EL DEBATE TEATRAL EUROPEO EN EL *ESPÍRITU DE LOS MEJORES DIARIOS*

CARMEN ROIG
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

El trabajo que presentamos constituye una aportación peculiar y un tanto atípica al tema del coloquio, consagrado a la traducción. El corpus seleccionado no es traducción en sentido estricto. Constituído por un conjunto de artículos sobre el teatro publicados entre 1789 y 1791 en una obra periódica, el *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa* -denominado a partir de ahora EDL-, carece de la entidad y autonomía de lectura propios a la obra de autor. Son textos breves, fragmentos dispersos, seleccionados entre la prensa europea por el director del periódico que adapta, resume y traduce para sus lectores una información que obedece a su personal protocolo de lectura. Porque tal selección no es fruto del azar, los artículos reintegrados en un conjunto temático adquieren una nueva dinámica y ofrecen al lector un discurso sobre el teatro coherente y plural. Por ello, si entendemos la traducción como una forma privilegiada de trasvase cultural, el corpus analizado constituye la traducción, no de una obra, sino de una doctrina teatral europea que se propone como tema de reflexión y modelo de referencia.

Aunque los artículos sobre el teatro no son muy numerosos, dentro de la rúbrica de las bellas letras ocupan un lugar excepcional, tanto por la calidad y diversidad de las aportaciones como por la actualidad de las mismas. Mientras que los artículos de literatura no son sino una miscelánea de cuentos breves, apólogos y poesías, destinada a introducir amenidad en temas más arduos, las reflexiones sobre el teatro, en cambio, se inscriben en el contexto de la reforma teatral en curso. Su presencia en la obra periódica no es ni gratuita, ni simple ornamento, sino que responde a la intención de sus redactores de terciar en el debate, aportando al mismo elementos de sana doctrina traídos de aquellos países en los que el teatro es igualmente objeto de discusión y polémica. Con ellos se pretende informar al lector del periódico de la actualidad más inmediata y al mismo tiempo formar una opinión, orientar la crítica, elaborar la doctrina de una práctica teatral más acorde con los nuevos cánones.

El conjunto está constituído por dos categorías de artículos: textos breves, originales en forma de cartas, disertaciones o discursos, con o sin mención de autor, que el diarista traduce íntegramente, y un conjunto de reseñas, extractos y anuncios de

publicaciones recientes, a menudo incompletos y sin mención de fuente. En ambas categorías encontramos artículos de muy diversa naturaleza y muy desigual importancia y extensión. Así las 25 *Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral* (Berlín), costituyen un auténtico tratado sobre el tema. Este conjunto, unido a las cuatro cartas de los colaboradores locales comentando las obras que se representan en el teatro de los Caños del Peral: *Carta de J. M. A. a C[cristóbal] C[ladera]*; *Carta de C. C. a J. M. A.*; *Carta de V. M. S. a C. C.*; *Carta de J. M. A. a C. C.*; más la *Carta a los autores del Diario de París sobre la corrección de las costumbres públicas por medio del teatro*, completa la presencia del género epistolar.

De importancia similar es el grupo de los discursos y disertaciones: *Discurso sobre las composiciones dramáticas y sobre el teatro de los griegos* (París); *Reflexiones sobre el teatro* de La Vacher de Charnois (París); *Discurso sobre las oberturas o sinfonías que se tocan al principio y en los intermedios de las tragedias, con motivo de la intitulada Semíramis* (Alemania); *Discurso sobre la naturaleza de las óperas bufas italianas y sobre la unión de la comedia y de la música en estos poemas*, de Quatremère de Quincy; *Discurso sobre la tragedia y principalmente sobre estos versos de Horacio: Nec quarta loqui persona laboret (Ad. Pis., v. 129)*; tres discursos de G. E. Lessing: *¿Es o no liberal el arte de los cómicos?*; *¿Debe o no cargarse los caracteres en la comedia?*; *Discurso sobre la comedia sentimental o lacrimosa*. Por último, cierran el capítulo de los discursos una *Apología de la ópera*, de M. R. Rambler (Alemania); el *Paralelo entre los clásicos griegos y franceses*, y una breve reflexión intitulada *De qué modo el terror y la piedad teatrales moderan las pasiones en la tragedia*.

Los extractos de obras de publicación reciente representan tal vez el grupo más desigual en cuanto a interés. El diarista que presenta la obra del abate E. de Arteaga *Revoluciones del teatro musical italiano desde el origen hasta estos días* (Venecia), hace un extenso resumen de la obra que por su amplitud y solidez constituye todo un cuerpo de doctrina. Lo mismo puede decirse del extracto de la *Historia crítica de los teatros antiguos y modernos* de P. Napoli Signorelli. Otros, en cambio, son un mero anuncio publicitario, o extracto de extractos precedentes sin el menor interés.

En el capítulo de las novedades editoriales podemos incluir los anuncios de traducciones del teatro clásico: *Teatro de Sófocles traducido al inglés* de R. Potter (Londres); *Teatro de Sófocles traducido al francés, con notas y un examen analítico de cada tragedia* de G. de Rochefort (París); J. Racine, *Bayaceto, tragedia. Traducida en verso toscano* por N. Siminetti (Liorna).

Por último, pequeños artículos sin firma ni entidad, a menudo incompletos, aportan, más que doctrina sólida, reflexiones personales o información sobre aspectos menos importantes de la acción teatral, contribuyendo a mantener vivo el interés por el tema: *Cualidades que deben tener los actores de teatro* (París, *Diario de Trévoux*); *Noticia del teatro y de los dramas de los indios siameses cerca de China* (Londres); *Shakespeare, artículo sacado de los consejos a los que se dedican a la poesía dramática* (Holanda).

Pero, naturalmente, el interés de estas contribuciones, más que en su número o calidad, estriba en los temas abordados que configuran la problemática teatral del momento y que, en el reducido espacio de que disponemos, vamos a intentar exponer brevemente.

A la sombra de los clásicos

En el siglo de la historia por antonomasia, no podía faltar la erudición histórica que se remonta a los orígenes del teatro para extraer las lecciones útiles del pasado. La referencia al modelo clásico es constante, no sólo en las obras propiamente históricas, sino en el conjunto de las intervenciones. La excelencia del teatro griego, modelo universal y origen del teatro moderno no admite discusiones. En algunos casos (*Ensayos históricos*, número 149) esta obviedad más que fuente de reflexión parece pretexto para afirmar la perfección del teatro francés, llegada a tal punto que, no sólo ha superado el modelo, sino que se ha convertido en modelo de todas las naciones.

Otros, según el redactor del extracto, proponen "una historia racional y filosófica del teatro y no una simple crónica estéril de títulos y fechas" (*Historia crítica*, números 208 y 211). En ella se amplía el horizonte de los orígenes y el autor recorre el lejano Oriente y América, antes de llegar a Atenas y Roma. Más allá de la infinita variedad de formas el diarista destaca la permanencia de una constante: la vinculación estrecha entre el arte dramático y el grado de desarrollo social. La erudición de este autor se extiende a detalles que resultan novedosos, como la filiación entre el teatro latino y el etrusco, recordando el esplendor de los teatros de Populonia y Volterra, y la mención de la obra teatral de la monja alemana Rosvita, familiarizada con los antiguos y capaz de traducir a Terencio "en una época en que los obispos no sabían ni escribir su nombre", que ya en el siglo XI "compuso seis diálogos intitulados comedias".

El autor del *Discurso sobre las composiciones dramáticas* (número 171) ve el origen de la tragedia en el poema épico. Ambos tienen idéntido objeto y similar desarrollo en su exposición, intriga y desenlace. Así, según el autor, la tragedia griega sería "un compendio del poema épico puesto en escena". Esquilo, su padre, se limita a seguir los pasos de Homero y a transforma en espectáculo lo que aquel concibió como narración.

Una escuela de costumbres

La función educativa del teatro es otro de los temas estrella que también suscita la unanimidad. El autor de la *Disertación sobre el terror y la piedad* (Número 175) invoca la doctrina de Aristóteles para recordar que el objeto de la tragedia es moderar las pasiones mediante las impresiones de terror y piedad y expone los mecanismos de estos resortes. Este autor pretende que la sensibilidad y la compasión, innatas en el hombre, son gradualmente sofocadas por la educación, los intereses y las circunstancias. Es función de la tragedia el mantener y despertar este instinto: "El espectáculo trágico [...] desenvuelve en nuestros corazones la semilla de la compasión que llevamos dentro". El teatro adquiere así una función social esencial ya que "arregla las costumbres de los

hombres y viene a ser una escuela de virtud". Frente al héroe virtuoso de la epopeya que anima a la virtud, el héroe trágico, culpable y desgraciado al mismo tiempo, inspira el horror del vicio.

En el mismo sentido Charnois (*Reflexiones*, número 184) considera el teatro "el lugar donde pueden darse y recibirse las más esenciales lecciones". En su escuela aprenden todas las clases sociales sin distinción, y recuerda que Molière con sus comedias desterró más ridículos y vicios que los escritos de los más célebres filósofos. Según este autor, la comedia es más útil que la tragedia por estar más cerca del hombre y del ciudadano, mientras que la tragedia cultiva una belleza convencional y ajena a éste. Las tragedias de Voltaire constituyen una excepción. Son obras que muestran cómo puede instruirse en la sana filosofía a los gobernantes y al ciudadano, impartiendo desde la escena lecciones de justicia, tolerancia y humanidad. Su conclusión es que la primera preocupación de todo país bien gobernado ha de ser el fomento del arte dramático, y asocia el progreso de la filosofía y la propagación de las luces con la regeneración del teatro.

En busca de las reglas del arte

Más interesantes son los artículos que toman como objeto de reflexión la representación propiamente dicha, la acción teatral, sus características, sus reglas. Lessing (*¿Es o no liberal el arte de los cómicos?*, número 235) hace una encendida defensa del arte dramático definido como "la habilidad de representar cualquier buena obra teatral de cualquier género". Sin lugar a dudas sitúa este arte entre las artes liberales cuya ejecución exige juicio, ingenio, talento en suma, y no un simple aprendizaje. El autor distingue los dos aspectos de este arte ambos igualmente importantes: los preparativos, que abarcan desde la elección del teatro, del espacio adecuado y de la obra, hasta los vestuarios y decorados; y la representación propiamente dicha en la que el actor es la pieza clave. En éste, todo está marcado por el signo del arte: la declamación, la acción y movimiento en el escenario, el gesto mudo, la expresión apropiada a cada pasión. Para Lessing, el arte del verdadero actor está a mil leguas del viejo oficio del cómico, considerado tradicionalmente como vil y despreciable. Su modelo más próximo sería el poeta, ya que el arte de ambos consiste en expresar pasiones y sentimientos que no sienten, y que hacen sentir a los demás.

Sobre la conveniencia de cargar los caracteres en la comedia su opinión es tajante. Para Lessing, los críticos que lo rechazan en nombre de la verosimilitud parecen desconocer la ley fundamental de todo arte de imitación: la exigencia de sobrepasar el modelo de la naturaleza, de adornar ésta con arte e ingenio. Si el poeta cómico se redujera a imitarla servilmente, sólo ofrecería al espectador lo que éste tiene todos los días ante sus ojos, y eso carece de interés. Aristófanes, Plauto y Molière siempre serán los modelos indiscutibles, porque sus comedias hacen reír al espectador con la pintura cargada de las ridiculeces de los hombres.

La reflexión sobre la comedia sentimental pone de manifiesto el escaso aprecio que muestra Lessing por este nuevo género. No se trata de una opinión subjetiva, una

cuestión de gusto personal, sino que la fundamenta con argumentos sólidos: la esencia de la comedia consiste en asociar la pintura de la virtud y del vicio, lo serio y lo ridículo, porque así es la vida humana su modelo. En ella locura y cordura son inseparables. La comedia sentimental que sólo pinta virtudes y buenas costumbres se queda a medio camino. Suscita admiración y compasión, pero no la risa.

El autor de las *Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral*, comienza su discurso invocando la autoridad de Lessing, quien ya en su *Dramaturgia* se planteaba la necesidad de establecer las reglas del "arte cómico". Tal es el propósito declarado del autor que sus cartas expone con detalle lo que bien pudiera calificarse de "tratado de fisonomía aplicado a la escena". La abundancia de sus citas y ejemplos permite reconstruir el itinerario de la reflexión europea sobre el tema: las teorías de Diderot sobre las cualidades del actor, los escritos de Saint-Aubin, las reflexiones de Descartes sobre la fisonomía, los *Fragmentos sobre la fisonomía* de Lavater, y el *Tratado de las causas físicas y morales de la risa*, según el autor, que no menciona su autoría, "lo mejor escrito en la materia". Actores alemanes conocidos del gran público ofrecen abundantes ejemplos de la adecuada expresión gestual. Pero son sobre todo los bocetos y diseños de Le Brun los que le proporcionan los mejores modelos. La abundancia de fuentes filosóficas y pictóricas se completa con alguna, escasa, referencia a la novela. Sólo las heroínas de Richardson merecen el honor de figurar como modelos de expresión de las pasiones. Del conjunto de las reflexiones del autor de las *Cartas* se desprende una imagen del "arte cómico"como arte total cuya elaboración teórica exige el concurso de la filosofía, la fisiología, la pintura y la poesía. Nunca el prestigio del actor había alcanzado tales cimas.

La poesía de los sonidos

La obra monumental del abate E. de Arteaga es objeto de un amplio comentario que resume el propósito del autor: la exposición de las causas de la decadencia de la ópera italiana y sus posibles remedios. Para Arteaga, el modelo indiscutible de todo teatro musical está en Grecia, que supo asociar música y poesía para mejor insinuar y fijar en los corazones de los espectadores los sentimientos de patriotismo y gloria. Nada más opuesto al envilecimiento del teatro musical italiano que sólo busca el placer y la diversión. Según este autor, tres son las causas generales de esta decadencia: el progreso mismo del sistema musical, que, a medida que se aleja de la sencillez primitiva, pierde en expresión y patetismo lo que gana en arte; la imperfección de la lengua italiana, muy por debajo de la griega en armonía, metro y ritmo; el abandono de la poesía, que ha cesado de cultivarse como inspiradora del drama musical. Pero otras causas más particulares e inmediatas le parecen más graves. Así, el deseo de brillar de los compositores y su falta de filosofía convierten la música en ruido estrepitoso que destruye toda emoción. La vanidad e ignorancia de los cantores exigen unas composiciones cargadas de finuras y artificio al exclusivo servicio de su lucimiento personal. Los castrados son el mejor ejemplo de la aberración a la que conduce el

exceso del virtuosismo fútil. En estas condiciones, ¿cómo extrañarse de que la poesía, sometida a los intereses de empresarios, compositores y cantores, se haya convertido en algo accesorio, mero pretexto para la música? El envilecimiento de la ópera bufa, en la que todo se va en arias y decorados fastuosos, es el mejor exponente de este fracaso general.

El discurso sobre la ópera bufa de Quatremère de Quincy marca el contrapunto del precedente. Para este autor, toda Europa reconoce que la música italiana ofrece mayor riqueza que la de todos los demás pueblos juntos. Y, en cuanto a gusto musical, el pueblo italiano aventaja a todos, porque el arte de juzgar de la música no se enseña mediante reglas, sino que se perfecciona gracias al número y calidad de los modelos que se ofrecen a la comparación. Quatremère de Quincy explica la superioridad de la música italiana con argumentos en parte análogos a los invocados por Arteaga para afirmar lo contrario frente al modelo griego: la armonía, sonoridad y riqueza de su lengua; el número e importancia de las instituciones que promueven el ejercicio de la música; la excelencia de las escuelas donde se enseña; y hasta el clima suave que invita a la voluptuosidad y exalta las pasiones.

El autor reconoce que en Francia la ópera bufa también es objeto de críticas, a su juicio, fruto de la escasa formación musical del público francés. Este, acostumbrado a las reglas del arte dramático, no sabe apreciar la belleza del arte musical. Por otra parte, las características de la comedia musical francesa no ayudan nada a educar su gusto. La ópera cómica sigue dominada por la acción teatral y el público aplaude al actor, pero el cantor le pasa desapercibido, admira la escena, pero no sabe escuchar el aria; y aplaude el espectáculo visual sin atender a la música.

En cuanto al argumento de autoridad, que pretende que la música nada puede sin la poesía, el autor lo considera superado y desmentido por la experiencia: la música vocal del *Credo*, del *Crucifixus etiam* de Galuppi, conmueve y transporta por sí sola, sin que en sus palabras medie poesía alguna. Quatremère de Quincy va más lejos y reivindica la autonomía total de la música como "poesía de los sonidos", frente a la poesía de las palabras. La primera es "un arte puramente ideal cuyo modelo es imaginario y la imitación intelectual", "un arte de encantamiento", "de magia". El propósito final del autor es mostrar que se trata de dos artes independientes, que se rigen por reglas y principios distintos. Su asociación en un mismo espectáculo es más una cuestión de gusto que de norma, pero lo que él rechaza de plano es que se juzgue al uno con las reglas del otro.

La ópera bufa no es el único espectáculo lírico objeto de críticas y sarcasmos. Desde las brumas del norte M. R. Rambler sale en defensa de lo que él denomina la "ópera noble", la que a través de una acción respetuosa de las reglas clásicas, expresa las grandes pasiones, los caracteres fuertes. Los puristas la condenan en nombre de la verosimilitud: una tragedia cantada parece más ridícula que patética, y el exceso de los decorados, de carros triunfales y navíos flotantes, desafían el sentido común. Pero el autor se pregunta si tiene sentido hablar de verosimilitud cuando todo en el espectáculo es ilusión. Lo esencial es encantar al espectador con la música, deslumbrarlo con los

decorados y transportarlo con los bailes a "una isla encantada" en la que "todo es admisible". De ahí que la composición del poema lírico sea tan dificil. El arte de componer una ópera perfecta merecería, según el autor, un tratado particular que instruyera al mismo tiempo a poetas, músicos, pintores y maestros de baile.

La danza también es arte de imitación

Una vez más topamos con el baile, tema constante en la mayoría de los artículos que venimos comentando. Casi siempre abordado de modo anecdótico, como de pasada. Pero a veces la reiteración de la anécdota la convierte en categoría. Al trazar la historia del teatro, el diarista (*Ensayos históricos*, número 149) recuerda que en la Roma clásica mimos y pantomimos triunfaban entre el pueblo por su procacidad. Charnois los rechaza por esta misma razón, y condena la protección dispensada por Augusto a los mimos Pílades y Batilo, que alimentaban los más bajos instintos de la plebe, distrayéndola de pensar en los asuntos importantes. Y es que para este autor, ningún tirano puede consentir que desde la escena se instruya al pueblo. El diarista que extracta la obra del abate Arteaga, recomienda vivamente la lectura de las reflexiones del abate sobre el baile pantomimo, por estar llenas de interés, raciocinio y originalidad. Como primicia reseña para el lector la consideración del baile como arte de imitación, sujeto por tanto a idénticas leyes que los demás. Según Arteaga, debería elaborarse la teoría del baile pantomimo y componer una poética y una retórica para uso de los bailarines. Aun así, el abate no admite la perfección que se atribuye a la pantomima y considera la expresividad y riqueza del lenguaje muy superiores a la de los gestos. En cualquier caso rechaza el baile como parte de una ópera, unido a la acción dramática, a lo sumo habría que dejarlo para el final, donde no interfiriera el interés del drama, o intercalarlo en los intermedios, para sostener el interés y los sentimientos suscitados únicamente por la acción dramática.

Quatremère de Quincy no tiene ningún empacho en afirmar que, en el arte de bailar, los franceses son superiores a todos los pueblos. Contrariamente a la práctica de los antiguos, que siempre asociaban baile y pantomima, defiende la práctica habitual de los teatros de París, que consideran el baile como espectáculo en sí mismo, al margen de todo interés dramático, sin más objeto que el lucimiento del arte de los bailarines. En esto estriba para este autor la perfección del baile, y opone a los italianos, que más que bailar representan, el arte muy superior de los franceses, que más que representar bailan. Desde Alemania, Rambler defiende lo contrario. El modelo griego, que asocia baile y acción dramática, le parece el único digno de figurar en el espectáculo lírico. Las "cabriolas en el aire", por muy artísticas que sean, sólo son dignas de figurar en el teatro volante de las ferias, admirado por el pueblo, pero rechazado por todo espectador ilustrado.

Los Caños del Peral: la Ilustración en escena

El interés de la correspondencia intercambiada entre el director del periódico, Cristóbal Cladera, y dos de sus lectores a propósito de las obras que se representan en

Madrid en el teatro de los Caños del Peral, es de otro orden. Ajenas al espacio de la traducción en el que nos situamos, las cartas reflejan la lectura que sus autores, y sin duda muchos otros lectores del EDL, hacen de la doctrina teatral foránea propuesta en las páginas del diario. En ellas percibimos el eco despertado por el debate europeo, del que en cierto modo constituyen la caja de resonancia, y el mejor exponente de su incidencia y aplicación entre los ambientes madrileños sensibles al tema.

Como cabía esperar, las reflexiones de J. M. A., Cristóbal Cladera y V. M. S. contienen claros elementos de continuidad, tanto en lo que es opinión compartida por el conjunto de las intervenciones extranjeras -que todos confiesan haber leído con interés- como en aquello -caso de la ópera bufa- que es motivo de discrepancia y polémica. Sobre la finalidad moral del teatro la unanimidad es total. J. M. A. (*Carta a C. C.*, número 231) ve en "el amor a la virtud y el horror del vicio" los ingredientes de todo buen teatro, y reclama para Madrid "una escuela que muestre la virtud triunfante y el vicio abominado". Para Cladera (*Carta a J. M. A.*, número 232), que comenta el baile pantomimo *Aecio y Fulvia*, la finalidad de éste es "instruir deleitando y excitando las pasiones dirigidas a la virtud". A su vez V. M. S. estima que el "fin del teatro [es] enseñar indirectamente al pueblo, pintando el vicio ridículo, la virtud amable, el premio del justo y el castigo del malvado".

Las discrepancias surgen en torno al papel de la música y el baile. V. M. S. se muestra fiel seguidor del abate Arteaga y condena el espectáculo que sólo busca el placer de los sentidos a través de la música, el decorado y los accesorios. No niega la belleza de la música, pero sólo la admite subordinada a la acción dramática y a la expresión de las pasiones. Cuando esta función se pervierte y la música pretende ocupar el primer plano, en lugar de perfeccionar la imitación de la naturaleza, simplemente la destruye, y con ella desaparecen toda belleza y toda moralidad. De ahí, su rechazo de la ópera bufa "ese monstruo de la poesía".

La postura de J. M. A. y de Cladera es más ecléctica y matizada. El primero reconoce el interés de "las excelentes reflexiones" de V. M. S., que dice compartir plenamente. Pero, obviando la delicada cuestión de la ópera bufa, defiende los progresos de la ópera italiana y del baile pantomimo, capaces de asociar el deleite de los sentidos y la expresión de las pasiones. A su juicio, la danza es "una escuela de sentimientos sublimes", a la vez que un espectáculo en el que "el arte ha alcanzado su perfección". Cladera , a su vez, insiste en "las cosas maravillosas "que ofrecen el baile y la música, y en la magia del movimiento armonioso, de los "gestos fisonómicos" que expresan las pasiones. En cuanto al origen de éstas y de los gestos que las expresan, prefiere guardar silencio por considerar que se trata de una materia "muy filosófica", "árida" y "poco grata a los que sólo quieren deleitar la imaginación".

A J. M. A. corresponde asumir la materia filosófica, y lo hace con entusiasmo, no exento de modestia. Según este autor, sin filosofía no hay virtud, ni belleza, ni arte. Es la palabra mágica que decide de la bondad de un espectáculo: el drama está "compuesto con la mayor filosofía" y los actores expresan a la perfección "la sublime

filosofía del autor", por eso la belleza de su obra sólo es accesible a un "espíritu muy elevado". Pero si nada dice de cuál sea esta tan admirada filosofía del autor, J. M. A., al analizar el papel de la "divina Benini" en la ópera *Nina*, aporta, en cambio, bastantes indicios de la suya. Este autor analiza el origen de la pasión amorosa, no desde una perspectiva moral o poética, sino física, más bien fisiológica: el amor es una enfermedad, la pasión violenta "trastorna el cerebro", que queda como "inhibido" y produce "efectos en la organización". Cuando en este estado, el individuo recibe una fuerte impresión externa "las fibras [del cerebro] recuperan el movimiento". Por tanto, la pasión, que tiene una causa física, necesariamente ha de expresarse físicamente mediante ojos, boca, cambios de expresión, contorsiones y movimiento general del cuerpo. El *partenaire* de la Benini, juzgado con idénticos parámetros, "no está a la altura en la expresión", pero que ésta sea más débil tal vez no sea un defecto ya que según la filosofía "la máquina del hombre resiste más el ímpetu de las pasiones".

Sorprende la modernidad, e incluso el carácter heterodoxo, de tales reflexiones. Su lenguaje remite a la filosofía materialista de ciertos sectores de la Ilustración francesa, y especialmente a la de Diderot, cuya teoría y obra teatral gozan de amplia difusión entre los ambientes ilustrados del momento (Lafarga 1984). Nada dice el autor de sus fuentes de inspiración, aunque de modo genérico, y poco comprometido, las reconoce abiertamente. ¿Cómo explicar los prodigios de equilibrio realizados por "la débil máquina de la mujer" [la Banti]?, ¿cómo puede el arte violentar las leyes de la naturaleza?:

> Esto parecerá incomprensible a los que calculan la resistencia que deben necesariamente oponer en este caso los músculos del cuerpo humano, en virtud de las invariables leyes de la estática y maquinaria a que está sujeto. Si quisiéramos examinar ahora la causa de este fenómeno, nos fatigaríamos inútilmente porque aunque los filósofos la atribuyen comúnmente a la fuerza de la imaginación, confieso que no tengo una idea bastante clara de la significación de esta voz, y mucho menos el modo con que obra. (*Carta*, número 236)

La pregunta es: ¿qué filósofos?, ¿qué lecturas, no del todo asimiladas, alimentan su reflexión? No estamos lejos de las teorías de Diderot, pero sin duda que no son las únicas.

Al término de este breve análisis se impone una conclusión: la aportación del EDL al debate teatral es apenas una gota en el océano de literatura suscitada por la reforma del teatro. Pero en su modestia y brevedad tiene el mérito de destacar el meollo del problema que es la oposición irreductible entre dos concepciones del teatro, como un nuevo avatar de la vieja querella "des Anciens et des Modernes". Frente a la estética clásica que valora las reglas, la razón, la moralidad, surge la reivindicación de un nuevo código teatral que se atreve a romper sus amarras con Aristóteles. En él, el juego de los actores, la expresión corporal, la música son criterios supremos de calidad. Las buenas costumbres y los bellos sentimientos invocados y reiterados suenan a retórica hueca. Lo que se afirma sin ambages es el placer de los sentidos, la gratuidad, frente al placer intelectual de la regularidad dramática, la voluntad de diversión frente al deseo de

instruirse. La severidad de la estética clásica desaparece tras las bambalinas de los nuevos decorados para dejar paso a una nueva concepción del arte ligada al deseo de gozar del placer y de la vida. Es la nueva sensibilidad que anuncia ya un cambio de valores y la entrada en la modernidad.

Corpus

La paginación corresponde a la colección de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander. Pero no es la única, ya que el periódico conoció ediciones sucesivas en las que se fue modificando la paginación inicial. La de los *Índices*, elaborados por Varela Hervías es distinta, y corresponde a la colección de la Hemeroteca Municipal de Madrid. Por esta razón en el cuerpo del artículo omitimos la referencia a las páginas.

Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa. Dedicado a los literatos y curiosos de España. Que contiene las principales noticias que ocurren en las Ciencias, Artes, Literatura y Comercio; varias anécdotas curiosas; el anuncio de las obras que se publican, las invenciones que se hacen y los adelantamientos de las ciencias, Madrid, 1787-1791.

Arteaga, abate Esteban de, *Revoluciones del teatro musical italiano desde el origen hasta estos días*, Venecia, 2ª edición corregida y aumentada por el autor, Carlos Paese; 1er tomo publicado en Bolonia en 1783.
Números 170, pp. 942-946; 171, pp. 977-980; 172, pp. 1.000-1.004.

Cladera, Cristóbal, *Carta a J. M. A. sobre el baile heroico-pantomimo intitulado Aecio y Fulvia que actualmente se representa en el teatro de los Caños del Peral*, Madrid.
Número 232, pp. 29-36. (En nota manuscrita al margen, Menéndez Pelayo identifica a J. M. A. como a José Miguel Alea).

Carta a los autores del Diario de París sobre la corrección de las costumbres públicas por influencia del teatro.
Número 164, pp.799-780.

Carta de J. M. A. a C.[ristóbal] C.[ladera], elogiando las obras que se representaban en el teatro de los Caños del Peral.
Número 231, pp. 9-16.

Carta de J. M. A. a C. C. sobre el teatro de los Caños del Peral.
Número 236, pp. 141-146.

*Carta de V. M. S. a C. C. sobre las obras que se representaban en el teatro de los Caños del Peral.*Número 235, pp. 116-120.

Cualidades que deben tener los actores de teatro.
Número 172, pp. 1.007-1.008.

Charnois, J. C. La Vacher de, *Reflexiones sobre el teatro.*
Número 184, pp. 138-141.

Discurso sobre las composiciones dramáticas y sobre el teatro de los griegos.
Número 171, pp. 981-985.

Discurso sobre las oberturas o sinfonías que se tocan al principio y en los intermedios de las tragedias, con motivo de la intitulada Semíramis.
Número 263, pp. 337-343.

Engel, J. J., *Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral, I-XXV.*
Números 195, pp. 71-75, I; 196, pp. 104-108, II; 197, pp. 22-24 /31-35, III, IV; 199, pp. 67-72, V; 200, pp. 91-96, VI; 201, pp. 113-115, VII; 202, pp. 139-145, VIII; 203, pp. 163-166, IX; 204, pp. 181-186, X; 205, pp. 207-213, XI; 206, pp. 237-242, XII; 207, pp. 255-258, XIII; 208, pp. 287-291, XIV; 209, pp. 304-308, XV; 213, pp. 85-91, XVI; 216, pp. 65-69, XVII; 217, pp. 79-84, XVIII; 218, pp. 107-111, XIX; 221, pp. 190-194, XX; 225, pp. 283-288, XXI; 234, pp. 75-79, XXII; 240, pp. 223-231, XXIII; 248, pp. 423-427, XXIV; 258, pp. 217-224, XXV. (La atribución a este autor es de Varela Hervías).

Ensayos históricos sobre el origen y progresos del arte dramático en Francia.
Número 149, pp. 440-444.

Lessing, G. E., *¿Es o no liberal el arte de los cómicos?*
Número 235, pp. 97-102.

Lessing, G. E., *¿ Debe o no cargarse los caracteres en la comedia ?*
Número 237, pp. 167-170.

Lessing, G. E., *Discurso sobre la comedia sentimental o lacrimosa.*
Número 240, pp. 235-240.

Modo en que el terror y la piedad teatrales moderan las pasiones en la tragedia.
Número 175, pp. 1076-1081.

Napoli Signorelli, P., *Historia crítica de los teatros antiguos y modernos*, Nápoles.
Números 208, pp. 280-287; 211, pp. 366-371; 220, pp. 165-169.

D. E. V., *Noticia del teatro y de los dramas de los indios siameses cerca de China.*
Número 133, pp. 66-67.

Paralelo entre los trágicos griegos y franceses.
Número 166, pp. 848-852.

Potter, R., *Teatro de Sófocles traducido al inglés*, Londres.
Número 261, pp. 311-312.

Quatremère de Quincy, *Discurso sobre la naturaleza de las óperas bufas italianas y sobre la unión de la comedia y de la música en estos poemas.*
Números 201, pp. 118-126; 202, pp. 135-143.

Rambler, M. R. W., *Apología de la ópera.*
Número 262, pp. 313-318.

Rochefort, G. de, *Teatro de Sófocles traducido al francés, con notas y un examen analítico de cada tragedia, y con un discurso preliminar sobre las dificultades que se encuentran en la versión de los poetas trágicos griegos, precede también la vida de Sófocles.*
Números 140, pp. 239-240; 141, pp. 241-243.

Sherlok, *Shakespeare, artículo sacado de los consejos a los que se dedican a la poesía dramática.*
Número 252, pp. 88-91.

Visconti, E. Q., *Discurso sobre la tragedia y principalmente sobre estos versos de Horacio: Nec quarta loqui persona laboret (Ad Pis., v. 129).*
Números 225, pp. 288-289; 226, pp. 291-296; 227, pp. 324-328.

Referencias bibliográficas

ANDIOC, René. 1987. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.

LAFARGA, Francisco. 1984. "El teatro de Diderot en España" *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 4, 109-118.

LAFARGA, Francisco. 1991. "El teatro ilustrado en España, entre tradición y modernidad" en Siegfried Jüttner (ed.), *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 143-156.

LAFARGA, Francisco. 1995. "Teatro y sensibilidad en el siglo XVIII" en Guillermo Carnero (ed.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, Espasa-Calpe, 799-823.

Lafarga, Francisco (ed.). 1997. *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida.

Roig, Carmen. 1990. "Imágenes de la Ilustración francesa en el *Espíritu de los mejores diarios*" *Estudios de Historia Social* 52-53, 445-455 (=*Periodismo e Ilustración en España. Actas del coloquio de Madrid, noviembre de 1989*).

Sala Valldaura, Josep Maria (ed.). 1996. *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida.

Varela Hervías, Eulogio. 1966. *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa*, Madrid, Hemeroteca Municipal.