

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

XLV

CICLO DE CONFERENCIAS

III CENTENERIO
DEL NACIMIENTO
DE CARLOS III



AMELIA ARANDA HUETE - ALFONSO MORA PALAZÓN - CARMEN CAYETANO MARTÍN
MANUEL VALENZUELA RUBIO - CARMEN MANSO PORTO - LUIS MIGUEL APARISI LAPORTA
ELENA SERRANO GARCÍA - M^a TERESA FERNÁNDEZ TALAYA - CRISTÓBAL MARÍN TOVAR
RAFAEL FRAGUAS DE PABLO - SUSANA TORREGUITART BÚA - LUIS REGINO MATEO DEL PERAL
MARÍA BERNAL SANZ - M^a MAGDALENA MERLOS ROMERO - ANTONIO ISACIO GONZÁLEZ BUENO
RAQUEL FERNÁNDEZ BURGOS - EDUARDO HUERTAS VÁZQUEZ

INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
C. S. I. C.

Créditos:
INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Centro de Ciencias Humanas y Sociales

La responsabilidad del texto y de las ilustraciones insertadas
Corresponde al autor de la conferencia

Imagen de la cubierta: Carlos III. Hacia 1765. Óleo sobre lienzo. Pintado por
Antón Rafael Mengs. Esta imagen del rey Carlos III forma pareja con el retrato de la
esposa del monarca, María Amalia de Sajonia, aunque la imagen de la reina no fue pintada
delante del modelo, sino inventada a partir de otras efigies, ya que la soberana había
fallecido antes de que el artista pudiese retratarla. Museo del Prado.

©2017 Instituto de Estudios Madrileños
©2017 Los autores de las conferencias

ISBN: 978-84-940473-6-7
Depósito Legal: M- 34095-2017
Diseño Gráfico: Francisco Martínez Canales
Impresión: Service Point
Impreso en España

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
<i>Introducción</i>	
M ^a TERESA FERNÁNDEZ TALAYA.....	9
<i>Nuevos modelos de influencia francesa en la joyería de la corte de Carlos III.</i>	
AMELIA ARANDA HUETE.....	11
<i>Del Madrid de Carlos III al Siglo XXI. El plano de Madrid de Tomás López de 1785.</i>	
ALFONSO MORA PALAZÓN.....	25
<i>Carlos III y la Administración de Papel: el Archivo de Villa</i>	
CARMEN CAYETANO MARTÍN.....	55
<i>La aportación de los Reales Sitios a la construcción del territorio de la Comunidad de Madrid</i>	
MANUEL VALENZUELA RUBIO.....	83
<i>Cartografía madrileña de Tomás López durante el reinado de Carlos III.</i>	
CARMEN MANSO PORTO.....	121
<i>Legado madrileño de Carlos III.</i>	
LUIS MIGUEL APARISI LAPORTA.....	169
<i>El Banco de San Carlos y la Ilustración.</i>	
ELENA SERRANO GARCÍA.....	201

<i>La presa del Gasco y el canal del Guadarrama, obras financiadas por el Banco de San Carlos.</i>	
M ^a TERESA FERNÁNDEZ TALAYA.....	225
<i>Intervenciones en Aranjuez en la época de Carlos III.</i>	
CRISTÓBAL MARÍN TOVAR.....	261
<i>Expulsión de la Compañía de Jesús bajo el reinado de Carlos III</i>	
RAFAEL FRAGUAS DE PABLO.....	295
<i>Una fábrica de ciudadanos laboriosos.</i>	
<i>El Hospicio del Real Sitio de San Fernando.</i>	
SUSANA TORREGUITART BÚA.....	309
<i>La Nobleza reformista e ilustrada en el Madrid de Carlos III.</i>	
<i>Simbiosis entre nobleza y majeza.</i>	
LUIS REGINO MATEO DEL PERAL.....	319
<i>Diseños, trazados y proyectos de Ventura Rodríguez en el Madrid de Carlos III.</i>	
MARÍA BERNAL SANZ.....	351
<i>Imagen de Aranjuez durante el reinado de Carlos III.</i>	
<i>De Domingo de Aguirre a Lord Grantham.</i>	
M ^a MAGDALENA MERLOS ROMERO.....	385
<i>Corte, Ciencia y Público. La difusión del conocimiento científico en el Madrid de Carlos III.</i>	
ANTONIO ISACIO GONZÁLEZ BUENO.....	411
<i>Transformaciones urbanísticas llevadas a cabo por Carlos III en El Escorial.</i>	
RAQUEL FERNÁNDEZ BURGOS.....	429
<i>La política de los ilustrados sobre los espectáculos y diversiones públicas.</i>	
EDUARDO HUERTAS VÁZQUEZ.....	453

LA POLÍTICA DE LOS ILUSTRADOS ANTE LOS ESPECTÁCULOS Y LAS DIVERSIONES PÚBLICAS

Por EDUARDO L. HUERTAS VÁZQUEZ
Doctor en Filosofía

Conferencia pronunciada el 4 de mayo de 2017
En el Museo de Historia de Madrid

LA DOBLE LÍNEA DE LA POLÍTICA ILUSTRADA

Es constatable el alto volumen de legislación que el Estado ilustrado promulgó sobre los espectáculos y diversiones públicas a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. El grueso de este complejo normativo está contenido en la “Novísima Recopilación de Leyes de España”, publicada en 1805. Estas leyes tenían como finalidad el control, la represión y la prohibición de espectáculos, fiestas y diversiones públicas. Todo el repertorio de prohibiciones de fiestas populares y de diversiones públicas, contenidas en la citada “Recopilación...”, ha sido minuciosamente expuesto y estudiado por la profesora María José del Río en un estudio titulado “Represión y control de fiestas y diversiones en el Madrid de Carlos III”.¹

Pero no todo se agotaba en la línea del simple control, de la represión o de la prohibición, ya que lo que pretendía el Estado, en última instancia, era combatir todo aquello que pudiera ir, de alguna manera, contra la dignidad de la Monarquía o que pudiera socavar el sistema de valores que el Estado ilustrado pretendía instaurar en España para su propia supervivencia. Por lo tanto, es lógico que los poderes públicos se apropiaran de todo lo que pudiera favorecer este proceso fomentando algunos espectáculos y diversiones, prohibiendo otros y permitiendo de hecho algunos otros legalmente prohibidos. Sobre estos aspectos, la profesora María José del Río sintetiza la política de los ilustrados sobre los espectáculos y diversiones públicas:

¹ Este estudio forma parte de la obra Equipo Madrid: Carlos III, Madrid y la Ilustración, Siglo XXI, Madrid 1988, pp. 300-329

“La política ilustrada de diversiones siguió dos líneas aparentemente encontradas: una que se dirigía a fomentar algunos espectáculos desde arriba y otra que quería eliminar determinadas formas de expresión popular. Con ellas se pretendía, por un lado, la vitalización oficial de formas de distracción colectiva capaces de “ideologizar divirtiendo”(…) y, por otro, la apropiación de formas procedentes del vocabulario simbólico tradicional, siempre que pudiera reutilizarse con un nuevo contenido y así, una vez monopolizados por el Estado, apoyar un sistema político que se derrumbaba.”²

LOS PRINCIPALES ARTÍFICES DE LA POLÍTICA ILUSTRADA

De entre los principales artífices de la política ilustrada sobre los espectáculos y diversiones públicas, he elegido las tres personalidades que, en mi opinión, representaban significativamente el poder civil ilustrado y tuvieron una especial trascendencia tanto por sus acciones de gobierno como por sus proposiciones teóricas. Estas personalidades desplegaron una política inspirada en los principios, valores y fines de un Estado que hacía agónicos esfuerzos por ser un Estado ilustrado, aún a costa de un pueblo que se resistía a ilustrarse. El primero, el conde de Aranda, presidente del Consejo de Castilla, órgano supremo de gobierno de Reino, primer ministro de Carlos III y de Carlos IV, representaba el más alto poder civil del Estado. El segundo, José Antonio de Armona y Murga, corregidor de Madrid, de nombramiento real, representaba el alto poder civil de la Capital de España, con extensión a las provincias como juez protector de los teatros del Reino. Y el tercero, Gaspar Melchor de Jovellanos, el más prestigioso de los ilustrados españoles, representaba el poder de la “Inteligencia”, el poder intelectual ilustrado, por excelencia. Y entre ellos, siempre el poderoso poder eclesiástico que no se resignaba a perder su influencia en la sociedad, pretendiendo intervenir, incluso, en la actividad normativa, que el Estado debía desplegar respecto a manifestaciones públicas de grande trascendencia política, social y moral como los espectáculos y la diversiones.

En lo que atañe concretamente al teatro, como “el primero y el más recomendados de todos los espectáculos”, cada uno de estos poderes tomó una actitud acorde a sus designios. La actitud del poder eclesiástico seguía en la tónica de reformar el teatro en nombre de su moral, la moral católica revelada, o en su caso, prohibirlo por inmoral. La actitud del supremo poder civil era la de controlar el teatro en aras del orden público, reformarlo y dirigirle para aprovecharlo políticamente en su beneficio. La actitud del poder civil municipal se centraba en gestionar decorosamente la actividad teatral madrileña, en proteger el teatro en aras del orden público y de una utilidad, eminentemente económica, de finalidad benéfica. Y la actitud del poder de la “inteligencia”

² (o. cit. p. 329).

ilustrada consistía en dar ideas y proponer las reformas en nombre de una moral, mas racional que revelada, del buen gusto, de la educación individual y social, del prosperidad del país y, por supuesto, del orden público.

Fue Gaspar Melchor de Jovellanos la personalidad que mejor encarnó, en mi juicio, el poder teórico de la “inteligencia” ilustrada, que tipificó, muy a su manera, un sector importante, el sector mas avanzado, del universo conceptual de la Ilustración Española, cercano al umbral de un liberalismo, aún impreciso, se convirtió en el arquetipo del intelectual ilustrado español, al que terminaban acudiendo, en busca de sus ideas, las altas instancias del Estado y de la sociedad . Entre ellas, la mas alta, el Consejo de Castilla, la Academia de la Historia, la Sala de Alcaldes de Casa y Corte y la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. Pero no por ello, dejó de ser un conservador en determinados aspectos, aunque tampoco dejó de testimoniar una conciencia crítica de los vicios de la sociedad de su tiempo y de los crónicos males de España ni de proponer esenciales remedios. Pues, Jovellanos estaba claramente obsesionado por el destino de la Nación.

Fue Jovellanos el paradigma del “ilustrado”, pero también fue el mas español de los ilustrados españoles. En este sentido, puede considerársele un reformista moderado que adoptó los valores y los principios del pensamiento ilustrado y aconsejó políticas de gobierno, sin dejar de lado principios y valores esenciales de la tradición intelectual española. En el conjunto de los poderes ilustrados Jovellanos representaba el poder del pensamiento y, desde su prestigio intelectual, suministró a esas altas instancias mencionadas sus propuestas de reforma de la policía de los espectáculos diversiones públicas para que sirvieran de inspiración y de base al Estado a la hora de tomar decisiones de gobierno. Esta proyección tenía como fin que los espectáculos y diversiones no se salieran del ámbito del cumplimiento de los objetivos de un Estado que, como el español, apostaba por situarse en el nivel de los modernos países europeos y por ilustrar a un pueblo que, como el español, se resistía a modernizarse y a abdicar de sus preferencias y de sus aficiones culturales tradicionales.

EL CONDE DE ARANDA SU REFORMA DE LOS ESPECTÁCULOS Y LAS DIVERSIONES PÚBLICAS

La personalidad política ilustrada de especial peso y poder en el gobierno de la nación y la que mas se significó con una actividad específica en el campo de los espectáculos fue Pedro Pablo Abarca de Bolea, Conde de Aranda. Este político aragonés, viejo aristócrata y militar, capitán general de Valencia y de Castilla la Nueva, fue Presidente del Consejo de Castilla en dos ocasiones, esto es, jefe del Gobierno en los reinados de Carlos III, en 1766, y de Carlos

IV, en 1792. El Conde de Aranda tenía muy clara la relación de causa a efecto entre los espectáculos y las fiestas públicas y el orden público. En base a ello, prohibió algunas diversiones populares significativas por una presunta peligrosidad social, se apropió de otras para reconvertirlas y aprovecharlas políticamente, y procedió a una reforma de algunas diversiones y espectáculos públicos de alcance social y de cierto calado popular. Por ello, la política de Aranda sobre los espectáculos y diversiones públicas puede ser tomada como el paradigma de la política ilustrada fáctica de la España del siglo XVIII, en su segunda mitad. Puede decirse, además, que, en última instancia, el conde de Aranda, en su primer mandato de 1766-1773, fue el portavoz del “miedo” de Carlos III a las fiestas y diversiones populares por su presunta peligrosidad política y social, de la que el monarca tenía alguna amarga experiencia. Me refiero a las revueltas y asonadas, que terminaron en los motines del año 1766.

Sobre tres actividades gravitó específicamente la política fáctica del conde de Aranda en materia de espectáculos y diversiones públicas: el teatro, los bailes y los toros. Sobre esa política trató el discurso de ingreso en la Real Academia Española del duque de Alba, consorte, Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate, en 11 de diciembre de 1986. Su título fue “El Conde de Aranda y la reforma de espectáculos en el siglo XVIII.” En su edición, el discurso va acompañado de un apéndice de trece cartas del Conde de Aranda, embajador en Lisboa, al Duque de Alba, Fernando de Silva y Alvarez de Toledo de quien era Aranda era “sobrino y amigo” y de una carta del duque a Alonso Pérez Delgado, y de la contestación al discurso de Fernando Lázaro Carreter.³

EL TEATRO

En su interpretación, Jesús Aguirre pone de relieve la especial preocupación del Conde de Aranda por los efectos perniciosos que, para el orden público, pudieran tener los espectáculos teatrales. En este sentido, según el Conde, la nación necesitaba tragedias que conmuevan e instruyan y comedias que la diviertan y corrijan, ya que

“ la educación comienza por la del espectador in situ. Aranda legisla para suprimir desordenes y obtener así una policía adecuada en los lugares teatrales.”⁴

Y, con este propósito, Aranda fusiona en una las dos compañías rivales alborotadoras -la de los chorizos, del teatro de El Príncipe, y la de los polacos, del teatro de la Cruz,- y las obliga a trabajar alternativamente en ambas salas. De las inmisericordes invectivas contra el teatro de eclesiásticos y de algunos seglares de renombre, deduce Aguirre que, ante actitudes como estas,

³ Esta edición privada es de Jesús Aguirre y de Lázaro Carreter, Madrid 1986

⁴ (o. cit.,p. 25)

“seguir legislando sobre el teatro, como hace Aranda, es exponerse no por amor al arte, sino por razones enteramente políticas. El regalismo es una de las constantes mayores de quienes gobiernan con Carlos III. Hacer teatro desde la presidencia del Consejo equivale a afirmar la autoridad regia sobre la eclesiástica.”⁵

Y, que conste,- concluye Aguirre- que, aunque fue el conde de Aranda un regalista absoluto, no fue en modo alguno un impío.

De todos modos, hay que conceder, con todo el oportunismo que supone el aprovechamiento político del teatro, ejercido por Aranda, que fue este gobernante el que intentó una reorganización de la actividad teatral,

“enfrentándose con los tres grandes problemas socio-económicos del teatro: las compañías, a las que interesaba más lo económico que estrenar nuevas obras; la censura, por la proliferación de censores (...); y el sistema económico de los teatros, que siguen subvencionados por el Ayuntamiento, a quien solo le interesan los éxitos económicos para obtener ingresos para los hospitales.”⁶

Como buen ilustrado, el Conde de Aranda ejerció el dirigismo desde el principio, empezando por la creación de la red de los Teatros de los Reales Sitios de El Pardo, El Escorial, Aranjuez y de la Granja de San Ildefonso. Esta red, de teatro cortesano, contaba con dos secciones. Una, dramática en la que se representarían comedias y tragedias neoclásicas francesas traducidas, adaptadas o imitadas. Y otra, lírica y coreográfica, en la que se darían óperas y ballets italianos y óperas cómicas francesas. Puso al frente de la red al poderoso censor, José Clavijo y Fajardo, un ilustrado, traductor de Racine y de Buffon, que siempre había mostrado grande interés por las tragedias francesas, traducidas y adaptadas, entre otros, por Jovellanos, Olavide, Iriarte y Ramón de la Cruz. Con este despliegue programático el Conde de Aranda pretendía dirigir la escena pública española hacia un nuevo teatro, el teatro neoclásico, ya que pensaba que este tipo de teatro ofrecía mayores virtualidades educativas en valores políticos y sociales, y, por ello, era dirigido a los jóvenes de las clases altas y cultas, que en el futuro habrían de ser las clases dirigentes de la Nación. Respecto al resto de los grandes teatros públicos, el Conde modernizó el antiguo Teatro de Buen Retiro para dar entrada a las compañías italianas de ópera, las cuales copaban también el Teatro lírico, por excelencia, el de los Caños del Peral. Estos teatros fueron puestos bajo la dirección del marqués de Scotti, protector de las compañías italianas en España, y bajo el reinado artístico del tenor italiano, Carlos Broschi, “Farinelli”.

⁵ (o. cit., p. 37)

⁶ Lage, José: Introducción a Jovellanos, G. M. de-: Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria, Cátedra, Madrid 1977, p. 50

LOS BAILES

El conde de Aranda, mas aficionado a los bailes que al teatro y a la caza, era, ante todo, un político y, como tal, se valió oportunamente de diversiones publicas de gran poder de convocatoria, que, una vez controladas, se apropiaba políticamente de ellas en aras de la mejor gobernabilidad del Reino. Y en esta línea se apropió de las fiestas del Carnaval y de los bailes públicos y los controló de principio afín. Y, a partir del Carnaval del año 1767, se inauguraron los grandes bailes de máscaras en el Teatro de los Caños del Peral, de los que el Conde era su promotor y organizador. Pero, esos bailes

“no eran solo espectáculo, ocio administrado, sino que tenían en la mente del Conde una grave y urgente significación política.”⁷

Esta significación estribaba en la posibilidad de que en ellos se urdieran tramas subversivas que atentaran contra el orden público, cuya garantía preocupaba, especialmente, al Conde y, sobre todo, al rey Carlos III. Y esos bailes quedaron institucionalizados. Los abrió Aranda todas las temporadas y duraban desde Navidad hasta la Cuaresma y se permitía en ellos el uso de caretas y de máscaras. Y tal fue el éxito que la Iglesia, a pesar de intentarlo, no logró su prohibición, desencadenando los eclesiásticos una gran polémica, en la cual intervino el rey Carlos III apoyando al Conde. Dado el nivel intelectual y social de los asistentes a esos bailes, -cuya entrada se pagaba-, y los géneros que se bailaban, generalmente franceses e italianos, -minuetos y contradanzas- no es de extrañar que se tildara a esos elegantes bailes del Teatro de los Caños del Peral, si no de aristocráticos, sí, al menos, de aristocratizantes y a la moda europea, como tanto gustaba a la minoría ilustrada española de la época.

Como he apuntado, el Conde de Aranda fue el principal artífice de la política de orden público, al menos, en sus mandatos de gobierno.. Y, en este sentido, es lógico que su mayor obsesión fuera tener, en su pluma y en su mano, el control del comportamiento de todos los ciudadanos después de los motines, revueltas y asonadas que el país había sufrido años atrás. Por ello, sostiene el historiador Vicente Palacio Atard que el gobernante Conde de Aranda se servía de los bailes para obtener información del estado de ánimo y de opinión de los ciudadanos mediante la infiltración en los salones de una especial “policía secreta”, una policía gubernativa.

No se sabe mucho de esta policía, pero, al parecer, la policía también actuaba en los teatros, en las corralas, en las tabernas y en otros lugares públicos de Madrid donde se concentraba la vecindad con motivo de algún acontecimiento especial. Palacio Atard lo describe así:

⁷ Aguirre, Jesús: o. cit., p. 34

“Claro que el conde de Aranda utilizaba estos bailes para sorprender, mediante agentes policiales o soplones, las conversaciones de las gentes y controlar de este modo la manifestación espontánea del estado de los ánimos populares. Sin duda alguna, el motín de Esquilache había sido una lección que Aranda, presidente del Consejo de Castilla, no echó en saco roto.”

Sobre la existencia de esos agentes secretos, infiltrados por el Conde de Aranda en los locales de diversión de Madrid de gran asistencia, se remite Palacio Atard a un oficio, que el secretario de Hacienda, Múzquiz, envía al nuevo gobernador del Consejo de Castilla, que sustituyó al Conde, Manuel Ventura Figueroa, en el que le remite la última relación de gastos debidos a los pagos ordinarios y a las gratificaciones extraordinarias de los agentes, empleados por el Conde, en esos lugares donde se divertía la ciudadanía como los teatros, paseos, trucos, juegos de pelota, cafés, tabernas, hosterías y “juegos secretos de gente poco abonada.”⁸

LOS TOROS

Respecto a las corridas de toros, la política de los ilustrados fue oscilante y, en cierto sentido, contradictoria. Pues, por un lado, se promulgaron las más severas normas anti-taurinas, fundadas no en una argumentación, teológica o moralista, sino en argumentos de economía agrícola y laboral, elaborados por Aranda desde el Gobierno. Es cierto que los ilustrados más intelectuales se pronunciaron, en principio, en contra de los toros como Jovellanos, Feijoo, y Cadalso. Pero, a pesar de la rigurosa normativa anti-taurina, las corridas de toros seguían celebrándose, cada vez, con mayor afluencia popular. Y aquí está el secreto. Los toros no eran solamente una simple diversión popular sino que terminaron convirtiéndose en la “fiesta nacional”, con un claro universo simbólico que se constituyó, con el paso del tiempo, en un referente de la identidad nacional, muy aprovechable, políticamente, para el Estado ilustrado. Por ello, algunos pro-hombres ilustrados, previo un aparente vaciado de presuntos contenidos rudos de los espectáculos taurinos, se apropiaron de ellos porque los consideraron de utilidad para la exaltación del sentimiento nacional, prohibiéndolos con las leyes pero permitiéndoles de hecho.

Este era el estado aproximado en que se hallaban los principales espectáculos y diversiones públicos, especialmente el teatro y los toros, como resultado de la política ilustrada de la cual fue agente determinante el Conde de Aranda. De la importancia de la política reformista del Conde era consciente Jovellanos, y se complacía de sus “disposiciones reformistas” en su obra “Elogio de Carlos III”. Al parecer, Jovellanos era amigo de Aranda, según lo expresa en sus “Diarios”, en los que da muestras de su inquietud por la caída en desgracia del Conde y se duele por su persecución y destierro .

⁸ Cfr. Palacio Atard, Vicente: Los españoles de la Ilustración, Guadarrama, Madrid 1964, pp. 233-234

JOSÉ ANTONIO DE ARMONA: CORREGIDOR DE MADRID,
JUEZ PROTECTOR DE LOS TEATROS DEL REINO

La otra personalidad, de especial interés, fue el Corregidor de Madrid, el alavés José Antonio de Armona y Murga, designado por Carlos III, con la mediación del marqués de Grimaldi y de Manuel Ventura Figueroa, Presidente del Consejo de Castilla, ante quien Armona juró el cargo el 12 de enero de 1777 y ante quien tomó posesión el día 21 del mismo mes. Permaneció al frente del Corregimiento hasta el día de su muerte, el 23 de marzo de 1792. El cargo de Corregidor de Madrid llevaba aparejado ser Juez Protector de los teatros del Reino. Esta figura estaba poco definida legalmente, lo cual acarreó a Armona algunos problemas por parte de algunos regidores de provincias, en cuyas corporaciones locales Armona solía delegar algunas de sus funciones de protección, de acuerdo a las normas teatrales vigentes. Pues, algunos regidores entendían que la atribución de la protección era más una prerrogativa de los Ayuntamientos que una prerrogativa personal de los Corregidores. Así lo ponen de manifiesto los autores de los Estudios Introdutorios a la edición moderna de la obra de Armona, “Memorias cronológicas sobre el teatro en España”:

“El Corregimiento de Madrid conllevaba el título de Juez Protector de los Teatros de España, lo cual le daba autoridad para reglamentar el mundo dramático, en general, atendiendo a la policía y desarrollo de las funciones, la selección del repertorio dramático y su censura, organización de las compañías de representantes del Reino y control de la vida de los cómicos, atención a la materialidad de los locales de representación y alentar cualquier tipo de legislación que sirviera para poner orden en el tradicionalmente agitado mundo del teatro(145). En realidad muchas de estas funciones las tenía delegadas, salvo en Madrid, en los poderes locales, aunque estos actuaran bajo su autoridad y el control de las normas oficiales que el dictaba. Por eso su gestión se centraba especialmente en los espectáculos de la capital.”⁹

Además de estos problemas, tuvo Armona también serios problemas de competencias con la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, la cual nombraba, entre sus miembros, los ocho Alcaldes de Quartel en que fue dividida la Villa de Madrid, a partir de la Real Cédula, de Carlos III, de 1786. El poder de esa Sala era grande, ya que estaba integrada en el omnipotente Consejo de Castilla, y tenía y se arrogaba competencias en el Corregimiento de Madrid. Los problemas que esta Sala le causaba al Corregidor Armona son así descritos por los citados autores del Estudio Introdutorio:

⁹ Estudios introductorios a la obra de Armona y Murga José Antonio de-: Memorias cronológicas del teatro en España (1785), edición, prólogo y notas de Emilio Palacios, Joaquín Álvarez Barrientos y M^a del Carmen Sánchez García, Diputación Foral de Alava, 1988, p. 60

“ El corregimiento de Madrid tenía problemas añadidos por la proximidad del poder político del Estado, que propiciaba continuas ingerencias y, sobre todo, porque en el gobierno de la capital también tenía responsabilidades directas la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, una de las siete secciones en que se dividió el Consejo de Castilla desde Felipe V. Tal sala se ocupaba de asuntos no muy bien definidos de justicia (causas civiles y criminales) policía y abastos. Armona tuvo que resolver durante su mandato abundantes problemas de competencias en este sentido.”¹⁰

Con estas credenciales, José Antonio de Armona, “prototipo de Alcalde ilustrado,” mostró, desde el principio, su preocupación por los espectáculos públicos y nada más ocupar el Corregimiento, publicó un “Reglamento sobre las obligaciones del “autor” y del guardarropa”, de 22 de marzo de 1777, en el que señala sueldo fijo a los autores, restablece en su antigua plaza a los guardarropas y les señala obligaciones, además de otras medidas relativas a la organización de las compañías. La obra importante de Armona sobre el teatro es, la ya citada, “Memorias cronológicas sobre el origen de las representaciones de comedias en España” que salió a la luz en el año 1785 y ha sido reeditada en 1988, con el título “Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)”. Pero Armona escribió también otra importante obra, en la que da cuenta, de primera mano, de sus actuaciones, como Corregidor de Madrid, en todas las áreas de necesidades y aspiraciones de la Villa. Su título es “Noticias privadas de casa útiles para mis hijos,” (Recuerdos del Madrid de Carlos III).¹¹

Respecto a ese primerizo Reglamento, el investigador musical, José Subirá, valora su importancia y, al mismo tiempo, enumera los cargos que el Corregidor de Madrid acumuló a lo largo y ancho de su vida:

Tuvo importancia un nuevo Reglamento dictado por el Corregidor de la Villa, don José Antonio de Armona, personaje que acumulaba diversos cargos, entre ellos el de Intendente de los Reales Ejércitos y de la provincia de Madrid, intendente de la Regalía de Casa de aposento y juez protector general de todos los teatros y representantes del reino.”¹²

En su vida, José Antonio de Armona había acumulado varios cargos de gestión, y antes de su nombramiento como corregidor de Madrid, había sido administrador de Aduanas e Intendente del Reino de Galicia. Ello permite concluir que Armona no era un ilustrado de tanto peso político como el Conde de Aranda ni un académico de la formación intelectual de Gaspar Melchor de Jovellanos. El ilustrado Corregidor era un hombre de acción, un gestor que se

¹⁰ (o. cit., p. 34)

¹¹ Esta obra ha sido publicada en 1989 por Artes Gráficas Municipales del Ayuntamiento de Madrid, en edición, introducción y notas de los autores de la edición de la obra anterior

¹² Subirá, José: El gremio de representantes españoles y la cofradía de nuestra señora de la novena, Instituto de Estudios Madrileños, C.S. I. C., Madrid 1960, p. 91

ocupó con especial celo, ante todo, en “desempeñar lo mejor posible su trabajo” en el gobierno de la Villa. De manera que, para algunos tratadistas, la consideración de Carlos III como el mejor Alcalde de Madrid se debe, en parte importante, al gobierno del “buen” Corregidor José Antonio de Armona.

En lo referente a los espectáculos y a las diversiones públicas, Armona declara en sus “Memorias...” sus objetivos de gobierno y los concreta en la ordenación de la

“... marcha de las representaciones públicas en Madrid y en España; el paso lento de sus teatros, así en lo formal de su arreglada institución cómica, como en lo material de sus edificios para ejecutarlas “las representaciones”; su entrada en Madrid, sus introductores, su manejo, sus intereses, su aplicación y su estado actual. En fin (...) la marcha sucesiva de las disposiciones del gobierno en arreglo de la policía teatral, desde el punto en que la diversión pública, por haberse hecho pública, empezó a merecer sus atenciones. Este fue el objeto que nos propusimos para escribirlas”¹³

Así pues, Armona adopta la perspectiva de hacer la historia del teatro desde las disposiciones legales que los Gobiernos y el mismo dictaban sobre diversos aspectos del teatro en España. En esta perspectiva, los autores del Estudio Introdutorio citados, acogiendo la opinión de José Antonio Maravall, llegan a una conclusión, a mi juicio, excesiva por la trascendente dada a su obra:

“... las Memorias de Armona son un buen ejemplo de este tipo de historia: una historia política o de las acciones políticas con relación al teatro, una historia social y en gran medida una historia de la cultura, entendida esta como participación de un pueblo en los bienes del espíritu, del saber, del arte y de la técnica.”¹⁴

Pero, lo que, realmente, Armona pretendía era proteger el teatro madrileño, propiciando un teatro popular de la mayor afluencia ya que, entre otros motivos, -quizá, el principal- un porcentaje de los ingresos de taquilla era destinado al sostenimiento de instituciones benéficas madrileñas, como hospitales, hospicios, asilos etc. La otra preocupación insoslayable de Armona, referente a los espectáculos y diversiones, era la preservación del orden público, preocupación especial del rey Carlos III, que le nombró. Por lo cual, en el ideario y en la práctica de Armona quedaban en segundo plano los aspectos, estético y didáctico, de los espectáculos públicos; aspectos que valoraban especialmente los ilustrados, poniéndolos por encima del rendimiento económico.

José Antonio de Armona era, en efecto, un ilustrado y, como tal, debía reformar el teatro según los cánones del pensamiento ilustrado, que promovía un teatro culto, de calidad estética y de valor didáctico. Pero, por las

¹³ (o. cit., p 114).

¹⁴ (o. cit., p. 117 y Maravall, J. A.: o. cit., pp.213-232)

razones indicadas, Armona se veía en una situación difícil y con poco margen de elección entre el nuevo teatro ilustrado, el teatro culto, de asistencia mas limitada, y el teatro popular, el teatro “plebeyo“, de mayor asistencia de espectadores y, en consecuencia, de mayor rendimiento económico a destinar a las instituciones benéficas citadas. Es lógico, pues, que las medidas de sus reformas se circunscribieran, prácticamente, al mejoramiento de las condiciones materiales de los espectáculos: locales, repertorios, organización de las compañías, y atención hacia los dramaturgos y los cómicos. Y, además, por una Real Cédula, autorizó danzar en los teatros los bailes populares españoles de seguidillas, boleros, polos jotas etc. que agradaron de tal manera al público, que “acudió en tumulto”.

La preservación del orden público, -principal aspecto político de los espectáculos- debía estar siempre contemplado en toda reforma, pues esta era la gran preocupación del Estado. Por ello, los Gobiernos solicitaban asesoramiento sobre la policía de los espectáculos y diversiones públicas, con el objeto de proceder a su revisión y arreglo con una nueva legislación. La respuesta a esas solicitudes la dió Jovellanos y la plasmó en su fundamental obra “Memoria para el arreglo de la policía de espectáculos y las diversiones públicas y sobre su origen en España”, en cuyo estudio entramos .

LA MEMORIA DE JOVELLANOS SOBRE LOS ESPECTÁCULOS Y LAS DIVERSIONES PÚBLICAS

Declara públicamente Jovellanos su relación de amistad con el Corregidor Armona, con el que coincidió como Alcalde sustituto del Cuartel madrileño de Plaza Mayor. Y según confiesa, conoció, en manuscrito, las citadas “Memorias cronológicas sobre el teatro en Madrid”, de Armona, obra que le fue de provecho para la elaboración de su “Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España”; obra terminada en 1790, pero que no vio la luz pública hasta 1812.

En una Nota, añadida después de estar terminada esta obra, Jovellanos expresó este agradecido homenaje póstumo a Armona, que murió en el año 1792:

“ Debemos muchas noticias de las que contiene este artículo a la generosidad de nuestro buen amigo el señor don José Antonio de Armona, corregidor de Madrid, que nos confió para extraerlo el precioso manuscrito de sus Memorias sobre los teatros, obra escrita con mucha diligencia y llena de muy curiosas noticias. No porque la muerte le haya arrebatado nos su juzgamos libres de pagarle este tributo de gratitud, tan debido a su nombre y buena memoria como a la tierna amistad que nos unía”.¹⁵

¹⁵ Jovellanos, Gaspar Melchor de-: Espectáculos y diversiones públicas, Espasa-Calpe, Madrid 1966, p.55

Las “Memorias...” de Armona y de Jovellanos no tienen el mismo fin ni el mismo criterio ni el mismo nivel intelectual aunque sí una estructura análoga y obedecen, al menos teóricamente, a los requerimientos mínimos del ideario ilustrado. Ambos autores formaban parte de la minoría ilustrada, aunque profesaran su ilustración en dosis y alcances muy diferentes. Pero, no por ello, las “Memorias” de Armona dejan de ser un documento básico, útil para el conocimiento de la historia del teatro desde su legislación, especialmente, del teatro de Madrid, espejo del teatro y de los teatros del Reino, de los que él era protector.

CUESTIONES DE PLANTEAMIENTO

La “Memoria...” de Jovellanos está dividida en dos partes. La primera es una sucinta historia del origen de los espectáculos y diversiones públicas en España y la segunda es un análisis crítico del estado de los mismos en la segunda mitad del siglo XVIII y una propuesta de reforma específica de la escena española, en todos sus aspectos. La “Memoria...” de Jovellanos era el fruto del encargo del Consejo de Castilla a la Real Academia de la Historia que, a su vez, se lo encargó a su académico más erudito, Gaspar Melchor de Jovellanos. El encargo le fue comunicado en el año 1786, pero no terminó la obra hasta 1790. Las causas de la tardanza obedecen a que la “Memoria” fue elaborada en condiciones precarias y dificultosas. La Academia de la Historia disculpó la tardanza y Jovellanos lo agradeció, no sin dejar de poner en manifiesto estas dificultades:

“Tan generosa atención movió fuertemente mi ánimo, y por lo mismo, aunque envuelto en tan nuevos cuidados, ausente de mi casa y de mis libros, sin el auxilio de muchos curiosos apuntamientos que tenía entre ellos, y, lo que es más, sin el que pudiera hallar en la dirección y las luces de la Academia, me arrojé a extender la presente Memoria, que dirigí a sus manos en 29 de diciembre de 1790.”¹⁶

La “Memoria” no se aprobó hasta el año 1796, después de que la Academia de la Historia honrara al autor con su lectura en la sesión pública de 11 julio de 1796. Pero la obra no se publicó hasta 1812. Hasta este año, según sus Diarios, Jovellanos siguió trabajando en busca de materiales históricos sobre el origen de los espectáculos y diversiones en España: crónicas de la Edad Media y obras de Pérez del Pulgar y de Pérez de Guzmán, Alvaro de Luna, el Paso Honroso y Pero Niño. Pero, Ángel del Río, estudioso de los “Diarios” de Jovellanos, opina que estos Diarios denotan cierto cansancio y la disminución del interés por terminar el estudio, extrayendo estas puntualizaciones:

“Buscaba datos donde podía, sospechamos que sin gran sistema. Leyó a D’Alembert en el que, según dice, encontró poco aprovechable. Las notas sobre la caza de halcones las saca en parte de la Enciclopedia Británica; Y en julio de 1797

¹⁶ (o. cit., p.14)

todavía buscaba. El 24 escribe “Traducción de una epístola de Plinio, para ilustrar en el papel de Espectáculos el asunto de romerías; ponderase otra nota sobre las máscaras”¹⁷

Terminado el trabajo con las incidencias señaladas, podría presagiarse un acabado desigual. Pero no fue así, ya que, aunque con un enfoque, parcialmente historicista, la intención de Jovellanos no era hacer una historia de los espectáculos y de las diversiones publicas sino pulsar el estado de los mismos, valorarlos a luz de los principios y valores del pensamiento ilustrado y proponer su reforma. Y realizó su propósito sometiendo a una severa crítica a los dos grandes espectáculos, el teatro y los toros, y proponiendo medidas para su control, reforma o, en su caso, prohibición. Y, concretamente, en la parcela teatral, Jovellanos, ya de entrada, propone reformar el teatro depurándolo y haciendo de él una escuela de buenas costumbres cívicas, pero no para todo el pueblo sino, especialmente, para la juventud burguesa, que habría de ser en el futuro la clase gobernante del país y que, por otro lado, era la clase que podía ir fácilmente al teatro. Y carga al Gobierno del Estado con la obligación de realizar la reforma desde él, de protegerla y de “auxiliarla”. Así pues, en principio, Jovellanos no recomendaba el teatro para el pueblo, sino proponía que este se divirtiera con las diversiones espontáneas que él inventara o que el Estado, excepcionalmente, le proporcionase o le permitiese. Jovellanos, pues, no consideraba necesaria, en principio, una acción positiva del Gobierno, sino simplemente que el Gobierno dejara divertirse al pueblo en libertad y le proporcionara protección y “auxilios” en sus espontáneas e inocuas diversiones, pero sin dejar de tutelarlas y de controlarlas en aras de la razones de Estado.

En el intento de situar la obra de Jovellanos en el panorama cultural del momento y de explicarla desde su ideología de ilustrado liberal, parece claro que lo que le interesaba era poner de relieve la influencia política y social que los espectáculos y las diversiones podían tener en la ciudadanía. Para ello propone reformar las normas que los regulaban, descargándoles de una excesiva reglamentación y proveyéndoles de una normativa mas simple, mas flexible y mas operativa que garantizara a los ciudadanos sus diversiones en libertad vigilada. Y ante el descuido oficial de algunos aspectos, y el exceso de prohibiciones reglamentistas, Jovellanos juzga que las reformas son necesarias y urgentes antes de que el pueblo las demande violentamente, porque está convencido, y así lo proclama, que “el pueblo necesita divertirse” para estar contento y feliz y no rebelarse. Y para hacer realidad esta política, es necesaria una inequívoca intervención del Gobierno del Estado con una colaboración en esa libertad con protección y auxilios. Ante este estado de necesidades la

¹⁷ Del Rio, Angel: Estudio preliminar a los “Diarios” de Jovellanos, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo 1952, p. 58

“Memoria” de Jovellanos presenta, según el tratadista, José Lage, dos objetivos prioritarios y complementarios:

“no dejar las diversiones abandonadas porque influyen en el bien común, pero tampoco encorsetarlas con reglamentos inoportunos que desvirtúan el verdadero sentido de las mismas, es decir, la felicidad individual.”¹⁸

Jovellanos intenta demostrar que, históricamente, los espectáculos y las diversiones públicas han tenido siempre una innegable influencia en el pueblo y en los pueblos. Lo que sucede es que, en el momento actual, -dice-, el pueblo ha perdido sus espectáculos y sus diversiones y por ello no está contento ni es feliz. La causa principal de esta pérdida y de sus consecuencias negativas radica en la mala política de los Gobiernos, que atentan y aterrorizan al pueblo con una legislación excesivamente coercitiva, que contraría el contento y la felicidad de los ciudadanos y la prosperidad de los pueblos. Porque dejar a los pueblos sin diversiones

“y prescindir de la influencia que puedan tener en sus ideas y costumbres, sería más absurdo y peligroso que no dárselas. Luego hay que restablecer las diversiones y regularlas correctamente, si bien, según uno de los principios básicos de los ilustrados, hay que aprovecharlas para instruir al pueblo. Por eso no se pueden dejar al arbitrio del mismo, sino hay que vigilarlas; (pero no sofocarlas con excesivos controles y prohibiciones arbitrarias o interesadas) es decir, “todo para el pueblo, pero sin el pueblo.”¹⁹

En lo que atañe al estado de la cartelera teatral, el teatro clásico español, a mediados de siglo, es sometido a severa crítica y a la propuesta de su destierro porque al espectador burgués la política ilustrada comienza a inclinarle por el teatro neoclásico, un teatro culto, de ascendencia francesa, de clara intencionalidad ideológica, al que, incluso, Carlos III protege y fomenta por su utilidad social -escuela de buenas costumbres- y por su utilidad política - preservación del orden público y formación de los jóvenes para futuros gobernantes-. Y en este contexto hay que encuadrar la “Memoria” de Jovellanos, que, como la mayoría de censores, críticos y dramaturgos neoclásicos :

- se suma a la crítica ilustrada al teatro clásico español y a las propuestas de su destierro de la escena española y, especialmente, a la prohibición de los Autos Sacramentales,

- aboga por la adopción de las reglas dramáticas neoclásicas,

- reclama la censura moral y estética,

- pide la intervención del Gobierno para poner remedio a la decadencia del teatro y apuesta por su reforma para que cumpla las funciones políticas y sociales en la sociedad,

¹⁸ Lage, José: o. cit. en la nota 19, p. 45

¹⁹ (Ibidem, p. 47)

- defiende la virtualidad educativa del teatro como escuela de buenas costumbres y su utilidad como agente de moralización y felicidad individual y de prosperidad de los pueblos, - profesa un concepto aristocrático del teatro, en cuanto lo propone como medio de diversión y de formación política y social, eminentemente, de las clases, económica y culturalmente, altas y, excepcionalmente, para las clases bajas, para el pueblo, que ha de conformarse, en principio, con sus propias diversiones y, como mucho, con el teatro popular, el teatro “plebeyo”.

Y, además propone, como medidas concretas de reforma del teatro, las siguientes, diversificadas y por etapas:

- el establecimientos de academias dramáticas y de concursos y premios teatrales anuales,

- la adopción de mejoras para los espectáculos en su totalidad: en la representación, en la música, en los bailes escénicos, en la decoración y en la dirección y gobierno de las representaciones.

- el destino de los beneficios del teatro a la mejora del teatro y no al sostenimiento de los establecimientos de la beneficencia municipal

- la inversión oficial en la mejora de la calidad de las obras y en la recepción y cultivo del teatro neoclásico francés y del español de ascendencia francesa considerados con capacidad de deleitar, de instruir y de perfeccionar el espíritu y el corazón de los ciudadanos.

Todo este complejo de proposiciones de reforma será objeto de desarrollo, más adelante, especificadas en los propios textos del autor.

Como otros hombres de la Ilustración, Jovellanos no dudó nunca en defender la legitimidad y la bondad del teatro y en proponer su reforma desde el poder ilustrado para ponerlo al servicio de sus designios políticos y sociales del Estado ilustrado. Y, en este aspecto la “Memoria...” es considerada como el texto que mejor interpreta y expresa de forma mas clara las líneas maestras de la política ilustrada de espectáculos y diversiones públicas, ya que

“Al ocuparse del teatro Jovellanos pretende convencer de la necesidad de reformarlo para mejorar la educación de la juventud noble y rica y no tanto por ellos mismos (...) como por el influjo que esto tendría en las costumbres públicas y, en último término, en el bien general”.²⁰

En esta línea discurren las propuestas de fomentar, desde el poder del Estado, algunos espectáculos, como el teatro, para “ideologizar divirtiendo” y, por otro lado, y de prohibir legalmente otras formas de diversión popular, pero permitiéndolas de hecho y aprovecharse de ellas para que, una vez desbastadas de impurezas estéticas, pudieran ser reutilizadas políticamente en provecho del propio Estado, como sucedió con los toros.

²⁰ Ríó M^a José del-: o. cit., p. 326

Pero, en todo caso, puede constatarse que las medidas de policía de espectáculos y diversiones públicas, propuestas por Jovellanos en su Memoria, eran menos represoras y más liberales que las promulgadas por los gobiernos ilustrados. Pues, piensa Jovellanos que la cultura tiene que ser útil para la felicidad individual y para el bien de la Nación. Y esto solo es factible cuando la cultura es dirigida desde el poder, pero no autoritariamente sino dispensándola “libertad, luces y auxilios”. Y en esta dirección la política que propone Jovellanos para las diversiones es una

“política tolerante, combinada con una vigilancia imperceptible como única forma de conseguir que el pueblo fuera “manso y tranquilo“. No olvida la importancia que tenía el orden público en la política de diversiones.”²¹

Como adelanté, fue el Consejo de Castilla, “deseoso de arreglar la policía de los espectáculos“, quien encargó a la Real Academia de la Historia un informe y esta, como en otros asuntos, se lo encargó a Jovellanos. Sobre este excepcional hecho, la profesora citada, M^a José del Río, plantea esta sugerente hipótesis ¿ A que se debe, a estas alturas de siglo (1786), ese nuevo interés, nada menos, que del Consejo de Castilla por la policía de los espectáculos y diversiones españolas ? En busca de hipotéticas explicaciones, la profesora aventura:

“ La Memoria de Jovellanos lleva a plantearse si las autoridades del despotismo ilustrado dudaban de estar siguiendo una política adecuada, al prohibir unas diversiones y estimular otras. El propio hecho de que la escribiera, porque en 1786 el Consejo de Castilla la había solicitado, hace pensar incluso en un sentimiento de desorientación y en una necesidad de informarse antes de seguir tomando medidas.”²²

Este planteamiento nos sitúa en el núcleo de la cuestión. ¿ estaban los gobernantes ilustrados, respecto a la política reguladora de los espectáculos y diversiones, desorientados o arrepentidos de las medidas hasta entonces adoptadas y quieren información de garantía antes de tomar nuevas medidas? La citada profesora se acoge a la repuesta, dada por el antropólogo Manuel Delgado Ruiz a propósito de la actitud de los ilustrados ante la fiesta de los toros; respuesta que no puede ser, en principio, extrapolable al teatro. Se trata de la cuestión de la apropiación y aprovechamiento de los grandes espectáculos por los ilustrados tal como lo planteó el conde de Aranda en su política. Con ello se inicia el proceso de la comercialización de las corridas de toros y de la conversión de esta “fiesta popular” en “fiesta nacional“. Los ilustrados, aún estando prohibidas legalmente las corridas de toros, de hecho las permitieron

²¹ Del Río, M^a José: o. cit., p. 327

²² (Ibidem)

y se apropiaron de su significado simbólico, como elemento especial de formalización de la identidad nacional. De manera que

“ Los toros se convertirían a la larga en una “diversión nacional” por mas que en el siglo XVIII la actitud de los ilustrados fuera opuesta a ellos y aunque su política práctica se moviese entre las prohibiciones y la permisibilidad”.²³

ESTUDIO SISTEMÁTICO DE LA “MEMORIA...”

En mi opinión, quien dio las mas seria y documentada respuesta a la preocupación del Consejo de Castilla por el problema de la policia de espectáculos y diversiones públicas fue Jovellanos. Por ello recurro a sus textos, en los que expone, en prosa clara y llana, una adecuada aprehensión del problema, critica la política ilustrada vigente por excesiva, rígida y rigurosa y propone medidas para solucionarlo. Ya en la Introducción a la “Memoria...” se refiere Jovellanos al deplorable estado en que se hallaban los espectáculos y las diversiones en España y su necesidad de remediarlo. En algunas latitudes del país, las diversiones públicas estaban abandonadas “ a la casualidad o al capricho de los particulares” y, en otras, estaban vedadas o perseguidas “con arbitrarios e inoportunos reglamentos, como si nada interesase en ellos la felicidad individual”. Estas eran las causas - cree él- por las que el Consejo de Castilla tenía interés por arreglar “este importante ramo de policia,” encargando a la Real Academia de la Historia que “teja su historia” y, como siempre, esta le pasó el encargo a Jovellanos. Puestas de relieve las dificultades de la materia, la falta de auxilios y de tiempo, hace el autor dos advertencias metodológicas. Primera, que va a estudiar unitariamente los espectáculos en todas las provincias y , segunda, que va a fijar la atención en descubrir “las relaciones políticas del objeto de esta Memoria”, la cual, por estar destinada a la instrucción de un expediente gubernativo, la parte de erudición es la de menor importancia y la de mayor importancia es la parte política, esto es, tratar de poner de relieve la innegable influencia de los espectáculos y de las diversiones en la vida de los hombres y de los pueblos.

Divide el trabajo el autor en dos partes. En la primera, trata de fijar el origen general y la historia particular de los espectáculos y diversiones públicas en España. En la segunda intenta precisar “el influjo que ellas pueden tener en el bien general y los medios que me parecen mas convenientes para conducir las a tan saludable fin.”

Respecto a la materia de la primera parte, admite Jovellanos el valor de la crítica en la investigación histórica, pero afirma que es la política la que “debe buscar una luz mas cierta y clara para observar nuestros usos y costumbres con algún provecho.” Con esta disposición Jovellanos procede a hacer la his-

²³ Rio, M^a José del-: o. cit.,p.328 y Delgado Ruiz M.: De la muerte de un Dios. La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular, Península, Barcelona 1986, pp. 24-27

toria de los espectáculos y diversiones públicas en España, agrupándolos, por materias, en los siguientes rubros: la caza, las romerías, los juegos escénicos sagrados y profanos, los juegos privados, los torneos, los toros y las fiestas palaciegas. Las dificultades que presentaban estas materias por la falta de medios, de información a mano y de auxilios de la propia Academia y por sus ausencias oficiales furra de Madrid, son las principales causas por las se podría presumir que esta historia tenía que resultar desigual, insuficiente y con lagunas. Así lo puso de manifiesto, por ejemplo, Claudio Sánchez Albornoz en el Homenaje que se hizo a Jovellanos en el Centro Asturiano de Buenos Aires en el Bicentenario de su nacimiento. En los actos intervinieron Francisco Ayala, Augusto Barcia Trelles, Ángel Osorio y Gallardo, Jesús Prados Arrarte, entre otros.²⁴

La segunda parte de la “Memoria...” está estructurada en los siguientes dominios: las diversiones ciudadanas, maestranzas, academias dramáticas, saraos públicos, máscaras, casas de conversación, juegos de pelota y teatros. Y termina esta parte con el tratamiento, casi monográfico, de los medios para lograr la reforma integral del teatro y los arbitrios para costearla. Antes de entrar en este tema, me detendré en la Introducción al estudio de los dominios citados, ya que en ella expone Jovellanos su filosofía político-jurídica de los espectáculos y de las diversiones públicas y su idea de la forma de regular correctamente y de gestionar utilitariamente su funcionamiento desde las instancias oficiales. La claridad de los propios textos de Jovellanos es la razón por la que me voy a ceñir, casi exclusivamente, a su transcripción, en el convencimiento de que expresan, mejor que yo, su universo conceptual de la naturaleza y del desarrollo de los espectáculos y diversiones públicas, la necesidad de un arreglo de su policía y de una adecuada reforma de los mismos en la línea de los designios del Estado ilustrado.

Divide Jovellanos al pueblo, en relación con los espectáculos y diversiones públicas, en dos clases; una, la que trabaja y otra, la que huelga. Respecto al pueblo que trabaja parte Jovellanos de estos principios, un tanto insólitos:

“Este pueblo necesita diversiones, pero no espectáculos. No ha menester que el Gobierno le divierta, pero sí que le deje divertirse. En los pocos días, en las breves horas que puede destinar a su solaz y recreo, él buscará, él inventará sus entretenimientos; basta que se le dé libertad y protección para disfrutarlos. (...)”

“Un pueblo libre y alegre será precisamente activo y laborioso y siéndolo, será también morigerado y obediente a la justicia. Cuanto mas goce, tanto mas amará al gobierno en que vive, tanto mejor le obedecerá, tanto de buen grado concurrirá a sustentarle y defenderle. Cuanto mas goce, tanto mas tendrá que perder, tanto mas temerá el desorden y tanto mas respetará la autoridad destinada a reprimirle.”

²⁴ (Las intervenciones salieron publicadas en la obra “Jovellanos, su vida y su obra”, Prensa Médica Argentina, Buenos Aires 1945, citado por Sánchez Albornoz, Claudio: Españoles ante la historia, Losada, Buenos Aires 1969, pp. 166-168)

“El estado de libertad es una situación de paz, de comodidad y de alegría; el de sujeción lo es de agitación, de violencia y disgusto; por consiguiente, el primero es durable, el segundo expuesto a mudanzas. No basta, pues, que los pueblos estén quietos; es preciso que estén contentos...”²⁵

Esta doctrina, plena de razón política y de sentido ilustrado, nos remite al tema del doble dirigismo, político y social, típico del pensamiento y de la práctica de gobierno del Estado ilustrado. El destino del dirigismo político, ya sabemos cual es: la mejor gobernabilidad del Reino y la mayor prosperidad del país. El del dirigismo social atañe al decoro, “valor burgués” por excelencia“, es decir, a la “urbanidad“ en el trato, al buen gusto, a las correctas maneras y a las buenas costumbres, con el propósito lograr los mejores ciudadanos, ricos, cultos y educados. En esta perspectiva, es el teatro ilustrado el que apunta, en su finalidad, al cumplimiento, al reforzamiento y a la difusión de la moral individual del “decoro.” Y es el decoro -dirigismo social- el factor que ha de presidir también el estudio de las Ciencias y el cultivo de las Artes y de las Letras, y que, junto con el dirigismo político, tenían la finalidad y estaban destinados a la consecución de altos objetivos nacionales.

Pues, en definitiva, el teatro como las diversiones públicas, en cuanto actividades principales de las Artes y de las Letras, así como el cultivo de las Ciencias, estaban dirigidas al cumplimiento de las estas altas misiones: la de acrecentar la dignidad de la Monarquía, mejorando su imagen, y la de coadyuvar a la estabilidad y fortalecimiento del Estado, aumentando su nivel científico y artístico. Y, una vez dotada la Corona de una revalorizada dignidad y el Estado de suficiente estabilidad y credibilidad, se podría ir cambiando el poco crédito internacional que el Reino de España tenía en el estudio de las Ciencias y en el cultivo de las Artes. Así pues, lo primero que había que asegurar era la dignidad de la Corona y lo segundo, el fortalecimiento de la credibilidad del Estado. Para ello, era necesario promocionar utilitariamente el estudio de las Ciencia y el cultivo de las Artes y de la Letras para el mayor prestigio del Reino.²⁶

Estas son las altas “utilidades” que pretendían los gobiernos ilustrados con su política sobre las Ciencias, las Artes y las Letras, y, por supuesto, sobre los espectáculos y las diversiones públicas. Y esta es la perspectiva que se integra en el binomio, que se utiliza para calificar la prestación de la cultura por el Estado ilustrado: “cultura utilitaria, cultura dirigida”. No hay que olvidar, pues, que la cultura para ser útil social y políticamente ha de ser dirigida desde el Estado, otorgándola “libertad, luces y auxilios”. Y tampoco hay que olvidar que la libertad, demandada para el cultivo de la Ciencia, de las Artes y de las

²⁵ Jovellanos, G. M. de-: Espectáculos y diversiones públicas, Espasa- Calpe, Madrid 1966, pp. 63- 64, 66 y 67

²⁶ Cfr. Lafuente, Antonio y Valverde, Nuria: Los mundos de la ciencia en la Ilustración Española, Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología, Madrid 2003, pp. 136-147

Letras, y para el aprovechamiento y disfrute de las mismas, en el sistema educativo-cultural de la Ilustración, era, lógicamente, una libertad otorgada o consentida, una libertad dirigida y tutelada. Me refiero a la libertad individual, cuya protección, en el ideario del Estado Despotismo ilustrado, primaba, en principio y, al menos, teóricamente, sobre lo colectivo. Pues era idea frecuente entre los ilustrados que, al protegerse el interés individual, se protege también el interés de la colectividad. Así lo concebía y lo expresaba el propio Jovellanos en el Oficio de remisión de su “Informe sobre el expediente de la Ley Agraria”, que el Consejo de Castilla había solicitado a la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. Una vez más el encargo, como en otras especiales encomiendas, recayó en Jovellanos, quien así expresa la primacía de lo individual sobre lo colectivo:

“ el primer objeto de las Leyes Sociales será siempre proteger el interés individual: este interés una vez protegido aumenta infaliblemente la riqueza particular; de esta riqueza nace sin violencia y se alimenta la riqueza pública.”²⁷

LA MALA POLICÍA DE ESPECTÁCULOS Y DIVERSIONES PÚBLICAS

Esa era, en esencia, la perspectiva teórica general de Jovellanos, bastante menos rígida, en lo referente al dirigismo, que las de otros teóricos y gobernantes ilustrados, pues, no en vano, Jovellanos era entre los ilustrados el más liberal. Por eso, pienso, insiste tanto en la necesidad de que al pueblo se le de una mínima libertad para que se divierta y cumpla de buen grado sus deberes para con la sociedad y el Estado. Pues, el hecho constatable es que el pueblo y los pueblos no se divierten. Sus causas son varias y, entre ellas, la principal es la mala policía de espectáculos y diversiones desarrollada por la generalidad de los gobiernos de los pueblos de España. Por ello, era necesario proceder a un “arreglo” de dicha policía que es descrita, sin concesiones, por Jovellanos en su obra:

“ El celo indiscreto de no pocos jueces se persuade a que la mayor perfección del gobierno municipal se cifra en la sujeción del pueblo, y a que la suma del buen orden consiste en que sus moradores se estremezcan a la voz de la justicia y en que nadie se atreva a moverse ni cespitar al oír su nombre. (...)”

De semejante sistema han nacido infinitos reglamentos de policía, no solo contrarios al contento de los pueblos, sino también a su prosperidad y no por eso observados con menos rigor y dureza. (...)”

El furor de mandar, y alguna vez la codicia de los jueces, ha extendido hasta las más ruines aldeas (duros) reglamentos(...)

Bajo tan dura policía el pueblo se acobarda y entristece, y sacrificando su gusto a su seguridad, renuncia a la diversión pública e inocente, pero, sin embargo, peligrosa, y prefiere la soledad y la inacción. Aun el país en que vivo, aunque tan

²⁷ Publicado en el “Homenaje a don Ramón Carande”, Madrid, 1963, I, p. 53-54

señalado entre todos por su laboriosidad, por su natural alegría y por la inocencia de sus costumbres, no ha podido librarse de semejantes reglamentos; el disgusto con que son recibidos, y de que he sido testigo alguna vez, me sugiere ahora estas reflexiones.”²⁸

Sigue Jovellanos, a lo largo de su estudio, reflexionando sobre los beneficios políticos y sociales de la libertad de los pueblos e insistiendo en la necesidad de la misma para que los pueblos, divirtiéndose en libertad, puedan prosperar en paz. Y para Jovellanos la conexión libertad -prosperidad es “bien clara y bien digna de una administración justa y suave”, Pues

“Hasta lo que se llama prosperidad pública, si acaso es otra cosa que el resultado de la felicidad individual, pende también de este objeto; porque el poder y la fuerza de un Estado no consiste tanto en la muchedumbre y en la riqueza cuanto, y principalmente, en el carácter moral de sus habitantes. (...)

Por el contrario, unos hombres frecuentemente congregados a solazarse y divertirse en común formarán siempre un pueblo unido y afectuoso; conocerán el interés general, y estarán más distantes de sacrificarse a su interés particular.”²⁹

Justas son estas consideraciones, pero no exentas de ingenuidad y de cierto utopismo. Sorprende la insistencia en la necesidad de la libertad individual y colectiva y en su bondad, política y social para los espectáculos y diversiones públicas del pueblo y de los pueblos. Y carga el autor toda la responsabilidad, de una forma inequívoca, en la judicatura, esto es, en la magistratura encargada de velar por el sosiego y el orden público. Pero, consciente de que, en esta dura crítica, ha podido llegar demasiado lejos, pues, al fin y al cabo, también Jovellanos pertenecía al sector de la magistratura, aunque fuese del sector más liberal, parece que su teoría oscila y se atempera, a centrar su postura, al afirmar

“No se crea por esto que yo mire como inútil u opresiva la magistratura encargada de velar por el sosiego público. “Creo, por el contrario, que sin ella, sin su continua vigilancia, sería imposible conservar la tranquilidad y el buen orden. La libertad necesita de su protección, pues que la licencia suele andar cerca de ella cuando no hay algún freno que detenga a los que traspasan sus límites. Pero he aquí donde pecan más de ordinario aquellos jueces indiscretos que confunden la vigilancia con la opresión, (...) que tratan solo de establecer su autoridad sobre el temor de los súbditos o de asegurar el propio descanso a expensas de su libertad y su gusto. Es en vano: el público no se divertirá mientras no esté en plena libertad de divertirse...”³⁰

²⁸ (o. cit., p. 65-66)

²⁹ (o. cit., p.67-68)

³⁰ (o. cit., p. 68)

LA POLICÍA IDEAL DE ESPECTÁCULOS Y DIVERSIONES PÚBLICAS

Y, como colofón de esta parte, Jovellanos se aventura en el empeño de diseñar cómo debería ser la vigilancia ideal de un magistrado.

“su vigilancia debería parecerse a la del Ser Supremo; ser cierta y continua, pero invisible; ser conocida de todos, sin estar presente a ninguno; andar cerca del desorden para reprimirle, y de la libertad para protegerla; en una palabra: ser freno de los malos y escudo de los buenos.”³¹

Y respecto a las funciones concretas que el magistrado ha de desempeñar en la diversiones publicas del pueblo, concluye:

“Al buen juez toca proteger al pueblo en tales pasatiempos, disponer y adornar los lugares destinados para ellos, alejar de allí cuanto pueda turbarlos, y dejar que se entregue libremente al esparcimiento y alegría. (..) En suma, ...el pueblo que trabaja no necesita que el Gobierno le divierta, pero sí que le deje divertirse.

Tales son nuestras ideas acerca de las diversiones populares.”³²

LAS DIVERSIONES DE LAS CLASES PUDIENTES

La segunda parte de la esta parte de la “Memoria” es mas pobre en ideas que la primera y está dedicada a satisfacer las necesidades de diversión de las “clases pudientes, que viven de lo suyo”, esto es, del pueblo que no trabaja. Estas clases, cultural y económicamente superiores, necesitan que el Gobierno les divierta, es decir, que les proporcione diversiones, “inocentes y públicas, para separarlas de los placeres oscuros y perniciosos”. Como estas clases acomodadas difícilmente pueden pasarse sin espectáculos, que les diviertan, y en las provincias apenas los hay, se vienen a Madrid en busca de libertad y de diversión. Y entre esas diversiones “ciudadanas” Jovellanos cita las maestranzas, las academias dramáticas, los saraos públicos, las máscaras, las casas de conversación, los juegos de pelota y los teatros. Y fija el autor, lógicamente, su estudio en los teatros, ya que, para él, el teatro sigue siendo

“ el primero y más recomendado de todos los espectáculos; el que ofrece una diversión mas general, más racional, más provechosa y, por lo mismo, el más digno de atención y desvelos del Gobierno.”³³

Por ello, su atención preferente se dirige al estudio de los medios para reformarle y de los arbitrios para costear la reforma. Y, dada la especial trascendencia pedagógica, política y social del espectáculo teatral, el Gobierno no debe considerar al teatro solamente como una diversión mas, sino

³¹ (o. cit., p. 69)

³² (o. cit. p. 69-70)

³³ (o. cit., p. 79)

“como un espectáculo capaz de instruir o extraviar el espíritu, y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos. Se deduce también que un teatro que aleje los ánimos del conocimiento de la verdad, fomentando doctrinas y preocupaciones erróneas, que desvíe los corazones de la práctica de la virtud, excitando pasiones y sentimientos viciosos, lejos de merecer la protección, merecerá el odio y la censura de la pública autoridad. Se deduce, finalmente, que aquella será la mas sana y sabia policía de un gobierno que sepa reunir en un teatro estos dos grandes objetos: la instrucción y la diversión pública.”³⁴

Y, por último, hace Jovellanos una interesante advertencia. Hasta ahora un instrumento de tanta utilidad pública como el teatro ha estado abandonado “a la codicia de los empresarios o a la ignorancia de ignorantes poetastros y comediantes”. Y ya es hora -dice- de

“preferir el bien moral a la utilidad pecuniaria, de desterrar de nuestra escena la ignorancia, los errores y los vicios que han establecido en ellas un imperio, y de lavar las inmundicias que la han manchado hasta aquí, con desdoro de la autoridad y ruina de la costumbres públicas.”³⁵

En virtud de ello, se impone con absoluta necesidad la reforma de la escena española, para cuya realización Jovellanos preconiza, aunque someramente especificados, los medios y los arbitrios para costear su tan necesitada reforma.

EL UTOPISMO TEATRAL DE JOVELLANOS: EL TEATRO NOBLE

La reforma de la escena española es planteada por Jovellanos sobre todos los ingredientes que integran la representación teatral: en los dramas, en su representación, en la decoración, en la música y el baile y en la dirección y en el gobierno. No voy a fijar la atención en cada uno de estos ingredientes. Solo lo voy a hacerlo sobre la idea de “la bondad esencial de los dramas...” cuyos defectos y vicios actuales a reformar o pertenecen a la parte poética o a la parte política, es decir,

“a la influencia que las doctrinas y ejemplos en ellos representados pueden tener en las ideas y en las costumbres públicas... La reforma de nuestro teatro debe empezar por el destierro de casi todos los dramas que están sobre la escena.”³⁶

El estado de la escena española no se adecuaba a las exigencias del pensamiento de Jovellanos, al que le habían encargado el estudio y las propuestas de reforma. Los dramas, que estaban sobre la escena a finales del siglo XVIII, que Jovellanos propone desterrar, por lo apuntado anteriormente, ya podemos

³⁴ (Ibidem)

³⁵ (o. cit., p.80)

³⁶ (o. cit., p. 81)

suponer cuales son: las tragedias, comedias y autos sacramentales del siglo XVII y los sainetes, entremeses, tonadillas, melólogos y otras especies de teatro popular del siglo XVIII; todos ellos españoles.

Y en la línea del reformismo ilustrado prescribe Jovellanos sus propuestas de reforma aduciendo una serie de razones de índole moral y política que, a su juicio, abonaban la necesidad de sustituir el citado teatro español de los siglos XVII y XVIII por otros dramas con capacidad de “deleitar e instruir”, en principio, a las clases pudientes y, particularmente, a la juventud burguesa, culta y económicamente acomodada, que habría de ser la clase dirigente del país. Para esta clase de espectadores tiene que proveer el Estado al teatro con una legislación que garantice y promocióne textos dramáticos que perfeccionen, en todas sus aspectos, el espectáculo teatral, cuyo ideal es, para Jovellanos, nada menos que la producción de un teatro

“donde puedan verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser Supremo y a la religión de nuestros padres: de amor a la patria, al soberano y a la Constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial; un teatro que presente príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos llenos de virtud y de patriotismo, prudentes y celosos padres de familia, amigos fieles y constantes; en una palabra, hombres heroicos y esforzados, amantes del bien público, celosos de su libertad y sus derechos y protectores de la inocencia y acérrimos perseguidores de la iniquidad....”³⁷

Este era el teatro que Jovellanos consideraba ideal para la diversión y la educación de la “nobleza y rica juventud”. Y este tipo de teatro tan “virtuoso” se reserva, en principio, para las clases pudientes, presuntamente más instruidas por su condición social, y se le niega al pueblo, que era, precisamente, quien más estaba necesitado de ser instruido, ya que la mayor parte del mismo era, prácticamente, analfabeta en esa época. Por otro lado, el teatro también es considerado como el instrumento de más fácil incidencia en la enseñanza del bien común y de las buenas costumbres públicas. Por ello, el Estado ha de asumir la reforma, facilitando la creación y la promoción de un nuevo teatro selecto, más racional y más culto, capaz de coadyuvar a la educación de la alta ciudadanía en todos sus aspectos. Y este teatro es el teatro francés y el teatro español de ascendencia francesa, el teatro neoclásico, como ya he repetido.

LA CRÍTICA AL TEATRO POPULAR: EL TEATRO PLEBEYO

Además de esta reforma del alto teatro, la “parte noble de nuestra escena”, Jovellanos se pronuncia también por proponer apresuradamente otra reforma, más necesaria aún, la del bajo teatro,

³⁷ (o. cit., p. 83)

“la de la parte plebeya de nuestra escena que pertenece al cómico bajo o grosero, en la cual los errores y las licencias han entrado mas de tropel. No pocas de nuestras antiguas comedias, casi todos los entremeses y muchos de los modernos sainetes y tonadillas, cuyos interlocutores son los héroes de la briba, están escritos sobre este gusto, y son tanto más perniciosos cuanto llaman y aficionan al teatro la parte más ruda y sencilla del pueblo, deleitándole con las groseras y torpes bufonadas, que forman todo su mérito.”³⁸

El concepto, que tenían los ilustrados de los destinatarios de la reforma o de la prohibición del teatro plebeyo, nos remite al concepto de “plebe” de aquella época que, en la versión de José Antonio Maravall, sugiere la muchedumbre llena de vicios, culturalmente irrecuperable, mientras que entiende por “pueblo” la clase de ciudadanos, quizá ignorante, pero recuperable a través de la educación, la virtud y la justicia y el saber.³⁹

Pero, en otros pasajes, parece que Jovellanos quiere ir mas lejos y, en lugar de proponer la reforma de los géneros del teatro plebeyo, llega a aventurar:

“Acaso fuera mejor desterrar enteramente de nuestra escena un género expuesto de suyo a la corrupción y a la bajeza, e incapaz de instruir y elevar el ánimo de los ciudadanos.” (...) ⁴⁰

Y, en lo que se refiere a los géneros para-teatrales concretos que deberían desaparecer, con los géneros de teatro plebeyo citados, Jovellanos señala los espectáculos de calle, los espectáculos de

“los títeres y matachines, los payazos, arlequines y graciosos del baile de cuerda, las linternas mágicas y totilimundis y otras invenciones, que aunque inocentes en sí, están depravadas y corrompidas por sus torpes accidentes”.⁴¹

Pero, al final, parece que Jovellanos recapacita y duda de estas propuestas, al concluir que es mejor purgar estos entretenimientos, reformándolos, que privar al pueblo de ellos. Y, en todo caso,- dice- “La religión y la política claman a una por esta reforma”.

Pero la decidida apuesta de Jovellanos por el teatro neoclásico al estilo francés, excluyendo de la escena el citado teatro español de los siglos XVII y XVIII, le han acarreado duras críticas. Estas críticas le tachaban de aristocratizante y anti-popular, de extranjerizante y poco español, por parte de algunos sectores de la investigación especializada. Entre ellos, Emilio Cotarelo y Mori, que hace una crítica sin concesiones, especialmente centrada en la persona de Jovellanos, llegando a proferir estas, casi apocalípticas, afirmaciones:

³⁸ (o. cit., p. 85)

³⁹ Maravall, J. A. : “La función educadora del teatro en siglo de la Ilustración” en su obra: Estudios de la historia del pensamiento español, siglo XVIII, Mondadori, Madrid 1991, p. 393

⁴⁰ (o. cit., p. 85)

⁴¹ (Ibidem)

“Todo conspiraba a la ruina más completa de nuestro teatro; una legislación minuciosa dificultando la producción de buenas obras y la ejecución de las antiguas (...) pues ni el pueblo quería el teatro francés ni sus partidarios escribían (excepto más tarde Don Leandro Moratín) alguna obra aceptable.

Al mismo año de 1790 corresponde la Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas de Don Gaspar de Jovellanos quien, imbuido en las mismas ideas galo clásicas de Clavijo y Moratín, abomina injustamente de nuestras antiguas comedias y pretende implantar otras que de seguro serían eficaz remedio contra el insomnio. Es verdaderamente extraño que a un hombre de tal capacidad se ocultase que el teatro no puede ser escuela de virtudes públicas y privadas y que excluyese de él la pasión amorosa, en una u otra forma , sucumbe indefectiblemente”.⁴²

Otro especialista, Joaquín de Entrambasaguas hace otra rotunda crítica de la reforma del teatro español, impulsada a lo largo de tres mandatos de gobierno de tres primeros ministros de Carlos III y de Carlos IV, Aranda, Floridablanca y Godoy. La reforma venía instada por diversos intelectuales con influencia en el poder, que se proclamaban ilustrados y cuyas tentativas de prohibiciones y reformas teatrales fueron acogidas por los citados monarcas y decretadas por sus primeros ministros. Así lo expone Entrambasaguas:

“Desde este primer golpe (la supresión de los Autos Sacramentales), de mano maestra, como se ha podido ver, era más fácil derruir el teatro religioso, envuelto en toda la dramática del Siglo de Oro, y comienza de un modo que quiere ser sistemático, la llamada reforma del teatro español -tan heterodoxa como la de Lutero- que patrocinan, sucesivamente, tres ministros - el Conde de Aranda, Gran Oriente Español, Floridablanca, solera de la temible burocracia española, y Godoy, a quien prefiero no calificar porque hay señoras entre nosotros- los cuales, de modo extraño, coinciden en seguir las teorías neoclásicas apoyando a distintos reformadores. Y que se pongan de acuerdo en alguna cosa tres gobiernos sucesivos no deja de ser mas extraño todavía.”⁴³

Entrambasaguas señala como causas de las prohibiciones a la masonería de unos y a la irreligiosidad de otros. Masones eran los tres primeros ministros citados Aranda, Floridablanca y Godoy. También era masón el censor José Clavijo y Fajardo, editor de “El Pensador,” que formó con los hermanos Iriarte, Tomás y Bernardo, el grupo de presión canario y se alió con los ilustrados “irreligiosos”, Nicolás y Leandro Fernández Moratín. Ellos fueron los principales artífices del intento de transformar el teatro clásico español en teatro neoclásico al estilo francés. Pero ambas connotaciones - la masonería y la irreligiosidad- no se daban en Gaspar Melchor de Jovellanos, que fue el refor-

⁴² Cotarelo y Mori, Emilio: Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España, Est. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid 1904, pp. 33 y 34

⁴³ Entrambasaguas, Joaquín de-: “El ambiente literario del Madrid de Carlos III” en la obra VVAA: El Madrid de Carlos III, Museo Municipal, Ayuntamiento de Madrid, 1961, p. 36

mador más solvente intelectualmente, pero el menos virulento con respecto al rechazo del teatro clásico español. Pues Jovellanos fue quien acometió, desde la teoría, el proyecto más completo de reforma de los espectáculos y de las diversiones públicas durante los dos reinados, del Carlos III y de Carlos IV, y el gobierno de los tres ministros citados. Después de ser criticado, por sus propuestas de reforma del teatro, como afrancesado, poco español, aristocratizante y antipopular, solo le faltaba a Jovellanos que le acusaran de masón o de “heterodoxo luterano” como han pretendido algunos historiadores, pero sin pruebas fehacientes. Jovellanos fue un librepensador, pero no un descreído. Hizo profesión de fe católica en muchas ocasiones a lo largo de su vida, y de apelación al Ser Supremo a lo ancho de su obra. Ejerció, en efecto, la independencia de pensamiento en materias no dogmáticas de la Iglesia católica, arremetió contra las “sectas oscuras,” luchó contra la Inquisición y chocó con la Escolástica pero no fue un anti-escolástico, ya que no atacó a la teología dogmática. Fue un regalista moderado y hasta respetuoso con la Iglesia católica.

Gaspar Melchor de Jovellanos fue un reformador teórico que no tuvo oportunidad de gobernar, esto es, de tomar decisiones y llevar a la práctica medidas trascendentes respecto a la reforma esencial del teatro español, como lo hicieron otros ilustrados con poder o con influencia en el Poder. Para estos ilustrados, la reforma que se pretendía imponer, con el beneplácito de los reyes, consistía en la transformación de la dramática española barroca - la del Siglo de Oro- en la dramática neoclásica, de ascendencia francesa. Los planes de reforma, que no dejaron de provocar grandes polémicas y críticas, fueron encomendadas a las sucesivas Juntas de Reforma del Teatro Español, hasta que se llegó a la Junta, creada por Real Cédula de 29 de noviembre de 1799. Esta Junta, dominada por los censores, mas que muchas otras, se creó precisamente, para aprobar el plan de reformas presentado por gran censor Santos Díez González, que “tan fatídico habría de ser para la profesión cómica”, según el historiador José Subira.⁴⁴

OTRAS MEDIDAS CONCRETAS DE LA REFORMA TEATRAL

Un medio eficaz, a juicio de Jovellanos, para poder contar con un nuevo y buen teatro, que cumpliera con las expectativas ilustradas, sería abrir un concurso anual a los “ingenios que quieran trabajar para el teatro” y convocar dos premios para premiar a los autores de los mejores dramas. Para la adecuada materialización de esta propuesta, no hay cuerpo mas apropiado, en su opinión, que la Real Academia de la Lengua. Y, en efecto, en marzo de 1784 el Ayuntamiento de Madrid convocó un concurso de dramas nuevos, con motivo

⁴⁴ (o. cit., p.92. Cfr. etiam. : Kany, C. E.: Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799, Rev. de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid, n° 23, julio de 1929, pp. 245-284; y especialmente este estudio de Subirá, José: La Junta de Reforma de Teatros: sus antecedentes, actividades y consecuencias, en la misma Revista, n° XXXIII, enero de 19931, pp. 19-45)

del nacimiento de los infantes gemelos, Carlos y Felipe, y del ajuste de la Paz con Gran Bretaña. Los jueces de la Junta calificadora fueron nombrados por el Conde de Campomanes, Gobernador interino del Consejo de Castilla y fue nombrado Presidente de la misma Gaspar Melchor de Jovellanos, que era miembro de la Academia Española desde el año de 1781. Las obras premiadas, que se ajustaban a las reglas del teatro neoclásico, fueron la comedia *Los Menestrales*, de Cándido María Trigueros, y el drama *Las bodas de Camacho*, de Juan Menéndez Valdés, y el accésit fue para la tragedia *Atahualpa*, de Vicente Francisco de Verdugo.

En referencia a las medidas concretas de reforma en la representación teatral misma, Jovellanos prescribe una, que atañe a los directores ya los actores, que no deja de ser curiosa en esos tiempos y que el autor expresa así:

“No sería tampoco, a mi juicio, cuidado indigno del celo y de la previsión del Gobierno el buscar maestros extranjeros o enviar jóvenes a viajar e instruirse fuera del reino y establecer después una escuela práctica para la educación de nuestros comediantes, porque, al fin, si el teatro ha de ser lo que debe, esto es, una escuela de educación para la gente rica y acomodada ¿qué objeto merecería más su desvelo que el de perfeccionar los instrumentos y arcaduces que deben comunicarla y difundirla?”⁴⁵

ARBITRIOS PARA COSTEAR LAS REFORMAS

Y en referente a los arbitrios para costear una reforma “tan radical y completa”, Jovellanos lo tiene claro y es optimista. Se necesitan para esa reforma grandes fondos, que el teatro -está convencido- producirá. Pues el teatro reformado se autofinanciará, “cuando se inviertan en él todos sus rendimientos” y estos dejen de ser objeto de tributación fiscal y de subvención de instituciones de la beneficencia municipal. Así se rompe la relación entre el beneficio económico de los espectáculos y la beneficencia municipal. Y termina la Memoria pidiendo a la Academia de la Historia, que le encomendó la elaboración de la “Memoria”, que aproveche la ocasión

“de clamar con instancia al Gobierno por el arreglo de un ramo de policía general de que pende el consuelo y acaso la felicidad de la nación.”⁴⁶

LA “SÁTIRA” DE JOVELLANOS SOBRE TEATRO Y TOROS

Y, por último, no podemos dejar de hacer una referencia, aunque sea sumaria, a una Sátira de Jovellanos sobre teatro y toros, publicada, con el pseudónimo J. Ll, en el “Diario de Madrid” de 17 de septiembre de 1797, dos meses

⁴⁵ (o. cit., p. 90)

⁴⁶ (o. cit., p. 95)

antes de ser nombrado ministro de Gracia y Justicia, siete años después de haber redactado su “Memoria sobre el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas” de 1790 y un año después de la aprobación de la Memoria por la Academia de la Historia en 1796. La Sátira, en verso, fue descubierta, ya en el siglo XX, por la hispanista, especializada en el estudio de la obra del pintor Francisco de Goya, Edith Helman, para quien la Sátira viene a ser el resumen

“de la parte de la Memoria que mas actualidad tenia en aquel momento, la parte que trata de comedias y de toros.

Desde los primero versos se ve que el autor ataca a los que condenan el teatro por inmoral, a la vez que defienden y aun aplauden las corridas de toros.(...)

Mirando la “Sátira”... vemos que encaja perfectamente dentro de la filosofía social del casi nuevo ministro de Gracia y Justicia (Jovellanos). Es asimismo la filosofía de sus amigos y colegas ilustrados, que atribuyen a las diversiones públicas una gran importancia en cuanto medios de conseguir la felicidad del hombre y la prosperidad de la nación. De acuerdo con esta teoría, juzgan los diversos espectáculos según su utilidad social y moral para tal clase o para todo el público”⁴⁷

En efecto, estas eran las dos diversiones que estaban mas de actualidad, ya que el teatro seguía siendo considerado el “primero y mas recomendado de todos los espectáculos” y las corridas de toros la mayor “diversión popular,” en camino de convertirse en “fiesta nacional.”

Desde el principio, la invectiva de Jovellanos se dirige contra los que condenan virulentamente las comedias por inmorales, corruptoras y envenenadoras de costumbres y por ser “la peste el Mundo” y, al mismo tiempo, defienden las corridas de toros. Y Jovellanos señala a los moralistas, los teólogos, los catedráticos y los censores, como irracionales responsables de la condena del teatro y de la defensa de la corridas de toros . Y, una vez mas, condena Jovellanos las corridas de toros, pero no tiene mas remedio que admitir su popularidad, al comprobar el creciente entusiasmo que han suscitado en el pueblo. Y respecto al teatro, Jovellanos se mantiene firme frente a sus depredadores y se reafirma en que el teatro no es ninguna “monstruosidad” sino un espectáculo que, además de proporcionar diversión, con la reforma propuesta, será también un medio privilegiado de instrucción ciudadana y de prosperidad del país.

Vista, pues la Sátira desde la perspectiva de la “Memoria”, puede constatar que no se sale de la línea de flotación de la filosofía política y social de Jovellanos, al atribuir a las diversiones públicas la trascendencia de ser medios de educación ciudadana, y de propiciar la felicidad de los hombres y la prosperidad de las naciones. Y, por lo tanto, Jovellanos, como otros ilustrados, no

⁴⁷ Helman, Edith: Jovellanos y Goya, Taurus, Madrid 1970 pp. 75 y 83)

duda en poner de relieve la contraposición de la “comedia civilizada al bárbaro espectáculo de los toros”. Y ello, a pesar de que algunos ilustres ilustrados consideraran este espectáculo, no solo como la gran “diversión popular” sino como la “fiesta nacional,” de trascendencia en la conformación de la idiosincrasia española, de especial utilidad para las Arcas Municipales y, en definitiva, para gloria de la Nación. Pero, a pesar de las Memorias, Sátiras y de sus reflexiones filosóficas, y a pesar de los Reales Decretos, Cédulas, bandos, reglamentos y ordenanzas y de sus prohibiciones y sanciones, no se lograron

“proscribir la corrida de toros, que se va convirtiendo efectivamente en espectáculo nacional, como tampoco consiguieron las polémicas desterrar ni aun reformar la comedia. El hecho es que el número de centros de diversión popular seguía aumentando, hasta ocupar mas de cien locales por todos los barrios de Madrid, y allí acudía el público de todas las clases a ver la linterna mágica o la óptica, los juegos de matemáticas y de física, los saltos mortales de los valencianos, las máquinas de sombras, todo género de maroma, bailarines y comedias, todas las diversiones bajas, en fin, que tan poca gracia le hacían a Jovellanos.”⁴⁸

Ante esta panorama y el miedo del humanista Jovellanos a los efectos perniciosos que los toros y el teatro pudieran causar a un pueblo no preparado, proscribió ambos espectáculos para las clases bajas, para las que proscribió solo las diversiones públicas inocuas, mientras que el teatro lo reservó exclusivamente para las clases altas. No obstante, en un momento Jovellanos parece reconsiderar su excluyente postura, al aventurar, aunque solo sea como excepción, que

“siendo el teatro un espectáculo abierto y general, no habrá clase ni persona, por pobre y desvalida que sea, que no le disfrute alguna vez.”⁴⁹

Y refiriéndose a los toros, Jovellanos los juzga según la fórmula ilustrada “luz para las ideas y humanidad para las costumbres”, considerándolos un espectáculo bárbaro y humanamente perjudicial y degradante para el hombre.

Y en este pensamiento termina Jovellanos abruptamente su Sátira, condenando a los que comparaban, con admiración, las corridas de toros con los grandes y cruentos espectáculos circenses de la Roma imperial, proclamando:

“Y el pueblo, almas feroces, se atropella / Al funesto espectáculo en que ¡o siglo!
El hombre se degrada hasta el extremo / De ser juguete y presa de los brutos.
Clama, clama por fieras, y desdeña/ A sus Sénecas, Plautos y Terencios.
Así mísera Iberia, así retratas / a Roma en su barbarie, así desmientes
El siglo de las Luces, y eternizas / el Padrón horroroso de tu infamia”- J. Ll.”⁵⁰

⁴⁸ Helman, Edith: o. cit., p. 83-84)

⁴⁹ (o. cit. p. 85)

⁵⁰ Citado por Helman, Edith: o. cit., p. 73

En principio, la postura de Jovellanos respecto a los toros y a su historia, venía a ser “una defensa argumentada” de la prohibición de las corridas decretada por Carlos III. Pero en la realidad, la práctica popular cotidiana invalidó todas las prohibiciones legales, las proyecciones y los pronósticos. Pues el pueblo siguió asistiendo a las corridas de toros, convirtiéndolas en “fiesta popular”, así como siguió asistiendo a las representaciones de los géneros teatrales y para-teatrales populares mas españoles. En virtud de estos hechos, concluye Palacio Atard:

“...el gobierno dispone y los hombres oponen. Como en el caso del teatro, también en este de los toros pudo más el arraigo popular que la voluntad reformadora, aunque contara con todos los medios coercitivos del poder.”⁵¹

En efecto, el pueblo español, en este aspecto, no se dejó “ilustrar”, sino que, manteniéndose en sus gustos y aficiones más tradicionales, fue el agente espontáneo que consolidó a los toros como la diversión pública de mayor convocatoria y arraigo popular y la elevó a la condición de “fiesta nacional”. Y respecto al teatro, el pueblo fue el agente mantenedor del teatro popular del elenco nacional, el de mayor enraizamiento en la tradición del mejor teatro ibérico. Por eso terminó el pueblo acudiendo masivamente a él, con el se divertía y no con el nuevo teatro culto de importación, el teatro neoclásico, al estilo francés, quizás, porque no estuviese preparado para ello.

Este fue el conflicto ideológico y el combate teórico que vivió Jovellanos. Indudablemente, su doloroso lamento a causa de que la “mísera Iberia desmentía el Siglo de las Luces” tenía su justificación precisamente en la pasión que sentía Jovellanos por la felicidad de España, proclamada en esta frase: “El deseo del bien de este país me devora”. Pero, esa felicidad y este bien solo podían conseguirse por medio de la Ilustración, por la cultura de las Luces, por la cual Jovellanos también sentía una pasión irrenunciable. Por ello Jovellanos se implicó a fondo, a pesar de las muchas dificultades, en la empresa de proponer las correctas reformas para la prestación oficial de los espectáculos y diversiones públicas, manifestaciones de tanta trascendencia política y social en la historia de la cultura española.

⁵¹ (o. cit., p.227)