IDEAS ESTÉTICAS Y JUICIOS CRÍTICOS DEL P. FEIJOO EN TORNO A LA PROBLEMÁTICA DEL TEATRO DEL SIGLO XVIII

Al tratar de relacionar la figura eminente del P. Feijoo con la problemática que planteó nuestro teatro del siglo XVIII, nos encontramos con que el monje benedictino no abordó de manera directa tal problema. Pero no es difícil buscar las coordenadas de su postura espigando entre sus ideas estéticas sobre la creación literaria y en sus juicios de valor sobre nuestro teatro nacional del Siglo de Oro.

Mas antes de abordar el meollo de dicha problemática y en atención a la mayor claridad de todo lo que se va a exponer, nos será conveniente considerar brevemente la trayectoria del quehacer teatral que va desde fines del osiglo XVII hasta mediados del XVIII.

DEL BARROCO AL NEOCLASICISMO.

Karl Gebhardt enunció así su axioma del ritmo: "Si para una época el concepto de valor se halla en el espacio sujeto a forma, la otra verá el valor de la infinitud". Vendrían a ser, según este enunciado, las tendencias literarias de las distintas épocas históricas como un juego de acción y reacción, en el que los polemistas pierden a veces los estribos: desdeñando en bloque todo lo inmediatamente anterior o gritando sin más contra todo lo nuevo que se echa encima invasoramente.

El hecho concreto con que nos enfrentamos es el siguiente: una decadencia de todos los postulados estéticos de la época barroca y una puesta en primer plano de una tendencia de tipo clasicista. Pero la pervivencia, que ahora se va a convertir en Neoclasicismo, no viene sólo de la fuerza inevitable de los modelos de la época que llamamos "Clasicismo", ni tampoco de la huella que dejó el Renacimiento con su admiración por ellos y con su interpretación ciertamente genial, sino que es más bien una resultante de la situación cultural de fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, cuando la razón incansablemente pretendía descubrir un orden en todo lo creado.

Se busca, por lo tanto, un espíritu racional de la literatura, igual que se había buscado ya un espíritu racional para las leyes, o se establecía como principio del filosofar la duda metódica y como método la experimentación.

Esto es lo que explica que la literatura de la inteligencia haya conocido en el siglo en que vive el P. Feijoo un momento de atento cultivo y esplendor. Nadie como la figura que en estos días exaltamos, puede erigirse en máximo representante de esta tendencia. Como escribe Paul Hazard, "para toda la familia humana, el corazón era una facultad de la que se despojaban por falta de ejercicio; la imaginación no era más que un entusiasmo loco; y sólo quedaba la inteligencia, considerada como puro diamante."

Pero en medio de este ambiente crítico y racional, paradógicamente, el P. Feijoo, al mismo tiempo que trataba de instaurar en todos los dominios de la vida (ciencia, medicina, filosofía, creencias populares, religión...) el discurrir y gobierno de la razón, será el más egregio defensor de la idea de que el arte constituye una categoría especial, en la que los genios sobrevuelan los dominios de la inteligencia, sin necesidad de aprendizaje de reglas nimias que atan; y nos afirmará que no basta la razón para juzgar la obra bella, sino que hay que acudir a una categoría especial de nuestro espíritu. Porque en el arte se da "un no sé qué". (Esta misma paradoja del P. Feijoo nos advierte que estamos ante un siglo, en el que coexisten poderosas fuerzas de signo contrario, y que ni el crítico ni el historiador pueden darnos una visión correcta si se conforman con una sola faceta de la figura estudiada, analizando por separado aspectos de su obra, sin insertarla en el total conjunto armónico de su pensamiento).

Bien puede afirmarse, y es idea defendida por M. Pelayo, que no fue la mudanza de dinastía en España el hecho que determinó de una manera más eficaz el cambio profundísimo verificado en nuestros gustos literarios del siglo XVIII. Sin la llegada de esa dinastía, también se hubiera producido, pues fue un movimiento común a toda Europa. La renovación, en medio del estado de postración a que habían llegado nuestras letras, se imponía.

EL TEATRO ESPAÑOL A COMIENZOS DEL SIGLO XVIII.

La escuela teatral española del siglo XVII se prolongaba y sobrevivía en los malos epígonos que la representaban. Hombres mediocres en general, salvo raras excepciones, seguían imitando servilmente, muchas veces plagiando, a los autores de la escuela de Lope y Calderón. Sus nombres: Zamora, Fernández de León, Cañizares, etc. Pero ya en ellos se notan dos fenómenos curiosos: un acercamiento al teatro francés a través de versiones de obras que se consideraban más o menos comunes (Diamante escribe *El honrador de su padre*, versión española de *El Cid* de Corneille, a su vez derivado de *Las mocedades*, de Guillén); y una preferencia por las comedias de figurón que podían emparentarse con las farsas de Molière.

Se inician, además, las traducciones de obras francesas y se trata de implantar un teatro sujeto a las doctrinas de las Poéticas de la época. Este tipo de teatro nunca llegará a triunfar en España, en la España del siglo XVIII, que fue un perpetuo motín de Esquilache. Pero más ocurrió esto por la poca calidad de los autores con que contó dicha tendencia, que por el valor de quienes seguían escribiendo comedias de gusto tradicional.

Esta era, pues, la situación teatral del siglo del P. Feijoo. Mas antes de exponer cuáles fueron sus ideas sobre estos temas, nos conviene aludir a las posturas extremas. Él, el P. Feijoo, se colocará en una postura abiertamente tradicional, por patriotismo y por fidelidad a sus ideas sobre estética, pero nunca se alineará en bandos extremos ni tomará parte en las polémicas, aquel mal endémico que asoló toda la producción literaria del siglo XVIII. Y no es que le faltasen arrestos para polemizar (fueron varias las polémicas que sostuvo con los impugnadores de su

Teatro crítico), sino más bien porque el P. Feijoo se movía con seguridad en el terreno puramente especulativo de las categorías literarias; pero todos sabemos que carecía de experiencias artísticas, que no había asistido en su vida a una representación teatral, y que no era propiamente un creador artístico.

LOS DEFENSORES DE LAS REGLAS Y DEL TEATRO NEOCLÁSICO.

La figura máxima, como teórico de la tendencia, fue D. Ignacio de Luzán. Es el gran defensor de la preceptiva (sometimiento del artista a las reglas). Y su mérito reside más en sus investigaciones sobre teoría directamente literaria que sobre estética en general, aunque dedique alguna atención a los fundamentos de la belleza. (Y caso curioso, en Luzán se dará también la postura paradógica que antes denunciábamos en el P. Feijoo. Luzán, campeón máximo de las reglas, admite la verosimilitud artística con la cual salva la obra de Ariosto y las novelas de caballería, pero sin embargo maltratará el teatro español, y afirmará en su *Poética,* también, que en materia de teatro no se podrá faltar a las unidades y que se quebranta la verdad y la verosimilitud).

Luzán es mucho más italiano que francés, en materia de poética. Se entronca directamente con Muratori, más liberal que Boileau.

La posición de Luzán respecto del teatro español tenía que ser la que fue, teniendo en cuenta las tendencias de su espíritu crítico, su educación literaria italiana, con Muratori, y la corriente de la época que asignaba al arte un fin primordial de educación (sus opiniones sobre la tragedia y su utilidad social, y sobre el drama, que él consideraba "una escuela provechosísima que enseña a conocer lo que es corte y lo que son cortesanos, y a descifrar las dobleces de la fina política, y de ese monstruo que se llama razón de estado").

Como consecuencia de sus teorías, Luzán condena como bárbaras todas las creaciones de la fantasía, y al enjuiciar nuestro teatro nacional se deja llevar de animosidad y prevención contra Lope y más contra Calderón. Sin embargo, en la primera edición de su *Poética* hacía algunas salvedades, y admiraba la obra de Calderón, sobre todo sus comedias de capa y espada y hasta los autos sacramentales. Pero en la segunda edición se modifica esta postura y desaparecen los párrafos lau-

datorios del capítulo XV del libro III. M. Pelayo conjetura que esto no fue obra de Luzán, sino de E. Llaguno, a cuyo cuidado estaba la edición.

Condena Luzán sobre todo las comedias mitológicas, las de santos, las heroicas y todo lo sobrenatural y maravilloso en el teatro. Recomienda el método del P. Le Bossu: hacer de una máxima una exposición alegórica en forma de lección aprovechable. Y sobre todo hace hincapié en los preceptos de las tres unidades, preceptos nimios que él consideraba como trascendentales.

De todas formas nunca llegó Luzán a los extremos a que llegarían sus seguidores, menos ineligentes que el maestro. Y así Blas Nasarre, escritor de muy escaso mérito, a quien M. Pelayo llama "erudito extravagante", reimprime comedias de Cervantes, que creía malas, pero que consideraba como parodia de las de Lope. Y arremete furibundamente contra el teatro de Lope y Calderón. Menos bilis hay en el ataque de Montiano, que reprocha a nuestros autores, sobre todo, el quebrantamiento de las tres unidades. Él mismo quiere dar ejemplo de teatro clásico, y escribe dos tragedias: *Virginia* y *Ataulfo*. Los resultados ya los conocemos, y eso a pesar de los elogios, luego rectificados, de Lessing. Y peor aún que Nasarre es Luis José Velázquez.

Luego, ya mediado el siglo, vendrá el apoyo de Carlos III y del conde de Aranda, la creación de un teatro que acoja las obras de los afrancesados, y la prohibición de los autos sacramentales, por instigación de la irreligiosidad oficial escudada tras los ataques de Clavijo y Fajardo y D. Nicolás F. de Moratín.

LOS POLEMISTAS DEFENSORES DEL TEATRO NACIONAL.

La otra vertiente de la contienda literaria la ocupan los que escriben en contra de Nasarre, siendo el más destacado Zabaleta, buen razonador y no exento de mérito. Dice Huerta que su contestación fue causa de la muerte de Nasarre. En una enumeración escueta, citaremos además a Mayans y Siscar, a Romeo y Tapia (quien mantiene su polémica en *El escritor sin título)* y a Mariano Nifo. Y el golpe decisivo se lo dará G. de la Huerta, no tanto por el valor teórico de sus ideas y propósitos, a veces descabellados, sobre el teatro nacional, sino por el parto de su obra

La Raquel, obra enraizada plenamente en la tradición española de nuestro mejor teatro. El público, que nunca se sometió a las imposiciones oficiales, que siempre estuvo de parte del teatro nacional, la aplaudió con frenesí.

IDEAS ESTÉTICAS DE ALGUNOS CONTEMPORÁNEOS DEL PADRE FEIJOO SOBRE LA LIBERTAD DEL ARTISTA.

Hemos apuntado antes que el P. Feijoo, dentro de la problemática intrincada que suscitó la cuestión sobre el teatro a lo largo del siglo XVIII, se mantuvo ciertamente al margen de las polémicas directas, pero que su postura era claramente favorable a los que se oponían a las reglas, y que defendía el teatro tradicional español. Veamos ahora con quiénes se entronca:

a) *La antigua crítica española.*

Es D. Marcelino Menéndez Pelayo quien demuestra que la postura del P. Feijoo y de otros críticos del siglo XVIII es el último fruto de la antigua crítica española, "tan bizarra y tan resuelta siempre, ora proclame con Luis Vives que querer fijar las leyes del arte es empresa tan imposible como la de aprisionar todo el océano en la cuenca del Tíber; ora declare por boca del severísimo Pinciano que "con tal que la acción sea deleitosa, la fábula no ha de ser condenada, ni su autor tenido en menos, porque a veces no está la imperfección en el artífice, sino en el arte"; ora en los libros del doctísimo amigo de Quevedo, D. José Antonio González de Salas, quien amonesta a los poetas a que no se consideren "necesariamente ligados a los antiguos preceptos rigurosos, porque libre ha de ser su espíritu para poder alterar el arte, fundándose en leyes de la naturaleza, según la mudanza de las edades y la diferencia de los gustos", siendo "en los grandes hombres los acometimientos, no sólo permitidos, sino venerables"; ora, finalmente, con Alfonso Sánchez, Barreda y Caramuel, lleve a sus últimos límites la apología del drama moderno y emancipado de la antigüedad clásica".

Sin duda, el P. Feijoo conoció esta crítica, y concretamente en uno de los más acérrimos defensores del drama español inmediatamente an-

terior, Caramuel, encontramos en su discurso, *Glorias de España,* un elogio bien cumplido.

b) *Otros contemporáneos del P. Feijoo.*

El mismo sentir que en Feijoo, encontramos en otros contemporáneos suyos, quienes profesaron y aplicaron a las bellas letras el mismo criterio, oponiéndose a todas las tentativas de reglamentación poética al gusto froncés, manteniendo un romanticismo latente, que empalma el siglo XVII con el XIX.

Citaremos tan sólo algunas figuras más sobresalientes:

José Porcel.—Aunque era miembro de la Academia del Buen Gusto, cortada según el patrón de Luzán, escribía en su *Juicio lunático,* en 1750: "En vano se cansan los maestros del arte en señalar éstas ni las otras particulares reglas, porque esto no es otra cosa que tiranizar el libre pensar del hombre, que en cada uno se diferencia, según la fuerza de su genio, el valor de su idioma, la doctrina en que desde sus primeros años le impusieron, las pasiones que lo dominan y otras muchas cosas."

Andrés Piquer.—Pensador y médico valenciano, el primero en afirmar —asegura M. Pelayo— que "no se puede dar un paso seguro en el juicio que se hace de los autores, si no se tiene presente el carácter del siglo en que vivieron, porque es tanta la influencia qu éste tiene en los hombres de letras, que arrastra a los mayores ingenios. Desde luego que ni Luzán, ni mucho menos sus seguidores, se colocaban en la perspectiva histórica del siglo XVI y XVII para juzgar nuestro teatro nacional. Sino que desde sus posiciones neoclásicas, procuraban llevar de cualquier modo que fuese el agua a su molino.

El P. Arteaga.—Este jesuíta, expatriado en Italia, escribe una obra importante sobre estética, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal,* 1789. Posterior por lo tanto a la obra del P. Feijoo. En su obra, y al hablar de la belleza de las acciones dramáticas y de las comedias de costumbres señala como uno de los mayores aciertos la creación teatral de Tirso, el *Don Juan Tenorio:* "que por ser carácter tan complejo, es el carácter más teatral que se ha visto sobre las tablas desde que hay representaciones". Esto mismo ha confirmado la crítica moderna. Moratín, en cambio, condenaba la profunda concepción de Tirso como "repug-

nante a la sana crítica, y buena sólo para la plebe ignorante y crédula".

No nos puede extrañar esta postura de Arteaga si consideramos sus juicios sobre la opera, a la que considera superior a todos los géneros dramáticos. El *drama músico*, como él escribe, por ser una conjunción de música, poesía, danza y pantomima, debiera encerrar la belleza suma. El P. Arteaga apunta aquí a la concepción wagneriana del drama musical como un *cosmos* estético.

Su idealismo subjetivo, en materia de estética, le lleva a valorar nuestro teatro anterior: "Podemos afirmar que el teatro español es como las minas del Potosí, donde a vueltas de mucha escoria, hay plata para abastecer a todo un continente."

DOCTRINA DEL P. FEIJOO SOBRE LA LIBERTAD ARTÍSTICA.

Aunque el P. Feijoo no aborda directamente el problema del teatro, de las coordenadas generales de su doctrina estética, podemos deducir cuál fue su postura ante este problema. Además aquí y allá, a lo largo de sus escritos, nos ha dejado referencias concretas de su pensamiento sobre el tema que nos ocupa.

De entre sus artículos del *Teatro crítico* señalamos que son fundamentales para este estudio los siguientes: *Razón del gusto, El no sé qué, Glorias de España, Reflexiones sobre la historia, Paralelo de las lenguas castellana y francesa, Sobre la introducción de la inquisión en Portugal, Los bailes y comedias* (en el discurso XI, t. VIII), *Desagravio de la profesión literaria;* y en las *Cartas eruditas: Sobre la elocuencia,* y las *innovaciones lingüísticas* (vol. I, 33).

El P. Feijoo no ha sido un gran artista de las letras, y el estilo de sus obras cumple sin pena ni gloria con su cometido artístico, mas lo que de él queda y nos interesa ahora es su actitud y propósito extralitarios.

Hemos de reconocer que a pesar del atraso de su época, de haber sido educado en medio del pésimo gusto literario de su siglo, y de haber renunciado, en aras de su vocación, a ver y apreciar las obras maestras, el P. Feijoo entrevé principios de libertad artística, "tan luminosos y tan amplios, dice M. Pelayo, de tan eterna verdad y evidencia, que por sí solos podrían ser hoy mismo base de una crítica que, concediendo toda racional libertad al genio, se apartase por igual del nimio

y enteco rigor de los preceptistas y de las libertades frías y sin gracia que suelen permitirse espíritus adocenados, en quienes la audacia suple al estro y al sentido propio, personal de la belleza."

En su discurso *El no sé qué* y *La razón del gusto*, defiende la libertad artística. Caben disputas sobre el gusto, porque el gusto depende del temperamento, de la educación que se haya recibido, de la capacidad de percepción de la belleza que se contempla y de la aprehensión.

Lo que en definitiva sustenta el P. Feijoo en estos discursos es un subjetivismo artístico, tanto en la creación del arte como en su contemplación. Claro está que tiene buen cuidado de distinguir entre las condiciones puramente temperamentales, que juzga inamovibles, y las de aprehensión que son capaces de ser educadas.

Esta libertad crítica se extiende incluso a uno de sus romances, cuyo tema es la belleza física:

Señalar medidas fijas
a las facciones, es necia
observación que introdujo
la ociosidad indiscreta.
Puede salir la estructura
buena de muchas maneras.
Y es el variar de las líneas
valentía de la idea.

Nada, por lo tanto, de reglas fijas, inamovibles. El genio está por encima de las preceptivas, puede volar como el águila, sin necesidad de que se le marque el camino.

De todos es sabido que el P. Feijoo fue un autodidacta en muchas materias. También lo fue en materia de formación de estilo. Confiesa que nunca estudió la preceptiva, y se enorgullece de ello. Intenta, pues, en alguna de sus cartas, justificar su estilo y su postura, pero de rechazo su doctrina es válida para otros postulados estéticos semejantes. El que se llama "verdadero ciudadano libre de la república de las letras", reclamaba, en nombre de una ley estética superior, absoluta libertad de estilo. Pero lógico es presumir que quien reclama esta libertad para el estilo, debe reclamarla también para otras facetas de la obra literaria.

Para disculpar sus neologismos escribió la carta 33 del tomo I de sus *Cartas eruditas*, y dice:

"Puede asegurarse que no llegan a una razonable medianía todos aquellos ingenios que se atan escrupulosamente a reglas comunes. Para ningún arte dieron los hombres, ni podrán dar jamás, tantos preceptos que el cúmulo de ellos sea comprensivo de cuanto bueno cabe en el arte. La razón es manifiesta; porque son infinitas las combinaciones de casos y circunstancias que piden, ya nuevos preceptos, ya distintas modificaciones y limitaciones de los ya establecidos. Quien no alcanza esto, poco alcanza. Yo convendría muy bien con los que se atan servilmente a las reglas, como no pretendiesen sujetar a todos los demás al mismo yugo. Ellos tienen justo motivo para hacerlo. La falta de talento los obliga a esta servidumbre. Es menester numen, fantasía, elevación para asegurarse el acierto, saliendo del camino trillado... Los hombres de espíritu sublime logran los más fáciles rasgos, cuando generosamente se desprenden de los comunes documentos... Quédese en la falda quien no tiene fuerza para arribar a la cumbre, mas no pretenda hacer magisterio lo que es torpeza..."

Se nos presenta aquí el maestro Feijoo como un insurrecto, y hasta extremista. Su doctrina se ha calificado de romántico-revolucionaria. Luego lo discutiremos. Pero ahora quedan claras unas cuantas conclusiones que apuntamos:

a) Libertad del artista frente a la tiranía de las reglas mecánicas de las preceptivas de los géneros literarios, siempre que el artista lo sea de verdad.

b) En el arte cuenta por mucho el numen, la fantasía. Esto no era lo postulado por los preceptistas, que aseguraban siempre que lo que hacía falta era mucha razón, y que la fantasía era perjudicial.

c) El P. Feijóo, en nombre de esa misma libertad artística que defiende, admite la posibilidad de que algunos autores se sujeten a las reglas. Será cosa de ellos, y no estará mal con tal de que no traten de uncir a otros a su mismo yugo.

En último término el acierto no depende de las reglas, no radica en que el autor se ajuste a las unidades o a los preceptos tiránicos dictados para este o aquel género ligerario. (Esto se puso bien de manifiesto en la producción teatral de los neoclásicos españoles, quienes con las reglas servidas dócilmente no lograron crear ni una sola obra genial. Las más son pésimas, las menos regulares, y alguna salvable, no por lo que tiene de neoclásica, sino de prerromántica y de entronque con el mejor teatro

moralista de nuestro siglo de oro. Me refiero a *El sí de las niñas*, de Leandro F. de Moratín). Nos va a decir el P. Feijoo en la carta sexta del tomo II *(Sobre la elocuencia)*: "El acierto en esto, como en otras muchas cosas, depende puramente de una facultad animástica, que yo llamo *tino mental*. El que tiene esta insigne prenda, sin ninguna reflexión a las reglas, acierta... Lo más que yo podré permitir, y lo permitiré con alguna repugnancia, es que el estudio de las reglas sirva para evitar algunos groseros efectos, mas nunca admitiré que pueda producir primores... Las reglas son unas luces estériles como las sublunares, que alumbran y no influyen. Dan un conocimiento vago y de mera teórica, sin determinación alguna para la práctica."

Nos quedaremos con la afirmación de que en último término el acierto depende más que de las reglas, del *tino mental*. Lo otro, la postura extrema de Feijoo, podría ser peligrosa.

De todas formas es evidente que en materia de preceptiva literaria, el P. Feijoo es el polo opuesto a Luzán, caudillo del clasicismo, padre de la poética y de todos los desafueros que en nombre suyo se cometieron con nuestro teatro nacional.

Este P. Jerónimo Feijoo, impugnador de tantos errores, defensor a ultranza de lo razonable, no está de acuerdo en esto con los neoclásicos. Su sentido común, tan poderoso, le vedaba estar alineado con ellos.

EL P. FEIJOO, CLASICO Y ROMANTICO.

El origen de esta insurrección contra las reglas, y por tanto todo lo que consideramos cuerpo de doctrina estética del P. Feijoo en relación con la creación artística, nos impide identificar al monje benedictino con la imagen de un romanticismo tal como el que se vivió en pleno siglo XIX.

Su postura arranca de una base emocional-ideológica que está en la misma línea que toda su postura crítica ante la vida y las cosas, aunque le haya conducido a resultados estéticos que concuerdan en sus enunciados con las teorías que luego se llamarían románticas. Quiero decir que el P. Feijoo parte, en los comienzos de su discurrir estético sobre la validez de las reglas para el arte, de un principio que de ningún modo podemos considerar totalmente romántico. Se trata de una postura crítica.

Al igual que no aceptó sin examen previo de la razón las ideas generales, las opiniones populares y pseudocientíficas de la época, tampoco quiso aceptar la imposición dogmática de unas reglas que se querían aplicar, no en sus principios generales, sino en sus detalles, agigantados en su importancia por una crítica que aceptaba con cierto papanatismo cuanto nos venía de Francia o Italia.

El genio del P. Feijoo, muy español en su entraña, se coloca en la misma postura que la crítica tradicional española, la mejor, como ha demostrado M. Pelayo. Porque el espíritu de la raza se opone a esta servidumbre negativa que aplana el vuelo de los impulsos geniales.

En el movimiento primigenio del pensar estético feijoniano se dan conjuntamente la idea crítica y el impulso emocional-temperamental que hace que se rebele contra la postura dogmática aceptada sin discusión. A esto se añade que su teoría estética viene a ser una autojustificación de su educación literaria, ajena a las retóricas, menospreciadas por el benedictino.

Cuando decimos, pues, que el P. Feijoo fue un prerromántico, lo entendemos tan sólo en el sentido de que preparó con sus ideas estéticas el romanticismo decimonónico que llegó también por otros muchos caminos.

Así se hace luz, en parte, sobre la aparente paradoja de un Feijoo defensor a ultranza de la razón y del espíritu crítico, y de un Feijoo que niega validez a las normas, a la excesiva reglamentación de la creación literaria.

Sólo en este sentido podemos hablar de un Feijoo que hizo imposible la instauración de un clasicismo en España, él que era más un clásico que un romántico. Y lo hizo en nombre de la razón crítica, la misma que le impedía ser un romántico.

"Azorín" en el prólogo de su *Rivas y Larra* escribe así: "Feijoo con su crítica había hecho por adelantado imposible la instauración del clasicismo. Clasicismo es, aparte otras cosas, certeza en un dogma. Clasicismo es propugnación de un método. Y la crítica de Feijoo, de que quedó empapada toda la segunda mitad de nuestro siglo XVIII, era la negación de todo sistema, la duda, la incertidumbre sobre lo sancionado, la apología del propio arbitrio y del personal gusto. ¿Sobre qué base, sobre qué tradición íbamos a edificar en España una estética clasicista?"

La teoría del inglés Carrit *(An Introduction to Aesthetics*, vol. I, Londres, 1949), resumida, viene a decir: lo bello se da bajo un común carácter, que es el de expresar emoción. Y de acuerdo con esto añade: "Cuando la emoción no es dominada, tenemos lo romántico, y entonces puede ser falsa y dura; cuando la emoción es escasa, tenemos lo clásico, que puede ser frío."

Pero esta emoción de la que habla aquí Carrit no es de signo contrario en uno u otro movimiento, sino que siendo de la misma naturaleza, se diferencia tan sólo en su cualidad cuantitativa.

Aplicada esta teoría al P. Feijoo diríamos que sigue siendo clásico y crítico en su postura estético-literaria, sólo que aquí la emoción se da con mayor intensidad. Y así lo vemos acercándose a lo romántico.

Esta contradición de Feijoo, defensor a ultranza de lo razonable depurado de su carga emocional-infantil (la carga que todos traemos de la configuración emotivo-maternal con la que comenzamos a caminar en el mundo de las ideas y de las opiniones), y defensor emocionado de las libertades artísticas, confirma la teoría de Friedrich Gundolf, quien representó al clasicismo como el elemento masculino y al romanticismo como el femenino; y no ya en seres distintos, sino mezclados en un mismo ser —la pugna de las fuerzas que gobernamos, clasicismo, y de las fuerzas que nos sobrepasan, romanticismo.

Hay que reconocer que el mismo aire altanero de las afirmaciones feijonianas sobre la valía de las retóricas y la defensa *apasionada* que hace de su propio estilo, responden a ese grupo de fuerzas que nos sobrepasan, que no gobernamos. Y sólo en este sentido son románticas.

Romanticismo y clasicismo son dos polos necesarios y dos constantes indeclinables del espíritu creador a lo largo de los siglos. Coethe, en su correspondencia con Eckermann, sostiene que lo clásico es lo sano, y lo romántico, enfermo. Y en virtud de esta regla consideraba que *Los Nibelungos* eran tan clásicos como Homero, pues ambos son sanos y fuertes. Si así fuese, y parece cierto, Feijoo seguiría siendo tan clásico cuando proclama la libertad del genio creador y la insurrección frente a las reglas, y cuando busca el no sé qué y afirma que la expresión artística es categoría que no puede estar sometida a un solo juez, aunque se llame razón, como cuando en nombre de esta misma razón debela

errores fundamentados en principios emocionales y se convierte en pionero de la más pura ilustración.

Cabría aun decir que el P. Feijoo no es ni neoclásico ni romántico, siendo lo uno y lo otro. Es decir, fue neoclásico-razonador en aquello que estaba de acuerdo con su modo de ver el mundo y los hombres con su problemática siempre inquietante; y fue romántico en aquello que tiene de común lo romántico con el genio tradicional español, no en lo puramente específico del siglo XIX. Por eso Marañón, al cerrar su estudio sugeridor y certero sobre el monje benedictino, nos lo presenta como un San Cristóbal, que "supo pasar en alto, sobre el vacío de unos decenios de ignorancia, *el tesoro de nuestro genio* y *de nuestra cultura;* mientras los gozquecillos sempiternos le ladraban desde una y otra orilla". El *hombre-San Cristóbal* tenía que ser por fuerza un admirador y entendedor de nuestro teatro clásico, en el que se compendiaban todas *las virtudes* y *defectos* de la raza, del genio tradicional español.

SU POSTURA CONCRETA Y SUS JUICIOS DE VALOR SOBRE EL TEATRO NACIONAL ESPAÑOL.

Si no llegó a ser un acérrimo defensor del teatro, saliendo a la palestra de las polémicas ruidosas, fue un admirador de nuestro teatro clásico, y aunque no escribiese ningún discurso o carta en particular sobre este tema, encontramos opiniones en varios:

En *Glorias de España* afirma: "La poesía cómica moderna casi enteramente se debe a España". Rechaza en él la idea de que los francesas hayan dado más regularidad y verosimilitud a nuestras fábulas. Y refiriéndose a un caso concreto añade: "*La Princesa de Elide,* de Molière, es indisimulado y claro trasunto de *El desdén con el desdén,* de Moreto, sin que haya más regularidad en la comedia froncesa, ni alguna irregularidad que notar en la española. La verosimilitud es una misma; sólo se distinguen las dos comedias en la expresión de los afectos, y en esto excede infinito la española a la francesa."

En este mismo artículo hay un claro elogio de Lope de Vega: "Los diálogos de conceptos amorosos de Lope de Vega constituyeron una pauta para los teatros italianos y franceses también". Ya antes señalá-

bamos que es en este mismo artículo donde el P. Feijoo alaba también a Caramuel, acendrado defensor de nuestro teatro nacional.

Aunque no entre ni salga directamente en la disputa sobre las unidades, nos ha dejado estas líneas: "Si los españoles rompen las unidades, lo hacen en beneficio de la mayor inventiva, y es sabido que Molière fue a buscar en el maestrazgo de nuestros clásicos."

En el discurso tercero del t. III de su *Teatro crítico*, sobre *La introducción de la inquisición en Portugal*, encontramos unas líneas alusivas al poder difusor de los hechos que se exponen en las obras teatrales. Las ideas que circulaban sobre ese hecho histórico fueron aprovechadas por un autor incierto quien compuso una obra titulada: *El falso nuncio de Portugal*. Y al comentar el hecho, Feijoo se expresa así: "Lo que hizo el autor de la comedia fue propagar la noticia, de modo que se extendiese a todo género de gentes; porque no hay medio tan eficaz para vulgarizar una historia, como plantarla en solfa en una comedia."

De esta afirmación podemos, con todo rigor, extraer estas conclusiones: En el pensamiento feijoniano el teatro sigue siendo, tal como había sido en los siglos anteriores, un espectáculo eminentemente popular. Esto choca con la preferencia que se da, en los autores neoclásicos y en los preceptistas, al género trágico, destinado según ellos sobre todo a la gente noble; y tampoco está de acuerdo con la protección oficial que se da a los teatros de minorías y cortesanos. Bien es cierto que el teatro puramente neoclásico no se refugió tanto en esos géneros y locales por propia iniciativa, cuanto por el poco éxito que obtuvieron ante el mismo pueblo sus autores, nunca aceptados de buen grado. Y esto ocurrió no por patrioterismo, sino porque las obras no iban de acuerdo con nuestros gustos y mentalidad. Era un teatro que no interesaba.

Finalmente, el P. Feijoo, enemigo de retóricas, no alude en sus escritos a otro subgénero dramático que a la comedia. Siempre que del teatro habla, se refiere a la comedia o a la poesía cómica. Estas mismas limitaciones que encontramos nos demuestran que nunca fue propósito suyo enfrentarse directamente con el tema del teatro. De otro modo se hubiese documentado como lo hizo con los diversos temas que directamente discutió a lo largo de sus escritos.

OPINION MORAL DE FEIJOO SOBRE EL TEATRO COMO ESPECTÁCULO.

En el discurso 11 del tomo VIII de su *Teatro crítico* encontramos bien definida su postura sobre este punto concreto. Parecía inevitable que un fraile, de un modo u otro, al referirse al teatro como espectáculo de masas, tocase este punto. Y lo hizo valientemente, saliendo al paso de múltiples exageraciones, con su buen tino mental y moral.

En resumen, su opinión es que la moralidad del espectáculo depende no sólo de la obra en sí, sino de las condiciones físicas y anímicas de los espectadores. El P. Feijoo se adelanta, con su fino espíritu de penetración, a los descubrimientos de la caracterología que hoy son ya del dominio de la pastoral católica. No es que el maestro benedictino se coloque en una postura totalmente relativista, pero sí que distingue de casos y hechos, y se alza contra las exageraciones vertidas desde el púlpito o en libros de moral. Pero también esto le valió una impugnación. En su discurso había citado como modelo de postura extrema la del Padre Señeri, en cuya defensa salió el sacerdote Nicasio de Zárate. Hemos tenido ocasión de leer este folleto polémico que es modelo de contención y buen gusto. De él no se podría afirmar que es "una discusión de plazuela", apelativo que aplica D. Marcelino a muchas de las polémicas de este siglo.

El discurso de Feijoo se refiere tanto a los bailes como a las comedias. Pero para éstas reserva un apartado especial:

"En orden a las comedias advierto, dice, que después de escribir lo que en esta parte del *Teatro* ha visto el lector, me ocurrió hacer una excepción en orden a las mujeres jóvenes, o doncellitas tiernas, respecto de quienes realmente contemplo muy ocasionadas las continuas representaciones de galanteos, que se hacen en el teatro. En cuya consecuencia hice una adición."

Dicha adición reza así: "Encargo a los padres y madres de familia retiren a sus hijas jóvenes de la comedia. No por experiencia, ni por noticia positiva, sino por discurso conjetural, tengo hecho concepto de que a las mujeres en el tiempo de la juventud, especialmente si son algo presumidillas, hacen notable impresión aquellos cultos y rendimientos con que en el teatro lisonjean los galanes a las damas: una impresión,

digo, muy capaz de excitar en ellas deseos de gozar como realidad, lo que en las *tablas es representación.*"

FINAL.

Esto es cuanto podemos decir sobre Feijoo y sus consideraciones sobre el teatro. Hemos tenido que limitarnos a exponer, en resumen, la problemática del teatro del siglo XVIII y la postura del monje benedictino ante la doctrina estética de las preceptivas y su estimación de nuestro teatro nacional, frente a los que lo denigraban. Feijoo no trata directamente de esta cuestión y sólo de paso alude a ella.

No es poco en un autor que se mostró reiteradamente disconforme con la literatura inmediamente anterior a él en sus facetas culterana y conceptista. Él huyó siempre de preciosismos y de vulgaridades. Su puesto, el que dicta el sentido del equilibrio, del buen gusto, y del sentido más común, es el término medio. Su estilo es sencillo, que no vulgar. No le iban ni el estilo conceptuoso y rebuscado de los predicadores, ni el vulgar de los copleros sin gracia. Acaso su mismo propósito de colocarse en un término medio, le vedó, desde el punto de vista estilístico, la altura sólo reservada a los escritores con señorío. Pero en cambio, lo más importante, su actitud y propósitos extraliterarios, son lo mejor de su obra y lo que en definitiva queda de él hoy.

ANGEL RAIMUNDO FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ