?
>
> MEDIODIENTE
> Amigo, o es trigedía [sic], o no es trigedia:
> es preciso morir; y sólo deben
> perdonarle la vida los poetas
> al que tenga cara más adusta,
> para decir la última sentencia.»[65]

La uniforme respuesta de público y teatristas guarda bastante grado de justicia, ya que los cultores de estas tragedias produjeron obras de poesía endeble, dándole primacía a los aspectos puramente formales. Estas obras fueron escritas por escritores ensayistas y poquísimas veces por hombres de teatro, es decir, por dramaturgos improvisados que llegaron al teatro desde

---

64 De Ezcurdia, Manuel. Obra citada.
65 De la Cruz, Don Ramón. 1980. *Manolo*. España. Editorial Ebro S. L.

niveles estéticos puramente teóricos, exteriores al hecho teatral mismo. Siquiera el empeño de estos autores sin genio dramático de buscar sus héroes en la rica historia nacional (propósito que cumplió Montiano), despegándose de la influencia del Olimpo helénico, produjo resultados favorables. Apelaron con frecuencia al conflicto elemental entre la libertad y la tiranía, pero esta fácil connotación política careció de impunidad, más de un funcionario acusó a este teatro, no obstante su impopularidad, de alentar movimientos liberales que cuestionaban las monarquías. De tanto material sobresalen apenas dos títulos estimables: *Numancia destruida*, de Ignacio López de Ayala (1745-1789), y *Raquel*, de Vicente García de la Huerta (1734-1787).

La tragedia de García de la Huerta, la primera de su producción, merece un párrafo aparte. Considerada la mejor tragedia neoclásica española del siglo XVIII, aunque viola la unidad de tiempo, fue escrita por el autor en 1768 durante su presidio en Orán, y fue estrenada ese año en esa ciudad, en 1773 en Barcelona y en Madrid en 1778. El asunto de la pieza aparece en viejas crónicas medievales y en la traslación teatral hecha por algunos autores en el Siglo de Oro, entre ellos Lope en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*. Trata en su asunto sobre la oposición de los señores castellanos a la privanza (trato de favor o confianza que un rey, príncipe o alto personaje concede a alguien) que el rey Alfonso VIII, aconsejado por un ambicioso confidente judío llamado Rubén, quiere proporcionar a una de sus amantes, la bella judía Raquel. Los señores inclinan la cuestión en su favor y consiguen del rey la orden de destierro de la hermosa cortesana, una medida que sin embargo el monarca desestima, emocionado, en el mismo momento de la despedida. Excedido por la pasión, Alfonso VIII deja la corona en ese momento y se la cede a Raquel, que estimulada por Rubén, la acepta para castigar desde el trono a los nobles y al pueblo con nuevos y exagerados tributos. La reacción contra esta situación se mantiene sorda hasta que el rey decide irse de caza. Los nobles aprovechan la ausencia para proceder al asesinato de la reina, sólo defendida por un leal Hernando García. El crimen de la soberana es ejecutado por el mismo Rubén, con el propósito de que esta prueba en su favor lo libre del castigo por parte de los insurrectos. El monarca regresa a tiempo para que Raquel agonice entre sus brazos y Rubén reciba su castigo.

«RAQUEL
Sí; yo muero; tu amor es mi delito;
la plebe, quien le juzga y le condena.

Sólo Hernando es leal; Rubén, ¡qué ansia!,
me mata. Y yo por ti muero contenta.»

Tras esta confesión, un Alfonso VIII enfurecido ordena matar a Rubén, quien acorralado busca argumentos de defensa.

«RUBÉN *[al rey]*
Templa
el furor un momento, mientras digo,
Alfonso, mi disculpa.

ALFONSO
¿Puede haberla,
traidor, para una acción tan horrorosa?

RUBÉN
De tus mismos Vasallos la violencia,
el temor de la muerte y su amenaza
me han obligado a hacerlo.

ALFONSO
¡Oh vil empresa!
(Tómale el puñal.)
¿Y ésa es disculpa? Amado dueño mío,
en venganza recibe de tu ofensa
(Hiérele.)
la vida de este aleve por primicias
de otras muchas. Las lóbregas tinieblas
del infierno sepulten tus maldades.

RUBÉN
(Cayendo.)
Quien con ellas vivió, muera por ellas.»[66]

66 De la Huerta, Vicente. "*Raquel*". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Vale tomar nota que a García de la Huerta también se le dio por la teoría teatral, aunque ubicándola dentro de un marco histórico. Publicó entre 1785 y 1786 un documento titulado *Theatro Hespañol* (sic), una defensa de lo nacional a través de un repaso de la pasada actividad escénica de la península de donde excluyó, con deliberada intención y no obstante haber sido referente de su *Raquel*, la participación de Lope de Vega. Para el crítico Adolf Friedrich, este García de la Huerta «no era el hombre a propósito para defender con éxito su poesía nacional contra los extranjeros […] Su táctica estaba mal calculada; no dio en el blanco al que se dirigía, y no creemos, por tanto, exagerar demasiado, si decimos que su obra no ha tenido ninguna influencia en la suerte futura reservada al teatro español»[67].

Mejor fortuna, por cuestiones de moda o de prestigio, tuvieron las traducidas tragedias francesas de Corneille, Racine y Voltaire, a las cuales se les cambiaban los títulos, el nombre de los personajes y con bastante frecuencia el tenor de algunas escenas. Por ejemplo, *Zaire*, de Voltaire, fue traducida por Vicente García de la Huerta con el pomposo título de *La Fe triunfante del Amor y Cetro*. También se produjeron imitaciones de estos referentes franceses, muy poco felices, firmadas por autores locales que buscaban beneficiarse con la difundida suposición de que con combustible galo se cocinaba el buen y gran teatro.

Ocurría lo mismo con las piezas de Shakespeare, en realidad con las desgraciadas adaptaciones que había hecho el francés Ducis, que tomadas como modelos sufrían la nueva injuria de los arregladores españoles, que por lo general conservaban los títulos, *Otelo* era *Otelo*, pero cambiaban los nombres de los personajes y producían otras modificaciones importantes. Por ejemplo, la versión de *Otelo* firmada por Teodoro Lacalle (sin datos), redujo la cantidad de personajes a siete, y Yago era Pésaro, Brabantio era Odalberto, Desdémonona era Edelmira, Emilia era Hermancia, mientras que Casio y Roderigo se fundieron en una sola persona llamada Loredano.

A pesar de las dificultades y el poco aprecio popular, la tragedia original y regular fue un fenómeno de persistencia encomiable, siquiera por la obstinación de sus sacrificados cultores, tales como el duque de Rivas (1791-1865), Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), y Manuel José Quintana (1772-1857), autor este último de una tragedia, *Pelayo*, que le dio fama. Por su proximidad con el

67 Friedrich, Adolf. Obra citada.

inminente movimiento romántico, estos autores volcaron en sus escritos algunos procedimientos correspondientes a esa tendencia.

* * *

La comedia neoclásica, también "regular" y también "original", tampoco tuvo comienzos felices, al menos hasta que, alentada por una nueva generación, liderada por Leandro Fernández de Moratín, el joven o el hijo, alcanzó el mejor nivel. Como la tragedia, las primeras expresiones del género aparecieron a mediados del siglo, aunque por su escaso nivel dramático sólo se pueden mencionar a título de inventario, ya que «todas estas comedias, ajustadas trabajosamente a las reglas francesas, carecen de vida íntima y de fondo poético»[68]. *La Petimetra*, de 1764, es una pieza de Nicolás Fernández de Moratín, el padre (1737-1780), que nunca se representó y que su propio hijo Leandro juzgó con desdén, adjudicándole falta de comicidad, de unidad de estilo y de regularidad respecto a las reglas, mientras que *Hormesinda*, la primera tragedia española que adoptaba sin resquicios la preceptiva francesa, que Nicolás consiguió estrenar en 1770, fue mejor acogida por Leandro, en homenaje más que a la forma a la calidad de la fábula.

En el mismo 1770 el ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos ofreció *El delincuente honrado*, con la cual puso en discusión la legitimidad de los lances de honor. Respecto a esta comedia, en cinco actos y en prosa, los críticos difieren en su calificación. Se la trata como una *Comédie larmoyante* a lo francés, como drama burgués a lo Diderot o como obra de tesis, siendo la tesis «la contradicción entre la ley que prohíbe el duelo y el código social del honor»[69]. Cabe añadir que, por lo general, la crítica se inclina por la primera mención de *Comédie larmoyante*, de cuya existencia había datos en España, pues ya Ignacio de Luzán había traducido, por encargo de la condesa de Lemos, *Le préjugé a la mode*, de Nivelle de la Chaussée. Esta traducción de Luzán fue impresa en Madrid en 1751 y representada a posteriori en uno de los salones palaciegos de la señora noble patrocinante.

En 1784 hacen acto de presencia tres comedias de un neoclasicismo aún más regularizado: La cautiva española, de Juan Pablo Forner (1756-1797); *Los menestrales*, de Cándido María Trigueros; y Las bodas de *Camacho el rico*, de Juan

68 Friedrich, Adolf. Obra citada.
69 Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.

Meléndez Valdés (1754-1817). A estas tres muestras, todas representadas en ese año de 1784, debe agregarse *La señorita malcriada*, del fabulista Tomás de Iriarte (1750-1791), que se estrenó en el mismo año de la muerte del autor, y otra pieza de Forner, *La escuela de la amistad o El filósofo enamorado*, que se representó con éxito en 1795. Cabe añadir que Iriarte, célebre hoy por sus fábulas, también incursionó en el teatro a través de la traducción que, por encargo oficial, hizo de varias obras del teatro francés, y que Forner fue un riguroso predicador de las formas neoclásicas, defendidas por él bajo la condición de crítico teatral de La espigadera, periódico de corta existencia, que circuló entre 1790 y 1791.

Para finalizar este escrutinio tan poco entretenido, añadimos que, saliéndose un poco del rango de comedia, el colega de Jovellanos, José Cadalso, publicó entre 1789 y 1790 una obra teatral, *Las noches lúgubres*, que juega con la locura, los ambientes y una destructiva pasión amorosa, temas que también auguran el movimiento romántico del siglo siguiente.

Leandro Fernández de Moratín (1760-1828)

«Cuando se pasa de repente de los dramas de la edad de oro a los de Moratín, se siente la misma pena que cuando nos trasladamos de improviso de un paisaje lozano y lleno de flores, al calor de la primavera, a una región helada y fría en el rigor del invierno»

ADOLF FRIEDRICH VON SCHACK (1815-1894)

Como se afirmó, la comedia española del siglo XVIII no habría dejado ninguna marca imperecedera en sus aspectos textuales sino fuera que en sus finales hizo su aparición la única figura autoral que críticos e historiadores juzgan relevante. Se trata de Leandro Fernández de Moratín, el hijo, autor y también defensor de los preceptos, fervor que a otros dramaturgos les jugó tan en contra pero que Moratín asumió con poca merma para su escritura. Algunos, con entusiasmo, lo han bautizado "El Molière español", pero hay quienes no acuerdan con este juicio positivo y no le atribuyen tan gran alcance, mientras que otros, acaso con justa razón, opinan que si este autor hubiera desoído su amor por los preceptos, o al menos los habría abrazado de manera menos estricta, estaríamos en presencia de un dramaturgo de mucho más porte.

> «Si Moratín hubiera sido un pedante vulgar, tal como aparece al exponer sus principios críticos, y el sistema, que sirve a sus dramas de fundamento, compartiría la triste gloria de un Montiano o de un Luzán, cifrada en convertir en profesión mecánica la crítica y la poesía; pero tenía prendas estimables, que supo hacer valer, y dignas de alabanza, a pesar de la estrechez de sus ideas estéticas, obligándonos a deplorar la limitación voluntaria a que condenó su talento.»[70]

Es cierto que por su afecto a las reglas Moratín militó mucho más cerca de Luzán que de aquellos que le pedían más atrevimiento para romperlas. Su definición de comedia expresa esta intención conservadora, para él debe ser imitación dialogada de un suceso, ocurrido entre personas particulares, en un mismo lugar y en pocas horas, empleando la pintura apropiada de afectos y caracteres, ridiculizando las faltas más comunes y las preocupaciones sociales, y haciendo resaltar ante el auditorio la verdad y la virtud. Sin duda, la expresión de una poética personal para nada revolucionaria.

Moratín fue un dramaturgo de poca producción teatral, apenas cinco comedias, pero debe sumársele una intensa vida literaria, expresada a través de epístolas, odas, romances, sonetos, epigramas, traducciones de Horacio, Molière *(La escuela de los maridos, El médico a palos)*, y de Shakespeare *(Hamlet)*, además de obras de reflexión teórica sobre el teatro y la literatura *(Orígenes del teatro español, La derrota de los pedantes)*. Pero es la comedia *El sí de las niñas*, que todavía suele transitar por algunos escenarios contemporáneos, la que sostiene una ahora muy menguada celebridad.

Leandro era hijo de un padre poeta, el citado Nicolás Fernández de Moratín, que a la vez que escribía actuaba de guarda joyas de la reina-viuda Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V. Tal como anota en 1890 su primer biógrafo Manuel Silvela (1830-1892), el niño Leandro sufrió de viruelas a la edad de cuatro años, una enfermedad que puso en riesgo su vida y le dejó marcas en el rostro que afectaron su carácter posterior, porque ya maduro Moratín se caracterizó por su condición apocada, medrosa y tendiente a buscar refugio en la soledad.

---

70 Friedrich, Adolf. Obra citada.

«En sus conversaciones era siempre menos festivo que en sus escritos.»[71]

Pero, a cambio, el tímido Leandro fue un estudiante ejemplar; cuando todavía no había cumplido veinte años, en 1779, la Academia de Letras le concedió una mención por su canto épico, en romance endecasílabo, *La toma de Granada.* En 1782 fue distinguido nuevamente por la misma academia, ganó el segundo premio (el primero lo obtuvo Juan Pablo Forner) por un trabajo donde ya expresaba sus intenciones de cambios en la literatura española, *Lección poética, sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana.*

«Mi patria llora el ejemplar funesto:
su teatro en errores sepultado,
a la verdad y a la belleza opuesto,
muestra lo que produce el estrago
talento que sin luz se descamina,
de la docta elección abandonado.
Nuevo rumbo siguió, nueva doctrina
la hispana musa, y desdeñó arrogante
la humilde sencillez griega y latina.
Dio a la comedia estilo retumbante,
figurado, sutil o tenebroso,
de la debida propiedad distante.
Halló en la escena el vulgo clamoroso
pintadas y aplaudidas las acciones
a que le inclina su vivir vicioso.
Y en vez de dar un freno a sus pasiones
en la enseñanza de verdades puras,
mezcladas entre honestas invenciones,
Oye sólo mentiras y locuras,
celebra y paga enormes desaciertos,
y de juicio y moral se queda a oscuras.»[72]

---

71 Pérez Galdós, Benito. 2008. *La corte de Carlos IV.*

72 Moratín, Leandro de. "*Lección poética contra los vicios introducidos en la poesía castellana*". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Leandro asistió muy joven a la primera tertulia moderna e ilustrada de Madrid, la de la Fonda de San Sebastián (fundada por su padre), a la que acudían españoles importantes y un grupo de hombres de letras italianos que apoyaban las reglamentaciones clásicas que, precisamente, un par de siglos atrás habían renacido en su patria. Estos tertulianos ilustrados aspiraban, entre otros menesteres, a reformar la escena española librándola de copleros de mal gusto, herederos todavía de la fortísima tradición barroca, creando un nuevo teatro según los postulados estéticos del Neoclasicismo. Participaron en estas tertulias, entre otras figuras del momento, los españoles Tomás de Iriarte, Félix María Samaniego, Gaspar de Jovellanos y Juan Meléndez Valdés, y los italianos Juan Bautista Conti, Mariano Pizzi, que era arabista y médico, e Ignacio Bernascone. Los historiadores registran la habitual presencia en ese recinto de un pintor excepcional, Francisco de Goya, y de autores y poetas que luego adhirieron al Romanticismo, como Mariano José de Larra, José Zorrilla y José de Espronceda.

En 1787, sostenido por sus logros precoces y la recomendación de Melchor Gaspar de Jovellanos, que era su amigo, Moratín entró a trabajar en la misión española en París, que en ese entonces dirigía Francisco Cabarrús, un ilustrado economista de origen francés. Ahí, en esa ciudad, tomó contacto con Goldoni, un autor aclamado y reconocido, a quien acaso le haya leído su primer aporte dramático, *El viejo y la niña*, que para algunos cronistas había sido escrito varios antes de su llegada a Francia, entre 1783 y 1786. En este texto Moratín trabaja el tema que será de su exclusivo interés, la condena de las uniones matrimoniales concertadas no por amor sino por intereses materiales, un asunto al que al fin le dará mayor envergadura en *El sí de las niñas*, para muchos su obra maestra.

De vuelta en Madrid al año siguiente, luego del colapso de la gestión de Cabarrús, Moratín realiza un primer intento de llevar a escena su primera obra, pero tropieza con la oposición de la censura, ya que «la licencia de representar la obra le fue denegada varias veces seguidas por el calificador del Santo Oficio»[73]. El rechazo lo llenó de indignación y lo llevó a escribir uno de sus ensayos más enérgicos, *La derrota de los pedantes*, donde ante la imposibilidad de atacar a sus opositores (con el poder eclesiástico no se litigaba, mucho menos

[73] Andioc, René. 2012. *Moratín y Goya*. España. Publicación de la Asociación de Directores de España.

desde la literatura), ejerció una «sátira contra los vicios de la poesía española»[74]. Este trabajo de Moratín –que «no necesita prólogo; por eso no lo tiene. Necesitaba notas, pero el autor no ha querido ponérselas»– comienza con el dios Apolo durmiendo la siesta, mientras que su hermano Mercurio, que tiene el mismo propósito, no consigue conciliar el sueño debido a los ronquidos del dios y por el alboroto que arman más allá de su habitación palaciega quienes «ni son poetas, ni sabios, ni cosa que lo valga [sino] son unas cuantas docenas de pedantones, copleros ridículos, literatos presumidos, críticos ignorantes, autores de tanta traducción galicada, tanto compendio superficial, tantos versecillos infelices que ni hemos inspirado ni hemos visto. Son de aquellos que de todo tratan y todo lo embrollan, para quienes no hay conocimiento ni facultad peregrina: unos, que hacen tráfico del talento ajeno, y le machacan, y le filtran, y le revuelven, y le venden al público dividido en tomas; otros que no habiendo saludado jamás los preceptos de las artes, y careciendo de aquella sensibilidad, don del cielo, que es sola capaz de dar el gusto fino y exacto que se necesita para juzgarlas, se atreven a decidir con aire magistral de todo lo que no es suyo. Persiguen y ahogan los mejores ingenios con sátiras tan mordaces como desatinadas, y aspiran por medios viles a levantar su gloria sobre la ruina de los demás. Otros, y éstos, éstos son los más en número y los más insolentes, que pasan la vida atando en insufribles versos una polilla asquerosa, que embadurnan y apestan el teatro con unas cosas que llaman comedias, compuestas de retazos mal arrancados de aquí y de allá, atestadas de más defectos que los originales que copian, y sin ninguna de aquellas perfecciones que disculpan o hacen olvidar los errores de las antiguas. Estos son los que por tanto tiempo han tenido y tienen tiranizado el teatro español; éstos los que empuercan diariamente los papeles públicos, y éstos, en fin, los que haciéndose intérpretes de la nación que los tolera, se han atrevido, al son de zambombas, chiflatos y cencerros, a llorar las desgracias de la patria en la pérdida de sus amados príncipes, y a interrumpir con desapacibles graznidos el común quebranto cuando la muerte arrebató al cielo al más piadoso de sus reyes, para levantar sobre el trono español al más grande de todos ellos. Estos son los que acaudillan y dan atrevimiento a los demás».

---

74 Moratín, Leandro de. "*La derrota de los pedantes*". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital realizada a partir de la edición de Madrid, Benito Cano, 1789, y cotejada con la edición crítica de John Dowling (Barcelona, Labor, 1973). Todo el entrecomillado referido a este texto corresponderá a esta fuente.

Mercurio, alterado precisamente por esta gente tan mal calificada, busca explicaciones acerca de lo que sucede abajo, se dirige a curiosear y enfrenta a la turba. Ante su pregunta sobre la causa de tanto barullo todos se atropellan para contestarle, de modo que el dios no consigue enterarse de qué pasa. Para solucionar el problema, Mercurio, que tiene capacidad de vuelo, toma del cogote a uno de los pedantones y, por el aire, lo lleva a la presencia de Apolo, ya despierto de su siesta. El sujeto –«reviejuelo, arrugadito, moreno, remellado, tuerto de un ojo, romo, calvo, algo tiñoso, chiquirritillo y contrahecho»–, comienza a explicarse con rebuscados versos. Ante la reprimenda de los dioses, que para entenderlo mejor le exigen que cambie de género, pasa a defenderse con una también alambicada y poco comprensible prosa.

> «¡Qué variedad!, ¡qué diferencia!, ¡qué opuestos polos! –exclamó entonces con voz recalcada y nasal–. Aquí desprecia un dios lo que en el mundo, en las cortes, en los palacios exigen los hombres de los otros hombres. ¡Qué variedad! Y si fuera decir que por esto se consigue alguna cosa, vaya con mil demonios, *transeat*, todo pudiera tolerarse; pero ¿quién dirá que un hombre como yo, de tan exquisito mérito, de tan gigantes prendas, se ve menospreciado, burlado, desamparado, hambriento y oscurecido entre el vulgo, *profanum vulgus*, sin que un *Maecenas atavis*, magnánimo y liberal, le haga surgir del abismo de miserias en que desgraciadamente yace? Yo he tratado con próceres, potentados, ministros y magnates de primera magnitud; ¿y qué he conseguido? ¡Ánimas benditas!, ¿qué he conseguido? Díganlo tantos preciosos opúsculos que existen arratonados en mi guardilla que jamás verán la luz pública. ¿Y por qué? Por la pobreza de su autor. ¡Oh, pobreza! *Pauperiem pati*, que dijo el anónimo; esto es, *pauperiem*, la pobreza, *pati*, sea para ti, que yo no la quiero. Tan odiosa es la pobreza que aun de los varones más doctos es abominada. ¿Y qué obras son estas que conservo? ¿Qué felices partos? ¡Ahí es nada! ¡Ahí es un grano de anís lo que tengo escrito! Figúrese vuestra serenidad: de primera entrada veinte y tres comedias, nueve follas, cinco tragedias, dos loas, cincuenta y dos sainetes tabernarios. ¿Qué tal? digo, *¿quid tibi videtur?* Y esto únicamente por lo que toca al género bucólico. Vamos ahora por lo lírico, épico, dramático, elegíaco, satírico, epigramático, didascálico y mixto. Primeramente tres epopeyas

concluidas y puestas en limpio, con su dedicatoria hecha a prevención, de a veinte y cuatro cantos por barba; esto es, las epopeyas, no las dedicatorias, que juro por el nombre que tengo que cada una, esto es, no las dedicatorias, sino las epopeyas, se puede reputar por una enciclopedia metódica, porque de todo tratan *usque ad satietatem*, y nada dejan al lector amantísimo que desear. ¿Y qué diré de mis piezas fugitivas? ¿Qué diré, sino que pasan de cuatrocientos mis sonetos, sin contar algunos que se me han escabullido por mor de no estar siempre mis faltriqueras bien acondicionadas, ni incluir tampoco los que acabo de hacer alusivos a mi prisión, a la oscuridad de la carbonera, y a los cendales arácneos que me cubrían? Pero, ¡qué sonetos! ¡Qué madrigales! ¡Qué romances! ¡Qué estrambotes! ¡Qué enigmas amorosos!»

Por fin Apolo estalla, lo hace callar, y reflexiona que acaso la presencia de semejante gente sea inevitable, ya que «cierto es que en todos los países, a la sombra de los grandes ingenios, bulle un número infinito de autores pedantes, serviles imitadores, cuyas obras nacen, mueren y se olvidan en pocos momentos. Este daño es inevitable y aun conveniente en la república de las letras si, a beneficio de la general libertad, unos y otros emplean todo su esfuerzo, animados de los dos grandes estímulos que mueven al hombre: el premio decoroso y el aplauso. Entonces los talentos sublimes se levantan sobre los demás, y uno, uno sólo, basta para hacer gloriosa a la nación que le produjo. Pero ¿qué especie de fatalidad domina hoy en la literatura española? ¿Por qué los que debían escribir callan cuando los que aún no saben leer escriben? ¿Qué? ¿Tan grande será la tiranía de la ignorancia, tan común será ya la superfluidad y el pedantismo que no se atrevan los que lloran en silencio esta general corrupción a declamar altamente contra ella? […] Cesará entonces esta guerra continua que mantenéis unos con otros sobre la observancia del arte en las obras de ingenio; porque la razón sola os enseñará que no es dado a la más fecunda fantasía hacer nada perfecto si las reglas, las abominadas reglas, no la señalan los debidos límites; y que igualmente yerran los que gradúan el mérito de sus producciones por los defectos que evitan, y la escrupulosa nimiedad en la observancia de los preceptos, cuando falta en ellas la invención, el talento peculiar de cada género, y aquel fuego celestial que debe animarlas. Ilustrado el público por estas verdades irresistibles, sabrá aplaudir con más justicia el sólido mérito, y no llamará poetas a aquellos que, como vosotros, sin disposición

natural para ello, sin arte, sin estudio, sin saber persuadir, sentir ni pintar, pasan los años haciendo coplas infelices que ni instruyen, ni deleitan, ni pueden excitar en cualquiera lector juicioso más que el desprecio, la compasión, o el asco».

Todo comienza a terminar mal para los pedantes; Mercurio, «persuadido de que sólo a garrotazos se podría concluir tan enrevesado asunto», llamó a consejo a los buenos poetas que aprueban el plan de atacar armados de los malos libros, «infinitos volúmenes antiguos y modernos que hasta entonces no habían servido de gloria a sus autores ni de utilidad alguna al género humano. Y en aquel día se hicieron apreciables, porque no hay duda en que un mal libro, por malo que sea, siempre sirve, y más si es de buen tono, para descalabrar con él a cualquiera cuando no hay a mano abundante provisión de cachiporras o peladillas de Torote[75]».

Apolo, más conciliador que su hermano, «levantado en hombros de los más robustos, se dejó ver de aquella amotinada gente. Comenzó con semblante pacífico y agradable a persuadirlos que dejando las armas se volviesen a sus casas a cuidar de sus mujeres e hijos, si los tenían. Que no creyesen que la nación perdería nada perdiéndoles a ellos, pues no sólo le harían una gran merced en quemar todos sus papeles y no volver a escribir jamás ni aun la cuenta de la ropa, sino que por otra parte, olvidando, con un verdadero arrepentimiento las travesuras pasadas, podían dedicarse a varios ejercicios honestos y adquirir por ellos una subsistencia segura como buenos ciudadanos y gente de juicio […] Que esto de ser doctos no era cosa tan hacedera y trivial como se habían imaginado, pues cualquiera ciencia o facultad necesita todo un hombre, toda una vida, y tal reunión de circunstancias que rara vez llegan a verificarse; y aun por eso, siendo tantos los que siguen la carrera de las letras, son tan pocos los que han llegado a poseerlas en grado sobresaliente y a merecer el aprecio público por sus escritos. Que dejasen el encargo de sostener el honor de la literatura nacional a otros talentos muy superiores, sin comparación, a los suyos. Que abandonasen para siempre la negra erudición enciclopédica que tanto les había trastornado la racionalidad y tan ridículo papel les había hecho hacer en estos últimos años a los ojos de la Europa culta, y que sobre todo abjurasen de buena fe el error de haberse creído poetas».

Ante la resistencia de los pedantes, poco convencidos de las sugerencias del benigno dios, gana la tesis de Mercurio, que los ataca, armado de libros y ayudado por los buenos poetas y por las musas, que «eran las más diligentes en

75 Planta originaria del norte de México y el sur de los Estados Unidos.

procurar la destrucción de la infeliz gavilla de autorcillos». Llovieron «librotes sobre los literatos intrusos, unos viejos, sucios y despilfarrados, y otros nuevecitos y en pasta, y en papel de holanda, y con láminas y elogios ultramontanos, y notas y animadversiones. Esta descarga desordenó las primeras filas enemigas no sin pérdida de sus gentes, pues aseguran algunos sujetos fidedignos, apoyados en relaciones auténticas que pasaron de veinte los que cayeron derrengados, cinco tuertos, descalabrados nueve, y trece o catorce contusionados o aturdidos». De esta manera, con el triunfo de Mercurio y sus soldados (y sus libracos), se los derrotó y se le negó a la turba el acceso al Parnaso, la patria simbólica de los poetas[76].

> «Después de pasado el turbión de visitas y enhorabuenas, se trató de lo que convendría hacer con los vencidos. Cascales, Cervantes y Luzán se encargaron de examinarlos separadamente para ver a cuántas estaban de locura. Y en vista del informe que presentaron estos jueces, se mandó que algunos de ellos, después de habérseles dado una buena reprimenda, se restituyesen a sus casas con pasaporte para todos los registros del Parnaso y sendas cestillas en que se les puso su ración de pan, queso y pasas; y a los más contritos, por vía de ayuda de costa, repartieron las caritativas Musas de propio caudal unos cuantos maravedises. A los restantes (incluso el tuerto), que a juicio de los examinadores eran incurables, los encerraron en las jaulas de los locos, donde hoy se hallan tan en cueros como siempre y tan sabios como su madre los parió.»

Con esta *Derrota de los pedantes* Moratín se deleitó, creemos, castigando «a la improvisación, a la pedantería, a la pretensión literaria de autores y poetastros rebeldes a las reglas, a la razón, al respeto a los "clásicos"»[77], nocivos rasgos de la actividad literaria que advertía en su país y frenaban toda posibilidad de contar con un arte teatral que instruyera y entretuviera al mismo tiempo. Muchas de sus burlas fueron contra los tópicos malsanos denunciados en su

---

76 En la mitología griega, Parnaso fue hijo de Poseidón y de la ninfa Cleodora, héroe epónimo de la cadena montañosa que se extiende entre los territorios de los dorios y los focenses. Se le atribuye la fundación del oráculo de Delfos, que luego habría de ocupar Apolo, en la ladera del denominado monte Parnaso, en el que tenían su morada las Musas, que acudieron llamadas por este dios procedentes del monte Helicón. Por esa razón se considera al Parnaso como la patria simbólica de los poetas.

77 De Ezcurdia, Manuel. Obra citada.

texto, pero otras muchas se dirigieron contra autores concretos que se citaron deliberadamente o que, por los datos aducidos, podían reconocerse fácilmente.

En 1790 Moratín establece una relación provechosa con Manuel Godoy, valido o favorito del borbón Carlos IV (se recuerda que el valido fue una especie de primer ministro en la monarquía hispánica). Fue Godoy, en ese entonces el hombre más poderoso del reino, para muchos casi a la par del rey, quien gestionó el estreno de *El viejo y la niña*, un beneficio que le reportó a su autor su primer y grande éxito teatral. Esta pieza, escrita en romance octosílabo (verso de largo y de popular arraigo en España)[78] y en tres actos, se desarrolla en un solo lugar y en el curso de una sola mañana.

> «Aunque en ella no intervengan personajes de alcurnia, la regularidad de la obra, la sencillez de la trama y la atinada caracterización son elogiadas por los doctos y aceptadas por el público. La crítica de la época alaba la aceptable versificación y reconoce certeramente uno de los grandes dones de Moratín: su exactitud lingüística, patente en un diálogo fluido y natural.»[79]

Este juicio difiere notoriamente del aportado por el hispanista Adolf Friedrich, quien es letal en su análisis de esta primera pieza de Moratín. Dice que el esqueleto material de la acción «es de escasísimo mérito; su desarrollo pobre, y su tendencia, demasiado clara, de probar los inconvenientes de un matrimonio de edad desigual, no deja ocasión ni espacio para que aparezca verdadera poesía»[80].

---

78 La palabra octosílabo se utiliza para designar en poesía a los versos que constan de ocho sílabas métricas. Es importante hacer la distinción entre sílabas métricas (o fonéticas) y sílabas gramaticales, porque en muchas ocasiones el cómputo métrico de las sílabas no coincide con la suma del número de sílabas reales de cada palabra. Así, por ejemplo, el sexto verso del *Romance de Abenámar*: «la luna estaba crecida» contiene nueve sílabas gramaticales: la-lu-na-es-ta-ba-cre-ci-da. Fonéticamente, sin embargo, la última sílaba de "luna" (na) forma sinalefa (unión fonética de dos sílabas átonas contiguas) con la primera de "estaba" (es), de manera que el silabeo queda como: la-lu-naes-ta-ba-cre-ci-da cumpliendo las ocho sílabas que caracterizan la forma de los versos en los romances. Sin que sea un hecho científico comprobable, algunos estudiosos proponen que el castellano tiene cierta adhesión por el ritmo octosilábico, que suena especialmente cercano y se adapta fácilmente al habla y al oído de los hispanohablantes.

79 De Ezcurdia, Manuel. Obra citada.

80 Friedrich, Adolf. *Historia de la literatura y el arte dramático en España, tomo V* (traducción de Eduardo de Mier). The Proyect Gutenberg EBook.

Moratín relata en la Advertencia que antecede a su texto, además de las tantas dificultades que hubo de superar la pieza para llegar al estreno, que el público, supremo censor en estas materias, «oyó la comedia de *El viejo y la niña*, representada por la compañía de Eusebio Ribera en el teatro del Príncipe, el día 22 de mayo de 1790 [y] aplaudió, si no el acierto, la aplicación y los deseos del autor, que daba principio a su carrera dramática con una fábula en que tanto lucen la regularidad y el decoro»[81]. Desde este comienzo Moratín dio señales de que además de la crítica y del ensayo teórico que ya había transitado, la dramaturgia también podía ser su siguiente campo de batalla, concibiendo la actividad escénica «como un ejercicio pedagógico, imprimiéndole un carácter utilitario, ya que agrega al deleite que provoca el espectáculo la idea de que vaya acompañado de una moraleja, que eduque, que ofrezca una lección ejemplarizante […] Nada más acorde al pensamiento neoclásico»[82].

El triunfo escénico de *El viejo y la niña* le dio fama pero no dinero (raramente algún autor del siglo XVIII podía vivir del teatro), carencia que cubrió Godoy concediéndole una generosa pensión que le permitió a Moratín dedicarse por entero a la literatura, sin ninguna vicisitud económica por delante. Compuso, a renglón seguido, *El barón*, que nació como zarzuela en dos actos, a pedido de la condesa viuda de Benavente y que Moratín escribió a regañadientes, Para su dicha, la obra musical nunca pudo ser representada, por lo que el autor tomó el asunto, lo adecuó al género comedia y como tal logró estrenarla en el Teatro de la Cruz tiempo después, en el año 1803. También escrita en romance octosílabo y dividida en dos actos, la acción de la comedia transcurre «en un solo lugar y durante las cinco horas que van desde las cinco de la tarde a las diez de la noche. Desenmascara en ella Moratín los interesados manejos de un falso barón, quien, escudado en sus apariencias nobiliarias, pretende hacerse del dinero de la rica lugareña doña Mónica, casándose con su hija Isabel, enamorada de Leonardo, joven de su misma condición social»[83].

Antes de la pieza mencionada Moratín escribe en 1791 *La mojigata*, donde vuelve a usar el romance octosílabo pero extiende la duración de la comedia

---

81 Moratín, Leandro de. "*El viejo y la niña*". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de la edición de Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma Inarco Celenio, t. I. Única edición reconocida por el autor, París, Augusto Bobée, 1825.

82 Mazziotti, Nora. 1982. Estudio preliminar a *La comedia nueva o el café,* de Leandro Moratín. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

83 Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.

a tres actos. Fue también representada por el Teatro de la Cruz, pero, por razones ignoradas por nosotros, recién en 1804. En esta comedia presenta dos mujeres jóvenes educadas por mandatos muy diferentes: Clara padece la continua vigilancia de su padre, don Martín, quien corrige con severidad los que él cree son errores de conducta, siquiera mínimos, de modo que la muchacha debe fingir, armarse de una segunda naturaleza para esconder su verdadero carácter. Isabel, en cambio, educada de otra manera, se muestra profundamente natural, espontánea y auténtica. Si bien Clara termina por casarse con un botarate cazadotes, e Isabel dará una espléndida lección de generosidad, queda subrayado que el verdadero culpable de toda la cuestión es don Martín, «representante de un sistema de educación y de una mentalidad social y moralmente erróneos»[84].

El Teatro del Príncipe le estrena en febrero de 1792 *La comedia nueva o el café*, en dos actos y en prosa, pieza que rivalizará en el futuro en calidad y repercusión con *El sí de las niñas.* En ella Moratín vuelca de nuevo la obsesiva certeza, patente en *La derrota de los pedantes*, de que en el teatro de la villa matritense opera el mal gusto y la total falta de regularidad dramática. Asienta su crítica en la actuación de personajes no tan imaginarios, ya que con seguridad más de un perspicaz espectador podía descubrir su verdadera identidad. El prolífico y opaco Luciano de Comella (1751-1812) parece haber sido la principal víctima de las burlas, muy crueles si se tiene en cuenta que, según la afirmación de Benito Pérez Galdós en *La corte de Carlos IV*, Comella, antes exitoso autor estaba ahora, en tiempos de Moratín, en decadencia y «se comía los codos de hambre»[85]. Este desdichado autor había sufrido, por esas fechas, un fracasado intento de recuperación con el estreno de una tragedia, *Federico II en el cerco de Turgau*, «de ruda y pedestre versificación»[86], una propuesta al parecer tan disparatada como *El cerco de Viena*, la pieza que se menciona y se satiriza en *El café*.

Con personajes situados en un único espacio, un café de Madrid, Moratín ridiculiza en *La comedia nueva* tipos de época, sobre todo esa clase de dramaturgo ignorante, pedante sabelotodo, como don Eleuterio (Comella), autor de una desatinada tragedia, *El gran cerco de Viena*, que cuando comienza la comedia está a punto de estrenar en un teatro de las cercanías. Moratín también ataca a los

---

84 Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.
85 Pérez Galdós, Benito. 2008. *La corte de Carlos IV.*
86 Cotarelo y Mori, Emilio. 2007. *Actrices españolas en el siglo XVIII.*

falsos doctos, como don Hermógenes, que con su apoyo y sus recomendaciones teóricas, llenas de soberbios y absurdos latinismos, sustentan y alientan la tarea del fatuo autor de la tragedia, quien se siente estimulado también por el apoyo de dos ridículas féminas ilustradas, doña Agustina y doña Mariquita.

> «De muchos escritores ignorantes que abastecen nuestra escena de comedias desatinadas, de sainetes groseros, de tonadillas necias y escandalosas, formó un don Eleuterio; de muchas mujeres sabidillas y fastidiosas, una doña Agustina; de muchos pedantes erizados, locuaces, presumidos de saberlo todo, un don Hermógenes; de muchas farsas monstruosas, llenas de disertaciones morales, soliloquios furiosos, hambre calagurritana, revista de ejércitos, batallas, tempestades, bombazos y humo, formó El gran cerco de Viena; pero ni aquellos personajes, ni esta pieza existen.»[87]

Don Pedro, el *álter ego* de Moratín en la pieza (personaje que con distintos nombres siempre hace acto de presencia en sus obras, una especie de autor delegado que formula, en tono de moraleja, el pensamiento moratiano), se apresta a presenciar el estreno de *El cerco de Viena* con ciertos reparos, pero asiste a la representación, de donde escapa al final del primer acto regresando al café, donde su amigo, don Antonio, le hace la inevitable pregunta.

> «DON ANTONIO
> ¿Y qué tenemos en cuanto al mérito de la pieza?
>
> DON PEDRO
> Qué cosa peor no se ha visto en el teatro desde que las musas de guardilla le abastecen... Si tengo hecho propósito firme de no ir jamás a ver esas tonterías. A mí no me divierten; al contrario, me llenan de, de... No, señor, menos me enfada cualquiera de nuestras comedias antiguas, por malas que sean. Están desarregladas,

87 Moratín, Leandro de. Advertencia a la manera de prólogo de *La comedia nueva o el café*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de la edición de Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma Inarco Celenio, t. I. Única edición reconocida por el autor, París, Augusto Bobée, 1825.

tienen disparates; pero aquellos disparates y aquel desarreglo son hijos del ingenio y no de la estupidez. Tienen defectos enormes, es verdad; pero entre estos defectos se hallan cosas que, por vida mía, tal vez suspenden y conmueven al espectador en términos de hacerle olvidar o disculpar cuantos desaciertos han precedido. Ahora, compare usted nuestros autores adocenados del día con los antiguos, y dígame si no valen más Calderón, Solís, Rojas, Moreto, cuando deliran, que estotros cuando quieren hablar en razón»[88].

Hay que ser justos con Moratín y señalar que la crueldad de este retrato, cuestionada por algunos de los críticos del momento, se atenúa bastante en el final de la pieza, cuando El cerco de Viena fracasa y los personajes satirizados reconocen sus límites, admiten sus errores y se prometen cambiar.

«DON ELEUTERIO
¡Mal haya la comedia (Arrebata la comedia de manos de Pipí y la hace pedazos), amén, y mi docilidad y mi tontería! Mañana, así que amanezca, hago una hoguera con todo cuanto tengo impreso y manuscrito y no ha de quedar en mi casa un verso.

DOÑA MARIQUITA
Yo encenderé la pajuela.

DOÑA AGUSTINA
Y yo aventaré las cenizas.

DON PEDRO
Así deber ser. Usted, amigo, ha vivido engañado; su amor propio, la necesidad, el ejemplo y la falta de instrucción le han hecho escribir disparates. El público le ha dado a usted una lección muy dura, pero muy útil, puesto que por ella se reconoce y se

88 Moratín, Leandro de. *La comedia nueva o el café*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de la edición de *Obras dramáticas y líricas* de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los *Arcades de Roma Inarco Celenio*, t. I. Única edición reconocida por el autor, París, Augusto Bobée, 1825.

enmienda. Ojalá los que hoy tiranizan y corrompen el teatro por el maldito furor de ser autores, ya que desatinan como usted, le imitaran en desengañarse.»[89]

La protección de Godoy, que le facilita los fondos, le permite a Moratín un viaje por la Europa ilustrada. Por supuesto, el primer punto es París, una ciudad que para su desdicha se encontraba muy convulsionada en 1792. Por lógica prudencia optó por otro destino y se trasladó a Inglaterra, donde estudió el teatro de esa nación y se compenetró en la obra de Shakespeare, interés de donde nace su traducción de *Hamlet*. Ruiz Ramón afirma que «la tragedia de Shakespeare lo entusiasmó, pero no le convenció el sistema dramático»[90], que le desagradó la descaminada rudeza, los desbordes y la no sujeción a las tres unidades, para Moratín una desatención "monstruosa". Pero no obstante la divergencia, evitó el terrible camino de la "regularización" que tomaron otros (entre muchos, Ducis en Francia), e hizo un traslado bastante respetuoso y fiel al original. Otros críticos, Adolf Friedrich entre ellos, señalan con argumentos que el trabajo de Moratín sobre el texto shakesperiano es sumamente desdichado, un producto de una mecánica traslación al castellano, ya «que carecía en absoluto de capacidad suficiente para comprender en su conjunto una obra artística y poética»[91] como la del genio inglés. Parece cierto, el trabajo de traducción de Moratín le dan bastante validez a los reparos de Friedrich. En principio fuerza la acción para que se acerque al disciplinado derrotero de una tragedia francesa a lo Racine, de modo que Horacio, hombre de estudio, no dice lo que el traductor juzga como disparates; que en cambio de adular la ignorancia pública, tal como él cree hizo Shakespeare, la pieza se dedique a censurar los vicios e ilustrar el entendimiento; que Polonio no actúe como un héroe de sainete; y otras modificaciones del mismo tenor que con seguridad harían reír a los actuales admiradores del gran isabelino.

Italia fue el siguiente punto de esta recorrida de tres años que lo regresa a España recién en 1797, con el original de una pieza, *El tutor*, hoy desaparecida pero que se cree era una primera versión de *El sí de las niñas*, la citada traducción de *Hamlet*, y unos nutridos y atractivos libros de viaje que tituló *Apuntaciones*

---

89 Moratín, Leandro de. La comedia nueva o el café.
90 Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.
91 Friedrich, Adolf. Obra citada.

sueltas de Inglaterra y *Viaje a Italia*. A su vuelta ocupa el cargo de Secretario de Interpretación de Lenguas, vacante por la muerte del fabulista Samaniego.

En 1799 Carlos IV le quita a la Junta de Teatros de Madrid la administración de los teatros de la ciudad, caídos, a juicio del monarca, en el desprestigio y la vulgaridad. A su vez, el rey le ofrece la dirección de otro organismo de similar función a Moratín, que de ese modo hubiera encontrado el espacio donde desarrollar sus ideas de dignificación de la escena española. Pero Moratín rechaza el compromiso. Se cuenta que su dimisión respondió a las diferencias iniciales con otros responsables del proyecto, también designados por el rey. Así lo afirma René Andioc (1930-2011), uno de los más calificados biógrafos del dramaturgo, cuando dice que «Moratín, al ver que el puesto de director que se le ofrecía no le garantizaba los plenos poderes que deseaba desde tiempo atrás, desechó el cargo»[92]. Debido al rechazo de esta gestión, se lo recompensó con el curioso puesto de "corrector de comedias antiguas". No parece que haya corregido alguna, pero sí que prohibió cerca de quinientas (le habían dado autoridad para hacerlo), muchas del Siglo de Oro –*La vida es sueño, El príncipe constante, La prudencia en la mujer*–, y otras que, aunque contemporáneas, trataban de copiar precisamente la poética barroca. El citado Andioc sale en su defensa y no lo hace culpable del atentado, asegura que «nada tuvo que ver el autor de *La comedia nueva* en la redacción de más de seiscientas comedias desterradas de los teatros por la Junta»[93]. Nos inclinamos por esta última posibilidad, dado la calidad de historiador de Andioc, incapaz de una afirmación semejante sin sólidas pruebas de veracidad[94].

Moratín siguió estrenando sus piezas. Como hemos adelantado, en 1803 se representó *El barón*, dos actos y en verso, tuvo éxito y toca el sempiterno tema moratiano del matrimonio arreglado a conveniencia de los viejos sin tener en cuenta para nada la voluntad amorosa de los jóvenes. Es preciso señalar que en la España del siglo XVIII, aún en tiempos de Carlos III, el único matrimonio legal era el celebrado de acuerdo con la legislación eclesiástica y «a la hora de la elección del cónyuge lo que pesaba decisivamente eran las consideraciones

92 Andioc, René. Obra citada.

93 Andioc, René. Obra citada.

94 René Andioc (1930-2011) fue un hispanista francés, estudioso de Goya, Moratín y entusiasta defensor del siglo XVIII español, por lo general calificado como de enorme pobreza artística, opinión que nosotros también hemos señalado.

materiales y de prestigio social, fundamentales para la articulación de alianzas entre familias que posibilitara su perpetuación, mientras que otras consideraciones personales, como el amor, no eran tenidas en cuenta […] La elección del novio/a [era] el resultado de un complejo proceso de búsqueda entre familias, donde se [tenía] en cuenta el rango, el linaje y el patrimonio familiar»[95]. Debe agregarse que los contrayentes se sometían al criterio de las autoridades paternas (si bien en el *Sí de las niñas*, por ausencia por muerte del padre, es una madre la que interviene en las negociaciones), lo que determinaba que estas relaciones de tanta trascendencia se encuadraban dentro de un fuerte marco patriarcal: «era el *pater familias* quien detentaba el poder»[96]. En estos enlaces por conveniencia, que sin pudor podríamos titular como negociados, eran, por otra parte, indisolubles; el divorcio era una quimera inalcanzable, no obstante las innumerables demandas de separación que hubo por parte de mujeres maltratadas o abandonadas. Se precisa que Goya critica con ironía esta indisoluble sujeción matrimonial en dos de los ochenta grabados reconocidos como *Los caprichos: ¡Qué sacrificio!,* número catorce, y *¿No hay quien nos desate?*, número setenta.

Por imperio de estas perversas circunstancias el adulterio, tanto el practicado por los hombres como por las mujeres, y no obstante su condición de delito legal, fue una consecuencia también inevitable y aceptada por la sociedad española. Se actuaba con la simulación, con un constante juego de ocultamiento que no tenía precisamente el objetivo de esconder la infidelidad, sino de dar sospechas de su existencia a través de indicios ambiguos y galanteos falsamente subrepticios entre los amantes, quienes contaban, con frecuencia, con la complicidad explícita de maridos y esposas engañados o engañadas. A esta cuestión se le dio un nombre, el "cortejo", una moda que devino de Francia, que se copió en muchas otras ciudades de Europa (Venecia entre ellas, donde «toda mujer, en resumidas cuentas, debía tener un amante»[97]), y que fue tema propicio para el sainetero Don Ramón de la Cruz, que jugó tantas veces con el tema. Se cuenta que acaso el gesto que oficializó la costumbre fue protagonizado por la condesa de Benavente, «que dio la nota al presentarse a una fiesta acompañada de su cortejo, el marqués de la Bondad Real, sin importarle la presencia de su marido»[98].

---

95 Franco Rubio, Gloria. 2001. *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III.* España. Ediciones libertarias.

96 Franco Rubio, Gloria. Obra citada.

97 Barbier, Patrick. 2006. *La Venecia de Vivaldi* (traducción de Jordi Terré). Buenos Aires. Paidós.

98 Franco Rubio, Gloria. Obra citada.

> «El chichisbeo o cortejo fue socavando paulatinamente las bases del matrimonio ya que consistía en la práctica libre del adulterio que, dentro de los cánones de la moral sexual de la época galante era simplemente una cuestión de diversión, formando parte del ideario de refinamiento sexual propio de esa sociedad. Esa moral sexual, que floreció sobre todo en la Francia pre revolucionaria, exigía en contrapartida guardar las apariencias en público mediante la simulación, aunque, al mismo tiempo se fueran proporcionando pistas para que todo el mundo lo supiera, de ahí los continuos juegos de seducción, galanteos y ocultamientos que entrañaba y de que se diera la paradoja, en algunas ocasiones, de que los propios maridos animaran a sus esposas a buscarse un amante.»[99]

Los matrimonios se negociaban contando con la contribución obligatoria de la "dote" por parte de la mujer. Este conjunto de bienes –dinero, joyas, ropa y hasta propiedades– le era provisto a la futura esposa por su propia familia, pero ante la insolvencia de ésta, la dote podía ser acumulada por la futura esposa mediante alguna actividad laboral que, ejercida cuando soltera, le permitiera acopiar un capital suficiente hasta "tomar estado" matrimonial. El hombre también debía aportar lo suyo, lo hacía a través del "arras", una reserva de bienes y dinero cuyo «significado era un legado de la tradición del ritual judío cuando el novio entregaba trece monedas a la novia durante la ceremonia de la boda, lo que equivalía a su compra»[100]. Este asunto de bodas con intercambio de dotes no es una característica particular de España, sino de toda la Europa occidental; el Gulliver, personaje de Jonathan Swift, anota que cambió de condición casándose con una mujer que «me aportó cuatrocientas libras de dote»[101].

Las diferencias de edad de los esposos eran otro obstáculo para la buena construcción de la sintonía conyugal. Pero la práctica era tan aceptada que, no obstante los embates teatrales de Moratín, las uniones desiguales seguían produciéndose: el conde de Aranda, con más de setenta años, contrajo matrimonio con su sobrina, de diecisiete, y el infante don Luis de Borbón,

---

99 Franco Rubio, Gloria. Obra citada.

100 Franco Rubio, Gloria. Obra citada.

101 Swift, Jonathan. 1988. *Viajes de Gulliver* (traducción de Juan G. de Luaces). España. Ediciones Orbis S. A.

que previamente abandonó la carrera eclesiástica, casó con María-Teresa Vallabriga, treinta y cuatro menor que él.

Las relaciones entre padres e hijos, otro caro tema de Moratín, estaban teñidas por una confusa mirada sobre la infancia. Con frecuencia el hijo era un estorbo y una carga, la actitud de los padres hacia su prole era, en el mejor de los casos, de indiferencia, y en el peor, de frialdad, desinterés y hasta de desprecio. La exteriorización de los sanos sentimientos no eran gestos considerados de "buen tono". Se requería de las familias, sobre todo las nobiliarias, de la paciencia necesaria para esperar que el niño crezca y se transforme en mercancía apta para el matrimonio. Hubo cambios con el acceso del pensamiento ilustrado, que hizo tomar conciencia de la individualidad del infante, de su condición de persona. Esta nueva consideración ofrecida por el Iluminismo facilitó la aparición, poco a poco, de afectos y cariños filiales que antes, por cuestiones de pundonor, los españoles mantenían ocultos o desatendidos. Estamos obligados a indicar que la distante conducta filial sólo fue privativa de España, sino que fue un signo de paternidad y maternidad extendido por todas las ciudades de Europa, que contaban con al menos una Casa de Niños Expósitos, donde los padres desinteresados de la crianza de los recién nacidos, naturales o legítimos, podían depositar los bebés para que allí se encargaran de la tarea. Recuérdese que un ilustrado francés de importancia, Jean Jacques Rousseau, entregó a una de esas casas, llamadas también hospitales o inclusas, los cinco hijos que concibió con Teresa Levasseur.

Volviendo a la actividad autoral de Moratín, debemos decir que a diferencia de El barón, se insiste que de buen pasar por la escena, *La mojigata*, tres actos y también en verso, transcurrió sin pena ni gloria. Los críticos concuerdan que se trató de un intento fallido, que «el mérito principal de esta débil obra […] está en la pintura local de las costumbres de la época, y en el manejo de los modismos de la lengua, y no en la pintura del corazón humano»[102]. Por fin, el Teatro de la Cruz representó, en enero de 1806, su obra consagratoria, *El sí de las niñas*, que permaneció veintiséis días continuados en cartel, con platea llena, y que tuvo que ser retirada por entrar en la Cuaresma, el tiempo litúrgico del calendario cristiano que daba fin a la temporada teatral.

Respetuoso de las unidades de lugar y de tiempo, que en este caso «intensifican la unidad de acción, en vez de estorbarla o hacerla artificiosa»[103],

---

102 De Ezcurdia, Manuel. Obra citada.
103 Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.

Moratín hace transcurrir la pieza «en una posada de Alcalá de Henares»[104] entre las siete de la tarde hasta las cinco de la mañana siguiente. Allí, en ese ámbito, el maduro (¿por qué no decir viejo?) y acaudalado don Diego aguarda la llegada de su futura esposa, doña Francisca (Paquita), una casi niña de dieciséis años que abandonó el convento donde se educaba para viajar, junto con su madre, la negociadora doña Irene, al encuentro del marido de conveniencia. Producida la llegada de madre e hija, Paquita no puede evitar demostraciones de desagrado y frialdad, que tanto don Diego como la avariciosa doña Irene interpretan de distinta manera, sin entender que la muchacha padece el trance porque aceptando este casamiento desigual se truncaría para siempre la posibilidad de concretar otro enlace, éste por amor, con don Carlos de Urbina, casualmente sobrino de don Diego. Precisamente don Carlos aparece en la posada, de un modo inesperado, pero decidido a impedir la boda, propósito que abandona cuando se entera que la víctima de semejante decisión sería nada menos que su tío. Acepta los reproches que éste le hace –don Carlos es militar y abandonó su regimiento sin permiso, delito grave para la disciplina castrense–, y admite que debe regresar junto a las tropas sin siquiera despedirse de Paquita, con la cual tuvo un encuentro breve pero intenso, donde ambos reiteraron su encendido amor. Durante esta escena, la VII del acto II, el muchacho desconoce aún que el tercero en discordia es su tío.

> «DON CARLOS
> ¡Hermosa! ¡Qué dulce esperanza me anima!... Una sola palabra de esa boca me asegura... Para todo me da valor... En fin, ya estoy aquí... ¿Usted me llama para que la defienda, la libre, la cumpla una obligación mil y mil veces prometida? Pues a eso mismo vengo yo... Si ustedes se van a Madrid mañana, yo voy también. Su madre de usted sabrá quién soy... Allí puedo contar con el favor de un anciano respetable y virtuoso, a quien más que tío debo llamar amigo y padre. No tiene otro deudo más inmediato ni más querido que yo; es hombre muy rico, y si los dones de la fortuna tuviesen para usted algún atractivo, esta circunstancia añadiría felicidades a nuestra unión.

104 Moratín, Leandro de. *El sí de las niñas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de la de Madrid, Impta. de Villalpando, 1806, y la de París, Aug. Bobée, 1825. Todo el entrecomillado que sigue, referido a esta comedia, corresponde a esta fuente.

DOÑA FRANCISCA [PAQUITA]
¿Y qué vale para mí toda la riqueza del mundo?

DON CARLOS
Ya lo sé. La ambición no puede agitar a un alma tan inocente.

DOÑA FRANCISCA
Querer y ser querida... No apetezco más ni conozco mayor fortuna.»

Luego se produce el encuentro de don Carlos con su tío, donde el muchacho, ya advertido de la verdadera situación, promete marcharse rumbo a su regimiento sin saludar a Paquita. Pero antes de partir, don Carlos cede a sus sentimientos. A modo de despedida le da una serenata a su amada y le deja un mensaje escrito, que perdido en el suelo ni ella ni su fiel criada Rita alcanzan a recoger (ya es de noche). Sí lo encuentra don Diego, al alba, quien tiene la oportunidad de leerlo.

«Bien mío: si no consigo hablar con usted, haré lo posible para que llegue a sus manos esta carta. Apenas me separé de usted, encontré en la posada al que yo llamaba mí enemigo, y al verle no sé cómo no expiré de dolor. Me mandó que saliera inmediatamente de la ciudad, y fue preciso obedecerle […] Don Diego es mi tío. Viva usted dichosa y olvide para siempre a su infeliz amigo. Carlos de Urbina.»

Ahora es don Diego quien, a través de esta carta, comprende la situación. Encarga a su criado que dé alcance a don Carlos, que a caballo ya había partido, y lo haga regresar. En un final cargado de carácter docente y moralizador, un calmo pero decidido don Diego renuncia a sus derechos, para desesperación de la que iba a ser su suegra, y bendice la unión de los jóvenes amantes.

«DON DIEGO
Paquita hermosa *(abraza a doña Francisca)*, recibe los primeros abrazos de tu nuevo padre... No temo ya la soledad terrible que amenazaba a mi vejez... Vosotros *(asiendo de las manos a doña Francisca y a don Carlos)* seréis la delicia de mi corazón; el primer

fruto de vuestro amor... sí, hijos, aquél... no hay remedio, aquél es para mí. Y cuando le acaricie en mis brazos, podré decir: a mí me debe su existencia este niño inocente; si sus padres viven, si son felices, yo he sido la causa.

DON CARLOS
¡Bendita sea tanta bondad!

DON DIEGO
Hijos, bendita sea la de Dios.

FIN.»

El sí de las niñas es la última y la más notable de las comedias neoclásicas de Moratín. Para Marcelino Menéndez Pelayo es una «obra perfecta de su edad madura»[105], en la que logra «su autor depurar técnicamente todos sus anteriores intentos de presentar al público el tema del albedrío amoroso, de la libertad amatoria de los jóvenes, obsesionante para nuestro autor, en oposición a las conveniencias sociales y económicas, y hasta sentimentales, de los adultos o de los viejos. El perfecto equilibrio de los cuatro personajes principales [don Diego, don Carlos, doña Irene y doña Francisquita] se mantiene dentro de la más rigurosa sujeción a las unidades que tanto ha predicado y defendido Moratín»[106]. Debe añadirse la presencia en la pieza de otros dos personajes importantes para la situación: Rita, doncella de exclusivo uso de su ama Paquita, y Simón, asistente militar de don Carlos. Actúan del modo que estratificó el Siglo de Oro, como unos criados más pendientes de lo que ocurre con sus amos que lo que les pasa a ellos mismos, careciendo de vida propia.

Benito Pérez Galdós (1843-1920) reproduce en *La corte de Carlos IV*, la segunda novela de las diez que integran *Los episodios nacionales*, los acontecimientos que tuvieron lugar cuando en 1806 el Teatro de la Cruz estrenó *El sí de las niñas*. Si bien la narración guarda un carácter ficcional, es indudable que Galdós utilizó datos de rigurosidad histórica, que están muy cerca de los sucesos tal como ocurrieron. El improvisado cronista es el protagonista de la novela, un adolescente

105 Menéndez Pelayo, Marcelino. Obra citada.
106 De Ezcurdia, Manuel. Obra citada.

del cual el autor sólo nos ofrece el nombre, Gabriel, quien apenas púber entra al servicio de una actriz llamada Pepita González o la González, enemiga declarada, digámoslo ya, de Moratín (el retrato que hace Galdós de esta "histrionisa" es para deleite de cualquier lector). El relato del estreno de la pieza ocupa todo el segundo capítulo de la novela. Nosotros frenamos la tentación de copiarlo entero y aportamos sólo el comienzo que, creemos, abre jugosas expectativas y pueden incitar a la entera lectura de la fuente.

> «*El sí de las niñas* se estrenó en enero de 1806. Mi ama [la citada la González] trabajaba en los Caños del Peral, porque el Príncipe, incendiado algunos años antes, no estaba aún reedificado. La comedia de Moratín, leída varias veces por éste en las reuniones del príncipe de la Paz [título que se le daba al valido Godoy] y de Tineo[107], se anunciaba como un acontecimiento literario que había de rematar gloriosamente su reputación. Los enemigos en letras, que eran muchos, y los envidiosos, que eran más, hacían correr rumores alarmantes, diciendo que la tal obra era un comedión más soporífero que *La mojigata*, más vulgar que *El barón* y más antiespañol que *El café*. Aún faltaban muchos días para el estreno, y ya corrían de mano en mano sátiras y diatribas, que no llegaron a imprimirse. Hasta se tocaron registros de pasmoso efecto entonces, cuales eran excitar la suspicacia de la censura eclesiástica, para que no se permitiera la representación; pero de todo triunfó el mérito de nuestro primer dramático, y *El sí de las niñas* fue representado el 24 de enero.»[108]

Entre los menesteres domésticos que debe cumplir Gabriel figura la concurrencia obligatoria «a la cazuela del teatro de la Cruz para silbar despiadadamente *El sí de las niñas*». Instalado en ese lugar debía acompañar los actos de repudio que llevaría adelante, en condición de jefatura, un poetastro «consumido su espíritu por la envidia y su cuerpo por la miseria», al cual Galdós se niega a identificar por su nombre (Gabriel alude falta de memoria), pero que sin duda se trata de Comella (otra vez víctima de escarnio a través de la

---

107 Territorio del principado de Asturias.

108 Pérez Galdós, Benito. 2008. *La corte de Carlos IV*. Los entrecomillados siguientes, referidos a la novela, responden a la misma fuente.

literatura). En realidad, en la platea y en la cazuela se habían instalado para la ocasión los "chorizos", habitués del Teatro del Príncipe y por lo tanto enemigos de todo lo que se hacía en el Teatro de la Cruz, pero también los "polacos", que asumían el partido exactamente contrario y se concentraban ahí con mucho ánimo de retrucar las invectivas contra Moratín. Debe sumarse una cantidad apreciable de neutrales, a los que se los consideraba con expectativa, habida cuenta que podían tomar partido por uno u otro bando según la estima que tuvieran del espectáculo.

Comenzada la representación, Gabriel tiene que hacerse eco y repetir en voz alta los reproches que, para que todos escuchen, vociferaba el poeta líder de los "gritadores" –«¡Qué asuntos tan comunes! ¡Qué bajeza de ideas! […] ¡Qué fastidio!... ¡Qué cosa tan pesada!... ¡Mal empleado el dinero!... ¡No se viene al teatro para ver lo que a todas horas se ve en las calles y en casa!»–. En los raros ratos de silencio, el poeta reflexionaba teniendo a Gabriel como confidente: «estos poetas nuevos no saben inventar argumentos bonitos, sino majaderías con que engañan a los bobos, diciéndoles que son conformes a las reglas». Pero poco a poco, no obstante la prédica, el jovencito advierte cómo su obligado ánimo contradictor va cediendo, que su entender, aunque modesto, le está haciendo notar que lo que está viendo en el escenario es criterioso y bello, claro que sin poder explicarse en qué consistía esa belleza.

> «El tercer acto fue, sin disputa, el mejor de los tres: yo le oí con religioso respeto, luchando con las impertinencias de mi amigo el poeta […] Hay en dicho acto tres escenas de una belleza incomparable.»

Debido al feliz desarrollo de la representación, los polacos, muy apoyados por los neutrales que acto tras acto fueron siendo ganados por el texto de Moratín, lograron acallar a los chorizos y la función terminó con éxito. Este buen resultado inicial pudo también acallar reparos posteriores, ya que aunque Comella y su banda insistió, sin conseguir, que los reverendos obispos y el Santo Oficio impidieran la continuidad de *El sí de las niñas*, la pieza se mantuvo en cartel, como se dijo, hasta las jornadas de Cuaresma. La presencia de Godoy como espectador, en la segunda función, se convirtió en el golpe de gracia: el Príncipe de la Paz aprobó e «impuso silencio a las chicharras».

Precisamente la estrepitosa caída de Godoy, desplazado por obra del Motín de Aranjuez, arrastró también a su protegido Moratín, quien debió dejar Madrid para refugiarse en Vitoria, ciudad del País Vasco. Moratín recién pudo regresar a la capital cuando las tropas napoleónicas ocuparon la corte. En 1811 aceptó de José Bonaparte el nombramiento de Bibliotecario Mayor de la Biblioteca Real, y en 1812 (después de 1806 Moratín no escribió ninguna pieza original) estrenó con amplia repercusión su traducción de *La escuela de los maridos* de Molière, acaso seguido por *El médico a palos*, aunque no hay datos firmes de que esta comedia Molièresca-moratiana haya sido llevada a escena. Pero ese mismo año de 1812, liberada España de la ocupación francesa, Moratín tuvo que pagar nuevamente por su condición de afrancesado (equivalente a la de colaboracionista); fue detenido y, aunque se salvó de la ejecución, fue condenado al destierro en Barcelona. Previendo la inminente represalia de la Inquisición española, que como adelanto ya había prohibido la representación de todas sus obras, Moratín decidió escapar a Francia; pasando por Montpellier llegó a París en 1818. Por fin, en 1821, asentó residencia en Burdeos. Allí, mientras concluía el trabajo que le había llevado casi toda su vida, *Los orígenes del teatro español* (la primera antología crítica del teatro anterior a Lope de Vega), se entera por noticias provenientes de su país, donde, perdonado, había sido elegido para integrar la Real Academia Española. Pero Moratín, por temor a que se trate de una artera trampa para detenerlo, no acepta el cargo y se queda en Burdeos. En 1825 consigue editar en París su obra completa, varios tomos donde sólo uno de ellos está dedicado a su literatura dramática, repetimos que poco abundante. En el discurso preliminar de esa edición, Moratín apela a sus condiciones de teorizador del teatro y afronta la definición de comedia, pendiente desde hace siglos, habida cuenta que no se encuentra en la *Poética* de Aristóteles, perdida o jamás escrita.

> «Imitación en diálogo (escrito en prosa o en verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual y de la oportuna expresión de afectos y caracteres resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud.»

Instalado por estas razones de publicación de su obra en la capital de Francia, Moratín sufre un ataque de apoplejía y muere en esa ciudad el 21 de

junio de 1828, sólo dos meses después del fallecimiento de Goya, quien había muerto en Burdeos.

Durante un tiempo los restos de Moratín descansaron en Père Lachaise, cerca de su admirado Molière, hasta que a comienzos del siglo XX fueron trasladados y enterrados en el Panteón de los Hombres Ilustres del cementerio de San Isidro.

Los procedimientos escriturales aplicados por Moratín a la comedia fueron replicados por autores que trascendieron el siglo. Entre ellos, los historiadores mencionan a María Rosa Gálvez de Cabrera, dramaturga ya citada por nosotros como autora de tragedias, quien compuso varias comedias siguiendo, con moderada felicidad, la técnica moratiana. Entre los varios títulos de esta autora se destaca *Los figurones literarios*, considerado por los entendidos como un dichoso sucedáneo de *La comedia nueva o el café*.

Un papel más relevante le otorga la historia del teatro español a Nicasio Álvarez de Cienfuegos (1764-1809), autor de varias comedias –*Zoraida*, acaso su obra maestra, *La condesa de Castilla*, *Pitaco*, *Las hermanas generosas*–, que a juicio de Adolf Friedrich sobresalen «por la nobleza de sus ideas, por su colorido y vuelo poéticos, por la ardiente pintura de los afectos, por la nobleza de los caracteres y por la artística agrupación de los mismos»[109]. Cienfuegos, hombre de espíritu abierto, por lo tanto bastante libre de la carga de razonabilidad neoclásica, anticipó en alguno de sus textos el advenimiento, tan cercano ya, del Romanticismo.

Don Ramón de la Cruz (1731-1794)

Se carece de datos precisos sobre su vida de niño, pero se sabe que el «Don» que lució no respondía a un mérito ganado sino que es uno más de los cuatro nombres que le impusieron sus padres al nacer, que vale como tal junto a Ramón, Francisco e Ignacio. Por lo tanto, como Don Ramón Francisco Ignacio de la Cruz figura en su partida de bautismo, un caso único en la historia de la Iglesia Católica de España. Hay noticias que de muy joven, a los trece años, vivía en Ceuta, ciudad donde su padre desempeñaba un empleo administrativo, y que ahí el todavía adolescente ya componía décimas y pequeños diálogos. A los quince años un amigo suyo publicó en Madrid, sin nombre del autor,

109 Friedrich, Adolf. Obra citada.

un diálogo cómico suyo. En 1759 estaba empleado en la administración de prisiones y se casó al año siguiente con doña Margarita Beatriz Magán, que le daría al menos cinco hijos, uno de los cuales, Antonio Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla, sería comandante general de la artillería española en la batalla de Bailén contra los franceses napoleónicos donde, sabemos, nuestro general José de San Martín obtuvo su bautismo de fuego.

Más facilitada se tiene la tarea biográfica respecto a su carrera de escritor teatral, que llamativamente comenzó con una total adhesión a los postulados neoclasicistas. Bajo los postulados preceptistas tradujo obras de Metastasio *(Aecio, Talestris)*, de Racine *(Bayaceto)*, de Voltaire *(La escocesa)*, y de Beaumarchais *(La Eugenia)*, además de las piezas de Shakespeare ya arregladas al buen gusto por el francés Jean-François Ducis, aquel que sin ningún pudor trocó el pañuelo acusador de Desdémona en una diadema de diamantes. Don Ramón fue también uno de los "arregladores" ("zurcidores" es un término que también les cabe) de la producción barroca española del Siglo de Oro, pero en 1765 rompió con esa actividad, se dice que apretado por necesidades económicas, y se dedicó por entero a escribir sainetes, forma de corta extensión (veinticinco minutos de representación) y escrita en versos octosílabos, que se convirtió en el género más popular de la segunda parte del siglo. Por la escasa importancia literaria que los ilustrados le reconocían, el sainete se salvó de recibir las órdenes para encuadrarse dentro de los límites neoclásicos.

> «D. Ramón de la Cruz no hizo, pues, alteración alguna en este linaje de composiciones, conservándolas en la forma en que la recibiera: le dio a veces más extensión, hasta llegar muy cerca de la comedia propiamente dicha; pero usó el derecho de trazar escenas aisladas, que por sí solas eran interesantes, sin enlazarlas entre sí con vínculo alguno interno [Estos sainetes] aun cuando copian hechos comunes, no les falta colorido poético»[110].

Don Ramón regresó con frecuencia a la tragedia, pero para parodiarla, tal como lo hace en *Manolo, tragedia para reír o sainete para llorar* (1769), donde se adelanta al Moratín de *El café* para burlarse de los malos gestores del drama neoclásico. La acción y el lenguaje de Manolo remedan en todo a la tragedia

110 Friedrich, Adolf. Obra citada.

regular, pero el autor opone, como cómico contraste, el protagonismo de la hez más popular de Madrid.

«**Escena I**

Después de la estrepitosa abertura de timbales y clarines se levanta el telón y aparece el teatro de calle pública, con magnífica portada de taberna y su cortina apabellonada de un lado, y del otro tres o cuatro puestos de verduras y frutas, con sus respectivas mujeres. La Tía Chiripa estará a la puerta de la taberna con su puesto de castañas y Sebastián haciendo soguilla a la punta del tablado. En el fondo de la taberna suena la gaita gallega un rato y luego salen, dándose de cachetes, Mediodiente y otro tuno, que huye luego que salen el Tío Matute con el garrote, y comparsa de aguadores.

MEDIODIENTE

O te he de echar las tripas por la boca
o hemos de ver quien tiene la peseta.

SEBASTIÁN

Aguarda, Mediodiente.

TÍA CHIRIPA

Pues ¿qué es esto?
¿Cómo no miran quién está a la puerta
de la taberna y salen con más modo,
y no que por un tris no van la mesa
y las castañas con dos mil demonios?

MEDIODIENTE

Los héroes como yo, cuando pelean,
no reparan en mesas ni en castañas.

TÍA CHIRIPA

Yo te aseguro...

SEBASTIÁN

Moderaos, princesa,

pues, si no me equivoco, el tío Matute
con su gente y sus armas ya se acerca»[111].

Para muchos, Marcelino Menéndez y Pelayo, entre otros, el señalado cambio de rumbo de Don Ramón ha sido beneficioso para su carrera autoral, ya que «sus obras tienen el hechizo imperecedero de la verdad perseguida infatigablemente con ojos de amor, y quien busque la España del siglo XVIII, en sus sainetes ha de encontrarla, y sólo en sus sainetes»[112]. Elogios parecidos son exhibidos por otro historiador, Adolf Friedrich, que opina que el sainetero construyó «cuadros verdaderos y naturales de la vida»[113], pero ante la sentencia del mismo Don Ramón –«Yo escribo, y la verdad me dicta»–, Ruiz Ramón la reduce en sus alcances, pues para él «esa verdad es de muy corto vuelo y de ninguna trascendencia y que esa historia es superficial costumbrismo tendremos una imagen bastante exacta del mundo de los sainetes, de su técnica y de su alcance […] Ni el madrileñismo, ni el costumbrismo, ni el ser "documentos de época", ni el tipismo ni el popularismo salvan a estas piezas cortas de ser lo que son: teatro vulgar, de baja calidad dramática, de pobre comicidad. Tal vez interesantes para el cronista de la villa de Madrid; hoy, como teatro, apenas significan algo»[114].

Las críticas que Don Ramón recibió del italiano hispanista Pietro Nápoli Signorelli (1731-1815) son todavía mucho más inquietantes, porque corresponden al juicio de un casi contemporáneo, habitual traductor al italiano de las obras de Moratín. Signorelli, un contertulio de la Fonda de San Sebastián, consideró, en la *Historia crítica de los teatros*, de 1813, que los trabajos del sainetero español eran extravagantes, que sólo sirvieron para remover la lacra de los bajos fondos, presentando tipos grotescos y repugnantes «que antes causan fastidio que placer». Acaso estas críticas tan adversas obviaron una circunstancia que parece cierta, que el autor no escribía para recibir la gloria literaria, que lo hacía con poco esmero, ostensible en lo imperfecto de sus composiciones dramáticas, pero que sin embargo este poco ahínco le bastó, según sus defensores, para convertirse en el más auténtico representante de la poesía cómica del siglo XVIII.

---

111 De la Cruz, Ramón. Obra citada.
112 Menéndez Pelayo, Marcelino. Obra citada.
113 Friedrich, Adolf. Obra citada.
114 Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.

Esa España, o mejor dicho, esa villa de Madrid retratada por Don Ramón en infinidad de sainetes, cubren treinta años de la vida de la ciudad, desde 1762 hasta 1792. Se calcula que escribió quinientas cuarenta y dos obras, una enorme producción donde suman muchas zarzuelas aunque la gran mayoría son sainetes (un poco más de trescientos o cuatrocientos, las fuentes difieren). Comenzó su nueva tarea de autor en el mencionado año de 1762 con tres piezas del género: *Los aguadores de puerta cerrada*, *La petimetra en el tocador* y *La noche de San Juan*. Damos este sólo dato ante la imposibilidad de trascribir, siquiera los títulos, de su inmensa obra. El propio Don Ramón de la Cruz intentó reunirla en una publicación de diez tomos (1786-1791), que sin embargo no pudo concluir y dejó incompleta. Los tipos populares, tratados con gran simpatía, son el mayor hallazgo del autor, que cuando se vuelve hacia la clase media es para satirizarla, un sentido de burla que, con gran astucia, nunca dirige contra la aristocracia. Ejemplo de esta afinidad con la gente de condición se da en el sainete *Los majos vencidos*, donde «trama un problema entre el pueblo y la clase elevada [y] el autor está de parte de la segunda»[115]. El cortejo, equívoca costumbre española que ya hemos descripto más arriba, fue ingrediente frecuente en sus sainetes. Su popularidad, incuestionable, le permitió ejercer un gran dominio sobre la vida teatral madrileña, hasta el punto de que llegó a ser el verdadero director de los teatros de la Cruz y del Príncipe, cuya programación se manejaba con su solo criterio. Su apogeo se mostró muy sólido a pesar de que coincidió con el embate más considerable de la estética neoclásica encabezada por Leandro de Moratín.

Don Ramón de la Cruz, entrañable amigo de Francisco de Goya (hay quienes emparientan ambas obras, las del pintor y las del dramaturgo; a Don Ramón lo llaman «el Goya del teatro»[116], una identificación que otros desatienden por exagerada), enfermó de pulmonía en 1793 y nunca logró sanar de la afección que al fin lo llevó a la muerte, un año después.

Los historiadores del teatro mencionan sin mucho entusiasmo a un epígono de Don Ramón de la Cruz, el gaditano Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800), calificado como un autor de sainetes «con menos gracia y menos méritos literarios»[117], que durante su corta vida (murió a los treinta y siete años) se enseñoreó de los escenarios de Cádiz, su ciudad natal, pero nunca

---

115 Valbuena, Ángel. 1930. *Literatura Dramática Española*. España. Editorial Labor S.A.
116 Ignatov, S. Obra citada.
117 Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.

pudo estrenar en Madrid. Algo más calificado es Sebastián Vázquez (sin datos), competidor de Don Ramón y autor de más de ochenta sainetes donde con frecuencia emulaba al gran maestro, imitando, con voluntad o empujado por la tendencia, su estilo y sus temas de lunfardía madrileña.

El sainete es un género que más allá de las fechas indicadas, época de Don Ramón de la Cruz, conoció su apogeo como género autónomo casi cien años después, fines del XIX y comienzos del XX. Además de enseñorear en su país de origen, en Madrid, en Cádiz, en Barcelona y en Valencia, las compañías españolas, en gira, lo exportaron a Sudamérica, donde radicó con fuerza. En Buenos Aires, y por mandato de la masa inmigratoria que necesitaba de un teatro que la represente, el sainete español fue tomando rasgos propios. Es innumerable la cantidad de "sainetes criollos" firmados por los autores locales, que reinaron en los escenarios más o menos hasta los años 30', en que la apreciación del público se derrumbó por el hastío que provocó la aplicación repetida de la misma fórmula.

CAPÍTULO XVIII

EL TEATRO ITALIANO DEL SIGLO XVIII

CAPÍTULO XVIII
EL TEATRO ITALIANO DEL SIGLO XVIII

«Talía me esperaba en su Templo, me arrastró a él por caminos
sinuosos, y me hizo soportar zarzas
y espinas antes de concederme algunas flores»

CARLO GOLDONI (1707-1793) - *Memorias*

Introducción

El teatro italiano nació en la Edad Media tal como lo hicieron los otros grandes teatros nacionales europeos, en forma de drama sagrado, celebración escénica que encontraba sus fuentes en ritos y conmemoraciones litúrgicas cristianas. El desarrollo de la especie en Italia fue pobre, muy por debajo de los alcances que estas formas escénicas-religiosas lograron en Francia, en España o en Inglaterra, de modo que se arribó al Renacimiento sin el sustento alimenticio que nutrió el teatro de esas naciones. En cambio de generarse un teatro propio y único, durante el Renacimiento italiano prosperó el concepto de imitación del drama clásico grecolatino, creando muestras de tipo erudito alejadas de toda realidad, pensadas para ser mostradas, y degustadas, por restringidos círculos nobiliarios o académicos. La reclusión en sólidas torres de marfil fue una elección voluntaria de los intelectuales italianos, un extrañamiento que no impide, por supuesto, hacer mención de las excepciones, el nombre de aquellos que, atraídos por el teatro, redactaron algunas expresiones dramáticas de valor, buscando resultados en otro sentido que el simplemente imitativo. Éstos fueron Ariosto, Maquiavelo o Aretino, pero son «casos aislados en un panorama de gélida elocuencia escénica»[1].

Como hemos explicado en otra parte, entre los siglos XVI y XVII la Italia teatral se estremeció por un acto de reacción, provocado por los actores que, como un reflejo de supervivencia, crearon la fantástica alternativa que significó la *commedia dell'arte.* Bastantes detalles del acontecimiento y de sus

---

1 Carrera, Manuel. 1985. Introducción a *Carlo Goldoni. La posadera. Los afanes del veraneo. El abanico.* España. Cátedra.

felices consecuencias hemos dado en el capítulo IX de estos *Apuntes*, que se puede consultar para entender, mejor que en esta breve síntesis, la envergadura prodigiosa que alcanzó el fenómeno. Arribado el siglo XVIII, exactamente en sus comienzos, la Comedia del Arte (en adelante usaremos la traducción castellana del término) mantenía una presencia omnímoda y excluyente de cualquier otra manera de pensar el teatro en Italia.

> «La *commedia dell'arte* había invadido de tal manera los escenarios de Italia hacia fines del siglo XVII, que otros géneros sólo a duras penas podían desarrollarse, y algunos de ellos, como por ejemplo la comedia literaria, fue echada casi por completo en olvido.»[2]

Esta tiranía de la Comedia del Arte no podía, sin embargo, contra el prestigio y la prosperidad de la ópera, forma escénico-musical de cuyo arraigo invulnerable en el público italiano de Venecia, Milán, Roma, Turín y Nápoles, también dimos cuenta en otra parte de estos *Apuntes* (Capítulo XIII). Precisamente en el siglo XVIII la ópera italiana fue favorecida por la contribución de un gran poeta, Pietro Trapassi (1698-1782), más conocido por su apellido helenizado, Metastasio, hombre de gran cultura, dramaturgo y autor durante cuarenta años de labor continuada de sólidos libretos para el género, en total veintiséis, entre los que se cuentan los correspondientes a *Dido abandonada*, *La misericordia (la clemencia) de Tito*, *Aquiles en Esciro*, y *Atilio Régulo.* Los libros de Metastasio fueron tan apreciados que, con frecuencia, se los escenificaba sin la música, tal como lo confiesa Goldoni en sus *Memorias.* Este autor realizó este trabajo casi de favor, para que los nobles de la ciudad de Feltre (norte de Italia, en el Véneto), pudieran reabrir con una obra de calidad un teatro hasta entonces cerrado.

> «Como en aquellos tiempos se daban por todas partes las óperas de Metastasio, incluso sin música, convertí las arias en recitativos; traté de aproximarme lo mejor que pude al estilo de este delicado autor.»[3]

---

2 Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. 1947. *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789) (traducción Sergio Belaieff).* Buenos Aires. Editorial Futuro SRL.

3 Goldoni, Carlo. 1994. *Memorias* (introducción, traducción y notas de Borja Ortiz de Gronda). España. Publicación de Asociación de Directores de Escena de España.

El estilo de Metastasio, más adecuado para los virtuosos de la vocalización, como el castrado Farinelli, fue perdiendo vigencia a medida que Gluk y Mozart desarrollaron la orquestación y, por lo tanto, necesitaban libretos de una factura distinta. La desaparición de los *castrati* acompañó la decadencia de las letras de Metastasio, que cayeron en un olvido del cual fue rescatado, con justicia, en épocas más recientes.

Metastasio fue acompañado por la tarea de otro gran autor, Apostolo Zeno (1668-1750), y, posteriormente, por ilustres continuadores: Giovanni Casti (1724-1803) y Lorenzo Da Ponte (1749-1838), libretista este último de tres grandes óperas de Mozart. El dato de que todos estos escritores, que habían convertido los libretos de ópera en verdaderos ejemplos de poesía dramática, hayan actuado casi toda su vida fuera de su país, con preferencia en Viena, muestra el aprecio que gozaban en el exterior y la poca capacidad de la Italia cultural para retenerlos. Precisamente Apostolo Zeno fue poeta oficial de la corte vienesa de José II desde 1718 hasta 1729, cuando lo reemplazó Metastasio. Lorenzo da Ponte cubrió el mismo cargo hasta la muerte del emperador, en 1791, suceso que lo obligó alejarse de Austria para recalar en el Nuevo Mundo, exactamente en Nueva York, donde intentó infructuosamente llevar adelante la creación del primer teatro de ópera norteamericano.

> «Italia debe a estos dos ilustres autores [Zeno y Metastasio] la reforma de la ópera. Antes de ellos sólo se veían en esos espectáculos armoniosos dioses, y diablos, y maquinaria, y maravillas. Zeno fue el primero en creer que la tragedia podía representarse en versos líricos sin resultar degradada, y que podía cantarse sin rebajarla […] Metastasio, que le sucedió, culminó la perfección de que era susceptible la tragedia lírica: su estilo puro y elegante, sus versos fluidos y armoniosos, una claridad admirable en los sentimientos, una facilidad aparente que oculta un duro trabajo de precisión […] Si osase hacer comparaciones, podría sugerir que Metastasio imitó a Racine en el estilo, y que Zeno imitó a Corneille en la fuerza. Sus genios respondían a sus caracteres. Metastasio era dulce, educado, agradable en sociedad. Zeno era serio, profundo, instructivo.»

Cabe señalar que a medida que el siglo XVIII avanzaba, el dominio de la Comedia del Arte iba perdiendo peso. La vivacidad y solvencia mostrada por esta forma durante los siglos XVI y XVII, teatro sin polémica y sin conflicto, teatro de actor no de dramaturgo (o de actor que era al mismo tiempo creador; actor que representaba el papel que iba construyendo a partir de un previo *caneva*[4]), había dado todo de sí y estaba cayendo en formas repetitivas que lindaban con la vulgaridad y vulneraban el decoro que, vale decir, estaba siendo un concepto caro para los ilustrados que comenzaban a actuar en suelo italiano. El oficio actoral desempeñado por las familias, donde los grandes actuaban de maestros de los chicos, educándolos para encarnar papeles fijos durante toda su vida: una dama joven era una dama joven para siempre («la obra puede fracasar, el teatro puede cerrar, nunca aceptarán renunciar al primer papel que les corresponde por derecho»[5]). Esta situación fue estableciendo un conjunto de recetas que se fueron reiterando dado su segura repercusión en el público. Algunos historiadores anotaron la real imposibilidad que se les presentaba a estos comediantes para eludir la adopción de esos tipos fijos, afirmando que se trató de una necesaria reducción de la labor interpretativa, «puesto que era imposible que un mismo actor dominase la improvisación en una gama indefinida de personajes radicalmente diferenciados»[6]. Así se mantuvieron los repertorios de efectos garantizados, los *canovacci* o *canevá*, al principio inventados por algún autor improvisado o el *capocomico* de la compañía ayudado por sus actores, Con frecuencia estos guiones apoyaban su eficacia acudiendo al amplio repertorio de leyendas que circulaban durante los siglos XVI y XVII, hasta llegar, como se dijo, a parecerse entre sí, generando un sistema de relaciones dramáticas inmutables, convocando a un «número canónico de personajes tipos involucrados en un número igualmente limitado de situaciones escénicas netamente tipificadas»[7].

Aun con el riesgo de repetir lo que narramos en el capítulo correspondiente, volvemos a señalar que los elencos de comediantes que

---

4 En el capítulo XIII hemos descripto el caneva: se trata de un «esquema inicial, llamado *soggetto, caneva, scenario o cannovaccio* [...], un esbozo de pocas líneas, que la leyenda dice se transcribía a un papel clavado a foro para ser consultado por el actor que debía subir al escenario y continuar la historia ya iniciada por sus compañeros».

5 Declaraciones de Goldoni en sus *Memorias italianas*, documento del cual, hasta donde sabemos, no hay traducción castellana.

6 Carrera, Manuel. Obra citada.

7 Herry, Ginette. 1993. *Una poética puesta en acción* en *Goldini: mundo y teatro* (edición de Fernando Doménech y Juan Antonio Hormigón). España. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.

actuaban en el norte de Italia en el siglo XVIII (el centro estaba ocupado por los Estados Pontificios donde ocurrían otras cosas), mantenían una conformación fija de cuatro máscaras tradicionales: dos viejos (llamados "barbas" en el teatro español) que se reconocían con los nombres de Pantaleone, comerciante de Venecia, la ciudad de mayor comercio, y el Dottore, abogado de Bolonia, ciudad cuna de la primera universidad, más dos zanni, Brighella y Arlechino, el primero pícaro, el segundo tonto, de nacionalidad bergamesca porque la tradición indicaba que esos dos extremos de carácter sólo se encontraban en Bérgamo. Se sumaban seis personajes serios a cara descubierta, tres parejas de enamorados, numeradas con el uno, el dos y el tres; por fin, la *servetta* Colombina (que también tomaba otros nombres), criada-celestina, habilísima en el armado y desarmado de los entuertos amorosos de sus patrones. La Comedia del Arte dieciochesca se movía con este bagaje, que incluía un número de rutinas escénicas y temas de invariable utilización que, también reiteramos, fueron desgastando la actividad.

> «La inventiva y la espontaneidad heredada de los grandes improvisadores de siglo XVI se ha convertido, exceptuando claro está, el caso de los actores excepcionales […], en una rutina sin imaginación.»[8]

Este estado de cosas propició la reacción de los hombres de pluma. Se conocen los primeros y vanos esfuerzos de Giovanni Battista Fagiuoli (1660-1742), quien buscó alejarse sin demasiado beneficio de los prototipos y esquemas de la Comedia del Arte. A su vez, Girolamo Gigli (1660-1722) tradujo a Molière y a Racine y fue autor de dos comedias que se hicieron famosas en su tiempo: *Don Pilone o El falso santurrón*, no otra cosa que un sucedáneo poco feliz del *Tartufo* de Molière, y *La hermanita de don Pilone*, en la cual el autor apela a los mejores recursos de la Comedia del Arte y construye «un estudio diligente de caracteres y de sentimientos, y a trechos una cierta vivacidad cómica»[9]. Por su parte Jacopo Andrea Nelli (1673-1767), quien se propuso vanamente la reforma teatral que luego logró Goldoni, nunca pudo conseguir que sus ideas contuvieran el suficiente germen para convertirse en un legítimo fenómeno escénico renovador.

---

8 Herry, Ginette. 1993. *Una poética en acción.*

9 D'Amico, Silvio. 1961. *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.

Más avances y más logros obtuvieron Carlo Gozzi y Pietro Chiari, dos dramaturgos que, como diremos más abajo, tentaron el cambio por caminos distintos. Pero sin duda el mayor mérito le cabe al contemporáneo Carlo Goldoni, que laboró de teatrista (en el casi para nosotros exacto sentido del término) y fue el que llegó más lejos en este asunto de aplicar reformas y de imponer modificaciones en el teatro italiano.

Pero el proyecto de modificación que alentó a estos tres autores se había iniciado algo antes que éstos pudieran medir las fuerzas, se originó a fines del siglo XVII en el campo académico, más exactamente en la "república de las letras", muy influida por la filosofía iluminista que ingresó a Italia a fines del siglo XVII. La más decidida representante de esa república fue la Academia de la Arcadia, una institución fundada en Roma en 1690, precisamente con el objetivo de contrarrestar los efectos del Barroco e implantar el Neoclasicismo. Apenas puesta en funcionamiento, la Academia desarrolló dos tendencias opuestas, la comandada por Giovanni Crescimbeni (1663-1728), el fundador y secretario de la institución durante treinta y ocho años, que tenía a Petrarca como referente, y la liderada por Giovanni o Vincenzo Gravina (1664-1718), que se nutría de Homero y Dante. Gravina, descubridor de Metastasio, a quien apoyó y educó, rompió con la Arcadia en 1711. Asimismo los arcadianos, entre los que se contaba Carlo Goldoni, tomaron nota, con desagrado, de las críticas que provenían de Francia, donde se enjuiciaba al teatro italiano por su falta de buen gusto y razón. Voltaire, en carta a un noble italiano, le señalaba la existencia indigna en los escenarios peninsulares de bufonadas «que deshonraban el ingenio de vuestra nación». También hicieron oídos al repudio que provenía de la fuerte dirigencia eclesial católica, tan afín, como hemos mencionado en otra parte, a los ideales de la Contrarreforma. La Iglesia ponía en duda la validez moral y estética de un teatro donde imperaba «un ludismo[10] desenfrenado y un estilo de representación cada vez más repetitivo y estrafalario»[11]. Atentos a estos rechazos, propios y ajenos, los académicos de la Arcadia elaboraron intervenciones teóricas y llamamientos «para que la poesía dramática se dedicara a "representar la verdad" y ser "útil", ateniéndose al buen gusto, la claridad, la sencillez y la razón tanto en los escenarios como en el público»[12].

---

10 Ludismo: palabra que no registra el castellano. Suponemos que el traductor la usó en lugar de lúdico, perteneciente o relativo al juego.

11 Herry, Ginette. 1993. *Una poética en acción.*

12 Herry, Ginette. 1993. *Una poética en acción.*

El panorama que apreciaban los arcadianos no era propicio, mientras que la comedia italiana sólo daba signos de presencia a través de las compañías que actuaban *all'improviso*, la tragedia, el género noble y apreciado por la élite intelectual, mostraba su inexistencia. Se sucedieron los intentos en resucitarla pero acaso el único que alcanzó resonancia fue el emprendimiento del marqués Scipione Maffei (1675-1755), que escribió la tragedia *Mérope.* Luigi Riccoboni, ya mencionado por nosotros como gran estudioso del teatro de su tiempo[13], la estrenó en Módena (1713), delante del duque y su corte, y un año después en Venecia, en el teatro San Luca. Voltaire, gran amigo de Maffei, se inspiró en este modelo para redactar su propia *Mérope*, en 1736, que fue llevada a la escena recién en 1743.

La tragedia de Maffei estaba provista «de una soltura y una compactibilidad escénica no conocida hasta entonces en Italia. Ni prólogo, ni coros, ni soliloquios narrativos o descriptivos; casi sin mensajeros ni confidentes; acción apretada y vibrante. Con lo patético de una situación del tipo de *Andrómacra* [de Eurípides] se había entrelazado el ansia de investigaciones o complicaciones casi policíacas a la manera de *Edipo*, sobre el fondo de una lobreguez sangrienta, que recordaba abiertamente los horrores de las tragedias de Sófocles y Esquilo»[14].

Asimismo Maffei incursionó en la comedia, en verso, con recursos "limpios" y siguiendo el modelo Molièresco francés, que criticaba las costumbres y mostraba caracteres sin recurrir a obscenidades, y produjo *Las ceremonias* (1727) y *El bacalao* (1745), textos para ser representados en ámbitos de la sociedad pero que, también, fueron conocidos por el público llano durante las celebraciones de los carnavales venecianos. A diferencia de su tragedia *Mérope*, las comedias alcanzaron poca repercusión.

Pero sin duda los mejores deseos de la familia intelectual respecto a la tragedia encontraron eco en las obras del conde Vittorio Alfieri (1749-1803), ejemplos de textualidad que, para muchos, escaparon de la Ilustración para hundirse en el más franco romanticismo.

Por su parte P. J. Martello (sin datos), un dramaturgo del mismo origen académico, se atrevió a probar suerte con la farsa, recurriendo a un nuevo tipo

---

13 Consultar capítulo XIV.

14 D'Amico, Silvio. Obra citada.

de verso que la historia de la literatura reconoce como "verso martelliano". Lo curioso es que usó estos trabajos para debatir con sus compañeros de marcha. En *La rima vengada* y *Femia* arremetió contra Maffei, quien había dado opinión y rechazaba los versos martellianos; en *El asunto H.* lo hizo contra los académicos de todo color; y en *¡Oh! ¡Los locos!*, contra los intelectuales de la Arcadia.

Luego de estas intervenciones, verdaderos escarceos académicos que no dañaron demasiado la humanidad de la Comedia del Arte, que se depreciaba sí, pero víctima de sus propios vicios, aparecieron en el universo escénico italiano los tres dramaturgos ya mencionados, Gozzi, Chiari y Goldoni. Cada uno en su tono, con sus energías y sapiencias, se aplicó para implantar la reforma. Cabe observar que fue Carlo Goldoni quien llegó más lejos, movido por el racionalismo de la Ilustración, pero que ejerció en su aspecto más conservador.

Carlo Goldoni (1707-1793)

Goldoni nació en Venecia y hasta 1763, fecha en que, amargado y desestimado, eligió el exilio en París, se consideró siempre un orgulloso ciudadano de la Serenísima, república (tal era su calidad institucional) donde, se señala y no como un detalle menor, se vivía de festejo continuo y se propiciaba un largo carnaval que, originario en el siglo XVII, comenzaba exactamente el 26 de diciembre, día de San Esteban, el primer mártir cristiano, y se prolongaba hasta bien entrado febrero. Debemos acotar que la duración del carnaval veneciano varía, a veces de manera llamativa, según las fuentes consultadas, de modo que algunas hablan de diecisiete días y otras de tres o de seis meses. La última pareciera ser la cifra correcta, pero dejando aclarado que los seis meses no eran de festejo continuo, sino sufría interrupciones (las dos semanas anteriores a la navidad, los miércoles de ceniza, toda la cuaresma, etc.). Se sabe que, para evitar los ceses fuera de calendario, los venecianos hasta solían ignorar los sucesos luctuosos que pudieran interrumpir la fiesta, tal como ocurrió en 1789, cuando se ocultó lo suficiente la muerte del Dux. Sea cual fuere la cantidad de días ofrendados al carnaval, los habitantes de la Serenísima debían transitar esos días de fiesta con obligado antifaz o máscaras de cuero, lo que permitía el anonimato y por lo tanto la impunidad de ciertas acciones reprochables a cara descubierta (entre ellas, galanteos e infidelidades). Pero de manera positiva la

máscara propiciaba la igualdad, impedía la inmediata identificación de pobres y ricos, de modo que durante ese espacio bacanal todos los ciudadanos gozaban de la misma condición, nadie quedaba al margen.

> «Y un día, al final
> tenían derecho a una alegría fugaz
> Una asfixiante epidemia
> que se llamaba carnaval.»[15]

Tal como lo manifiesta Bajtin, «el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores […] Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la *libertad*»[16].

> «De todas las fiestas [venecianas], como ya es sabido, la más sorprendente era sin duda el carnaval; el más estrepitoso de los bullicios, la más total de las confusiones se daban cita en la Plaza de San Marcos [un diario local informó que para iluminarla con dos mil candeleros durante una noche de navidad, se gastó más cera que la que consumía Italia todo el año], con gentes de todas las procedencias, de todos los oficios, con máscaras o con las más insólitos e imaginativos disfraces, en una excitación que se prolongaba día y noche, pues algunos dormían incluso ahí.»[17]

Como admite la cita, asistían a esta fiesta carnavalesca, además de sus habitantes, enormes cantidades de visitantes a una ciudad donde podían dar rienda suelta a desbordes que les eran prohibidos en sus lugares de origen. No importaba ni a propios ni ajenos los signos de decadencia que en el siglo XVIII

---

15 Va a pasar. 1984. Canción de Francis Hime y Chico Buarque (versión castellana de Silvia Ulrik y Roberto Echepare).

16 Batjin, Mijail. 1994. *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais* (traducción de Julio Forcat y César Conroy). Buenos Aires. Alianza Editorial. Las cursivas pertenecen al autor de la cita.

17 Hernández Esteban, María. 1991. Introducción a *Carlo Goldoni. La posadera*. España. Planeta.

comenzaban a advertirse en la República de Venecia; todos preferían «aturdirse en los placeres a afrontar su dramática situación económica»[18].

Los indicios de crisis que afectaban el desarrollo de esa gran urbe europea, castigaban tanto a los nobles (muchos de ellos, adictos a la ociosidad, fueron los primeros en arruinarse y tuvieron que ejercer de *croupieres* en los casinos), como a los comerciantes burgueses que, en años anteriores, contaban con el suficiente poder, y la vanidad, para comprar títulos nobiliarios. Nadie imaginaba que a fines de este Siglo de las Luces, exactamente en 1797, Napoleón iba a invadir y ocupar el país, haciéndole perder su independencia y quitándole su carnaval.

Mucho de la biografía de Goldoni se conoce a través de un documento de vida que el poeta redactó, entre 1783 y 1786, durante su estancia final en París, cuando se acercaba a los ochenta años de edad y estaba casi ciego, y que tituló *Memorias del señor Goldoni, para servir a la historia y a la de su teatro.*

> «Mi vida no es interesante, pero puede ocurrir que, dentro de algún tiempo, se encuentre en un rincón de una antigua biblioteca una colección de mis obras. Se tendrá entonces la curiosidad, quizás, de saber quién era ese hombre singular que buscó reformar el teatro de su país.»[19]

Escritas y publicadas en francés sólo un año después (el manuscrito se ha perdido), estas *Memorias* fueron dedicadas al rey de Francia Luis XV y editadas para deleite e información de los lectores de esa nacionalidad, que con seguridad carecían de información para rebatir, siquiera en parte, la veracidad de esos recuerdos. Fue la crítica posterior, la de los entendidos del teatro, los que le atribuyeron a este trabajo de Goldoni no sólo inexactitudes menores (fechas equivocadas, errores en la mención de ciertos personajes o del lugar donde ocurrieron los sucesos, deslices cronológicos), sino la acaso inevitable benevolencia sobre su conducta como persona o el exagerado mérito que se otorga como valiente teatrista reformador. El poeta admite que para la redacción de este trabajo refundió y tradujo al francés los varios prefacios que

---

18 Barbier, Patrick. 2006. *La Venecia de Vivaldi* (traducción de Jordi Terré). Buenos Aires. Paidós.

19 Goldoni, Carlo. Goldoni, Carlo. 1994. *Memorias* (introducción, traducción y notas de Borja Ortiz de Gronda). España. Publicación de Asociación de Directores de Escena de España. En adelante, salvo que se indique lo contrario, el entrecomillado se referirá a las memorias de Goldoni publicadas en esta edición española.

escribió para la publicación de su obra completa, ediciones que en vida del autor se iniciaron en Venecia en 1751 (allí se editaron por primera vez cuatro de sus obras), y se prolongaron hasta 1777.

El texto completo de estas *Memorias* fue fragmentado por Goldoni en tres partes claramente diferenciadas. La primera cubre desde su nacimiento hasta 1746, momento en que, luego de dilaciones y recelos, optó por dedicarse por entero a la literatura dramática. Su convicción de sentirse dotado de un especial e innato «talento cómico que me ha dominado siempre», como confiesa en el prefacio (admite haber escrito su primera comedia a la edad de ocho años), y el encuentro casi azaroso con un jefe de compañía, el *capocomico* Girolamo Medebac (o Medebach), fueron determinantes para esta decisión. La segunda, extendida por catorce años, entre 1748 y 1762, es la más sustanciosa, ya que cubre el período de mayor actividad dramatúrgica y durante el cual, con avances y retrocesos, se impuso la tarea de reformar el teatro italiano. La tercera etapa cuenta su radicación Francia, país donde apenas pudo ejercer sus dotes autorales pero donde residió, con gusto y bastantes desplaceres, hasta su muerte en 1793.

Tomando entonces como base estas *Memorias*, a pesar de su desconfiable exactitud, y otras fuentes más rigurosas y precisas, se puede organizar una aproximada biografía del autor. Se sabe que la infancia de Goldoni transcurrió en Perugia, propiedad papal desde el 791, hoy importante centro universitario, donde su padre oficiaba de médico, y que fue en esa ciudad donde inició sus estudios, entre 1716 y 1720, con los inevitables jesuitas. A la edad precoz de ocho o nueve años Goldoni escribió su primera comedia; es posible aceptarlo aunque este texto se haya perdido.

> «La primera a quien se la mostré [la comedia] fue mi niñera, que la encontró encantadora; mi tía se burló de mí; mi madre me riñó y me dio un abrazo al mismo tiempo; mi preceptor sostuvo que en ella había más ingenio y más sentido común que el que comportaba mi edad; pero lo más singular que fue mi padrino, hombre de toga, más rico en dinero que en cultura, no quiso creer nunca que fuera obra mía.»

Al término de esta primera formación en Perugia, se inscribió para cursar filosofía escolástica en una ciudad distinta, Rímini (vale aclarar que su padre hacía una vida de médico trashumante y aventurera, muy despreocupada de

las relaciones familiares que lo hubieran anclado en Venecia). Aburrido de la vida académica, el joven Goldoni se unió a una compañía de cómicos, como simple acompañante, sin cumplir ningún rol, y la siguió en la gira por algunas ciudades de Italia, interrumpiendo con ello sus estudios y huyendo de la fastidiosa universidad. Este primer contacto con la gente de teatro le provocó la consideración y el respeto, que sostendrá toda su vida, por la ajetreada existencia de actores y actrices, injustamente condenados por licenciosos e impúdicos cuando en realidad se trataba de personas alegres para la vida y desdichados para el trabajo, al cual afrontaban con un alto grado de sacrificio y compromiso. A Goldoni le molestaba mucho la mala fama que el mundo le adjudicaba a los cómicos, y, aunque también encontró enemigos entre los actores, siempre mantuvo el buen concepto por ellos y por su profesión.

> «Ahora nos haría sonreír tal defensa, ahora que en el teatro ha entrado la burocracia estatal y los cómicos poseen su carnet en las cajas de previsión social, pero antes era muy otra cosa. Esos grupos de gentes que se desplazaban en medio de una sociedad estática, cuyos movimientos, cuando acontecían, eran coincidentes con catástrofes personales o colectivas o con un esporádico e indomable espíritu de aventuras, debían despertar naturales recelos. Además sabía a pecado el que esa gente extrajera su pan del placer que proporcionaban. En esos siglos la vida era muy penosa, y por ende muy seria, el descanso y el goce, si no surgían de lo divino, llevaban en su seno algo de pecaminoso.»[20]

Tiempo después, cuando se decidió a profesar la dramaturgia, la consideración de Goldoni por los actores se hizo aún más amplia. Reveló que para escribir una pieza necesitaba, además de un tema, el conocimiento de los comediantes que iban a interpretarla, de modo de confeccionar los personajes para que les calzaran como un guante. Se estima que «concebir sus personajes a la medida de los cómicos de las sucesivas compañías para las cuales inventó sus ficciones dramáticas era la única regla que había aceptado darse y era el

---

20 Donghi Halperín, Renata. 1964. *De Boccaccio a Pirandello. Ensayos de Literatura Italiana.* Argentina. Universidad Nacional de Córdoba.

único de sus secretos»[21]. Su rol de autor contratado (condición laboral de la cual vamos a ser más específicos más abajo), le facilitaba este procedimiento, ya que escribía para un elenco formado siempre por las mismas personas, un conjunto de actores y actrices afectado por muy pocos cambios.

En sus *Memorias* confiesa que desde muy joven fue ávido lector (a los cuatro años ya sabía leer) de Plauto, Terencio, Aristófanes, Menandro y de los poetas latinos y griegos, pero que la gran conmoción se produjo en su ánimo cuando, cita que por casualidad, accedió a la lectura de *La mandrágora*, una comedia que Nicolás Maquiavelo (1469-1527) había escrito en 1514[22]. *La mandrágora* fue la primera comedia de caracteres que leyó –consiente que lo hizo diez veces seguidas–, y la que lo informó acerca de los cambios en el género que luego iba a intentar imponer en la escena italiana para «volver útil al teatro cómico». Tenía noticias muy vagas, aún no sabía francés, de que Molière había creado y desarrollado la especie en la escena de un país más receptiva y menos degradada que la suya.

Luego de su aventura con los comediantes (en sus *Memorias* le da a la experiencia calidad de deleite), Goldoni volvió al lado de su padre. Poco propenso a seguir estudios de medicina, tal como éste le aconsejaba, abandonó los primeros intentos en esa carrera para dedicarse, en 1721, al estudio de las leyes en la Universidad de Pavía. Una travesura, la representación de una obra estudiantil escrita por él y también perdida, titulada *El coloso*, donde satirizaba los atributos femeninos de reconocidas señoritas nobles de la ciudad, le ganó la inmediata expulsión. Debido a este contratiempo, el joven Goldoni debió terminar sus estudios en Padua (otras fuentes dicen que en Módena), donde egresó como abogado. Bajo esa condición comenzó a desarrollar su actividad laboral y actuó en diversos foros, lo que lo mantuvo lejos de Venecia y lo obligó a hacer cuantiosos viajes por distintas ciudades importantes de Italia (Módena, Génova, Florencia, Pisa), donde también vivió algunas conflictivas y comprensibles situaciones sentimentales –«yo era joven, no era feo»– relatadas con sumo decoro en sus *Memorias*.

---

21 Herry, Ginette. "*Goldoni hoy o el teatro y el mundo del teatro*" en la Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España, N° 30, de junio de 1993.

22 Una reseña de *La mandrágora* se encuentra en el capítulo IX de estos *Apuntes*.

Su interés por el arte dramático, que hasta aquí sólo merece el calificativo de divertido coqueteo, se acentuó a medida que Goldoni fue creciendo y sus encuentros con gente de teatro, como espectador y como amigo, se hicieron más frecuentes. Por encargo de unos caballeros de la ciudad de Feltre, interesados en darle uso a un teatro cerrado, Goldoni, quien se encontraba en la ciudad por cuestiones judiciales, realizó la adaptación de un libreto de ópera de Metastasio, trabajo que ya citamos más arriba. En sus *Memorias* entera al lector que antes de este emprendimiento tenía escritas dos piezas: *El buen viejo o El buen padre* y *La cantante o La aprovechada.* Los estudiosos les dan fecha de estreno, 1729, en la misma ciudad de Feltre, y establecen que no encuadran dentro del género de comedia sino el de "intermedios con música" (o "drama jocoso" según la acepción italiana), de los tantos que luego Goldoni iba a escribir, destinados a representarse en los entreactos de las funciones teatrales. Estos intermedios se valían de efectos cómicos, de manera similar a los entremeses españoles.

Estimulado por estos antecedentes y teniendo en cuenta que en 1730 su situación económica era delicada (su padre había muerto ese año), Goldoni apreció que la dedicación a la literatura dramática, siquiera módica, sin restarle mucho tiempo a sus actividades judiciales, podría darle dividendos que le estaban siendo de mucha falta. Reflexionó que no obstante el confesado talento cómico congénito, la dignidad de su toga no le permitiría abordar la comedia, por lo que optó por la prestigiosa ópera. Con ese fin escribió *Amalasunta*, un libreto muy metastasiano que no le dará ninguno de los beneficios esperados, sino, por lo contrario, muchos dolores de cabeza.

Amalasonte es un personaje de existencia histórica: hija de Teodorico el Grande, gran rey de los ostrogodos, que había nacido en 498 y muerto en el 535. Gobernó su tribu durante la minoría de edad de su hijo Talarico, y fue estrangulada por orden de su marido Teodato.

Decidió mostrar este trabajo, que él calificó como tragicomedia, en Milán, donde conocía a personas muy vinculadas con la actividad operística, entre ellos el castrato Cafarelli (1710-1783), rival amistoso y colega del célebre Farinelli. Se concretó una lectura ante un grupo selecto, pero el bisoño dramaturgo quedó muy mal parado: la obra resultó demasiado larga y superaba sin beneficio alguno el habitual número de personajes, nueve en lugar de seis o siete, asimismo los personajes usaban nombres inadecuados, etc., etc. Desolado, de regreso a la posada donde se alojaba, arrojó el texto en la chimenea, donde lo vio «quemarse con sangre fría». Como consecuencia del desagradable suceso, alguien, un buen amigo, le dio útiles consejos: «si estuviese usted en Francia,

podría darse más el trabajo de agradar al público; pero aquí hay que comenzar a agradar a actores y actrices, hay que contentar al compositor de la música; hay que consultar al pintor de decorados [hoy sería el escenógrafo, entonces era quien se ocupaba de los telones pintados]; hay reglas para todo, y sería un crimen de lesa dramaturgia osar infringirlas, dejar de observarlas […] Los tres personajes principales del drama deben cantar cinco arias cada uno; dos en el primer acto, dos en el segundo y una en el tercero. La segunda actriz y el segundo *tiple* [la más aguda de las voces humanas] no pueden tener sino tres, y los papeles cortos deben contentarse con uno o dos todo lo más».

Luego de este enojoso incidente, Goldoni, que seguía trabajando en Milán, abrió conversaciones con una compañía teatral que dirigía Giuseppe Imer, quien «sin haber tenido una educación muy ordenada, tenía talento y conocimientos». El conjunto contaba con el apreciable aporte de una primera y gran figura, el actor Gaetano Casali, y estaba a punto de ofrecer una tragedia del siglo XVI, *Belisario*. El estreno se encontraba rodeado de las mayores expectativas, y cuando ocurrió el público milanés lo recibió complacido; en cambio, Goldoni opinó que se trataba de una obra abominable. Sus reparos fueron escuchados por el mismo Casali, quien acordó con su opinión, por lo que le aconsejó que se apodere del asunto y con esa base elabore su propio texto. El todavía bisoño autor aceptó el reto, que parecía muy por encima de sus posibilidades: trabajó y construyó una tragicomedia en cinco actos (también titulada *Belisario*), que Imer le estrenó en el teatro San Samuele de Venecia, cuando en 1734 la compañía tomó asiento en esa ciudad.

> «*Belisario* fue el primer éxito de Goldoni […] Tragicomedia con final feliz, recrea momentos de la vida de este famoso general de Justiniano, emperador de Bizancio.»[23]

La buena repercusión que se señala en la cita parece un dato cierto: *Belisario* permaneció en cartel en el San Samuele buena parte de la temporada llamada de otoño, que, en Venecia, se extendía desde octubre hasta la mitad de diciembre.

---

23 Doménech, Fernando y Hormigón, Juan Antonio. 1993. *Las obras de Goldoni una a una en Goldoni: mundo y teatro.* España. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.

> «Mi obra fue escuchada con un silencio extraordinario, y casi desconocido en los espectáculos de Italia. El público, acostumbrado al ruido, se manifestaba en los entreactos, y mediante gritos de júbilo, batir de palmas, gestos recíprocos entre el patio de butacas y los palcos, se prodigaban al autor y a los actores los aplausos más ruidosos.»

Con esta pieza Goldoni inicia su colaboración autoral con la compañía de Imer, tarea que asume sin abandonar todavía su profesión de letrado judicial. La relación se prolonga casi una década, entre 1734 y 1743, y entusiasma al autor que sigue insistiendo con los temas de enjundia dramática: escribe otra tragedia, *Rosmunda*, en cinco actos y en verso, que se estrenó en Venecia en 1735, pero sin rozar siquiera el éxito de *Belisario*.

> «Basada en una novela, hoy olvidada, del también olvidado G. Mutti, mezcla la historia de Rosmonda [el título en italiano], reina de los lombardos, y la de Terrispondo, rey de los godos, contada por Torcuato Tasso. El tema, sin embargo, la lucha entre el amor y la honra, recuerda más a las comedias de honor españolas, e incluso a *Le Cid* de Corneille.»[24]

Estas dos obras de duración mayor fueron matizadas durante sus representaciones por intermedios firmados por el mismo autor, *La pupila* y *La bribona*. Este último título, un drama jocoso con música en dos partes, es considerado por los críticos de hoy como una obra maestra del género. En este texto Goldoni hace uso (¿por primera vez?) del mosaico lingüístico que ofrecía Italia, porque ante las vacilaciones de establecer sin dudas la existencia de un idioma italiano –el toscano se abría paso pero todavía con dificultades–, los dialectos mantenían vigencia y dignidad literaria. En *La bribona* Goldoni, que según los historiadores fue la verdadera causa de la extensa permanencia en cartel de la tediosa *Rosmunda*, apeló al veneciano, a un boloñés macarrónico, y al napolitano.

A continuación, y a pedido del entusiasmado propietario del teatro San Samuele, Goldoni elabora en 1734 el libreto de la ópera *Griselda*, la primera

---

24 Doménech, Fernando y Hormigón, Juan Antonio. Obra citada.

que le será estrenada. Basada en un trabajo anterior de Apostolo Zeno, el libro contó con la música de *il Prete rosso*, Antonio Vivaldi (1675-1741), a quien el libretista califica, tal vez para asombro de los melómanos actuales, de «excelente violinista y compositor mediocre». De inmediato el poeta sacó mayor provecho de su trabajo, le agregó personajes y extendió su duración, convirtiendo la ópera en una tragicomedia en verso y en tres actos que en 1735 también estrenó en el San Samuele.

Un año después emprende una nueva versión de «esa mala obra española que los italianos llaman *Il convitato di pietra*, y los franceses *Le festin de Pierre*». Sin duda se refiere a la obra de Tirso de Molina que acababa de ser traducida al italiano, pero que parece Goldoni conoció antes por la adaptación del mito que había hecho Molière, un *Don Juan* francés que él juzgó excesivamente impiadoso por el uso de «palabras y máximas que no pueden dejar de escandalizar a los hombres más disolutos». Produjo su propio *Don Juan Tenorio*, otra tragicomedia en cinco actos que se estrenó en Venecia durante el carnaval de 1735.

> «Goldoni […] quiso devolver al tema cierta dignidad y verosimilitud, y para ello hizo desaparecer la cena de Don Juan con el Comendador, quitándole así todo el elemento sobrenatural, pero también su elemento más dramático. Como Don Juan tiene que ser castigado de todas formas, un rayo lo fulmina, recurso que aparece totalmente gratuito.»[25]

El final de la pieza también contiene, esta vez a nuestro juicio, un cargado afán moralizante de la misma o, peor, gratuidad dramática.

> «DON ALFONSO
> […] Señores, del difunto
> el ejemplo fatal nos aleccione.
> El hombre muere como vive: el cielo
> castiga siempre al que ha vivido impío
> y por siempre aborrece al disoluto.»[26]

---

25 Doménech, Fernando y Hormigón, Juan Antonio. Obra citada.

26 Goldoni, Carlo. 1993. *Don Juan Tenorio* (versión de Jorge Urrutia y Leopoldo de Luis). España. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.

En 1736 Goldoni acompaña a la compañía de Giuseppe Imer hasta Génova, ciudad donde contrae matrimonio con Nicoletta Connio, «una joven [de diecinueve años] sensata, honesta, encantadora, que me resarció de todas malas pasadas que me habían jugado las mujeres, y me reconcilió con el bello sexo». La opinión que le merece su esposa es sin duda justificada: Nicoletta lo acompañó toda su vida y, se cuenta, se convirtió con frecuencia en el cable a tierra que necesitaba un marido casi ludópata, o ludópata del todo, y a menudo enredado en confusos amoríos.

> «La equilibrada y tolerante Nicoletta fue un cierto freno a su tendencia al derroche, a su confesada pasión por el juego, y constituirá sin duda la nota de estabilidad y sensatez más destacada de su vida.»[27]

Dos años después –Goldoni alegó que las flamantes preocupaciones matrimoniales no le permitieron prestarle atención al teatro– presentó una tragedia en cinco actos y en verso titulada *Enrique* o *Enrique, rey de Sicilia*, que, estrenada durante el carnaval de Venecia de 1738, se convirtió en el rotundo fracaso que, para fortuna del teatro, lo hizo reflexionar y pensar en el cambio por la comedia, dado que ya en los numerosos dramas jocosos escritos hasta entonces había demostrado sus buenos recursos para la comicidad. El traspié de esta tragedia merece en sus *Memorias* menos atención que la incinerada *Amalasunta*, sólo afirma que el error consistió en haber tomado un tema desafortunado que no estaba hecho para triunfar. El cambio de rumbo autoral se concretó ese mismo año de 1738, cuando escribe *El hombre de mundo* (pieza más conocida en la historia del teatro por su título italiano, *Momolo cortesan*), que se reconoce como el primer intento del dramaturgo de acercarse a la comedia de carácter (a lo Molière), en prosa y tres actos.

Cabe, a partir de aquí, luego de haber relatado sus aproximaciones teatrales, felices e infelices, siempre compartidas con su cargo de abogado, tomar este momento como verdadero punto de iniciación del Goldoni comediógrafo y reformador de la comedia italiana. Luego de *Momolo cortesan*, la producción de Goldoni comienza a hacerse caudalosa. La cantidad lopezca –doscientas veintisiete piezas, ochenta de ellas en forma de libretos

27 Hernández Esteban, María. Obra citada.

para espectáculos musicales, el resto comedias, aunque algunos estudiosos le adjudican algunas más– se explica por la soltura para trabajar indistintamente con el verso y la prosa (aunque confesó que lo primero le costaba más que lo segundo), la facilidad de transitar los dialectos italianos dándoles significación dramática, y la poca disposición para efectuar correcciones a sus textos, que abandonaba en manos de las compañías sin hacer antes un esmerado ajuste. Advertía imperfecciones, confesadas en sus *Memorias*, cuando la obra ya había ganado el escenario, y aplicaba el correctivo diseñando una nueva pieza donde se cuidaba de incurrir en los errores descubiertos de ese modo. Bajo estos procedimientos, el itinerario dramático de Goldoni es, a juicio de historiadores y críticos, muy desigual: conviven piezas que aún hoy deleitan al público contemporáneo (*La locandiera*, *El servidor de dos patrones, El abanico*), con obras de circunstancias, escritas a una velocidad que obedecía a otras necesidades que las estrictamente artísticas y que a veces contrariaban los objetivos de reforma teatral que se había propuesto.

La desaparición de las carteleras actuales de muchos de sus trabajos resulta sorprendente si se relaciona con el interés que sus obras merecieron en vida, no solo en su próxima área de influencia, Italia y más precisamente Venecia, sino en otras partes del mundo donde sus piezas eran conocidas a través de versiones en idiomas ajenos: «a finales del setecientos se contaban más de trescientas traducciones a catorce lenguas diferentes»[28]. Vale señalar aquí que Goldoni, conocedor de las dificultades de traducción que provocaba el uso indiscriminado de dialectos, se mostraba tolerante y legitimaba versiones quizás discutibles respecto a la fidelidad porque le parecía «natural que cada país interpretara sus obras según su propio genio»[29].

Goldoni fue muy efusivo al comentar el estreno de *Momolo cortesan*; informa que «esta obra obtuvo un éxito admirable; yo estaba contento. Veía a mis compatriotas de vuelta del antiguo gusto de la farsa, veía la reforma que se anunciaba, pero aún no podía vanagloriarme de ella. La obra no estaba [enteramente] dialogada». Entendemos que la reforma que anuncia el eufórico autor en esta cita debe explicarse, habida cuenta que su aplicación cambió por

---

28 Mangini, Niccola. *"El universo goldoniano"* en la *Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España*, N° 30, de junio de 1993.

29 Mangini, Niccola. Obra citada.

entero a la comedia italiana, que, Goldoni mediante, pasó a formar parte del universo ilustrado del siglo XVIII.

Ya dijimos que la Comedia del Arte había fijado las convenciones escénicas y que las desplegaba de un modo repetitivo. El actor era actor de un solo personaje, una máscara y un vestuario utilizado de por vida lo identificaba como tal –Arlechino, il Dottore, etc.–, utensilios inseparables que confundían a la persona con el intérprete, hasta el punto que los individuos eran reconocidos más por el nombre del personaje que por el propio. Las comedias improvisadas se apoyaban en un *caneva* o *canovaccio* que con frecuencia se escribían «en sólo tres cuartos de hora», tal como confiesa un autorzuelo, personaje en la obra insignia de Goldoni, *El teatro cómico*. Este débil esfuerzo era facilitado por la fijeza de los arquetipos, que reaccionaban de la misma manera frente a los conflictos dramáticos, endebles, elementales, vulgares, y el uso frecuente de la obscenidad y la procacidad. Reformar significaba suplantar la traza dramática de la Comedia del Arte por la comedia de carácter (*La mandrágora*, Molière), poniendo en práctica una máxima pedagógica que el autor también despliega en *El teatro* cómico: «La comedia se inventó para corregir los vicios y poner en ridículo las malas costumbres»[30], vale decir que se debían escenificar modelos de conducta que, de acuerdo con el siglo, no podían ser otros que las prohijados por la Ilustración. Entonces el *cannovaccio*, sostén de la improvisación, debía ser reemplazado por una pieza escrita con anterioridad, una base textual que establecía las situaciones, los conflictos y, sobre todo, los diálogos de todos los personajes, modificación de costumbres escénicas que exigía de ensayos de una rigurosidad y extensión desconocidas para los comediantes del arte.

Reiteramos estos conceptos fundacionales de la reforma goldoniana a través de las dos siguientes citas, la segunda de Goldoni en sus memorias, que contienen nociones que reafirman lo dicho por nosotros y agregan otras que completan el significado de los cambios.

> «Goldoni concibió el siguiente programa: convertir a los arquetipos en individuos, transformándolos en lo que ya eran,

30 Goldoni, Carlo. *El teatro cómico* (traducción de Ángel Chiclana), en la *Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España*, N° 30, de junio de 1993.

es decir, personajes populares; dotar de finalidad la pieza, dándole una atmósfera de crítica social, a la manera de los novelistas franceses e ingleses, para que dejara de ser un mero entretenimiento; e instruir moralmente al espectador sobre su propia conducta social. Para ello debía enfrentarse no sólo con el arte de la improvisación, sino también con el uso de las máscaras.»[31]

«La máscara debe perjudicar mucho la acción del actor, ya sea en la alegría, ya sea en la tristeza; que está enamorado, arisco o agradable, es siempre el mismo "cuero" lo que se muestra, por más que gesticule o cambie de tono, nunca dará a conocer por los rasgos de su rostro, que son los intérpretes del corazón, las diferentes pasiones de las que su alma está agitada […] Se quiere, hoy, que el actor tenga alma, y el alma bajo la máscara es como el fuego bajo las cenizas.»

En afán de imponer estas teorías, Goldoni olvida, o no reconoce, la extraordinaria capacidad de los actores de la Comedia del Arte, que sabían trabajar con la expresividad de sus rostros no obstante el uso de las máscaras. Como decimos nosotros en el capítulo IX de estos *Apuntes*, «en la Comedia del Arte la máscara nunca fue una limitación para lo mímico, como lo fue en el inmutable antecedente de la tragedia ática; estaban confeccionadas por una lámina de cuero delgado que le permitía al actor moverla con los músculos de la cara y darle una expresión a veces contrapuesta, pasando de lo cómico a lo grotesco o monstruoso en apenas instantes».

Con seguridad Goldoni exageraba defectos para imponer su reforma, que no podía atenerse sólo a establecer una nueva poética escritural –en este punto hubiera bastado escribir la comedia en tu totalidad, parlamento tras parlamento, sin dejar margen alguno para la improvisación–, sino que debía convencer al mismo tiempo a varios partícipes necesarios, desplegados en varios frentes. En primer término debe destacarse el poco aprecio que su reforma recibió de sus colegas contemporáneos, Pietro Chiari y Carlo Gozzi, que no cesaron en sus ataques que al principio Goldoni respondió con el silencio y

31 Azúa, Félix de. "*Los teatros de la Venecia goldoniana*" en la *Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España*, N° 30, de junio de 1993.

luego, fastidiado, de un modo muy desdichado: pidiendo la mediación de la censura «contra esos autorzuelos que a veces parecen divertirse en molestarlo y en crearle dificultades»[32]. Las actitudes ofensivas de Gozzi y Chiari no son un dato menor, fueron feroces competidores de Goldoni y de su reforma; ambos lo acusaban de "envilecimiento mercenario" por la razón de que una compañía teatral lo tenía contratado. Hasta ahí Chiari había escrito lo que la crítica de hoy describe como aparatosas comedias en verso, mientras que Gozzi prosperaba mucho más con sus diez *Fábulas teatrales,* que se comenzaron a representar con gran éxito en 1761. El desencuentro más penoso ocurrió en 1748 y tuvo a Chari como uno de los protagonistas. Un teatro de Módena había estrenado *La viuda astuta* (en italiano, *La vedova scaltra*) de Goldoni, para muchos la comedia de consolidación como dramaturgo, que pronto tuvo su réplica en Venecia. Al mismo tiempo de este estreno de la pieza en tierras vénetas, otra compañía presentó en el teatro San Samuele una nueva comedia de Chiari, titulada, a la manera Molièresca, *La escuela de las viudas*, que parodiaba sin duda la pieza de Goldoni, usando «la misma intriga, los mismos medios. Sólo había cambiado el diálogo, y este diálogo estaba cargado de invectivas contra mí y contra mis actores». El poeta, que si bien relata el conflicto nunca menciona a Chiari por su nombre, se decidió a dar batalla, habida cuenta que durante las funciones de *La escuela de las viudas* pudo comprobar, en la platea, anónimo tras su máscara, que el público alborozado celebraba las pullas en su contra con risas y aplausos. Hasta ahí, como se dijo, Goldoni había sido remiso y había evitado los enfrentamientos, pero esta vez sospechó que la pasividad podría considerarse cobardía, de modo que redactó un *Prólogo apologético de la Viuda Astuta,* donde, a través del diálogo de tres personajes, puso énfasis en «hacer conocer los peligrosos abusos de la libertad de espectáculos, y la necesidad de una regulación sobre la decencia teatral». La consecuencia no pudo haber sido más nefasta, el *Prólogo,* que tomó estado público mediante la prensa y un folleto que Goldoni imprimió a su costo y que en cantidad de tres mil ejemplares distribuyó entre amigos y el público de los teatros y casinos, animó a las autoridades venecianas a implantar la censura (1749), a la vez que daba por finiquitado el diferendo prohibiendo las representaciones de las dos obras en cuestión.

En segundo término, el Goldoni reformador tenía que convencer al público, acostumbrado y muy conforme con el facilismo del teatro *all'improviso.* Debe observarse que el autor plantaba su revolución en Venecia, precisamente

32 Donghi Halperín, Renata. Obra citada.

la patria de la Comedia del Arte y, por lo tanto, el lugar donde ésta había amasado el mayor aprecio popular.

En tercer lugar debía superar la dificultad mayor, la resistencia que ofrecía buena parte del cuerpo actoral, cómodamente instalado en las fórmulas de la Comedia del Arte y muy poco proclive a cambiar de procedimientos y técnicas.

> «No es sencillo imaginar a un actor, orgulloso de su oficio y rico por el éxito obtenido con el mismo, escuchando estupefacto cómo Goldoni le dice que se acabó lo de improvisar y que a partir de ahora debe aprenderse un papel de memoria, o sea, recitar las palabras de otro, palabras ajenas; y que además está obligado a ensayar expresiones faciales como un energúmeno porque el público va a verle el rostro.»[33]

Esta lucha contra tres frentes le insumió muchos años. La aplicación de los nuevos métodos en la citada pieza inicial, *Momolo cortesan*, fue muy mesurada, sólo consiguió que un actor, Francesco Bruna, un Pantaleone para quien escribió la obra, actuara con el texto memorizado y sin máscara (posteriormente, y para su publicación, Goldoni redactará la comedia por entero). A partir de *Momolo cortesan* Goldoni estrena varias piezas más donde sigue dándoles lugar a las escenas improvisadas, algunas son simples *cannovacci*, como *Las treinta y dos desgracias de Arlequín,* diseñado para lucimiento del Arlechino Antonio Sachi, quien «siempre vinculado a la tradición del teatro, daba, mediante sus ocurrencias nuevas y sus salidas inesperadas, un aire de frescura a la obra». El autor logró cierta paridad entre improvisación y texto a priori en *La bancarrota*, comedia en prosa y en tres actos representada en 1741, pero los primeros títulos totalmente reformados no se estrenarán hasta 1745. El autor excusa las primeras vacilaciones: «no podía reformar todo a la vez sin chocar a los amantes de la comedia nacional, y esperaba el momento favorable para atacarlos de frente con mayor vigor y mayor seguridad».

Sin embargo otros historiadores le conceden un triunfo un poco más anticipado, y que parece más cercano a la realidad, ocurrido dos años antes, en 1743, cuando se estrena en Venecia *La mujer formal* (*La donna di garbo*, en italiano) –comedia para lucimiento de Anna Baccherini, «su primera criadita de

33 Azúa, Félix de. Obra citada.

talento»[34]–, que, por fin, escribe por entero y con la cual da comienzo a la nueva dimensión que le da a las *servettas*, provistas de un carácter único e irrepetible.

Los cambios propuestos por Goldoni tomaron luego un rumbo más profundo, aunque aplicados siempre con sutileza. La imprescindible utilización de los personajes tradicionales de la Comedia del Arte, las cuatro máscaras de las que no se pudo desprender y que parecían restar fuerza a su reforma, fue compensada por el autor con la ruptura del arquetipo y su transformación en personajes con características distintas y más adecuadas al siglo. Por ejemplo, *il Dottore*, de antiguo un viejo charlatán y bebedor, amigo de propinar latines sin sentido, pasó a convertirse poco a poco en un académico veneciano. Pantaleone, por su parte, fue modificado de un modo más brusco aún: de avaro y libidinoso, «tal como la Comedia del Arte lo arrastrara por toda Europa colmándolo de golpes e injurias [pasó a ser] un respetable mercader entrado en años, portador de las mejores tradiciones de la burguesía veneciana»[35]. Por su parte, «Brighella, de pícaro, hábil y atrevido, se convierte, ya en las primeras obras de Goldoni, en honrado posadero, con cierta inclinación por la predicación moralista»[36]. Por fin, Arlecchino, no es más un torpe e ignorante sino que Goldoni lo retrata como «una figura llena de alegría y vivacidad, y aunque a veces despunta en él el holgazán, es un hombre dotado de una inagotable reserva de humorismo y picardía, dueño de excelente apetito y sentimientos un tanto ingenuos, pero sanos y sin maldad»[37].

Es inocultable que la pluma de Goldoni ganó gran altura cada vez que buscó la intervención del "eterno femenino". Formó «una excepcional galería de retratos, de perfiles, con la que el comediógrafo veneciano indaga el planeta mujer en todas sus vertientes, con cordialidad pero también con ironía, de la viuda astuta a la joven honesta, de la buena esposa a las mujeres puntillosas, de la dama prudente a la mujer voluble, de las mujeres curiosas a las mujeres celosas, de las mujeres de buen humor a las cocineras, y así en adelante […] De hecho, un homenaje tan totalizador al género femenino no encuentra parangón en toda la historia del teatro mundial. Por eso no es raro que la comedia goldoniana que se ha representado más en la escena internacional […]

---

34 Doménech, Fernando y Hormigón, Juan Antonio. Obra citada.
35 Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov. Obra citada.
36 Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, Obra citada.
37 Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, Obra citada.

haya sido y sea *La locandiera*, que es la obra maestra que conocemos, en la que todas las actrices más famosas han ambicionado medirse con el personaje de la Mirandolina»[38].

En 1744 o 1745 Goldoni se encuentra en Pisa (se reitera que su trabajo de abogado todavía vigente lo obligaba a viajar y establecerse por temporadas en ciudades distintas), donde recibe una petición de Antonio Sacchi, de regreso en Venecia luego de una incursión por Rusia, para que le escriba otra comedia a su medida. Este el origen de *El servidor de dos patrones*, tal vez, junto con *La locandiera*, la obra más sobresaliente entre tanta producción cómica.

> «Es una comedia de ritmo trepidante, con escenas que propician un deslumbrante juego de habilidades gimnásticas para el actor que interpreta el personaje de Truffaldino [uno de los tantos nombres que tomó Arlecchino, éste es el que eligió Sacchi], sobre todo en la escena en que éste sirve simultáneamente la cena a sus dos amos.»[39]

La pieza contiene un apreciable mérito añadido: a partir de ahí Goldoni abandona todo intento de incursionar en otro género que no sea la comedia. Si hubo excepciones, se debe a la necesidad de proporcionar algún *canevá* o un drama jocoso, pero olvidando para siempre sus inoperantes aventuras con la tragedia.

El éxito de *El servidor de dos patrones*, y un nuevo pedido de Sacchi, lo impulsaron a escribir *El hijo de Arlequín perdido y hallado*, una pieza que el mismo autor le dio categoría de fruslería, escrita en un «período en que mi entendimiento estaba revuelto». Sin embargo, esta obra tan desvalorizada por él mismo, fue la que le abrió las puertas de Francia cuando, después de fracasos y sinsabores, Goldoni decidió radicarse en ese país. Estrenada por Sacchi en 1746, fue consagrada como un éxito por los Italianos de París en 1761, de modo que cuando Goldoni arribó a esa ciudad un año después, en 1762, su llegada estuvo rodeada por la celebridad obtenida por esta pieza.

---

38 Mangini, Niccola. Obra citada.
39 Doménech, Fernando y Hormigón, Juan Antonio. Obra citada.

> «Cuál no fue mi sorpresa cuando vi, al llegar a Francia, que esta obra congregaba mucho público, y era aplaudida, puesta por las nubes, en el teatro de la *Comédie Italianne*.»

En sus *Memorias* Goldoni continúa citando títulos. Menciona otra petición que le llega desde Livorno, enviada por Cesare d'Arbes (1710-1778), calificado por las crónicas del momento como un Pantaleone excelente. Le pide una obra producida bajo las nuevas condiciones –un Pantaleone sin máscara –que Goldoni escribe en quince días. En prosa y tres actos, la comedia *El intrigante o Tonin el presuntuoso* fue estrenada en Livorno en 1746. Se trata de una sátira contra los burgueses enriquecidos y vanidosos que compraban los títulos de nobleza. El personaje protagonista, Tonín Bellagrazia, expresa claramente su fatuidad: «Me place que me llamen ilustrísimo. Oír que me dicen cuando voy por la calle. "ilustrísimo señor Tonin, buenos días vuesailustrísima, vuesailustrísima será servida". Me hincho ante todo eso». Goldoni mismo llevó el manuscrito a Livorno y allí se produjo el feliz encuentro que determinará de forma definitiva su futuro teatral: d'Arbes, en tren de agradecimiento, lo vincula con el director de su compañía, Girolamo Medebac (1706-1781). Es Goldoni quien marca la trascendencia de este encuentro, puesto que fue a causa de esta entrevista que renunció a la profesión abogadil, aceptando el contrato de «cinco o seis años» (en realidad hay datos más exactos que indican que la extensión del convenio se redujo a cuatro años), que el *capocomico* le ofreció para trabajar como autor en un teatro que Medebac iba a abrir en Venecia, el tercero de la ciudad. Se refería al teatro Sant'Angelo, que su propietario, Michele Grimani, ofrecía en alquiler.

Se debe acotar que los propietarios de los teatros venecianos eran patricios que eludían el compromiso de administrar esos recintos, tarea que delegaban en empresarios o cabezas de compañía, que se hacían cargo pagando arrendamiento. En otros lugares de Italia no ocurría lo mismo, en Nápoles o Turín la actividad estaba sostenida, con frecuencia de manera generosa, por el poder aristocrático.

En Venecia eran siete los teatros de actividad fija, «de los cuales –dice Goldoni con orgullo– no hay ni siquiera uno que no haya puesto en escena obras mías y que haya contribuido a aumentar mis beneficios y mi honor». El San Giovanni Grisostomo, fundado en 1678, era el más importante, el más lujoso, el que cobraba las entradas más caras y el que ostentaba la primacía de los teatros europeos, donde estrenó Metastasio y cantó Farinelli. Le seguía el San Giovanni e Paolo (1639), donde Monteverdi se hizo conocer por el

público de la Serenísima. El teatro San Luca, el más antiguo, fundado en 1662, el San Samuele, fundado en 1655, incendiado en 1747 y reconstruido un año después, y el Sant-Angelo (1679), todos propiedad de la familia Grimani y que estaban dedicados a la comedia. Los dos últimos de la lista de siete, el teatro San Casciano (1637) y el San Moisè (1639) se ocupaba de la ópera buffa.

La convocatoria entonces era amplia y el público insaciable. Los teatros de comedia contaban con entradas más baratas por lo que recibían un público mayoritario que no accedía a los de ópera, acreedores de un espectador más selecto. Estos edificios, cerrados, estaban construidos a la manera italiana: escenario al frente del patio de plateas y palcos alrededor. La nobleza y la alta burguesía adquirían los palcos, y en el caso que no los usufructuaran los alquilaban por día o por todo el año o, incluso, los vendían a un mejor postor. La recaudación de los palcos correspondía al propietario del inmueble, mientras que la del popular patio de plateas correspondía a la compañía y, por efecto transitivo, pagaba la tarea del autor contratado. Las funciones comenzaban a las seis o siete de la tarde, con el riesgo de extender la velada hasta límites extenuantes. Está registrado que, a menudo, las representaciones de óperas superaban la disponibilidad de velas usadas para la iluminación del recinto, que se consumían por entero antes de la finalización del espectáculo.

La oferta de Medebac, que a Goldoni le resultó halagadora, contenía sin embargo una sumisión artística que el poeta no se reprocha sino justifica. Admite los reparos que, por ejemplo, los autores franceses harían de semejante compromiso, habida cuenta que éstos pensaban que un hombre de letras «debe ser libre, debe despreciar la servidumbre». Esta actitud altanera le suena pertinente en un país que sostiene a sus artistas con el mecenazgo monárquico, un mecanismo de apoyo inexistente en Italia, dado que el autor teatral italiano debe vivir de la recaudación, por otra parte nunca sustanciosa. Suena interesante la reflexión (volcada en el capítulo XII de la Primera Parte de sus *Memorias*), porque indica la distinta situación de los dramaturgos europeos durante el siglo ilustrado y explica modos de proceder que de otra manera podrían resultar incomprensibles. En Italia trabajaban y escribían para una compañía que es, sobre todo, «una empresa, en el sentido económico del término, cuya supervivencia depende exclusivamente de la rentabilidad de las mercancías teatrales que produce y lanza al mercado»[40]. Quizás es posible

40 Herry, Ginette. *Goldoni hoy o el teatro y el mundo del teatro.*

conjeturar que la opulenta producción de Goldoni (se insiste, más de doscientas piezas), responde más a la necesidad de dar satisfacción a sus necesidades económicas que a complacer ambiciones artísticas.

Decidido, como se dijo, a dejar las leyes y dedicarse a la dramaturgia, Goldoni ocupa seis meses en despedirse de jueces y clientes para dirigirse, luego, a Mantua, donde tiene la primera cita de trabajo con Medebac. Con este hecho cierra el primer tramo de sus *Memorias* y abre el segundo que lo tiene, ya, como un teatrista dedicado por entero a la profesión.

Esta segunda parte comienza con Goldoni dando noticias sobre la actividad de la flamante sociedad, que se inició todavía fuera de Venecia con cuatro obras de su autoría: la tragicomedia *Griselda* (al parecer una debilidad de Medebac), y las comedias *La mujer formal*, *El hombre prudente* y *Los dos gemelos venecianos*, obra esta última donde el Pantaleone Cesare d'Arbes, al principio desacomodado por habérsele quitado la máscara, consiguió un gran triunfo. Cuando la compañía representa por fin en la Serenísima *La viuda astuta*, en 1748, se produce el conflicto con Chiari que hemos relatado más arriba. En sus *Memorias*, y tal como hemos anotado, Goldoni menciona el altercado pero también agrega la información del éxito de la pieza, que por presión del público debió representarse durante veinticinco noches seguidas (un valor más que estimable para esa época); «el comienzo de mi reforma –paladea– no podía ser más brillante».

La residencia de la compañía en Venecia le permitió a Goldoni el uso del preciado dialecto local, que juzga encantador y al cual acudirá como lenguaje teatral con mucha frecuencia. Por eso es posible rescatar de su vasta producción una también larga lista de títulos que pueden agruparse bajo el título de "comedias venecianas", debido a que todas se manejan con ese único dialecto (dificultoso para la traducción a otros idiomas, como lo confiesa el mismo autor).

Durante la temporada 1749-50 devienen los fracasos. El estreno de *La afortunada heredera*, comedia en tres actos y en prosa, fue un fiasco, y el Sant'Angelo debió cerrar el ciclo cargando con ese sinsabor. Después de este traspié, el público pudiente, que «olvida fácil lo que lo ha entretenido, y no perdona cuando se ha aburrido», se mostraba remiso para comprar o alquilar los palcos del Sant'Angelo y asegurarse la presencia en la temporada siguiente, mientras que los espectadores comunes demostraban el mismo recelo en los comentarios que se hacían en el mercado. Para colmo d'Arbes, el Pantaleone sostén de la compañía, se había marchado, convocado para trabajar a mejor

precio en Sajonia (aunque algunos historiadores deducen que abandonó la compañía por un disgusto con Goldoni), y su reemplazo era un problema al que Medebac no le encontraba solución. Debe sumarse, a tanta penuria, que los enemigos intelectuales del autor aprovecharon la situación para incrementar sus ataques. Goldoni salió al encuentro del problema con una decisión que resaltan todas las historias del teatro: se propuso la tarea de escribir dieciséis obras nuevas en un año, de dos horas y media de duración cada una, que deberían ser estrenadas, una a una, durante la temporada siguiente. El desafío no era un hábito muy ajeno a su personalidad, como buen jugador sabía bastante de esos asuntos del todo o nada. En el discurso de clausura de la temporada que le hizo decir a Teodora Medebac, actriz de la compañía y esposa del *capocomico*, se explicitó que «el autor que trabajaba para ella y para sus colegas se comprometía a producir el año siguiente dieciséis obras nuevas».

> «Cuando contraje este compromiso, no tenía una sola historia en mi cabeza. Sin embargo, había que mantener la palabra, o morir. Mis amigos temblaban, mis enemigos reían, yo confortaba a unos y me burlaba de los otros.»

Por su parte, Medebac mejoró la cuestión cuando obtuvo el concurso de un nuevo Pantaleone, Antonio Matteucci (1717-1778), un cómico que con su trabajo logró los mejores elogios de Goldoni.

El anuncio del autor de componer dieciséis obras para la temporada siguiente resucitó el interés de los posibles espectadores. Acaso movidos por la malicia de enterarse hasta qué punto podía cumplir con el desafío, se preocuparon en adquirir sus plazas. Goldoni lo superó con holgura, obtuvo «la victoria fue completa» porque produjo la cantidad de comedias prometida. Entre esas dieciséis piezas es posible encontrar algunos de sus mejores trabajos para la escena. Sin duda descuellan *El café*, *Pamela núbil* (basada en la famosa novela inglesa que Samuel Richardson publicó en 1740), *El adulador*, *Las mujeres* puntillosas, El *jugador* y *El embustero*[41]. Pero sin duda en el paquete figura

41 Mencionamos seis de las dieciséis obras que Goldoni escribió en función del compromiso. Resta sumar la nave insignia de su dramaturgia, *El teatro cómico*, cuyo análisis sumamos a renglón seguido, *El poeta fanático o Los poetas, El caballero de buen gusto, El verdadero amigo, La enferma fingida, La dama prudente, La desconocida, El aventurero honrado, La mujer voluble* y *Los chismes de las mujeres.*

la de mayor mérito, *El teatro cómico*, en realidad un manifiesto poético puesto en comedia que responde a un antecedente muy conocido, *La improvisación de Versalles,* que Molière hizo conocer en 1663. El poeta mismo da la clave para su lectura: «la había anunciado como comedia en tres actos, pero no era a decir verdad más que una *poética puesta en acción*, y dividida en tres partes […] Estaba muy contento de instruir a las gentes que no gustan de la lectura, y de obligarlas a escuchar sobre el escenario máximas y correcciones que les hubieran aburrido en un libro»[42].

La compañía de Girolamo Medebac estrenó *El teatro cómico* en el verano de Milán, para luego, en octubre (el inicio la temporada 1750-51, la famosa de las dieciséis comedias), representarla en el Sant'Angelo de Venecia.

> «Cuando la compuso, Goldoni ya había rebalsado los cuarenta años, había sufrido varios contratiempos y críticas acerbas, ¿qué extrañar entonces que se preguntara a sí mismo qué entendía él por dramática, por su dramática, y en qué forma debía concretarse? Muchos lo hicieron antes que él y muchos lo harían después de él [pero] lo que nos llama la atención, con razón o sin ella, es que Goldoni eligiera para tal planteamiento el medio que se nos ocurre menos adecuado: la comedia. A primera vista pareciera una temeridad rayana en lo absurdo, pues ¿no es temerario creer que es dado interesar al público con la exposición de una poética? Sin embargo el público se interesó, si bien *El teatro cómico* sea obra de muy difícil representación y de gran compromiso.»[43]

La pieza plantea un único tema de discusión, el paso de la antigua Comedia del Arte al teatro reformado, o, si quiere expresar de otro modo, la «metamorfosis deliberada producida a consecuencia de las firmes ideas de un hombre»[44] o de la "comedia improvisada" a la "comedia predeterminada". La pieza comienza con el arribo de los miembros de una compañía (nunca lo hacen de a dos, por respeto a las convenciones del teatro primero ingresa uno, es presentado, y luego el otro, y así sucesivamente), llegan para el ensayo

---

42 Las cursillas son nuestras.
43 Donghi Halperín, Renata. Obra citada.
44 Nicoll, Allardyce. 1977. *El mundo de Arlequín*. Barcelona. Barral.

del tercer acto de una comedia de título y trama estereotipados, *Un padre rival de su hijo*: un anciano pretende el amor de una muchacha que se le muestra remisa porque está enamorada de un joven (el espectador tendrá mayores datos sobre la convencional fábula de esta pieza porque el ensayo de la misma se desarrollará entre el segundo y tercer acto de *El teatro cómico*, produciendo una vuelta más al carácter de teatro dentro del teatro que tiene la pieza). Aunque la compañía protagonista de la obra apuesta, así lo afirma su director Orazio, por la comedia reformada, esta vez encara la pronta representación de una pieza de la vieja escuela, debido que la tarea de montar alguna de las dieciséis nuevas obras que les ha escrito el autor contratado (clara referencia a Goldoni) requiere de la suma de dos actores que no existen en el elenco. «Nos hacen falta dos actores para papeles serios, un galán y una dama –justifica Orazio–.Estamos esperándolos y si no llegan no podemos montar comedias de carácter»[45].

En la conversación primera, la que abre la obra, entre Orazio (*álter ego* de Medebac y portavoz de la poética de Goldoni) y Eugenio (segundo enamorado), se despliegan las primeras opiniones acerca del quehacer teatral y de los usos y costumbres que distinguen a los actores, tal como el poco apego que tienen por el ahorro.

> «ORAZIO
> […] Los cómicos no nos hacemos ricos; todo lo que ganamos lo gastamos. Afortunados los que al cabo del año terminan con lo comido por lo servido, pero por lo general los gastos son siempre mayores que las entradas.»

Le siguen, en esta primera escena y también en la segunda, otras reflexiones que marcan aún más los hábitos de los cómicos, desde la mala costumbre de levantarse tarde, el comportamiento de altanera *prima donna* que exhibe Placida, la primera dama de la compañía, y la impuntualidad al llamado para los ensayos, que, para Eugenio, son la parte más ingrata de la profesión, pese a que Orazio alega que «son los muchos ensayos los que hacen a un buen cómico». Aquí Goldoni presenta el primer punto de debate

45 Goldoni, Carlo. *El teatro cómico* (traducción de Ángel Chiclana). En lo sucesivo, las citas referidas a la pieza responderán a esta fuente.

que plantea su reforma, la necesidad de los ensayos, una práctica a la que los actores *all'improvviso* no estaban acostumbrados y a la cual, por lo tanto, oponían resistencia.

En la escena III del primer acto hace aparición Tonino, un Pantaleone que actúa muy cómodo cuando asume el papel a la vieja usanza, con máscara e improvisando los diálogos, y que se muestra miedoso y muy quejoso de las nuevas obligaciones que le exige la comedia nueva.

> «TONINO
> […] Estas nuevas comedias, las comedias de carácter van a terminar con nuestro oficio. Un pobre cómico, que ha estado toda la vida haciendo su trabajo según las reglas de la *commedia dell'arte*, que está acostumbrado al teatro de improvisación, le salga bien o mal, si ahora de pronto tiene que estudiar un texto de memoria y decir lo que ya ha sido escrito de antemano, si, además, tiene ya adquirida una reputación…».

Orazio afronta los reparos de Tonino haciéndole recordar los aplausos que recibió cuando se animó a trabajar sin máscara en tres obras de carácter (menciona precisamente tres títulos de Goldoni), obteniendo un reconocimiento superior de un público (que aquí se incluye como partícipe necesario), bastante más animado a celebrar las nuevas expresiones que las viejas farsas *all'improvviso.* «Todo lo que decís es verdad –acepta Tonino–, pero sigo teniendo miedo. Me parece que el cambio es demasiado brusco para un actor acostumbrado a hacer otra cosa».

En la escena VI de este primer acto se hace la primera mención de Lelio, un autor que viene a ofrecer sus piezas a la compañía y que Goldoni retrata con bastante impiedad e ironía. Lo introduce Anselmo, el Brighella del elenco, que con su bondad de maneras atempera bastante la saña que el autor aplica en el desvalido Lelio, flaco por tanta hambruna, sin dinero, siquiera monedas, para conseguir hospedaje digno y tampoco para probar bocado desde hace un par de días. A pesar de que no se necesitan obras nuevas, se sabe que la compañía tiene las suficientes (¡dieciséis!), Orazio, por ruego del apiadado Anselmo y también movido por la curiosidad, acepta recibir al autor ofertante. La entrada de Lelio es teatral, si cabe el término, cargada de besamanos para las señoras y un extravagante respeto por los varones, actitudes envaradas que, sin duda, habrán hecho reír, y suponemos que mucho, a aquellos espectadores

de 1750. Luego de su ceremoniosa presentación Lelio hace su primer ofrecimiento a la compañía entera.

«LELIO
Aquí traigo una comedia de argumento, que he escrito en sólo tres cuartos de hora.

PETRONIO [el Dottore del elenco]
Podéis decir que la habéis escrito rapidiprecipitaraudamente.

LELIO
Oigan vuestras mercedes el título: *Pantaleone, padre amoroso, con Arlecchino, fiel criado, Brighella, parásito celestinesco, Ottavio, administrador de bienes rurales y Rosaura, doncella delirante de amor*. ¿Qué os parece? (*A las damas*) Bonito, ¿no?

PLACIDA
Es un título tan largo que ya no me acuerdo cómo se llama.

BEATRICE [segunda dama]
Es una comedia en la que cabe casi toda la compañía.

LELIO
Creo que es lo mejor que tiene: es un título que sirve a la vez de argumento de la comedia.

ORAZIO
Perdonadme, querido señor. Las buenas comedias deben tener unidad de acción. Deben tener… un solo argumento y… y un título simple.

LELIO
De todas maneras, es mejor que sobre no que falte. Por otra parte, ésta mía tiene cinco títulos. Podéis elegir el que más os agrade. Mejor todavía: cada año que la volváis a representar, cambiad de título y así tendréis comedia para cinco años y parecerá una distinta cada vez.»

El extravagante y delictuoso recurso que plantea Lelio no parece sólo una humorada del dramaturgo, sino precisamente una crítica que Goldoni hace a una práctica que seguramente empleaban algunos autores o algunas compañías que compraban la obra y, con la modificación del título, a veces con nada más que eso, le daban carácter de estreno a piezas que ya habían mostrado en otra parte. La escasa comunicación entre las plazas teatrales (recuérdese la condición trashumante de los teatristas italianos) admitía que se ofrecieran con carácter de novedad espectáculos que con casi ningún cambio ya se habían representado en otros escenarios, sin que nadie tuviera elementos informativos como para descubrir la falsificación. Asimismo Orazio ejerce, entremedio de este discurso, la defensa de la vieja norma de la unidad de acción y de la fábula simple tal como recomienda Aristóteles en su *Poética*, vale decir el respeto por el relato ceñido a la transformación de una sola suerte humana.

De todos modos, y pese a la desconfianza que Lelio consiguió ganarse con sus primeras intervenciones, se le permite la lectura de su pieza que no es otra cosa que un *canevá* que deja a los actores la producción del diálogo. La historia que cuenta el autor, previsible, copia de las tantas que se hacían *all'improvviso*, aburre a los cómicos que poco a poco, uno tras otro, se van retirando de la escena. Ante el rechazo, Lelio clama la ayuda de Anselmo, quien le informa que lo suyo ha quedado fuera de moda, que ahora a los italianos les gustan las comedias de carácter. Estupefacto, Lelio escucha las razones de semejante cambio, parlamentos donde Goldoni concentra los intereses mayores de su poética y que lo han llevado a la reforma.

> «ANSELMO
> […] Hoy los italianos beben los vientos por las nuevas obras. Y os diré más: el teatro nuevo ha influido tanto en el buen gusto del público, que hoy hasta la gente de baja condición sabe entender y sabe criticar con buen sentido las comedias y los personajes que las hacen.
>
> LELIO
> Pues me parece milagroso.
>
> ANSELMO
> Y os diré también por qué: *la comedia fue creada para corregir los vicios y poner en ridículo las malas costumbres.* Cuando las comedias de los

antiguos se vieron con estos criterios, era el pueblo entero quien decidía sobre ella, porque cada cual, viendo la imitación de un carácter sobre la escena, se encontraba a sí mismo o a cualquier otro retratado en él. Luego, cuando las comedias se convirtieron simplemente en argumentos ridículos, dejaron de interesarle a la gente, porque con el pretexto de hacer reír se admitieron todos los despropósitos imaginables. Y ahora que volvemos a buscar los argumentos en el mare magnum de la naturaleza humana, el público se siente conmovido en su interior porque se identifica con el sentimiento o con el personaje que lo representa y sabe entender si ese sentimiento es lógico o no y si el personaje es o no es real.»[46]

Lelio, que en realidad se mueve impulsado por el hambre y la privación, toma nota de la lección e intenta ponerse a tono ofreciendo otras obras de su autoría, entre ellas una traducida del francés que, ante el desinterés de Orazio, ni siquiera puede leer.

«LELIO
¿Es que despreciáis el ingenio de los poetas franceses?

ORAZIO
No, no. Yo no desprecio nada. Al contrario: los alabo, los estimo en mucho y los venero si hace falta […] No puede decirse que los franceses no hayan conseguido magníficos caracteres en su teatro, bien concebidos y mejor desarrollados; ni que no sepan manejar magistralmente las pasiones, ni que sus agudezas no sean conceptuosas y brillantes… pero los espectadores de aquel país se conforman con bien poco. Una comedia francesa se sostiene con un solo personaje. Alrededor de una sola pasión, bien llevada por supuesto, se mueve toda una serie de reflexiones que gracias a la brillantez de su expresión parecen que nos están hablando de cosas nuevas y diferentes. Pero nosotros los italianos exigimos mucho más del teatro. Queremos que el protagonista sea fuerte, original y que, además, sea conocido; que los demás personajes

46 Las cursillas incluidas en este parlamento de la pieza son nuestras.

necesarios para la acción sean caracteres claramente dibujados; que el argumento sea entretenido y que sea original. Que la idea vaya mezclada con ingeniosidades y con situaciones graciosas. Y queremos un desenlace inesperado pero lógico, acorde con el desarrollo de toda la comedia.»

Luego de que Orazio hubiera marcado las diferencias entre su poética y la francesa, el diálogo deriva en la inevitable mención de las unidades clásicas, debatiéndose si éstas deben ser respetadas y hasta dónde. Antes, como se anotó, Orazio ya había hecho defensa de la unidad de acción, ahora le cabe establecer limitaciones para el uso de las unidades de lugar y de tiempo. Desde ya que desestima la costumbre española de emplear ilógicos traslados de lugar y de tiempo –una escena se desarrolla en Nápoles, la siguiente en Castilla–, pero tampoco acepta la rigidez de los preceptistas que pueden dañar, por falta de libertad argumental, la fábula de la comedia.

Lelio termina apabullado. Abandonado una vez más por sus interlocutores, reflexiona sobre su situación y decide ofrecerse como cómico, en atención que a la compañía le falta precisamente un integrante varón.

«LELIO
¡Al diablo los argumentos, las comedias y la misma poesía! Hubiera sido mejor que me hubiera ofrecido como cómico en primer lugar. Ahora ya no quieren saber nada de mí. Pero podría ser que… Quizás si el señor Brighella me ayudase… Vamos allá. A mí el teatro me gusta, y si no sirvo para autor me haré por lo menos cómico. Como aquel soldado que, no pudiendo ser capitán, se contentó con ser tambor (*sale*).»

Luego de la salida de Lelio, se produce la entrada de la compañía entera y se muestra el desempeño de un Apuntador irritado, que exige el comienzo inmediato del ensayo del tercer acto de *Un padre rival de su hijo.* La inclusión de este personaje, el Apuntador, no es un inocente dato costumbrista, sino muestra la deliberada intención de Goldoni de presentar la necesidad de un nuevo rol escénico, ejercido por alguien que al pie del escenario debe ayudar a los actores, obligados a memorizar los diálogos y no a improvisarlos, a recordar sus parlamentos y decirlos con exactitud.

El ensayo de *Un padre rival de su hijo* se lleva buena parte del segundo acto de *El teatro cómico*, que comienza a finalizar con la rendición total de Lelio, que tira por la borda sus ínfulas de poeta y, tal como se lo había propuesto *in pectore* se ofrece como actor (Anselmo le da una mano en esto). También en este acto hace aparición un nuevo personaje, Eleonora, una señora «toda llena de ricitos, muy tiesa, con su manto, con su sombrerito», que pide hablar con el director. La compañía asiste al ingreso de la mujer, una cantante, una *prima-donna*, que con altanería se ofrece, bajo un cúmulo de pretensiones, para cantar en los intermedios. Sus demandas, que Orazio parece aceptar cuando en realidad se está burlando de ella, hasta que por fin, hastiado, le comunica a la señora que de ningún modo necesitan de ella, decisión que todo el elenco festeja con un ¡bravo!.

> «ELEONORA
> ¿Cómo? ¿Os burláis de mí?
>
> ORAZIO
> ¿Pero qué os habéis creído, señora? ¿Qué los actores tengamos necesidad de la música para triunfar en nuestra profesión? Hace tiempo, por desgracia, el teatro ha tenido que mendigar la ayuda de la música para atraer al público. Pero, gracias a Dios, hoy no es así. No quiero entrar en discusión sobre los méritos o deméritos de los profesionales del canto, pero os digo que tan virtuoso de su arte puede serlo el músico como el cómico. Con una diferencia, que nosotros, para salir a escena tenemos que estudiar los papeles y vosotros os aprendéis un par de arias como los papagallos y a fuerza de gritos os las hacéis aplaudir. A sus pies, señora virtuosa (*sale*).»

En este punto Goldoni parece vengarse del fracaso de *Amalasonte*, remoto ya en el tiempo pero presente en su ánimo, aquel libreto que quemó en una chimenea por haberse mostrado inservible para seducir a un auditorio de cantantes que esperaba, como luego le informó un amigo, un apego a las convenciones que su pieza no tenía, aquellas que exigían que los tres personajes principales del drama deben cantar cinco arias cada uno; dos en el primer acto, dos en el segundo, etc., etc.

Eleonora se defiende del desaire con la soberbia que había mostrado hasta ahora, que disimula una situación similar a la de Lelio, quien llegó movido por el hambre y la necesidad. Es precisamente el ex autor quien se le acerca; invocando amistad por una relación profesional que ambos tuvieron en algún momento, y le sugiere que, como él, acepte trabajar de cómica. La alternativa la lleva a una reflexión con la que se cierra el segundo acto.

> «ELEONORA
> […] Al fin y al cabo, todo es teatro y ya que no soy una excelente cantante quizás pueda llegar a ser una cómica aceptable. ¡Cuántas compañeras mías no harían lo mismo, si pudieran! Es mejor ganarse el pan honradamente que tener que ganarlo de una manera deshonrosa.»

Eleonora sale junto con su lacayo que, tan hambriento como ella, la acompañó en la entrada y ahora lo hace en la salida.

El tercer acto, luego del almuerzo, comienza con un interrogante: Orazio quiere saber si las flamantes incorporaciones de Eleonora y Lelio «servirán para el teatro» y, por otra parte, enterarse de «qué clase de personas son […] Prefiero tener gente de buenas costumbres antes que actores, por buenos que sean, que puedan ser unos tarambanas». Con esos objetivos, los somete a prueba. Esta situación le permite a Orazio, insistimos que portavoz de Goldoni, desplegar una sucesión de consejos referidos a la técnica actoral, a la manera del Hamlet shakesperiano, sugerencias ricas «en precisiones, que, por ser más obvias a nuestros oídos de espectadores espabilados de cuanto fueron a los de los venecianos de mediados del 700, no son por ello menos sensatas»[47].

> «ORAZIO [a Lelio]
> […] ¿No os dais cuenta que no se habla con el público? Un actor, cuando está solo en la escena, tiene que imaginarse que nadie está viéndolo ni oyéndolo. Eso de dirigirse al público es algo que tiene que desaparecer del teatro.

---

47 Davico Bonino, Guido. Introducción a *El teatro cómico* en la *Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España*, N° 30, de junio de 1993.

LELIO

Pero todo el mundo actúa así. Salen y se ponen a contarle al público dónde han ido o dónde piensan ir.

ORAZIO

Pues hacen muy mal. Eso no debe hacerse.

LELIO

Pues se acabaron los soliloquios.

ORAZIO

No señor. Los soliloquios son necesarios para expresar los pensamientos para que el público conozca el carácter del personaje, para expresar sentimientos y cosas así.

LELIO

¿Y cómo se hace un soliloquio si no es hablándole al público?

ORAZIO

Hay que expresarse con naturalidad, con la mayor naturalidad. En vez de decir "Ando desazonado buscando a mi amada y no la encuentro. Iré a ver si está en el mercado", etc., etc., debéis decir "Cruel destino, que no me has permitido ver a mi amada en casa, concédeme que la encuentre en…"».

Lelio que, claro está, no tiene demasiadas alternativas, acepta los consejos y, por fin, recibe con alegría el dictamen favorable de Orazio, que le permite el ingreso a la compañía. Promete que se dedicará «con todo mi interés a actuar como actor y dejaré mis inclinaciones poéticas, porque, por lo que estoy viendo, hay más reglas y preceptos que comedias se hayan escrito nunca».

Luego le toca el turno a Eleonora, quien debe someterse al mismo escrutinio. La señora ha cambiado de parecer y de conducta. La amabilidad que la compañía le ha prodigado durante el almuerzo, especialmente las actrices, la convencieron de lo infundado de los prejuicios que padecen los cómicos y las cómicas; comprende que «es falso lo que se dice sobre la ligereza de las actrices y de que se ganan más afuera de la escena que dentro de ella». Aquí vuelve a reaparecer el respeto y el afecto que Goldoni siempre tuvo por los actores, que

vuelca en *El teatro cómico* para conocimiento de los espectadores, entre los cuales podría hallarse alguno, o algunos, que todavía sostenían la injusta mala fama. Eleonora, ahora apoyada en una llamativa modestia, sentimiento contrario a la altanería con que se había presentado, pide ayuda a Orazio, le ruega que la ayude a convertirse en una buena actriz. La prueba, donde la ex cantante ofrece un recitativo de una mala versión de la *Eneida* de Virgilio, es suficiente para que Orazio la acepte como nueva integrante del elenco. La despide con algunas recomendaciones para el futuro, de las cuales conviene repetir aquella que le indica que «cuando estéis libre y no tengáis función, os aconsejo que vayáis al teatro. Siempre se aprende viendo a otros actores, porque nuestra profesión se aprende más con la práctica que con la teoría». Algunos historiadores especulan que con en este párrafo Goldoni sale al encuentro, con bastante desdén, de las teorías que a mediados del siglo XVIII se empeñaron en reflexionar acerca de las técnicas de la actuación, una de las cuales, la tan célebre *Paradoja del comediante* de Diderot, alcanzará poco tiempo después estatura de paradigma.

Cumplidos con estos requisitos, la compañía vuelve a los ensayos del tercer acto de *Un padre rival de su hijo*. El Apuntador estimula a los gritos: «ánimo, señores, que el tiempo pasa y ya va siendo de noche». Lelio, puesto en observador ya que en estas escenas no tiene cabida, se atreve a criticar el trabajo, lo que permite que la pieza ingrese, de nuevo, en una zona de reflexión acerca de las reglas clásicas, esta vez las establecidas en el *Arte poética* de Horacio. Orazio quiere saber por qué Lelio opina que la escena que ensayan «es una porquería».

> «LELIO
> Porque, según he leído en la Poética de Quinto Horatius Flacco, en una escena no deben aparecer más de tres personajes. Y en esta que se estaba haciendo aquí había nada menos que cinco.
>
> ORAZIO
> Perdonad, y decidle a quien quiera que os haya asesorado sobre la Poética de Horacio, que lo que dice no es lo que habéis entendido, sino "Noc quarta loqui persona laboret". Hay quien lo ha interpretado como que quiere decir "No actúan más de tres personajes"; pero lo que quería Horacio es que, si hubiera cuatro personajes en escena, que uno de ellos no intervenga en el diálogo, que no interfieran unos con otros. Que es lo que sucedía en la *commedia dell'arte*, con cuatro o cinco personajes a

la vez en escena y formando un mare magnum y una confusión que no había quien la entendiera. Si se llevan bien y se hace como Dios manda, en una escena pueden aparecer ocho o diez o doce personajes, que no pasa nada, siempre que la acción se lleve ordenadamente, y que los personajes no se interfieran, y que hable cada uno cuando le toque hablar. Esto es lo que piensan y hacen los mejores autores de nuestros días, que han interpretado correctamente las palabras de Horacio, y no como vos habéis hecho.

LELIO
En resumen, que también aquí he metido la pata.

ORAZIO
Es que antes de hablar sobre los preceptos de los autores clásicos, hay que tener en cuenta dos cosas. En primer lugar, el verdadero sentido de lo que dicen, y después, si lo que han dicho es aplicable o no a nuestros tiempos. De la misma manera que desde entonces han cambiado las costumbres, las formas de vestir, de comer o de hablar, también han cambiado el gusto, la técnica y la práctica del teatro.»

En este punto, además de dar una atendible apreciación del precepto horaciano, para unos cuestionable y para otros confuso, Goldoni indica un rango de independencia con la preceptiva clásica que, por ejemplo, hubiera sido sentida como irreverente en la Francia de Corneille y Racine.

Y la fábula llega a su fin. Orazio, en una oración de despedida, informa que aquí ya «hemos terminado el ensayo. Y de todo lo que hemos estado hablando hoy, creo que se puede sacar una idea de lo que debe ser *El teatro cómico*».

Curiosamente Goldoni dedicó poco espacio en sus *Memorias* para tratar esta pieza, quizás una de las más importantes de su carrera si tenemos en cuenta que en ella ha volcado su poética: en ese documento sólo conocemos de *El teatro cómico* su argumento y los efectos felices de su estreno. Mayor despliegue le merece el relato de lo ocurrido con la representación de las famosas dieciséis obras. Por lo general todas obtuvieron el beneplácito del espectador, logrando

que las finanzas de la compañía se recuperen y deje de sufrir vicisitudes preocupantes. Pero, también curiosamente, la feliz consecuencia provocó el disgusto del autor, quien se preguntaba qué beneficio había obtenido él con la proeza de haber escrito dieciséis obras en un año: no le habían pagado «ni un óbolo por encima del precio convenido para el año. Ni la menor gratificación; muchos elogios, muchas enhorabuenas, y ni el menor reconocimiento». El enojo de Goldoni aumentó cuando Medebac, enterado de que en 1751 el editor veneciano Bettinelli iba a publicar un volumen con cuatro obras de Goldoni (el primero que iba a ser dedicado a su producción teatral), atacó esta fuente de ingresos del dramaturgo y le disputó los derechos de autor, so pretexto de haber sido el comprador de las obras y por lo tanto el propietario de las mismas. Todas estas circunstancias le hicieron decidir a Goldoni el retiro de la compañía, para lo cual debería esperar el término del período contractual. En el transcurrir de lo que restaba del compromiso laboral, Goldoni escribió y Medebac le estrenó *Molière*, una comedia en cinco actos y la primera en verso (en realidad versos alejandrinos, metro que consideraba natural y cercano a su prosa), referida a la vida del genio francés.

> «Dos anécdotas de su vida privada me suministraron el argumento. Una es su proyectado matrimonio con Isabelle, que era la hija de la Bejart; y la otra, la defensa de su *Tartufo.* Estos dos hechos históricos se prestan uno a otro tan bien, que la unidad de acción resulta perfectamente observada.»[48]

Goldoni continúa con la reseña de sus estrenos hasta el capítulo XVI, donde expone la conversación que tuvo con Medebac, referida a su retiro de la compañía, una decisión que el empresario aceptó educadamente. Pero, antes del alejamiento le ofreció al Sant'Angelo quizás su comedia más celebrada, *La locandiera* (*La posadera* es la habitual traducción al castellano). Esta pieza en tres actos y en prosa, que aún hoy es muy bien recibida en los escenarios contemporáneos, se estrenó en Venecia en 1752 o 1753, y en el papel principal actuó la famosa Magdalena Mariani, la Corallina (¿amante de Goldoni?), que sustituyó a Teodora Medebac, atacada, según Goldoni, de imaginarias

48 En el capítulo X de estos *Apuntes* damos amplia noticia sobre estos dos asuntos de la vida de Molière, con la diferencia de que reconocemos con el nombre de Armande, no Isabelle, a la hija de la Bejart.

enfermedades, que sin embargo no fueron delirios de hipocondriaca ya que murió de tuberculosis muy poco después.

Vale, por su condición de obra maestra goldoniana, incluir aquí la síntesis argumental de *La locandiera*.

El arruinado marqués de Forlipópoli y el rico conde de Albaflorita disputan el amor de la bella posadera Mirandolina. El caballero Ripafratta (Rocaquedrada en castellano) tercia en el asunto desestimando el interés que por el amor de las mujeres muestran ambos contendientes, agregando palabras de desprecio por la posadera. Mirandolina escucha y toma ese comentario como un desafío y, ¡en menos de veinticuatro horas!, transforma al misógino Ripafratta en un amante desesperado. Llegado a este punto, Mirandolina se desentiende de los tres pretendientes y se casa con Fabricio, hombre de pueblo como ella.

> «Un final dramático habría destruido la gracia de la comedia, que, al fin y al cabo y a pesar de la solidez psicológica de los personajes, es un *scherzo* [broma en italiano, se utiliza en música para identificar ciertas zonas menores y graciosas dentro de una composición larga, como la sonata o la sinfonía]»[49].

Apenas concretada la desvinculación de Madebac, Goldoni firmó un convenio con los hermanos Antonio y Francesco Vendramin, nobles venecianos propietarios del teatro de San Luca, que había contado con el concurso de Riccoboni hasta que éste se marchó a París. El contrato con los Vendramin lo ligaba por diez años, y regía desde el primer día de la cuaresma de 1753 hasta el último día de carnaval de 1763. Debía escribir ocho comedias por año, además de intervenir con textos de menor envergadura en fiestas y acontecimientos. El nuevo acuerdo le era beneficioso desde todo punto de vista: sus honorarios aumentaron cinco veces y las obligaciones de trabajo se habían reducido a la mitad. Por otra parte, los hermanos Vendramin no se inmiscuían en los negocios que el autor hacía con los editores.

Goldoni se inició en el San Luca con el estreno, en 1753, de *El celoso avaro*, comedia en tres actos y en prosa donde el autor unió con gran pericia los dos caracteres mencionados en el título, «sin perder ninguna su vigor y sin que el

---

49 Momigliano, Attilio. 1982. Introducción a *Carlo Goldoni. La posadera y El abanico*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

personaje se haga inverosímil»[50]. Sin embargo la situación no le era favorable, Goldoni tomó nota enseguida que los actores del San Luca «aún no estaban suficientemente instruidos en el nuevo método de mis comedias; no había tenido tiempo de formarles en ese gusto, ese tono, esa manera natural y expresiva que habían creado los actores del teatro de Sant'Angelo». Se sumaba, a esta dificultad, la dimensión del San Luca, que era mucho más amplio que el Sant'Angelo. Pero Goldoni, sin duda un teatrista con recursos, salvó el inconveniente actoral con una tragicomedia, *La esposa persa*, en cinco actos y versos alejandrinos, más acorde con las posibilidades del elenco. Con esta propuesta apeló, con astucia, al gran espectáculo y a una acción que se desarrollaba en un lugar exótico y oriental: el atrio de entrada al serrallo del musulmán Tamas. Su éxito, muy grande (treinta y cuatro representaciones), dio el impulso para que el autor insistiera con dos continuaciones: *Ircana en Julfa* (1755) e *Ircana en Ispaan* (1756).

Allí, en el San Luca, Goldoni estrenó la célebre "trilogía del veraneo" (*trilogia della villeggiatura*), tres obras donde satiriza, con mirada más amarga que piadosa, la manía de las clases altas de Livorno por el veraneo, costumbre que iba arraigando en otras partes de Europa, porque «las personas que pueden disponer del tiempo, lo pasan de mejor gana en el campo que en la ciudad»[51]. Debe señalarse que la utilización de Livorno (ciudad de la Toscana, a orillas del Mediterráneo) como lugar de la acción fue una estratagema del autor para eludir el acecho de la censura veneciana; es claro que las tres obras se refieren a Venecia y a la furiosa moda veneciana de pasar las vacaciones, a cualquier precio, en una zona del Véneto próxima al río Brenta.

> «Allí donde nuestros antepasados no iban más que para cosechar sus bienes, se va hoy para despilfarrarlos. Es en el campo donde se juega fuerte, donde se tiene mesa franca, y donde se dan bailes, espectáculos, y es allí donde la chichisbeatura italiana[52], sin trabas ni molestias, progresa más que en ninguna otra parte.»

La trilogía –*La manía del veraneo*, *Las aventuras del veraneo* y *El regreso del veraneo*–, fue estrenada en su totalidad en el año 1761.

---

50 Doménech, Fernando y Hormigón, Juan Antonio. Obra citada.

51 Moynet, M. J. Obra citada.

52 Forma de infidelidad marital consentida y practicada de modo similar a la del cortejo español. Acerca de esto último, consultar el capítulo XVII de estos *Apuntes*.

En 1756 la corte de Parma convocó a Goldoni para que provea de óperas *buffas* a la compañía de actores franceses que mantenía a su costo. El autor escribió tres piezas del género (*La buena hija*, *El baile burgués* y *Los viajeros ridículos*) y tomó contacto por primera vez con un elenco de esa nacionalidad, quedando maravillado por su solvencia artística y calidad profesional. Apenas llegado a Parma lo invitaron a presenciar uno de los espectáculos de la compañía y terminó captado por la actuación y sorprendido por el silencio en la sala. Al final de la función no reprimió su entusiasmo y gritó ¡bravo! Cuando terminó con su cometido laboral, Parma lo premió con creces: se le otorgó una gratificación y el honroso título de Poeta al servicio de su Alteza Real.

Al año siguiente, 1757, Goldoni, de nuevo en Venecia, recibe otra invitación significativa: el conde Carlo Rezzonico lo convoca a Roma. Le pedía obras para sus actores y lo invitaba a viajar a esa ciudad para dirigirlos. Goldoni tenía noticias de que algunas de sus piezas habían sido estrenadas y aplaudidas en la capital de los Estados Pontificios, pero por precaución, y antes de hacer el viaje, pidió informes sobre la calidad interpretativa de los actores que iba a tener que dirigir. El conde, que tenía a su cargo la dirección del teatro Tordinona, no pudo satisfacerlo, no conocía a sus actores. A pesar de los riesgos, Goldoni partió y en Roma se reunió con los comediantes, casi todos de origen napolitano y varones, ya que en los Estados Pontificios no podían actuar las mujeres. Estos cómicos entendían muy poco de reforma y comedia nueva, Goldoni se aprestó a hacérselos saber mediante los ensayos de *La viuda ingeniosa*, pieza que ya había estrenado en Venecia, escrita en verso pero prosificada para esta versión romana (otras fuentes señalan que se trató de otra comedia, *Las mujeres de buen humor*, también adaptada para la circunstancia). Pudo sumar al trabajo la dicha de un encuentro con el papa veneciano Clemente XIII, quien lo recibió en San Pedro de un modo ceremonial. Asimismo, al margen de sus tareas, el poeta se tomaba tiempo para apreciar los monumentos de esa ciudad, antaño capital del mundo y entonces sede principal de la religión católica. Lamentablemente los recelos iniciales del autor se hicieron realidad: el estreno de *La viuda ingeniosa* fue un fracaso, puesto que los actores no alcanzaron, así lo afirma el propio Goldoni, el estilo que encajaba con el tono de la comedia. Luego de esta malograda experiencia (sólo siete meses permaneció en Roma), el autor volvió a Venecia para registrar, con preocupación, las dificultades que, en su ausencia, se le presentaron al teatro San Luca, muy dañado por la competencia de los teatros rivales. En este estado de inquietud recibió el gran canto de sirena, ahora los empresarios de los Italianos lo llamaban desde París. Los convocantes advertían

que el repertorio de la compañía se estaba extinguiendo, que el elenco carecía de nuevo material para ofrecer al exigente público de la ciudad, por lo que aspiraban que la participación de Goldoni (del cual, como hemos informado, ya habían estrenado con un éxito arrasador *El hijo de Arlequín perdido y hallado*) renovara la agonizante oferta. Se le ofrecía un contrato de dos años y un salario que doblaba lo que le pagaba Vendramin en Venecia, pero que en París no resultaba una cantidad tan apreciable, apenas alcanzaba para vivir con cierto decoro.

Goldoni manifiesta con sinceridad sus ganas de viajar a París. Como cualquier europeo admiraba la vida cultural y artística que se desarrollaba en esa ciudad y su presencia como dramaturgo invitado era una oportunidad que, luego de algunas vacilaciones, se decidió a aceptar. Asimismo valoraba su partida en atención a los signos, evidentes según algunos historiadores, de que Venecia se estaba mostrando harta de su reforma teatral y comenzaba a admirar a otros autores, entre ellos su enemigo Gozzi. Mientras preparaba su viaje escribió tres obras para el San Luca, consiguió el permiso de Vendramin para ausentarse (bajo la condición de que la ausencia fuera sólo de dos años y que desde París enviara otros trabajos para ser representados en Venecia), y se despidió del público local, en 1762, con *Una de las últimas veladas de carnaval*, «última comedia [en dialecto] que escribió Goldoni en Venecia, y que representa su despedida de la ciudad. Él mismo aparece como Anzoletto, diseñador de tejidos al que se la ofrecido un trabajo en Moscú. Goldoni por entonces había recibido (y aceptado) la oferta de su trabajo en París»[53]. Con su salida de Venecia en abril de 1762, Goldoni concluye con la segunda parte de sus *Memorias*

Cuando Goldoni llegó a la capital francesa encontró una situación modificada por orden real: el monarca Luis XV había decretado la obligatoria fusión de la Ópera Cómica con la compañía de los Italianos, de modo de constituir un nuevo organismo, que se constituyó en el tercer teatro oficial de París. Luego del cortés recibimiento que le hicieron Antonio Zacconi y su esposa Elena Savi, director y primera actriz de la *Comédie Italienne*, Goldoni se dedicó a hacer un análisis de los actores compatriotas que iba a tener a su disposición, estructurados hasta entonces como un conjunto *all'improvviso*. Todavía en el papel de recién llegado, Goldoni asistió a una representación de una obra suya

53 Doménech, Fernando y Hormigón, Juan Antonio. Obra citada.

por parte de la compañía, que tuvo lugar en Fontainebleau[54]. Se trataba de la exitosísima *El hijo de Arlequín perdido y hallado*, que para su sorpresa (suponemos que también del elenco) no se ganó ningún aplauso de ese gélido público formado por nobles y cortesanos. Debido a este suceso escaso, Goldoni sacó conclusiones y creyó comprender hasta dónde llegaba el grado de deterioro de la institución, pero supuso que aplicando en París los mismos principios de reforma teatral que practicó en Venecia, podía revertir la desfavorable situación. Pero esta especulación estuvo equivocada, además de la esperada y natural resistencia de los actores, disgustados por la obligación de ensayar comedias enteramente dialogadas, compromiso que hasta ahora jamás habían tenido, debe sumarse un rechazo similar por parte del público parisino, que pedía de los Italianos lo que siempre le habían dado, ninguna otra cosa, sólo comedias *all'improvviso* jugadas con la conocida desenvoltura y desfachatez.

> «Los franceses, ignorando casi totalmente la labor de renovación operada por nuestro autor, seguían identificando la comedia italiana con las manifestaciones más características de la comedia del arte al viejo estilo, y era esto lo que pedían ver en los escenarios. [Por otra parte], desde el otro lado de las candilejas, los actores estaban más preparados y dispuestos por profesión y sensibilidad para secundar al público que para reeducar sus capacidades interpretativas adaptándolas al nuevo teatro.»[55]

Goldoni insistió con una pieza, *El amor paterno o La criada agradecida*, la primera escrita para la *Comédie Italienne*, y donde mantuvo, con prudencia, ciertas formas tradicionales que él, como autor, ya había abandonado en Italia. El estreno en 1763 resultó un fracaso rotundo. *El matrimonio por concurso*, que con su firma la compañía estrenó a continuación, tampoco obtuvo repercusión. Ante tantos contratiempos, el poeta reconsideró su posición y entendió que, pese a su

---

54 Se reitera el contenido de una nota aportada en un capítulo anterior: el Palacio de Fontainebleau es uno de los mayores palacios reales franceses, levantado a cincuenta y cinco kilómetros de la ciudad de París. Alrededor de él creció la ciudad que lleva el mismo nombre. Utilizado como lugar de veraneo por la monarquía dieciochesca, su existencia proviene de la época de Francesco I (1494-1547). Él y los sucesivos reyes aprovecharon el bosque aledaño como coto de caza. Actualmente es lugar de esparcimiento de la población parisina.

55 Carrera, Manuel. Obra citada.

disgusto, debía volver a las fuentes, construyendo guiones de Comedia del Arte, vale decir *cannovacci* para lucimiento de los Arlecchinos y los Brighellas.

> «La mayoría de los actores italianos no me pedían más que cañamazos para improvisar; el público se había acostumbrado a ellos, la corte los soportaba, ¿por qué había de rechazar plegarme a ellos? Venga, dije, hagamos cañamazos si los quieren, todo sacrificio me parecía dulce, todo trabajo me parecía soportable por el placer de quedarme dos años en París.»

Fruto de estas reflexiones y en «vista de que el público y los cómicos de París no se acomodaban a su teatro, Goldoni vuelve a sus orígenes y escribe una comedia de máscaras e improvisada, *Los amores de Zelinda y Lindoro*»56, con la cual obtiene el éxito que hasta ahí se le había negado. Goldoni mantuvo el mismo grado de aceptación con otras dos piezas –*Los celos de Lindoro* (1764) y *La inquietud de Zelinda* (1765)–, que son la continuación de la primera y conforman lo que él mismo identifica como una novela cómica en tres partes. Este triunfo no eliminó todos sus recelos, desconfiaba de su carrera en París y mantuvo, por precaución, los vínculos con Vendramin. Le envió uno de sus mejores textos, *El abanico*, además de versiones venecianas de su novela cómica, transformada en tres comedias de caracteres, y varios intermedios jocosos; *Quien la hace la paga o Los alborotos del carnaval*, escrita en dialecto veneciano, es la última comedia que recibe Vendramin. Su fracaso memorable, en 1765, decidió al autor dar fin al convenio, nunca más el San Luca recibirá un texto suyo.

Todavía un extranjero en París, Goldoni anotó en sus *Memorias* su asistencia, por primera vez, a una función de la *Comédie-Française*, que ofrecía *El misántropo* de Molière.

> «Salí del teatro encantado, deseaba una de esas dos cosas: o llegar a dar una de mis obras a los franceses, o ver a mis compatriotas en condiciones de imitarlos; ¿cuál será la más difícil de ver realizar? Sólo el tiempo podía decidir ese dilema.»

Las ganas de seguir residiendo en París pudieron más que las frustraciones y el ánimo de volver a Venecia, porque concluido el contrato con los Italianos,

56 Doménech, Fernando y Hormigón, Juan Antonio. Obra citada.

que según su parecer, no parecieron muy molestos por su alejamiento, sino todo lo contrario, Goldoni, que debía ganarse la vida de algún modo (las venta de obras para ser estrenadas en Italia y los derechos de autor por las ediciones no alcanzaban para eso), pasó a trabajar en 1765 de maestro de italiano de las *mesdames* de Francia, título que se les daba a las hijas del rey Luis XV y a las hermanas del futuro Luis XVI, que casi al mismo tiempo tenían a Beaumarchais ¡como profesor de arpa!. Por obligaciones del cargo, el maestro de las princesas obtuvo alojamiento en el corazón de la corte, en el palacio de Versalles. De ese modo Goldoni asistió complacido a las gratas vicisitudes de su entorno aristocrático, con frecuencia adornado por algún casamiento cortesano, otras veces oscurecido por alguna desgraciada defunción. Precisamente una serie de muertes principescas, lo alejaron de sus alumnas y lo sumergieron en una situación económica afligente, la cual superó cuando las *mesdames*, agradecidas por su trabajo, «solicitaron para mí el título y los emolumentos de Maestro de Italiano de los Hijos de Francia». Es preciso agregar, aunque no lo confiese, que la cifra que se le otorgó en 1769 era bien modesta y que en su adjudicación no intervinieron para nada sus méritos como autor teatral, sino sus virtudes de profesor de idioma. Entonces, a principios de 1770, Goldoni debió abandonar Versalles para volver a establecerse en París. Siguió escribiendo y mandando obras a Venecia, donde, con deliberada exclusión del San Luca, se estrenaban con suerte diversa, y formalizó el primer intento de ingresar al campo profesional francés como un autor del país. Para ello, luego de tantos años de permanencia, osó (ese es el verbo que él mismo utiliza) escribir en francés una obra para el primer teatro de la nación, vale decir, para la *Comédie-Française*, *El gruñón de buen corazón* (*Le bourru bienfaisant* fue el título en francés), que se estrenó primero en París, el 4 de noviembre de 1771, y al día siguiente en Fontainebleau. Tuvo el mismo éxito en la corte y en la villa. Algunos historiadores relativizan el triunfo, hablan de una modesta repercusión, pero un Goldoni entusiasmado escribió que «me vi colmado de honores, de placer, de alegría; digo la verdad, no oculto nada; la falsa modestia me parece tan odiosa como la vanidad». Lo cierto es que en el estreno tuvo que salir a saludar desde el escenario al final de la función, suceso inédito e insólito para un dramaturgo veneciano al cual jamás le había sucedido semejante cosa en su patria.

> «Al ser explícitamente una imitación del teatro francés, esta comedia de carácter no podía aparecer más que como una pálida réplica, inferior a sus modelos: contribuía a nutrir el inevitable

paralelo con Molière, fundado sobre los únicos puntos de convergencia, y condenaba a Goldoni a una irremediable inferioridad por el desconocimiento de su originalidad.»[57]

Los resultados conseguidos por *El gruñón de buen corazón* no obraron en su beneficio, la pieza no significó un buen punto de partida para que el autor pudiera iniciar una segunda carrera autoral en territorio francés. Hubo un intento de continuidad, luego de una larga pausa que Goldoni se tomó, paralizado, como él mismo acepta, por el temor de no repetir lo que tomó como un triunfo autoral, pero al fin, cediendo a la invitación de amigos y allegados, se puso a la tarea de redactar su segunda comedia en francés, *El avaro ostentoso* (*L'avare fastueux* en francés), que, el autor no lo sabía aún, será la última pieza de su vida. Terminado el trabajo, tuvo que someterlo al proceso de aceptación por parte de la *Comédie-Française*, a través de un trámite, fastidioso y con frecuencia humillante, que nosotros relataremos con mayores precisiones en un capítulo posterior de estos *Apuntes*. Lo que no se entiende, porque Goldoni no lo aclara, cuál fue la razón que le exigió al autor someter a semejante juicio su segunda obra cuando un proceso similar no fue padecido por la primera (al menos en sus *Memorias* no da noticia de ello). *S*abemos que la primera lectura de *El avaro ostentoso* tuvo resultado relativo: se le recomendó efectuar algunas correcciones. Goldoni, obediente, cumplió con el requisito, la obra fue aceptada y la *Comédie* la sumó a la nómina de piezas que en fecha muy próxima iba a representar ante la corte reunida en Fontainebleau. *El avaro ostentoso* se ofreció en 1776 en el palacio de verano de la realeza y el recibimiento fue glacial. Goldoni, en su crónica de vida, responsabiliza a los actores. La esperanza de una revancha, el estreno en París, quedó frustrada porque de inmediato, acaso por el fracaso cortesano, la *Comédie* la eliminó de su repertorio. En cambio, su primer texto, *El gruñón de buen corazón*, tuvo mayor fortuna, la severa *Comédie* la mantuvo en cartelera hasta el año 1849.

De este modo, no muy glorioso para quien había hecho tanto, terminó la carrera autoral de Goldoni, exactamente en ese año 1776. A partir de 1783 se antepuso a las muchas señales de mala salud (había perdido la visión del ojo izquierdo) y se consagró a la redacción de sus Memorias (dedicadas a Luis XVI).

---

57 Le Roux, Monique. "*Para Goldoni*" en la *Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España*, N° 30, de junio de 1993.

También a participar, bajo la calidad de simple y feliz ciudadano parisino, de algunos acontecimientos que sacudieron a su país de residencia, entre ellos, la muerte de Luis XV («el rey más clemente, el padre más cariñoso, el señor más afable»), el regreso de Voltaire a París (Goldoni lo visitó para agradecerle las palabras elogiosas que el philosophe alguna vez escribió sobre él) y las circunstancias del fastuoso funeral que la ciudad ofreció al gran señor de la Ilustración (1778).

En este estado de mala salud y frustración profesional Goldoni recibe en 1787 la visita del dramaturgo español Leandro de Moratín (Beaumarchais fue el único autor francés que no lo honró con su bienvenida), que, llegado a París, buscó un encuentro con su admirado colega. En carta a su amigo Eugenio de Llaguno, el autor de *El sí de las niñas* relata el suceso.

> «Hallé a Iberti en casa del conde de Aranda […] y lo primero que le pregunté fue si vivía Goldoni. Vive y está bueno. Y ¿en dónde está? En París. ¿En qué calle?, ¿en qué casa? Cuando usted quiera verlo, iremos juntos. ¿Cuándo puede usted llevarme? Mañana. ¿A qué hora? A las once […] Llegó el día y la hora señalada, fuimos allá y vi a mi amigo Goldoni, viejo, afable, respetable, alegre, gracioso, cortés; no me hartaba de verle. ¡Cuánto me agradeció la visita! Hablamos largamente de teatro, y se complació infinito cuando le dije que en los de Madrid se representaban con frecuencia y aplauso muchas obras suyas [Moratín da los títulos]. Me habló de la ingrata patria, que le obliga a vivir ausente de ella, atenido a una pensión que le da la Corte, y al recordarlo, se le bañaron los ojos de lágrimas. Yo le acompañé también, porque, en efecto, es cosa cruel que el mérito de hombres tan extraordinarios, honor de su nación y de su siglo, se desconozca y se desprecie con tal extremo, que la soberbia república de Venecia permita que Goldoni viva a merced de un gobierno extranjero, y que otra nación haya de dar sepulcro a un hijo suyo, que tanto ha contribuido a su ilustración, a sus placeres y a su gloria.»

Precisamente poco después de estas reflexiones de Moratín, Goldoni padeció también la ingratitud de su patria adoptiva. Producida la Revolución Francesa, la Asamblea Legislativa suprimió en 1792 todas las pensiones otorgadas por el rey, y el dramaturgo se vio sumido en la miseria al perder su

único apoyo económico seguro, aquellos magros honorarios gestionados hacía tiempo por las *mesdames*. Los recursos provenientes de Venecia mermaban tranco a tranco, muchas de las obras que allá se ofrecían estaban vendidas, por lo tanto el autor había perdido su propiedad; además carecía de recursos para controlar los ingresos de boletería que producían aquellas otras que había cedido a porcentaje. El poeta y dramaturgo francés Marie Joseph Chénier, anoticiado de la urgencia, defendió la causa del colega italiano. El gobierno revisó la medida y restituyó la recompensa, pero tardíamente: Goldoni, se dice que en un piso oscuro del Barrio Latino, bendiciendo al cielo por morir francés y republicano, había muerto en la víspera. Su viuda Nicoletta, heredera del beneficio económico, le sobrevivió apenas dos años.

> «Goldoni no conoció nunca el triunfo lleno e indiscutible, ni su arte ha tenido un reconocimiento total después de su muerte. Es cierto que en la mayor parte de las historias de la literatura, de los manuales y los libros escolares se le califica como el *padre* (o, más modestamente, el *reformador*, o también solamente el *restaurador*) de la Comedia italiana; y existe una vasta literatura goldoniana; y se hacen colecciones y museos goldonianos; y la obra de Goldoni se ensalza como una de las mayores glorias de Venecia e Italia; pero también es cierto que junto a los adoradores de Goldoni siguen estando sus detractores.»[58]

El Romanticismo que asomaba a través de la novela insignia del movimiento, *Las aventuras del joven Werther*, tan afecto a glorificar una idílica Venecia transitada por gondoleros cantores, ignoró la tarea del poeta y su contribución a la dramática europea. Podemos afirmar que su reivindicación, si el término cabe, fue tarea del siglo XX. Los directores de escena italianos Giorgio Strehler, Luca Ronconi y Luchino Visconti (de este director se conoció en 1952 su versión de *La locandiera*, con Marcello Mastroiani en el papel de Ripafratta, el misógino convertido), y los franceses Jacques Lassalle y Jean-Claude Penchenat, montaron sus piezas para demostrar no solo la extraordinaria teatralidad de la escritura dramática de Goldoni, sino la vigencia que muchas de sus obras mantienen en estos tiempos que parecen de costumbres tan distintas. Como precisamente declaró Giorgio Strehler, hay «un

58 D'Amico, Silvio. Obra citada. Las cursivas pertenecen al autor de la cita.

gran trabajo que hacer sobre Goldoni, sobre el escenario y a través del libro, para revelar el perfil de un gran hombre de teatro, completo y complejo»[59].

> «Podría ser que, pronto, Goldoni signifique tanto, para nosotros, como Marivaux y Chejov, unidos, cada uno según su propio talento.»[60]

La remisa posteridad le erigió su estatua, que desde hace más de cien años luce al pie del Rialto, en su adorada y desagradecida Venecia, ciudad que, como otro tardío homenaje, le dio nombre de Goldoni al viejo teatro San Luca.

Pietro Chiari (1712-1785) y Carlo Gozzi (1720-1806)

LOS RIVALES DE GOLDONI

Chiari y Gozzi fueron contemporáneos y declarados enemigos de las reformas de Goldoni, a quien combatieron desde distintos ángulos, puesto que ambos disparaban con armas diferentes (más arriba dimos datos de un furioso entredicho entre Chiari y Goldoni); ambos se unieron para acusarlo de "mercenario" y "adulador del público". Una mirada superficial podría indicar que Chiari y Gozzi salieron en defensa de la Comedia del Arte tan atacada por Goldoni, pero semejante suposición no es cierta, si bien amparaban a las máscaras a través de disquisiciones de alevoso cinismo, ninguno de los dos defendió a los comediantes aplicando en su literatura dramática las convenciones del teatro *all'improvviso.*

El ex jesuita bresciano Pietro Chiari, «un poco literato, un poco pisaverde y casi nada cura»[61], fue acaso el rival más enconado y persistente. Comenzó su carrera apenas arribado a Venecia, contratado como autor en 1749 por el teatro San Samuele. Desdeñoso de la comedia de costumbres y de carácter, Chiari se dedicó a cultivar la *Comédie larmoyante*, la comedia lacrimógena que puso de moda en Italia bajo el nombre de *Commedia fiebile.* Su modelo era, naturalmente, francés, sobre todo la literatura dramática de Nivelle de la Chausée. Llegó a

---

59 Strehler, Giorgio. *"Hay un gran trabajo que hacer sobre Goldoni"* en la *Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España*, N° 30, de junio de 1993.

60 Dort, Bernard. *"Un teatro en movimiento"* en la *Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España*, N° 30, de junio de 1993.

61 D'Amico, Silvio. Obra citada.

completar sesenta obras, donde se incluyen numerosos libretos de ópera, además de registrar una dedicación al periodismo como editor de la *Gazzetta Veneta.*

Chiari vivió algunas coincidencias fortuitas e involuntarias con Goldoni: lo reemplazó como autor de Medebac cuando Goldoni abandonó la compañía para trabajar para los Vendramín, y abandonó Venecia, para regresar a su ciudad natal, Brescia, en 1762, el mismo año en que Goldoni dejó la Serenísima para marcharse a París.

No obstante haber nacido en el seno de una familia patricia, el conde Carlo Gozzi padeció una mala educación primaria debido a las dificultades económicas que atravesaba su arruinada familia, lo que no permitió pagarle una sólida formación inicial. Aristócrata decadente, resentido, dedicado a «hacer daño, fue artífice del exilio de Goldoni a París»62 , también fue política y artísticamente conservador, enemigo de todo lo que oliera a Ilustración. Gozzi no solo se opuso a las ideas poéticas de Goldoni, sino también a las de Chiari, a quienes consideraba escritores inmorales y corruptores de la lengua correcta. A su juicio, estos autores condenaban al pueblo a permanecer en la ignorancia y a festejar la venalidad, por eso dispuso su aparato dramatúrgico para combatirlos, creando un subgénero teatral, la *fiaba escénica*, que en su momento obtuvo gran prosperidad y consagró al autor. La *fiaba*, de las cuales Gozzi escribió nueve, entre 1761 y 1765, *es* una expresión escénica secundaria guionada más que escrita, donde se mezcla, con la base de una endeble situación cómica, lo fantástico con lo maravilloso, el cuento de hadas con las más inocentes bufonadas. Se advierte en estos textos la influencia del francés Alain-René Lesage, artista de mejor gusto y mayor enjundia, autor de *Don Gil Blas de Santillana.*

> «El género de Gozzi no cuenta entre los triunfos del gran arte. Sus *fiabas* no enriquecieron el tesoro del teatro universal. Tienen interés por el solo hecho de que no se confunden con ningún otro género escénico, y, dentro de su género peculiar, son únicas»[63].

Su debut se produjo en 1761 con *El amor por tres naranjas*, llevado a la escena por el ya mencionado Antonio Sacchi y que, según registros, fascinó

---

62 Azúa, Féliz de. 1990. *Venecia de Casanova.* Barcelona. Planeta.

63 Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov. Obra citada.

a los alemanes Goethe, Schiller y Wagner. Este comienzo le dio tema para el futuro, en adelante Gozzi convierte en *fiabas* una serie de cuentos infantiles, de los cuales sobresalen *El pajarito verdebonito* y *La princesa Turandot*, que se montó en Weimar debido a los deseos de Goethe y cuyo libreto sirvió de base para que Renato Simoni y Giuseppe Adami elaboraran el suyo para la ópera *Turandot*, que musicalizó Puccini.

Concluido este ciclo, se supone que agotado el repertorio de cuentos tradicionales pasibles de teatralización, Gozzi realizó la adaptación de una veintena de obras españolas del Siglo de Oro, que dieron poco impulso a su dramaturgia. Antonio Sacchi, para muchos el último gran representante del teatro *all'improvviso*, secundó a Gozzi en sus primeros triunfos y también lo acompañó en su decadencia, cuando, avanzado el siglo, sus obras fueron perdiendo atracción. En 1782, Sacchi, «anciano encorvado, de rígidas rodillas y manos temblorosas, fue a ver a Gozzi para despedirse de él y abandonar luego para siempre el suelo de Venecia. Se embarcó en Génova para dirigirse a Francia [allí desde hacía años residía Goldoni], donde vivían sus parientes, pero murió en el viaje y fue sepultado para su último descanso en las olas del Mediterráneo»[64].

Los entendidos señalan la calidad y la importancia de la autobiografía de Gozzi –*Memorias inútiles de la vida de Carlo Gozzi, escritas por él y publicadas con humildad*–, género en el que también rivalizó con Goldoni, pero lamentablemente de este documento no hay traducción castellana (al menos nosotros no tenemos ninguna noticia de su existencia).

Gozzi, ya alejado del teatro, sobrevivió a la caída de la República de Venecia en 1797. Su muerte, en 1806, pasó absolutamente inadvertida.

Vittorio Alfieri (1749-1803)

LA GRAN TRAGEDIA ITALIANA

Antes de tratar la trayectoria de Alfieri, el dramaturgo italiano que se destaca por su dedicación y logro con la tragedia, es necesario mencionar a otro autor, que en un siglo dominado por la comedia, intentó situarse como dramaturgo a través del gran género. Se trata de otro abate, para nada pernicioso como lo fue Chiari, Antonio Conti (1677-1749), quien mantuvo una relación literaria con

64 Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov. Obra citada.

la poética de Shakespere, fundando sus tragedias históricas en acontecimientos romanos. En su dramaturgia se registra un hecho que lo diferencia de sus colegas, estableció el regreso del coro.

De otro autor de tragedias, Scipione Maffei, «erudito veronés, erudito en letras y en arte, filosofía y teología, arqueología y ciencias caballerescas»[65], ya reconocimos la calidad de su tragedia *Mérope*, estrenada en 1713 y modelo de la obra del mismo título que compuso Voltaire, por lo que resta prestar interés al que se considera el más grande trágico del siglo, Vittorio Alfieri.

Alfieri nació en el seno de una familia nobiliaria, que le legó una fortuna que lo asistió de por vida y que le concedió el salvoconducto para criticar a la aristocracia sin que nadie pudiera acusarlo de envidioso o arribista. Su infancia no fue feliz; su padre, el conde de Cortemilia, murió en el primer año de vida de Vittorio y su madre, Monica Maillard de Tournon, tomó nuevas nupcias con el caballero Carlo Giacinto Alfieri de Magliano. A partir de ese nuevo matrimonio, el niño vivió hasta los nueve años en la residencia de su padre adoptivo, el Palazzo Alfieri, en Asti, región del Piamonte, "enjaulado" a la manera piamontesa, sin ninguna compañía, sólo a cargo de la custodia y enseñanza de un preceptor, su tío Pellegrino Alfieri. Por decisión de este preceptor, en 1758, el todavía niño ingresó en la Academia Real de Turín, donde inició sus estudios de gramática, retórica, filosofía y derecho. La muerte de su tío, en 1766, lo obligó a dejar la Academia sin terminar la carrera, que lo habría hecho abogado, por lo se unió al ejército, exactamente al regimiento provincial de Asti, que abandonó luego con el grado de teniente. Aun cuando se encontraba en la milicia ejerció su pasión por los viajes, que según sus biógrafos nació por el contacto que el joven estudiante tuvo con sus condiscípulos extranjeros de la Academia. Peregrinó por toda Italia –Milán, Génova, Pisa, Florencia, Roma, Nápoles–, visitó París, Londres y, por último, Holanda, donde vivió su primer amor romántico: enamorado de la esposa del Barón Imhof, y no correspondido por la mujer, el viajero intentó suicidarse (se anticipaba así al paradigma romántico del joven Werther, surgido de la novela que Goethe publicó en 1774). Este primer viaje, y otro posterior que lo llevó a Berlín, donde conoció a Federico el Grande, monarca que le causó muy mala impresión, y a Rusia, donde para no repetir disgustos se negó a encontrarse con Catalina II, fueron desarrollando en el joven Alfieri un espíritu iluminista asociado a las ideas de Montesquieu, Voltaire y

65 D'Amico, Silvio. Obra citada.

Rousseau que, naturalmente, le generaron un gran desprecio por el despotismo, aun cuando en los casos mencionados llevara el aditamento de ilustrado.

> «Más el vil siglo nunca me ha gustado
> y del grave, real yugo oprimido
> solo en desiertos callo mis lamentos.»[66]

Una nueva estadía en Londres, en 1771, lo vinculó con la esposa del vizconde Edward Ligonier, otra relación amorosa que terminó en escándalo. El vizconde lo retó a duelo y el gobierno inglés ordenó su expulsión del país, hecho que, por otra parte, frustró la posible carrera diplomática por la que Alfieri estaba haciendo méritos. A pesar de los contratiempos, Alfieri no dejó de lado su condición de viajero; visitó otras ciudades europeas y en Lisboa recibió el primer consejo, por parte del abad Valperga de Caluso, quien luego de leer sus trabajos le sugirió iniciar una carrera literaria para la cual mostraba aptitudes. Movido por esta sugerencia, Alfieri volvió a Turín, tomó una casa en la Piazza San Carlo, la amuebló suntuosamente y buscó el reencuentro con sus antiguos compañeros de la academia militar y de la juventud. Con ellos creó una pequeña sociedad ilustrada, la Société des Sansguignon, que se reunía semanalmente en su casa para festejar y razonar sobre las cosas de este mundo. En este período escribió en francés su primer trabajo literario de enjundia, *Esquisse de Jugement Universel*, una sátira sobre el Juicio Final que leyó a sus amigos de la sociedad y para la cual tomó como recurso el diálogo teatral. Entre 1774 y 1775, mientras vivía otro amor clandestino, con la marquesa Gabriella Falletti de Villafalletto, esposa del marqués de Priero, dio término a la tragedia en verso blanco *Cleopatra*, representada en junio de ese mismo año en el Palazzo Carignano de Turín, con bastante éxito, lo que no impidió que el autor renegara de ella (no conocemos las razones), de modo que su publicación fue póstuma.

Vale observar que es posible que este feliz principio lo haya destinado al teatro, pero el arte dramático no fue su única preocupación poética, aunque sí la más excluyente. También produjo tratados políticos, donde asumió su amor por la libertad y su odio por cualquier forma de tiranía. En *De la tiranía*, que escribió entre 1777 y 1790, acusa como creadores del despotismo a las monarquías,

---

66 Alfieri, Vittorio. "*Final del Soneto CLXXIII*" (traducción de Ramiro Rosón) http://www.revistafogal.com

a los ejércitos y a la Iglesia Católica. En *Del príncipe y de las letras*, testimonio escrito entre 1778 y 1786, califica muy mal a los literatos que produjeron al amparo del poder monárquico o eclesial, tilda de mediocres nada menos que a Virgilio, Horacio y Racine, entre otros, a la par que rescata a Dante. En otros dos trabajos de corte similar, Alfieri interpreta de modo personal el *Panegírico a Trajano,* obra de Plinio el Joven (1787); y en *La virtud desconocida* (1789) hace el elogio de su amigo Gori Gardellini, ejemplo de integridad ciudadana. La coyuntural cuestión política fue abordada por Alfieri en tres odas, en una de las cuales, *La América libre*, elogia el papel jugado por La Fayette en los hechos que llevaron a la independencia de los Estados Unidos.

Deben sumarse a esta producción la cantidad de sátiras que escribió en vida, un total de diecisiete, donde distribuyó críticas diversas. Además de sus blancos favoritos, la monarquía y la Iglesia, también embistió contra la plebe voluble, deploró el bajo respeto de las leyes en Italia y desestimó el valor de la crítica literaria. Se suma, por último, que como reflejo de época Alfieri también se ocupó de escribir sus memorias, *La vida,* que como muchos contemporáneos redactó hasta su muerte. El documento fue considerado una obra maestra, Mme. De Staël lo elogió y la traducción del texto cubrió los primeros años del nuevo siglo: fue editado en francés (1809), en inglés (1810), en alemán (1812) y en sueco (1820). A diferencia de otras autobiografías (como las cordiales *Memoria*s de Goldoni), Alfieri es muy autocrítico. Provee un sabroso anecdotario pero no escatima agregar en forma cruda la censura acerca de su modo de actuar, sus manías de carácter y sobre todo su pasado cercano a lo libertino.

En 1775 Alfieri, dispuesto a dar a Italia la tragedia que no tenía, abandonó el francés y se decidió por el idioma italiano. Utilizó esa lengua –la lengua toscana en lugar de la piamontesa, que le correspondía por nacimiento y que usó raramente en algunos poemas– para escribir la tragedia *Felipe*, sobre Felipe II y su supuesta crueldad, tema que también Schiller trabajó en *Don Carlos*, y rehízo su *Polinices*, que había escrito en francés. Con estas primeras obras (excluimos la inicial y repudiada *Cleopatra*), Alfieri comienza a acercarse a dos de sus ideas motoras: el afán de eliminar el despotismo y la aspiración de lograr la independencia de Italia de toda sujeción extranjera, con el fin de transformarla en una sola y autónoma nación. En *Saúl,* por ejemplo, saludada por muchos historiadores, Silvio D'Amico entre ellos, como una verdadera obra maestra, «en vez del héroe acostumbrado, hay un hombre de una pieza, que fluctúa en

una insólita perplejidad entre "querer o no querer", y en conflicto con Jehová, que sería el verdadero tirano»[67].

El poeta confesó que su particular método de trabajo comenzaba con la lectura de Plutarco, donde encontraba temas e inspiración para sus argumentos. A continuación redactaba la pieza entera, en prosa y escena tras escena. Para este paso no se ponía límites de extensión, hacía esto cuando se aplicaba a los diálogos versificados, a los cuales reducía a su mínima expresión emisora, llegando a emplear un laconismo extremo. Siempre cuidó el respeto por las unidades clásicas y su simpatía por los largos monólogos, contradictorios en extensión a la economía de sus diálogos.

A la par de estos intentos literarios Alfieri retomó su pasión por los viajes, pero ahora dándoles destino literario. En Siena conoció al que se convertiría en uno de sus más grandes amigos, el comerciante Francesco Gori Gardellini, quien influenció notablemente en sus elecciones literarias, convenciéndolo de acercarse a las obras de Nicolás Maquiavelo. A partir de esta nueva inspiración nacieron nuevas tragedias: *La conjura de los Pazzi*, *Agamenón, Orestes* y *Virginia*. Precisamente, en 1777, mientras daba los toques finales a esta última pieza, Alfieri conoció a la mujer que lo mantuvo atado, y complicado, durante el resto de la vida, Luisa de Stolberg-Gedern, condesa de Albany, esposa de Carlos Estuardo, pretendiente al trono de Escocia. En 1783, con el apoyo de grandes figuras de la nobleza y merced a una discreta dispensa papal, la condesa de Albany pudo dejar al marido y se unió con su amante, residiendo ambos en la romana Villa Strozzi, en las Termas de Diocleciano. No obstante, la relación debía ser mantenida en secreto con el fin de proteger los beneficios pecuniarios que recibía la condesa y que en caso de adulterio comprobado le serían negados. El amor indeclinable del poeta por esta mujer está expresado en sus *Rimas*, para él ejercicios de técnica literaria pero donde también demostraba, en los pocos ejemplos que sobrevivieron a la destrucción, su pasión por la condesa.

Por estas épocas el poeta siguió produciendo a la vez que tomaba la decisión de unirse a la logia masónica Vittoria. También fue recibido como miembro de la ya citada Academia Arcadia. Asimismo, y recién en 1783, dio a publicación sus primeras tragedias, que fueron editadas en tres volúmenes.

Su delicada situación amorosa volvió a crearle pesares: la pareja debió dejar Roma, recuérdese que territorio pontificio, y Alfieri aprovechó para iniciar

---

67 D'Amico, Silvio. Obra citada.

otros viajes bajo el pretexto de difundir sus obras entre los intelectuales italianos. La gira no fue exitosa, consiguió poca atención con excepción del poeta Ranieri de Calzabigi, quien felicitó al escritor porque con sus obras había puesto al teatro italiano a la mayor altura literaria. El circuito excedió Italia y terminó en París, donde conoció al poeta André Chénier (hermano de aquel que protegió a un Goldoni envejecido y arruinado), que también quedó muy impresionado por su poesía dramática. Alfieri y su compañera, todavía residentes en París, asistieron a los acontecimientos de 1789 que, en un principio, ganaron el entusiasmo del poeta y que, al igual que muchos de los primeros adherentes a la Revolución, luego renegó de ella con llamativo odio, opinando que «el pueblo se inmiscuía en asuntos que estaban fuera de su alcance mental»[68]. No obstante este rechazo, las tragedias de Alfieri se representaron en Francia con singular éxito durante la época jacobina. En 1792, el arresto de Luis XVI convenció a la pareja de abandonar definitivamente la ciudad para volver a la Toscana (en el ínterin se había emitido una orden de arresto de la condesa, en tanto noble y extranjera, pero no para Alfieri). El desacuerdo de Alfieri con los sucesos ocurridos en el *sbasgliato* París fue recopilado en el *Misollago* (combinación de palabras griegas y latinas que significan "el que odia a la francesa"), un texto en prosa y en verso donde el poeta examina con acritud e ironía los desatinos en que cayó la Revolución. Lo dio a conocer en Londres, sin firma, en el año 1799, y se publicó con su nombre diez años después de su muerte, en 1814, tras la caída de Napoleón.

De nuevo en su patria, y entre 1792 y 1796, Alfieri se dedicó totalmente al estudio de los clásicos griegos, traduciendo a Virgilio, Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes, todos trabajos de publicación póstuma. Como consecuencia de estas fuentes de inspiración, nació en 1798 su última tragedia, *Alceste segundo.*

La bonanza se quebró, para los Alfieri, con la invasión napoleónica a Italia, que les hizo resucitar su terror por una revolución cada vez más traicionada. En prevención a posibles persecuciones, Alfieri y la condesa se refugiaron en un paraje de Florencia. Desde ahí, desde este escondite incógnito, Alfieri rechazó en 1801 el nombramiento en la Academia de Ciencias de Turín, dado que la ciudad había entrado en la órbita de Napoleón. Llamativamente, a partir de esas fechas, el autor abandonó la tragedia, hasta ahí la materia más idónea para sus inquietudes intelectuales. Se reitera que la última fue *Alceste*

68 Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov. Obra citada.

segundo; había escrito veintidós en total (otros historiadores aseguran que fueron veintiuna), todas en endecasílabos libres e, insistimos, respetando el concepto aristotélico de las tres unidades. Sin embargo su principio de obediencia neoclásica es relativo, sus piezas abstractas y cerebrales contenían rasgos prerrománticos tan llamativos que lo alejan de la tendencia neoclásica y lo acercan, aun cuando ése no fuera su propósito, a la esfera romántica.

> «Y no hay duda de que en él, por primera vez en Italia, ya aparecen algunos, si no todos, de los motivos que en Italia, y especialmente fuera, serán los motivos predilectos del Romanticismo: el amor por un altísimo ideal, defraudado por la baja realidad; los anhelos de un sueño irrealizable, del que se cae derrotado; la confesión de estas aspiraciones y nostalgias personales en los héroes creados; y de aquí un subjetivismo continuo y una emoción tumultuosa, que sustituye a la tranquila y olímpica contemplación propia de los clásicos; en fin, la exaltación del rebelde contra el orden constituido, contra la ley, contra la regla social, por amor a una vida más libre, ilimitada.»[69]

La lista de sus tragedias (insistimos, nosotros contabilizamos veintidós), mencionadas sólo con sentido cronológico, es la siguiente.

Cleopatra (por él mismo rechazada, 1774-1775, publicada de manera póstuma)
Polinices (1781)
Felipe (1781, publicada en 1783)
Saúl (1782)
Agamenón (1783)
Antígona (1783)
Oreste (1783)
Rosmunda (1783)
Octavia (1783, publicada en 1788)
Mérope (1785)
María Stuarda (1788)
Agide (1788)
La congiura de Pazzi (1788)

69 D'Amico, Silvio. Obra citada.

Bruto primo (1789)
Bruto secondo (1789)
Don Garzia (1789)
Sofonisba (1789)
Mirra (1789)
Virginia (1781, 1783, reelaborada en 1789)
Timoleone (1783, reelaborada en 1789)
Alceste prima (1798)
Alceste segunda (1798)

No obstante el marcado acento literario que le había impreso a estas piezas, Alfieri se interesó mucho en su representación escénica, sobre todo cuando asentó residencia en Florencia. Los historiadores soviéticos Boiadzhiev y Dzhivelégov retratan esta situación.

«Alfieri llegaba a los ensayos de sus piezas en los teatros florentinos [preparativos que consideraba imprescindibles], envuelto en su legendaria capa roja conocida en toda Italia; alto, esbelto no obstante lo avanzado de su edad, se sentaba en algún oscuro rincón, observaba la interpretación de los actores, y si ella no lo satisfacía, enviaba a su secretaria para transmitir a tal o cual representante sus observaciones. Todo ello se cumplía con total solemnidad, como todo lo que Alfieri ejecutaba. Si la labor del actor era de su gusto, le inundaba un sentimiento de gratitud y simpatía hacia él»[70].

Su relación con los actores fue dificultosa. Odiaba a los que hoy hacían de Brighella y mañana de Agamenón, y pedía para los cómicos una formación académica absolutamente desconocida en Italia (la cátedra de Arte Escénico se creó en la Academia de Bellas Artes de Florencia muchos años después de su muerte).

Entre 1801 y 1802 Alfieri, que como hemos señalado había abandonado la tragedia, se inclinó por la comedia y redactó seis piezas del género: *L'uno*, *I pochi* y *I troppi* son obras que contienen visiones satíricas sobre los gobiernos de la época, mientras que una cuarta, *L'antidoto*, es casi un testamento político, donde el antiguo y feroz republicano termina apoyando un tipo de monarquía, la constitucional de estilo inglés. *La ventana*, inspirada claramente en Aristófanes y

70 Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov. Obra citada.

El divorcio, donde a la manera de Moratín condena los matrimonios consumados por interés, son otras dos comedias que muy pocos historiadores registran como propias del autor. El escrutinio que hizo la historia del teatro de todas estas comedias alfierianas no es benevolente, se las considera ingeniosas pero frías, por la simple razón de que Alfieri «no estaba hecho ni para reír, ni para hacer reír a los demás»[71].

Alfieri murió en su refugio de Florencia el 8 de octubre 1803, a la edad de 54 años (temprana edad, aún en esos tiempos), probablemente debido a una enfermedad cardiovascular. Fue enterrado en la Basílica de la Santa Cruz de esa ciudad. En su memoria, la viuda pidió al escultor Antonio Canova (1757-1822) el monumento funerario de mármol que, desde 1810, custodia el lugar donde reposan sus restos.

Muy poco cuidado le han prestado las historias del teatro a Vincenzo Monti (1754-1828), considerado, cuando raramente se le prestó atención, como un continuador de Alfieri. Resulta cierto que, aun con un pasado político algo acomodaticio, ligado al gobierno papal de los Estados Pontificios y, luego, con la administración napoleónica, Monti reaccionó y abogó por la independencia de Italia y su necesaria unificación. En su pieza *Cayo Graco*[72], identificada como una tragedia de la libertad, Monti se propone como objetivo estimular el sentimiento italiano por la emancipación de las ocupaciones extranjeras (españolas, austriacas, francesas) que mantuvieron al país en un alto grado de fragmentación. Fue él quien acuñó un término de gran prosperidad política en la península: *Risorgimento.*

---

71 D'Amico, Silvio. Obra citada.

72 Existe traducción castellana de Cayo Graco, publicada en el 2008 por la Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Cádiz.

Bibliografía

Adamovsky, Ezequiel. 2015. *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión: 1919-2003.* Buenos Aires. Booket.

Alberdi, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina.* http: //ecathesl.s3.amazonaws.com

Alemian, Ezequiel. *Historia crítica del libertinaje* en Revista Ñ. N° 409, del sábado 30 de julio de 2011.

Alfieri, Vittorio. *Soneto CLXXIII* (traducción de Ramiro Rosón) http://www.revistafogal.com

Alonso, Mariana. *El Fígaro de Beaumarchais*. http//revistaaxolotl.com.ar

Altamira, Rafael. 1946. *Manual de Historia de España.* Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

Anfora, Gladys. 1982. Estudio preliminar *Minna von Barnhelm*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

Apollinaire, Guillaume (sin fecha). *El teatro italiano* (traducción de M. García de la Rueda). París. Sociedad de Ediciones Louis-Michaud.

Aráoz Badí, Jorge. *Desde Italia a todo el mundo.* Diario La Nación de Buenos Aires, 4 de enero de 2015.

Armiño, Mauro. 2011. Prólogo a *Beaumarchais. Las bodas de Fígaro.* España. Alianza Editorial.

Armstrong, Karen.1995. *Una historia de Dios* (traducción de Ramón Alfonso Díez Aragón). España. Ediciones Paidós.

Aristóteles. 2003. *Poética* (traducción de Eilhard Schlesinger). Buenos Aires. Editorial Losada.

Arrieta, Rafael Alberto. 1943. *Introducción a la traducción de Miguel Cané de Enrique IV, de Shakespeare.* Buenos Aires. Ángel Estrada y Cía. S. A.

Aristóteles. *Poética* (traducción de Valentín García Yebra). España. Editorial Gredos.

Artesi, Catalina Julia. 2009. *François Joseph Talma: compromiso y veracidad escénica* en Historia del actor II. Buenos Aires. Ediciones Colihue S.R.L.

Ashton, T.S. 1995. *La revolución industrial* (traducción de Francisco Cuevas Cancino). México. Fondo de Cultura Económica.

Austen, Jane. *Orgullo y prejuicio.* http://www.dominiopublico.es

Azúa, Félix de. *Los teatros de la Venecia goldoniana* en la Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España, N° 30, de junio de 1993.

Azúa, Féliz de. 1990. *Venecia de Casanova.* Barcelona. Planeta.

Baeza, Ricardo. 2001. Nota preliminar y traducción de *La paradoja del comediante.* México. Editora de Gobierno del Estado de Veracruz-Llave.
Bakunin, Mijail. *Las reglas en las que debe inspirarse el revolucionario* (traducción de Juan J. Alcalde) www.christiebooks.com
Bakunin. Mijail. *Carta a Nicolás I. Su majestad imperial. Muy graciosa majestad* (sin nombre de traductor). www.bsolot.info/wp-content/uploads
Ballesteros González, Antonio. 2002. Estudio preliminar a *Así va el mundo,* de William Congreve. España. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
Balzac, Honoré de. 2010. *La piel de zapa* (traducción de Julio C. Acerete). España. Alianza Editorial.
Barbier, Patrick. 2006. *La Venecia de Vivaldi* (traducción de Jordi Terré). Buenos Aires. Paidós.
Barco, Oscar del. 2010. Introducción a *Los ciento veinte días de Sodoma.* Buenos Aires. Colihue Clásica.
Barnett, Vincent. 2010. *Marx* (traducción de Luisa Borovsky). Buenos Aires. Vergara, grupo zeta.
Basualdo, Ana. "Las traiciones de la historia". *Revista Ñ.* N° 472 del sábado 13 de octubre de 2012.
Batjin, Mijail. 1994. *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais* (traducción de Julio Forcat y César Conroy). Buenos Aires. Alianza Editorial.
Baty, Gastón y Chavance, René. 1993. *El arte teatral* (traducción de Juan José Arreola). México. FCE.
Bayle, Pierre. 2010. *Diccionario histórico y crítico. Selección* (traducción de Fernando Bahr). Buenos Aires. El cuenco de plata.
Beaumarchais. 1958. *Teatro Clásico Francés. Carta del autor (extracto) Acerca de la crítica de El barbero de Sevilla, dice el autor, presentando la obra al lector* (traducción de Eduardo C. Ocampo). Buenos Aires. Librería El Ateneo.
Beaumarchais. 1958. *Teatro Clásico Francés. El barbero de Sevilla* (traducción de Eduardo C. Ocampo). Buenos Aires. Librería El Ateneo.
Beaumarchais. 1958. *Teatro Clásico Francés. Prefacio a Las bodas de Fígaro* (traducción de Eduardo C. Ocampo). Buenos Aires. Librería El Ateneo.
Beaumarchais. 2011. *Las bodas de Fígaro* (traducción de Mauro Armiño). España. Alianza Editorial.
Bentley, Eric. 1982. *La vida del drama* (traducción castellana de Alberto Vanasco). España. Editorial Paidós.

Berenguer Carisomo, Arturo. 1947. *Las ideas estéticas en el teatro argentino.* Buenos Aires. Instituto Nacional de Teatro.
Berlin, Isaiah. 2000. *Las raíces del romanticismo* (edición de Henry Hardy, traducción de Silvina Mari). España. Taurus.
Bernhardt, Sarah. *Mi doble vida. Memorias* (traducción de Pablo Palant). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
Berthold, Margot. 1974. *Historia Social del Arte/2* (traducción de Gilberto Gutiérrez Pérez). España. Guadarrama.
Blanning, T.C.W. 2002. *Introducción: los beneficios y las víctimas de la expansión en El siglo XVIII* (traducción de Omar Rodríguez). España. Crítica.
Blom, Philipp. 2012. *Gente peligrosa* (traducción de Daniel Najmías). España. Anagrama.
Böhl de Faber y Larrea, Cecilia (Fernán Caballero). Prólogo a *La Gaviota*, htpp://es.wikisource.or
Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. 1947. *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789)* (traducción Sergio Belaieff). Buenos Aires. Editorial Futuro SRL.
Bosch, Mariano. 1936. *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá.* Buenos Aires. Solar/Hachete.
Bourdieu, Pierre. 1967. *Problemas del estructuralismo. Campo intelectual y proyecto creador.* México. Siglo XXI.
Bruno, Paula. *Georges Clemenceau en la Buenos Aires de 1810*. http://historiapolitica.com
Burello, Marcelo G. y Rearte, Juan L. Estudio preliminar a *Sturm und Drang. Un drama.* Buenos Aires. Prometeo Libros.
Canot, Théodore. 1976. *Memorias de un tratante de esclavos* (sin mención de traductor). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
Cansinos Asséns, Rafael. 1991. *Biografía de Goethe* en *Johann W. Goethe, obras completas.* México. Aguilar.
Carbonell, Charles-Olivier. 2001. *Una historia europea de Europa* (Fernando González del Campo). España. Idea Books.
Carpentier, Alejo.1965. *El siglo de las luces.* México. Compañía General de Ediciones S.A.
Carpentier, Alejo. 1966. *El reino de este mundo.* Montevideo. Arca.
Carpio, Adolfo P. 2004. *Principios de filosofía. Una introducción a su problemática.* Buenos Aires. Glauco.
Carrera, Manuel. 1985. Introducción a *Carlo Goldoni. La posadera. Los afanes del veraneo. El abanico.* España. Cátedra.

Casanova, Giacomo. 1982. *Memorias. Casanova* (estudio preliminar y selección de Margarita Pontieri; traducción de Helena Marty). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
Castagnino, Raúl H. 1977. *Crónicas del pasado teatral argentino.* Buenos Aires. Editorial Huemul S.A.
Castagnino, Raúl H. 1981. *Teorías sobre texto dramático y representación teatral.* Buenos Aires. Editorial Plus Ultra.
Castagnino, Raúl. 1969. *Teatro argentino premoreirista.* Buenos Aires. Plus Ultra.
Chancerel, Léon. 1963. *El teatro y los comediantes* (traducción de Marta Gallo y revisión técnica de Raúl H. Castagnino). Buenos Aires. Eudeba.
Chantavoine, Jean. 1958. *La era romántica. El Romanticismo en la música europea* (traducción de José Almoina). México. Unión Tipográfica Hispano Americana (UTEHA).
Chaucer, Geoffrey. 1991. *Cuentos de Canterbury* (versión de Pedro Guardia Massó). España. Cátedra.
Chiaramonte, José Carlos. 2007. *La Ilustración en el Río de la Plata.* Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
Chiarini, Paolo. 1993. Introducción a la *Dramaturgia de Hamburgo* (traducción de Luigia Perotto). España. Asociación de Directores de Escena.
Chomsky, Noam. 2003. Prólogo de 1970 a la primera edición inglesa de *El anarquismo*, de Daniel Guérin (sin nombre de traductor). Buenos Aires. Utopía Libertaria.
Cleland, John. 2009. *Fanny Hill, memorias de una cortesana* (traducción de Enrique Martínez Fariña). España. Tusquets Editores.
Constant, Benjamin. 1976. *Reflexiones sobre el teatro alemán* (traducción de J. A. García Martínez). Buenos Aires. Hachette.
Copeau, Jacques. Estudio preliminar a *La paradoja del comediante* (traducción de Héctor M. Goro). Buenos Aires. Editorial La Pleyade.
Copeau, Jacques. Estudio preliminar a *La paradoja del comediante* (traducción de
Copleston, Frederick. 2007. *Marx. Vida, pensamiento y obra* (traducción de Ana Domenech). España. Centro Editor PDA, S. L.
Cotarelo y Mori, Emilio. 2007. *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la Corte. María del Rosario Fernández. "La Tirana". Primera dama de los teatros de la Corte* (prólogo de Joaquín Álvarez Barrientos). España. Asociación de Directores de España.
Cotarelo y Mori, Emilio. 2009. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo.* España. Asociación de Directores de Escena de España.

Cusminsky de Cendrero, Rosa. 1991. Prólogo a *Los fisiócratas*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
D'Amico, Silvio.1961. *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.
Dáneo, Rosa. 1958. *Teatro Clásico Francés. Noticia sobre Marivaux.* Buenos Aires. Editorial El Ateneo.
Darnton, Robert. 2014. *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura* (traducción de Mariana Ortega). México. Fondo de Cultura Económica.
Davico Bonino, Guido. *Introducción a El teatro cómico* en la Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España, N° 30, de junio de 1993.
De Quincey, Thomas. 2011. *Los últimos días de Immanuel Kant* (traducción de Alejandro Manara). Buenos Aires. Miluno.
De Sauvigny, G. de Bertier. 2009. *Historia de Francia* (traducción de Claudio Juan Crespo, revisada por Joaquín Campillo). Madrid. Ediciones Rialp, S. A.
De Staël, Mme. 1947. *Alemania* (traducción de Manuel Granell). Buenos Aires. Espasa-Calpe Argentina S.A.
Derek, Beales. 2002. *Religión y cultura* en *El Siglo XVIII* (traducción de Omar Rodríguez). España. Crítica.
Díaz de Escovar, Narciso y Lasso de la Vega, Francisco. 1924. *Historia del Teatro Español II.* España. Montaner y Simón.
Díaz, Hernán. 2004. Presentación a *El Nuevo Cristianismo* de Saint Simon. Buenos Aires. Editorial Biblos.
Dickens, Charles. 2000. *Oliverio Twist* (traducción de Enrique Leopoldo de Verneuil). España. Editorial Planeta.
Dickens, Charles. 2000. Prólogo a *Oliverio Twist* (traducción de Enrique Leopoldo de Verneuil). España. Editorial Planeta.
Dickens, Charles. 2010. *Canción de Navidad* (traducción y prólogo de Delia Pasini). España. Editorial Losada.
Diderot, Denis. 1971. *La paradoja del comediante* (traducción de Héctor M. Goro). Buenos Aires. Editorial La Pleyade.
Diderot, Denis. 1979. *La religiosa* (traducción de Alberto Hanf). España. Círculo de lectores.
Diderot, Denis. 1997. *El sobrino de Rameau* (traducción de Dolores Grimau). España. Altaya.
Diderot, Denis. 2008. *Conversaciones sobre El hijo natural* (traducción de Francisco Lafarga). España. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.

Diderot, Denis. 2008. *El hijo natural o Las pruebas de la virtud. Comedia en cinco actos y en prosa, con la verdadera historia de la pieza* (traducción de Francisco Lafarga). España. Publicación de la Asociación de Directores de España.
Diderot, Denis. 2008. *El padre de familia* (traducción de Francisco Lafarga). España. Publicación de la Asociación de Directores de España.
Diderot, Denis. 2009. *De la poesía dramática* (traducción de Francisco Lafarga). España. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.
Diderot, Jacques. 1992. *Jacques el fatalista* (traducción de María Fortunata Prieto Barral). España. Planeta.
Dipper, Christof. *Órdenes y clases: la sociedad del siglo XVIII bajo presión* en *El Siglo XVII* (traducción de Omar Rodríguez). España. Crítica.
Doménech, Fernando y Hormigón, Juan Antonio. 1993. *Las obras de Goldoni una a una* en *Goldoni: mundo y teatro*. España. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.
Domeqs, Gabriela. 2010. *Apuntes sobre la noción de naturaleza en Rousseau* en *De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad.* Buenos Aires. Prometeo Libros y Universidad Nacional de General Sarmiento.
Donghi Halperín, Renata. 1964. *De Boccaccio a Pirandello. Ensayos de Literatura Italiana.* Argentina. Universidad Nacional de Córdoba.
Doña Ciézar, Ignacio. 2007. *La crítica musical en el siglo XVIII.* http://www.filomusica.com
Dort, Bernard. 1968. *Teatro y sociología* (traducción Irene Cusien). Buenos Aires. Carlos Pérez Editor.
Dort, Bernard. *Un teatro en movimiento* en la Revista Teatral de la Asociación de Directores de
Dotti, Jorge E. 1991. *El mundo de Juan Jacobo Rousseau.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
Dumas, Alexandre hijo. 2005. *La dama de las camelias* (traducción de Ariel Dilon). Buenos Aires. Editorial Losada.
Dunant, Henry, http://www.icr.org
Duvignaud, Jean. 1966. *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante* (traducción de Luis Arana). España. Taurus Ediciones S.A.
Estébanez Calderón, Demetrio. 1999. *Diccionario de términos literarios.* España. Alianza Editorial.
Etchegaray, Ricardo y García, Pablo. 2000. *Apuntes de filosofía.* La Plata, Argentina. Grupo Editor Tercer Milenio.

Fernández Chapo, Gabriel. 2005/2006. *El pensamiento metateatral de Victor Hugo*. Buenos Aires. Hologramática literaria. Facultad de Ciencias Sociales. UNLZ.
Fernández Marqués, Eduardo (sin fecha) Prólogo a *Los bandidos.* Madrid, Barcelona, Buenos Aires. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones S. A.
Fernández Walker, Gustavo. *Un catálogo de las pasiones* en Revista Ñ, N° 494, del sábado 16 de marzo de 2013.
Fernández, Gerardo. 1981. Estudio preliminar en *Un sombrero de Italia, Vodevil 1.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
Ferraris, José María Coco. 1955. Introducción a *La escuela del escándalo,* de Richard Sheridan. Buenos Aires. Ediciones de Losange.
Floria, Carlos Alberto y García Belsunce, César A. 1992. *Historia de los argentinos.* Buenos Aires. Ediciones Larousse Argentina S.A.I.C.
Franco Rubio, Gloria. 2001. *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III.* España. Ediciones libertarias.
Friedrich, Adolf. *Historia de la literatura y el arte dramático en España, tomo V* (traducción de Eduardo de Mier). The Proyect Gutenberg EBook.
Fulbrook, Mary. 1995. *Historia de Alemania* (traducción de Beatriz García Ríos). Gran Bretaña. Cambridge University Press.
Gaehde, Cristian. 1950. *El teatro, desde la antigüedad hasta el presente* (traducción de Ernesto Martínez Ferrando). España. Editorial Labor.
Galfione, María Verónica. 2010. ***Poesie****: el proyecto romántico de una nueva mitología* en *De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad.* Buenos Aires. Prometeo Libros y Universidad Nacional de General Sarmiento.
García Hamilton, José Ignacio. 1990. *Los orígenes de nuestra cultura autoritaria (e improductiva)* Buenos Aires. Albino y asociados, editores.
Gené, Juan Carlos (sin fecha) *Diez proposiciones sobre Teatro y Política* en Cuadernos de Florencio, N° 1. Buenos Aires. Argentores.
Géoris, Michel. 2000. *Los Habsburgo* (traducción de Felicidad Sánchez- Pacheco). España. Aldebarán ediciones.
Ginzo, Arsenio. 1992. *La Ilustración francesa entre Voltaire y Rousseau* (prólogo de J.M. Gómez-Heras). Colombia. Editorial Cincel.
Goethe, J.W. 1891. *Viaje a Italia* (traducción de Fanny Garrido de Rodríguez Morelo). www.http://alejandria.um.es
Goethe, J.W. 1999. *Poesía y verdad* (traducción de Rosa Sala). España. Alba Editorial.
Goethe, Johann W. 1985. *Fausto* (traducción de Felipe Ruiz Noriega). España. Editorial Edaf.

Goethe, Johann W. 1991. *Obras completas. Campaña de Francia* (traducción de Rafael Cansinos Asséns). México. Aguilar.
Goethe, Johann Wolfgang von. 2012. *Reglas para actores* (traducción del alemán de David Hevia). México. Cuadernos de Ensayo Teatral, Paso de Gato.
Goethe, Johann Wolfgang. 2013. *La misión teatral de William Meister* (traducción de Martín Koval). Buenos Aires. Editorial Gorla.
Goethe, Johann. 1991. *Obras completas, tomo II. Guillermo Meister* (traducción de Rafael Cansinos Asséns). México. Aguilar.
Goldoni, Carlo. 1993. *Don Juan Tenorio* (versión de Jorge Urrutia y Leopoldo de Luis). España. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.
Goldoni, Carlo. 1994. *Memorias* (introducción, traducción y notas de Borja Ortiz de Gronda). España. Publicación de Asociación de Directores de Escena de España.
Goldoni, Carlo. *El teatro cómico* (traducción de Ángel Chiclana), en la Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España, N° 30, de junio de 1993.
Gombrich, E. H. 1994. *Historia del arte* (traducción de Rafael Santos Torroella). España. Ediciones Garriga S.A.
Guérin, Daniel. 2002. *El anarquismo* (sin mención de traductor) Buenos Aires. Utopía Libertaria.
Hauser, Arnold. 1962. *Historia Social de la Literatura y el Arte* (traducción de A. Tovar y F.P. Varas-Reyes). España. Ediciones Guadarrama.
Hearder, Harry. 2003. *Breve historia de Italia* (traducción de Borja García Bercero). España. Alianza Editorial.
Hernández Esteban, María. 1991. Introducción a *Carlo Goldoni. La posadera.* España. Planeta.
Hernández, Isabel. *Guillermo Tell, el héroe de la independencia suiza.*
Herry, Ginette. 1993. *Una poética puesta en acción* en *Goldini: mundo y teatro* (edición de Fernando Doménech y Juan Antonio Hormigón). España. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.
Herry, Ginette. *Goldoni hoy o el teatro y el mundo del teatro* en la Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España, N° 30, de junio de 1993.
Highet, Gilbert. 2007. *La tradición clásica II. Alemania.* http://www.elhilodeariadna.org
Historia del Arte Salvat. Tomo 3: del neoclasicismo al impresionismo (dirección editorial de Francesc Navarro). 1994. España.
Hobsbawm, Eric. 2009. *La era de la revolución 1789-1848* (traducción de Félix Ximénez de Sandoval). Buenos Aires. Paidós/Crítica.

Hobsbawn, Eric. 2007. *La era de la revolución. 1789-1848* (traducción de Félix Ximénez de Sandoval). Buenos Aires. Grupo Editorial Planeta.
Hugo, Victor. 2006. *Nuestra Señora de París* (traducción de Alberto Torrego Salcedo). España. Gredos.
Ignatov, S. 1947. *El teatro europeo en los tiempos modernos* (traducción de N. Caplán). Buenos Aires. Editorial Futuro S.R.L.
Íñigo Fernández, Luis. 2010. *España II. El camino hacia la modernidad.* España. Nowtilus.
Iparraguirre, Silvia. 2001. *La Tierra del Fuego.* Buenos Aires. Punto de lectura.
Jacq, Christian. 2004. *La masonería. Historia e iniciación* (traducción de Manuel Serrat Crespo). España. Ediciones Martínez Roca S.A.
Jané, Jordi (sin fecha) Introducción a *Lessing. Minna von Barnhelm*. España. Bosch, casa editorial S.A.
Jitrik, Noé y Prieto, Adolfo (sin fecha) *Capítulo 9. La historia de la literatura argentina. Echeverría y la realidad nacional.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
Jovellanos, Gaspar de. *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
Koch, Sascha Pablo. 2007. *Kant. Vida, pensamiento y obra.* España. Planeta DeAgostini S.A.
Kohan, Pablo. *No sólo de corcheas vivirá el compositor.* Diario La Nación de Buenos Aires, edición del 3 de enero de 2013.
Koval, Martín. 2010. *Los problemas de la lectura: de Rousseau al Romanticismo* en *De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad.* Buenos Aires. Prometeo Libros y Universidad Nacional de General Sarmiento.
Koval, Martín. 2013. Introducción a *La misión teatral de Wilhelm Meister*. Buenos Aires. Editorial Gorla.
Kukso, Federico. *La deuda de la almohada.* Revista Ñ N°482, del 22 de diciembre de 2012.
Kundera, Milan. 1986. *Introducción a una variación* en *Jacques el fatalista* (traducción de Paula Brines). España. Tusquets Editores.
Lafarga, Francisco. 2008. Introducción a *El padre de familia.* España. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.
Laffont, Robert (director general de la obra). 1959. *Historia de Europa y del genio europeo* (traducción Rafael Delgado). Francia. Compañía General Fabril Editora S.A.
Le Roux, Monique. *Para Goldoni* en la Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España, N° 30, de junio de 1993.

Leal, Juli. 2006. *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais* (sin nombre de traductor). España. Editorial Síntesis.
Lefebvre, Georges. 1960. *La Revolución Francesa y el Imperio* (traducción de M. Teresa Silva de Salazar). México. FCE.
Lepape, Pierre. 1998. *Voltaire* (traducción de Manuel Serrat Crespo). Buenos Aires. Emecé Editores.
Lesage, Alain-René. 1900. *Don Gil de Santillana* (traducción del Padre Isla). Barcelona. Montaner y Simon, Editores.
Lessing, Gotthold. 1982. *Minna von Barnhelm* (traducción de Gladys Anfora). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
Lessing, Gotthold. 1993. *Dramaturgia de Hamburgo* (traducción de Feliu Formosa). España. Asociación de Directores de Escena.
Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (edición de Juan Manuel Rozas), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
Ludwig, Emil. 1929. *Napoleón* (traducción de Ricardo Baeza). Buenos Aires. Editorial Juventud Argentina.
Ludwig, Emil. 1938. *Goethe, historia de un hombre.* Buenos Aires. Editorial Juventud Argentina.
Ludwig, Emil. 1941. *Historia de Alemania* (traducción de Pablo Simón). Buenos Aires. Ediciones Anaconda.
Luppol I. K. 1940. *Diderot* (sin mención de traductor). México. Fondo de Cultura Económica.
Luzán, Ignacio de. 2008. *Poética.* España. Ediciones Cátedra.
Lynch, Enrique. 2011. Prólogo a *Los últimos días de Immanuel Kant* de Thomas de Quincey. Buenos Aires. Miluno.
Lynn, John A. 2002. *Rivalidad internacional y guerra* en *El Siglo XVIII* (traducción de Omar Rodríguez). España. Crítica.
M. de Brugger, Ilse. 1959. *Breve historia del teatro inglés.* Buenos Aires. Editorial Nova.
Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. 1966. *La escena viviente* (traducción de Horacio Martínez). Buenos Aires. Eudeba.
Maduell Lafarga, Francisco. 2003. Introducción a *Marivaux.* España. Editorial Gredos.
Magee, Bryan. 1999. *Historia de la Filosofía* (traducción Jorge González Batlle). Buenos Aires. Editorial La isla.
Mangini, Niccola. *El universo goldoniano* en la Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España, N° 30, de junio de 1993.

Mann, Thomas. 2014. *Carlota en Weimar* (traducción de Francisco Ayala). Buenos Aires. Edhasa.
Manzoni, Alessandro. 2001. *Los novios* (traducción de Juan Nicasio Gallego). España. Ediciones Rialp S. A.
Marivaux. 1962. *El juego del amor y del azar* (traducción de A. Nadal Sauquet). España. Plaza & Janes S. A.
Marivaux. 2003. *Arlequín pulido por el amor. La isla de los esclavos. Juegos de amor y fortuna. La escuela de las madres. Las falsas confidencias* (traducción de Francisco Lafarga Maduell) España. Gredos.
Marshall, P.J. 2002. *Europa y el resto del mundo* en *El Siglo XVIII* (traducción de Omar Rodríguez). España. Crítica.
Martín Alegre, Sara. 2001. *Teatro y teatro inglés. Una breve introducción.* https://ddd.uab.cat
Martínez de la Rosa, Francisco. Advertencia previa a *La viuda de Padilla.* http://www.cervantesvirtual.com
Martínez de Rosa, Francisco. Advertencia previa a *Aben Humeya o La rebelión de los moriscos.* http://www.cervantesvirtual.com
Martínez de Rosa, Francisco. *La boda y el duelo.* http://books.google.com.ar
Marx, Karl. 2000. *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* (¿traducción de Juan R. Fajardo), https://www.marxist.org
Marx, Karl. *Manifiesto Inaugural de la Asociación Internacional de los Trabajadores* (sin nombre de traductor). https://www.marxist.org
Marx, Karl. *Tesis sobre Feuerbach* (sin nombre de traductor) http://www.marxist.org
Maurois, André. 1951. *Historia de Francia* (traducción de María Luz Morales y F. Oliver-Brachdeld). España. José Janés Editor.
Maurois, André. 1951. *Historia de Inglaterra* (traducción de María Luz Morales y F. Oliver-Brachdeld). España. José Janés Editor.
Mazziotti, Nora. 1982. Estudio preliminar a *La comedia nueva o el café*, de Leandro Moratín. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
Méndez Baiges, Víctor. 2007. *Adam Smith. Vida, pensamiento y obra.* España. Planeta DeAgostini S.A.
Menéndez Pelayo, Marcelino. 1985. *Historia de las ideas estéticas en España.* México. Editorial Porrúa.
Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
Modern, Rodolfo. 1966. *Historia de la literatura alemana.* México. Fondo de Cultura Económica.

Modern, Rodolfo. 1988. Introducción a *María Estuardo*, de Schiller. Buenos Aires. Editorial Nueva Visión.
Momigliano, Attilio. 1982. Introducción a *Carlo Goldoni. La posadera y El abanico.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
Montesquieu. 1992. *Las cartas persas* (traducción de María Rocío Muñoz). México. Consejo Nacional por la Cultura y las Artes.
Moratín, Leandro de. Advertencia a la manera de prólogo de *La comedia nueva o el café*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de la edición de Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma Inarco Celenio, t. I. Única edición reconocida por el autor, París, Augusto Bobée, 1825.
Moratín, Leandro de. *El sí de las niñas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de la de Madrid, Impta. de Villalpando, 1806, y la de París, Aug. Bobée, 1825.
Moratín, Leandro de. *El viejo y la niña*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de la edición de Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma Inarco Celenio, t. I. Única edición reconocida por el autor, París, Augusto Bobée, 1825.
Moratín, Leandro de. *La comedia nueva o el café*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de la edición de Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma Inarco Celenio, t. I. Única edición reconocida por el autor, París, Augusto Bobée, 1825.
Moratín, Leandro de. *La derrota de los pedantes.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital realizada a partir de la edición de Madrid, Benito Cano, 1789, y cotejada con la edición crítica de John Dowling (Barcelona, Labor, 1973).
Moreno, Mariano. Prólogo a la publicación de *El contrato social*, de Rousseau. http://www.elhistoriador.com.ar
Moreno-Ruiz, José Luis. 1985. *Prólogo* a *Fausto*, de Johann W. Goethe. España. Biblioteca Edaf.
Moro Rodríguez, Pablo M. 2009. *El comediante español del siglo XVIII y las reformas teatrales ilustradas* en *Historia del actor II, del ritual dionisíaco a Tadeuz Kantor.* Buenos Aires. Ediciones Colihue S.R.L.
Moynet, M. J. *El Teatro del siglo XIX por dentro*. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España (1999).
Nasarre, Blas. *Disertación o prólogo sobre las comedias en España*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Nicoll, Allardyce. 1977. *El mundo de Arlequín.* Barcelona. Barral.
Nietzsche, Friedrich. 1992. *El origen de la tragedia* (traducción de Eduardo Ovejero Ymaury). Buenos Aires. Siglo veinte.
Nieva, Francisco. 1986. Prólogo a *La paradoja del comediante* (traducción de Daniel Sarasola). España. Ediciones del Dragón.
Nogueira, Sylvia (sin fecha) *Historia de una pasión* en *Historia de la literatura argentina 7. La literatura de los románticos I.* Buenos Aires. Colegio Nacional Buenos Aires y Página 12.
Ogilvie, Sheilagh. 2002. *La economía europea del siglo XVIII* en *El Siglo XVIII* (traducción de Omar Rodríguez). España. Crítica.
Oliva, César y Torres Monreal, Francisco. 1994. *Historia básica del arte escénico.* España. Cátedra.
Onega, Gladys. 1982. *La inmigración en la literatura argentina (1880 – 1910).* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina S. A.
Orsi, Pietro. 1927. *Historia de Italia* (traducción de Juan Moneva y Puyol). Barcelona, Buenos Aires. Editorial Labor S. A.
Ospina, William. 2005. *Ursúa.* Colombia. Alfaguara.
Oyuela, María Antonia. 1937. *Cuaderno N° 3. Noticias para la historia del Teatro Nacional*. Instituto de Literatura Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
Patat, Alejandro. *El triunfo literario del yo al desnudo*. Buenos Aires, adncultura del 19 de junio de 2015.
Pavis, Patrice. 1980. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología* (traducción de Fernando de Toro). España. Paidós.
Pellarolo, Silvia. 1997. *Sainete criollo. Democracia/ Representación. El caso de Nemesio Trejo.* Buenos Aires. Corregidor.
Pereyra Olazábal, Renée. 1956. *Casacuberta.* Buenos Aires. Editorial Guillermo Kraft Limitada.
Pérez Galdós, Benito. 1953. *Trafalgar.* Buenos Aires. Editorial Kapelusz.
Pérez Galdós, Benito. 2008. *Bailén.* España. Alianza Editorial.
Pérez Galdós, Benito. 2008. *La corte de Carlos IV* (edición, introducción y notas de Esteban Rodríguez Serrano). España. NIVOLA libros y ediciones, S. L.
Pérez Galdós, Benito. 2014. *El 19 de marzo y el 2 de mayo.* España. Alianza editorial.
Pérez Galdós, Benito. 2014. *Napoleón en Chamartín.* España. Alianza Editorial.
Pérez Galdós, Benito. *Discurso leído ante la Real Academia Española en la recepción pública*, domingo 7 de febrero de 1897.

Pérez Galdós, Benito. *Memorias de un cortesano de 1815.* http://www.cervantesvirtual.com
Pérez Galdós, Benito. *Misericordia.* http://suite101.net
Pérez-Reverte, Arturo. 2015. *Hombres buenos.* Buenos Aires. Alfaguara.
Perinelli, Roberto. 2007. *¿Por qué Discépolo dejó de escribir?.* Revista (virtual) Teatro/Celcit. N° 31.
Pernoud, Régine. 1959. *Las grandes épocas del Arte Occidental* (sin nombre de traductor). Buenos Aires. Hachette.
Perrot, Michelle. 2006. *Mi historia de las mujeres* (traducción de Mariana Saúl). Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
Pfeiffer, Ana y Lettieri, Alberto. 1999. *Historia contemporánea de la Revolución Inglesa a la actualidad.* Buenos Aires. Eudeba.
Pfeiffer, Ana y Lettieri, Alberto. 1999. *Historia Contemporánea, de la Revolución Inglesa a la actualidad.* Buenos Aires. Eudeba.
Plitt, Laura. 2007. *Clarkson, padre del boicot moderno* (sin nombre de traductor) http://news.bbc.co.uk
Pontieri, Margarita B. 1982. Estudio preliminar a *Memorias. Casanova.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
Puelles López, Juan. *Evolución de la música durante el siglo XVIII.* http://www.musicaclasicaymusicos.com
Pujol, Carlos. 2000. Prólogo a *Las flores del mal.* España. Planeta.
Rafart, Susanna. 2007. *Rousseau. Vida, pensamiento y obra.* España. Planeta DeAgostini S.A.
Rest, Jaime y Prieto, Adolfo (sin fecha) *Capítulo Universal 1. La historia de la literatura mundial. Orígenes y desarrollo de la novela.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
Rest, Jaime. 1968. *El teatro inglés.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
Rest, Jaime. 1979. Introducción a *La importancia de llamarse Ernesto/Salomé.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
Rest, Jaime. 1991. *Conceptos de literatura moderna.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
Rimbaud, Arthur. 1871. *Primera carta de A.R. a Georges Izambard* (versión de Ramón Buenaventura). http://www.lamaquinadeltiempo.com
Rimbaud, Arthur. *Canto de guerra parisino* (traducción de Luis López Nieves), http//www.ciudadseva.com
Rodríguez Cobos, María Eva. 2009. *La sociedad inglesa en el siglo XVIII* en Contribuciones a las Ciencias Sociales; www.eumed.net/cccss

Rodríguez Yebra, Martín. *¿Por quién suenan las campanas peronistas?* Suplemento Ideas del diario La Nación del domingo 14 de febrero de 2016.
Röhl, Hans. 1938. *Breve historia de la literature alemana* (traducción de Juan Probst). Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Estudios Germánicos.
Roig, Carmen. 1997. Introducción a *Denis Diderot. El sobrino de Rameau.* España. Altaya.
Rousseau, Jean Jacques. 1923. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (traducción de Ángel Ortega) http://www.catedradh.unesco.unam.mx
Rousseau, Jean Jacques. 1996. *Discurso sobre las ciencias y las artes* (traducción de Susana Cano Méndez). España. ALBA, Librerías Sánchez S.A.
Rousseau, Jean Jacques. *Las confesiones* (sin nombre de traductor). http://www.artnovela.com.ar
Rousseau, Jean-Jacques. 2003. *Reflexiones de un paseante solitario.* Buenos Aires. Quadrata.
Rousseau, Jean-Jacques. 2004. *El contrato social* (edición electrónica sin nombre de traductor). http://www.laeditorialvirtual.com.ar
Rousseau, Jean-Jacques. 2006. *El contrato social* (traducción Sergio Sevilla). España. Editorial Biblioteca Nueva.
Rousseau, Jean-Jacques. 2008. *Emilio* (traducción de Luis Aguirre Prado). España. Editorial Edaf.
Ruiz Mantilla, Jesús. *El hombre que inventó el billete.* Diario El País. España. 20 de julio de 2008.
Ruiz Ramón, Francisco. 1967. *Historia del Teatro español*. España. Alianza Editorial.
Saavedra, J. G. 1972. *La Revolución Francesa*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
Sade, marqués de. 2010. *La filosofía del tocador* (traducción Oscar del Barco). Buenos Aires. Colihue Clásica.
Safranski, Rüdiger. 2006. *Schiller o La invención del idealismo alemán* (traducción de Raúl Gabás). España. Tusquets editores.
Samaniego, Félix M. *Fábulas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
Sánchez, José A. 2014. *Las artes escénicas en la Enciclopedia.* http://josesanchez.arte-.org
Sánchez, José A. *Las artes escénicas en la Enciclopedia.* http://joseasanchez.arte-a-org

Sarlo, Beatriz. *Una pregunta sin muchas respuestas.* Nota publicada en el diario La Nación de Buenos Aires el 1° de diciembre de 2007.
Sastre, Alfonso. 1996. *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por E.T.A. Hoffmann.* Buenos Aires. CELCIT.
Schiller, Friedrich von (sin fecha) *Los bandidos* (traducción de Eduardo Fernández Marqués) Madrid, Barcelona, Buenos Aires. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones S. A.
Schulze, Hagen. 2007. *Breve historia de Alemania* (traducción de Ela María Fernández-Palacios). España. Alianza Editorial.
Sebold, Russell P. 2008. Introducción a *La poética* de Ignacio de Luzán. España. Cátedra.
Seibel, Beatriz. 2002. *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930.* Buenos Aires. Corregidor.
Seibel, Beatriz. 2007. Prólogo a la *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes hasta la actualidad. Tomo 2 (1818 – 1824). Obras de la independencia.* Buenos Aires. Instituto Nacional de Teatro.
Senanes, Gabriel. *La fama es puro cuento.* Revista Ñ N° 483 del sábado 29 de diciembre de 2012.
Sheridan, Richard. 1955. *La escuela del escándalo* (traducción de José María Coco Ferrari). Buenos Aires. Ediciones de Losange.
Shorto, Rusell. 2016. *Ámsterdam* (traducción M. V. Rodil). Buenos Aires. Capital Intelectual/ Katz.
Smith, Adam. *La riqueza de las naciones.* http://www.eumed.net Universidad de Málaga (sin mención de traductor).
Soboul, Albert. 1961. *Historia de la Revolución Francesa* (traducción de Alicia Ortiz). Buenos Aires. Editorial Futuro.
Solé, María Jimena. 2010. *El sueño de la Ilustración* en *De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad.* Buenos Aires. Prometeo Libros y Universidad Nacional de General Sarmiento.
Solomonoff, Mario (sin fecha) *Las voces de los ángeles: "Los Castrados".* http://www.lamaquinadeltiempo.com
Sordo, Enrique. 1962. Prólogo a *El juego del amor y del azar* (versión castellana de A. Nadal Sauquet). España. Plaza & Janes S.A.
Speck, William Allen. 1996. *Historia de Gran Bretaña* (traducción de María Eugenia de la Torre). España. Cambridge University Press.
Stendhal. 1968. *Racine y Shakespeare* (traducción de Hilda Torres Varela). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

Strehler, Giorgio. *Hay un gran trabajo que hacer sobre Goldoni* en la Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España, N° 30, de junio de 1993.
Suárez Urtubey, Pola. *El camino hacia las bodas de Fígaro.* Diario La Nación, 3 de agosto de 2013.
Suárez Urtubey, Pola. *La temporada del Colón recibe la vitalidad de Mozart.* Diario La Nación de Buenos Aires del 10 de enero de 2013.
Swann, Julian. 2002. *Historia de Europa Oxford. El siglo XVIII* (traducción de Omar Rodriguez). España. Editorial Crítica S.L.
Swann, Julian. 2002. *Política y Estado en la Europa del siglo XVIII* en *El Siglo XVIII* (traducción de Omar Rodríguez). España. Crítica.
Terán, Oscar. 2008. *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980.* Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
Tocqueville, Alexis de. 1984. *Recuerdos de la revolución de 1848* (traducción de Marcial Suárez). Madrid. Editora Nacional.
Torrego Salcedo, Alberto. 2006. Introducción a *Nuestra Señora de París.* España. Gredos.
Ubersfeld, Anne. 2002. *Diccionario de términos claves del análisis teatral* (traducción de Armida María Córdoba). Buenos Aires. Galerna S.R.L.
Ubersfeld, Anne. 2002. *Diccionario de términos claves del análisis teatral* (traducción de Armida María Córdoba). Buenos Aires. Galerna.
Valbuena, Ángel. 1930. Literatura Dramática Española. España. Editorial Labor S.A.
Valverde, José María. 2002. Introducción a *Don Carlos* y *Guillermo Tell*. España. Editorial Planeta.
Van Tieghem, Philippe. 1961. *Los grandes comediantes (1400-1900)* (traducción de Leonor Spilzinger). Buenos Aires. Eudeba.
Vázquez, Lidia y Leal, Juli. 2012. Introducción a *El teatro libertino francés.* España. Publicación de la Asociación de Directores de España.
Vedda, Miguel. 2009. *Historia del Actor II. Pantomima y distanciamiento. Influencias de David Garrik sobre la teoría de la actuación de Dennis Diderot.* Buenos Aires. Colihue.
Versión facsimilar (http://books.google.es) de la edición española de *El tratado de los delitos y las penas*, obra de Cesare Beccaria traducida por D. Juan Antonio de las Casas, publicada en Madrid en 1774 por el editor Joachin Ibarra.
Villoro, Juan. 1989. Prólogo a *Aforismos/Georg Christoph Lichtenberg.* México. Fondo de Cultura Económica.
Villoro, Luis (sin fecha) *El pensamiento moderno.* México. FCE.

Villoro, Luis. 1992. *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento.* México. Fondo de Cultura Económica.
Voltaire. 1984. *El ingenuo. Cándido* (traducción y prólogo de Mauro Armiño). Madrid. Espasa-Calpe S.A.
Williams, Tennessee. 1989. *Un tranvía llamado deseo* (traducción de León Mirlas). Buenos Aires. Editorial Losada.
Winspeare, Massimo. 2001. *Los Medici. La Edad de Oro del coleccionismo* (traducción de Pilar López-Brea). Italia. Sillabe SRL.
Yllera, Alicia. *Del clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias (I).* http;//dialnet.unirioja.es

ÍNDICE

5 **Prólogo**

13 **Capítulo XI**
El siglo de la Ilustración, de las luces, del Iluminismo o de la Razón (también de la filosofía y de la ciencia)
15 Introducción
24 La Ilustración. Sus postulados principales
27 La filosofía de la Ilustración. Sus precursores
38 Los hombres ilustrados
63 La revolución científica. Los inicios de la ciencia moderna
71 La economía moderna. *Laissez faire, laissez passer* y fisiocracia
77 La cuestión religiosa. Laicismo, deísmo y ateísmo
81 La pedagogía de la Ilustración
83 *L'Encyclopédie, Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert
105 La Ilustración en los salones. *Las femmes de lettres*
111 La masonería
113 La Ilustración en Hispanoamérica y el Río de la Plata

121 **Capítulo XII**
La Europa iluminista del siglo XVIII
123 Introducción
130 La conquista de América
137 El Despotismo Ilustrado
139 La nueva conformación geográfica y política europea
141 El tema de la esclavitud y la servidumbre
146 Francia. La Regencia de Felipe de Orleans (1715-1723)
160 El reinado de Luis XV (1723-1774)

167 El reinado de Luis XVI (1774-1793)
172 Inglaterra. La Restauración y la Monarquía Parlamentaria
176 El reinado de Guillermo III y Margarita II (1689-1702)
178 El reinado de Ana I (1702-1714)
184 El reinado de Jorge I (1714-1727)
186 El reinado de Jorge II (1727-1760)
190 El reinado de Jorge III (1760-1820). La guerra contra Napoleón
197 La Revolución Industrial, primera y segunda etapa
242 Alemania
262 Austria
266 Rusia
271 España. La Guerra de Sucesión y el reinado de los Borbones
281 El reinado de Carlos III (1759-1788). El mejor alcalde de Madrid
292 El reinado de Carlos IV (1788-1808) y Fernando VII (1808). La ocupación napoleónica
295 Italia
300 Las ciudades-estado en el siglo XVIII

307 Capítulo XIII
Las artes en la Europa ilustrada
309 Introducción
310 Las artes plásticas Rococó, Neoclasicismo y Barroco tardío
326 El arte musical
338 La literatura
363 La literatura dramática y el teatro

371 Capítulo XIV
El teatro francés del siglo XVIII
373 Introducción
378 El teatro francés de la Ilustración
400 Los teatros oficiales
406 El teatro de la Feria. El primigenio vodevil y la Ópera Cómica
410 El bulevar del Temple
413 La situación de los actores
418 Los autores
420 Los géneros teatrales. La tragedia
426 La comedia

428 Pierre de Marivaux (1698-1763)
436 Beaumarchais (1732-1798)
453 Denis Diderot (1713-1784). El drama burgués o tragedia doméstica
469 Denis Diderot. La paradoja del comediante

479 Capítulo XV
El teatro inglés del siglo XVIII
481 Introducción. La Restauración (1660-1689) y sus efectos
486 El teatro de la Restauración (1660-1700 o 1710)
497 La comedia de la Restauración y la tragedia heroica
505 La era augusta (1700-1760 o 1789)
512 Los actores ingleses del siglo XVIII

519 Capítulo XVI
El teatro alemán del siglo XVIII
521 Introducción
532 Gotthold Lessing (1729-1781)
544 La Dramaturgia de Hamburgo
559 El *Sturm und Drang*
563 Johann Wolfgang Goethe (1749-1832)
592 Friedrich von Schiller (1759-1805)

617 Capítulo XVII
El teatro español del siglo XVIII
619 Introducción
631 El teatro español
631 Los teatros o coliseos
636 La Junta de Teatros y las compañías
640 Actores y actrices
650 El repertorio
655 Los autores
660 Ignacio de Luzán (1702-1754). Poética o Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies
689 La tragedia y la comedia neoclásica Española
695 Leandro Fernández de Moratín (1760-1828)
720 Don Ramón de la Cruz (1731-1794)

727 **Capítulo XVIII**
El teatro italiano del siglo XVIII
729 Introducción
736 Carlo Goldoni (1707-1793)
781 Pietro Chiari (1712-1785) y Carlo Gozzi (1720-1806). Los rivales de Goldoni
783 Vittorio Alfieri (1749-1803). La gran tragedia italiana

793 **Bibliografía**

EDICIONES INTEATRO

COLECCIÓN EL PAÍS TEATRAL

De escénicas y partidas
De Alejandro Finzi

Teatro (Tomos I, II y III)
Obras completas de Alberto Adellach.
Prólogo: Esteban Creste (Tomo I), Rubens Correa (Tomo II), Elio Gallipoli (Tomo III).

Teatro del actor
De Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Dramaturgia en banda
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Matías Feldman y Fernanda García Lao.
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá

Antología breve del teatro para títeres
De Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani

Teatro para jóvenes
De Patricia Zangaro

Antología teatral para niños y adolescentes
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés Falconi, Los susodichos, Hugo Midón, María Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa, Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki
Prólogo: Juan Garff

Becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame

Diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (Tomo I y II)
De Perla Zayas de Lima

Hacia un teatro esencial
De Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila

Teatro ausente
De Arístides Vargas
Prólogo: Elena Frances Herrero

Caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura
De Rafael Monti

La carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Gobernori, Julio Molina y Susana Villalba.
Coordinación: Luis Cano
Prólogo: Carlos Pacheco

Del teatro de humor al grotesco
De Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa

Nueva dramaturgia argentina
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila, Sacha Barrera Oro, Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi, Martín Giner, Guillermo Santillán, Leonel Giacometto, Diego Ferrero y Daniel Sasovsky.

Dos escritoras y un mandato
De Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
Prólogo: Beatriz Salas

La valija
De Julio Mauricio
Prólogo: Lucía Laragione y Rafel Bruza
Coedición con Argentores

El gran deschave
De Armando Chulak y Sergio De Cecco
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza.
Coedición con Argentores

Una libra de carne
De Agustín Cuzzani
Prólogo de Lucía Laragione y Rafael Bruza
Coedición con Argentores

Una de culpas
De Oscar Lesa
Coedición con Argentores

Desesperando
De Juan Carlos Moisés
Coedición con Argentores

Almas fatales, melodrama patrio
De Juan Hessel
Coedición con Argentores

Air Liquid
De Soledad González
Coedición con Argentores

Un amor en Chajarí
De Alfredo Ramos
Coedición con Argentores

Un tal Pablo
De Marcelo Marán
Coedición con Argentores

Casanimal
De María Rosa Pfeiffer
Coedición con Argentores

Las obreras
De María Elena Sardi
Coedición con Argentores

Molino rojo
De Alejandro Finzi
Coedición con Argentores

El que quiere perpetuarse
De Jorge Ricci
Coedición con Argentores

Freak show
De Martín Giner
Coedición con Argentores

Trinidad
De Susana Pujol
Coedición con Argentores

Esa extraña forma de pasión
De Susana Torres Molina
Coedición con Argentores

Los talentos
De Agustín Mendilaharzu y Walter Jacob
Coedición con Argentores

Nada del amor me produce envidia
De Santiago Loza
Coedición con Argentores

Confluencias. Dramaturgias serranas
Prólogo: Gabriela Borioli

El universo teatral de Fernando Lorenzo. Los textos dramáticos y los espectáculos.
Compilación: Graciela González de Díaz Araujo y Beatriz Salas

70/90. Crónicas dramatúrgicas
Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi, Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter, Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén Sabatini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo

Doble raíz
De Leonardo Gologoboff

La canción del camino viejo
De Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo Callaci

Febrero adentro
De Vanina Coraza

Mujer armada hombre dormido
De Martín Flores Cárdenas

Museo Medea
De Guillermo Katz, María José Medina, Guadalupe Valenzuela

¿Quienáy?
De Raúl Kreig

Quería taparla con algo
De Jorge Accame

Obras reunidas (2000-2014)
De Soledad González
Prológos: Eduardo Del Estal y Alejandro Finzi

COLECCIÓN ESTUDIOS TEATRALES

Narradores y dramaturgos
Incluye conversaciones con Juan José Saer, Mauricio Kartun, Ricardo Piglia, Ricardo Monti, Andrés Rivera y Roberto Cossa

Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez
De José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

Dramaturgia y escuela 1
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo

Dramaturgia y escuela 2
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni, Luis Sampedro
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti

Didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampedro
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura

Didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero

Manual de juegos y ejercicios teatrales
De Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
Segunda edición corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano

Nueva dramaturgia latinoamericana
Incluye textos de Luis Cano, Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucía de la Maza (Chile), Víctor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú), Sergio Blanco (Uruguay)
Compilación y prólogo: Carlos Pacheco

La Luz en el teatro. Manual de iluminación
De Eli Sirlin

Laboratorio de producción teatral 1. Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos
De Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián

El teatro con recetas
De María Rosa Finchelman
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán

Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino
De Manuel Maccarini

Por una crítica deseante. De quién/para quién/qué/cómo
De Federico Irazábal

Saulo Benavente. Ensayo biográfico
De Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza

Las múltiples caras del actor
De Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou

Técnica vocal del actor
De Carlos Demartino

Hacia una didáctica del teatro con adultos referentes y fundamentos
De Luis Sampedro

El teatro, el cuerpo y el ritual
De María del Carmen Sánchez

Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino
De Cecilia Hopkins

La risa de las piedras
De José Luis Valenzuela
Prólogo: Guillermo Heras

Dramaturgos argentinos en el exterior
Incluye textos de Juan Diego Botto, César Brié, Cristina Castrillo, Susana Cook, Rodrigo García, Ilo Krugli, Luis Thenón, Arístides Vargas, Bárbara Visnevetsky.
Compilación: Ana Seoane

Antología de teatro latinoamericano. 1950-2007 (Tomos I, II, III)
De Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola

El universo mítico de los argentinos en escena (Tomos I, II)
De Perla Zayas de Lima

Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret
De Julia Varley

El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea
De Ruth Mehl
Prólogo: Susana Freire

Rebeldes exquisitos. Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas
De José Tcherkaski

Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)
De Alberto Ure
Compilación: Cristina Banegas
Selección y edición: Alejandro Cruz y Carlos Pacheco

Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad
De Edith Scher
Prólogo: Ricardo Talento

Cuerpos con sombra. Acerca de entrenamiento corporal del actor
De Gabriela Pérez Cuba

Jorge Lavelli. De los años 70 a los años de la Colina. Un recorrido con libertad
De Alain Satgé
Traducción: Raquel Weskler

Saulo Benavente.
Escritos sobre escenografía
Compilación: Cora Roca

Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales
De Jorge Holovatuck A.
Prólogo: Raúl Serrano

Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa
De Julieta Infantino

La comedia dell'arte,
un teatro de artesanos.
Guiños y guiones para el actor
De Cristina Moreira

El director teatral ¿es o se hace?
Procedimientos para la puesta en escena
De Víctor Arrojo

Teatro de objetos.
Manual dramatúrgico
De Ana Alvarado

Textos dramáticos para teatro de objetos
Mariana Gianella, Fernando Ávila y Francisco Grassi

Técnicas de clown.
Una propuesta emancipadora
De Cristina Moreira

Concurso de ensayos sobre teatro.
Celcit- 40 años
Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio Fernándes Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto Cruzat, Isidro Rodríguez Silva

La música en el teatro y otros temas
De Carmen Baliero

Manual de análisis de escritura dramática. Teatro, radio, cine, televisión y nuevos medios electrónicos
De Alejandro Robino

COLECCIÓN HOMENAJE AL TEATRO ARGENTINO

El teatro, ¡qué pasión!
De Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Teatro, títeres y pantomima
De Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl

Saulo Benavente. Ensayo biográfico
De Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza

Títeres para niños y adultos
De Luis Alberto Sánchez Vera

Memorias de un titiritero latinoamericano
De Eduardo Di Mauro

Gracias corazones amigos. La deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe
De Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García
De Juan Carlos Malcum
Prólogo: Carlos Pacheco

El pensamiento vivo de Oscar Fessler. Tomo 1: el juego teatral en la educación
De Juan Tríbulo
Prólogo: Carlos Catalano

El pensamiento vivo de Oscar Fessler. Tomo 2: clases para actores y directores
De Juan Tríbulo
Prólogo: Víctor Bruno

Osvaldo Dragún. La huella inquieta – testimonios, cartas, obras inéditas
De Adys González de la Rosa y Juan José Santillán

COLECCIÓN HISTORIA TEATRAL

Personalidades, personajes y temas del teatro argentino (Tomos I y II)
De Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I), José María Paolantonio (Tomo II)

Historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes
De Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela

40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino

Historia del teatro en el Río de la Plata
De Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Lafforgue

La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)
De Gonzalo Demaría
Prólogo. Enrique Pinti

Historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010
De Beatriz Seibel

Apuntes sobre la historia del teatro occidental - Tomos I y II
De Roberto Perinelli

Un teatro de obreros para obreros.
Jugarse la vida en escena
De Carlos Fos
Prólogo: Lorena Verzero

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo I (1800- 1814)
Sainetes urbanos y gauchescos
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo V (1885-1899)
Obras de la Nación Moderna
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo VI (1902-1908)
Obras del Siglo XX -1ra. década- I
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo VII (1902-1910)
Obras del Siglo XX -1ra. década- II
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo VIII (1902-19108)
Obras del Siglo XX -1ra. década- III
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo IX (1911-1920)
Obras del Siglo XX -2da. década- I
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo X (1911-1920)
Obras del Siglo XX -2da. década- II
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo XI (1913-1916)
Obras del Siglo XX -2da. década- III
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo XII (1922-1929)
Obras del Siglo XX -3ra. década (sainetes y reveistas)
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

COLECCIÓN PREMIOS

Obras Breves
Obras ganadoras del 4° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca.

Siete autores (la nueva generación)
Obras ganadoras del 5° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto, Santiago Gobernori
Prólogo: María de los Ángeles González

Teatro/6
Obras ganadoras del 6° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina, Marcelo Pitrola

Teatro/7
Obras ganadoras del 7° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca, Roxana Aramburú

Teatro/9
Obras ganadoras del 9° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez, y María Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport, Amalia Montaño

Teatro/10
Obras ganadoras del 10° Concurso Nacional dde Obras de Teatro
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen, Andrés Rapaport

Concurso Nacional de Obras de Teatro para el Bicentenario
Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero, Cristian Palacios

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales. Alfredo de la Guardia - 2010
Incluye textos de María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo, Alicia Aisemberg

Teatro/11
Obras ganadoras del 11° Concurso Nacional de Obras de Teatro Infantil
Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú, Gricelda Rinaldi

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales. Alfredo de la Guardia - 2011
Incluye textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal, Manuel Maccarini

Teatro/12
Obras ganadoras del 12° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba, Ariel Dávila

Teatro/13
Obras ganadoras del 13° Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-
Incluye textos de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, María Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Fiedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz, Antonio Romero

Teatro/14
Obras ganadoras del 14° Concurso Nacional de Obras de Teatro -30 años de Malvinas-
Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz, Andrés Binetti

Teatro/15
Obras ganadoras del 15° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta

Teatro/16
Obras ganadoras del 16° Concurso nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-
Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Costello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correa, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart

Apuntes sobre la historia del teatro occidental. Tomo III
Este ejemplar se terminó de imprimir en Kolen S.A.
Agustín de Vedia 3533 / CABA - Argentina.
Enero de 2018 - Primera edición: 2.500 ejemplares