

Notas para una poética del *interés* dramático en el siglo XVIII

Si verdad es que los elementos nucleares del clasicismo teórico-doctrinal setecentista son básicamente los mismos que los del clasicismo de los dos siglos precedentes —pues no en vano las fuentes esenciales en que uno y otro beben sus nociones literarias son las mismas, la *Poética* de Aristóteles y el *Ars poética* de Horacio—, no lo es menos que hay, entre uno y otro, múltiples diferencias. Diferencias de orden interno —en las ideas literarias— y diferencias de orden externo —en la manera de formularlas—, en lógica correspondencia con la evolución que en el pensamiento y en la cultura determinan las nuevas corrientes ideológicas y literarias surgidas —o renovadas— al filo del 700 y en los años sucesivos. A pesar del indudable prestigio que en la crítica del siglo XVIII tienen el Pinciano, Cascales, González de Salas o Antonio López de Vega, basta una rápida confrontación entre sus obras de teoría literaria y la *Poética* de Luzán, los discursos de Clavijo y Fajardo en *El Pensador* o los escritos crítico-doctrinales de Nasarre, Velázquez, Montiano y Luyando, los Moratines, Díez González, Estala, Jovellanos, y tantos otros, para advertir con toda claridad, aun con las peculiaridades de cada uno, que estamos en una atmósfera ideológico-literaria muy distinta. Y es que el clasicismo, doctrinalmente hablando, aun dentro de su solidez y coherencia, no es un corpus estático y concluso, sino dinámi-

co, que por encima o más allá de lo que en él hay de básico y fundamental, va reajustándose sucesivamente a tenor de las distintas mentalidades y perspectivas de quienes lo sustentan.

Uno de los aspectos que singulariza el clasicismo setecentista en España, al igual que en el resto de Europa, es la particular atención que se presta al efecto de la obra en el lector o, en la dramática, en el espectador. Como consecuencia tal vez del empirismo sensualista que recorre todo el pensamiento de la Ilustración, va a pasar a un primer plano de la consideración estética todo lo que, mediata o inmediatamente, tiene que ver con la resonancia de la obra en el receptor, sean los efectos que según la noción común del clasicismo se refieren a la finalidad del arte literario —la utilidad y el deleite—, sean los afectos propios que deben excitar los diferentes géneros —compasión, admiración, terror, risa, etc., o en el teatro, los efectos más inmediatos de la *ilusión* escénica y del *interés*: dos nociones que van a formar parte importante del entramado crítico-doctrinal del siglo XVIII.

La noción de *ilusión* escénica, corolario de la exigencia básica de verosimilitud, es bien conocida. En líneas generales se plantea como aquel engaño que en el teatro debe sufrir el espectador de modo y manera que, embelesado por la apariencia de verdad de lo que se representa, olvide que se trata de ficción, y crea estar contemplando sucesos de la vida real. Una comedia o una tragedia estará bien escrita y bien representada —dice Moratín padre, expresando la idea común entre los neoclásicos (valga la expresión para referirnos a quienes en el XVIII se hallan dentro del sistema de principios generales del clasicismo)— cuando "no deje resquicio al auditorio por donde pueda conocer que aquello es falso, sino que se lo imagine sucediendo"¹.

(1) *Desengaño al Teatro Español. Respuesta al romance liso y llano, y defensa del Pensador. Su autor Don Nicolás Fernández de Moratín, Criado de la Reina Madre Nuestra Señora, Académico de los Arcades de Roma.* [S. l. s.i. s.a. 1763], p. 4. Véase una panorámica general del tema en el artículo de J. M. Azpitarte "La ilusión escénica en el siglo XVIII" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 303, setiembre 1975, págs. 657-663, aunque de la crítica española sólo se fija en la ideas de Moratín hijo.

¿Y el *interés*? Poco, por no decir nada, se ha escrito sobre él, como tampoco se ha destacado su importancia en la poética setecentista. Como tantas otras, ha quedado entre ese conjunto de nociones de la vertiente oculta del neoclasicismo —"la cara oscura del Siglo de las Luces", podríamos decir con Guillermo Carnero²— solapada o ensombrecido por las más llamativas reglas de las unidades, el decoro, etc. *E pur'* estaba.

Aunque estrechamente vinculado a la *ilusión*, se le considera como efecto de naturaleza diferente. Tomás de Iriarte, al proponerlo como uno de los requisitos esenciales del drama en *Los literatos en cuaresma* (1773), luminosamente lo define como "cierta importancia (digámoslo así) en todo lo que se habla y obra, capaz de tener suspensos y conmovidos a los oyentes, que es lo que se llama *interés*, o más propiamente, *empeño*"³; es decir, aquella virtualidad, aquel poder de la acción dramática, para cautivar el ánimo del espectador y mantenerle enteramente pendiente, cabeza y corazón, de cuanto sucede en el escenario desde el principio de la representación hasta el final. O, como resume el anónimo redactor de la poética desgranada a lo largo de 1790 en el *Correo de Madrid* "aquello que en una obra atrae, agrada y excita la curiosidad" (Nº 392, 1 sept. 1790, p. 312).

(2) Guillermo Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1983. Esa "cara oscura" que con gran penetración ilumina el prof. Carnero, es la que conforman las corrientes emotivas y sentimentales del Setecientos, tan vivas e importantes como las más conocidas del normativismo racionalista. En el caso del *interés*, como luego veremos, concurren tanto las primeras como las segundas. Un indicio -y no español- de la falta de atención prestada a esta noción es su ausencia en el *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* de Patrice Davis, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1984, que sí se ocupa, en cambio, y entensamente, de la *ilusión*.

(3) Tomás de Iriarte, *Los literatos en Cuaresma*. Cito por la ed. de Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, [s. a.], p. 75. Comentando este pasaje, Giuseppe Carlo Rossi, tan proclive a rastrear signos de "romanticismo" en el siglo XVIII, no duda en considerarlo como un anuncio del "espíritu y los impulsos del alma romántica, aun cuando hay que ir a buscarlos todavía entre la nebulosa fidelidad a las reglas y a las convenciones" ("La teoría del teatro en Tomás de Iriarte", recogido en su libro *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII (Temas españoles, temas hispano-portugueses, temas hispano-italianos)*, Madrid, Gredos, 1967 ("Biblioteca Románica Hispánica, nº 105), p. 115.).

Detengámonos un momento en esta terminología y en su significación. Como condición importante del drama, la exigencia de asociar estrechamente al espectador con el espectáculo, a través del mantenimiento continuado de la atención, existía ya en la preceptiva española anterior al siglo ilustrado. Pero existía, en buena parte, implícitamente, como base sustentadora de la doctrina sobre los requisitos de la fábula (unidad, integridad, justa grandeza) y su organización estructural (enredo y solución). Como noción literaria autónoma y con sustantividad propia, sólo había sido formulada al socaire de la estética lúdico-formalista del manierismo —caso de Luis Alfonso de Carvallo y su *Cisne de Apolo* (1602)— o por imperativos de la estética expresivo-intensificadora del barroco, tal como la subrayó particularmente el prof. Maravall⁴. Pero es en el XVIII cuando esta formulación alcanza a darse de manera más plena y acabada, de la mano de una palabra nueva en el vocabulario crítico —*interés* (con sus derivados *interesarse* e *interesante*)— que, una vez introducida, acabará por desbancar las denominaciones antiguas.

En verdad, salvo *interesante*, indudable galicismo que hace su aparición, con tantos otros, en el siglo ilustrado⁵, las otras

(4) José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1986 (1ª ed. 1975), cap. 8: "Extremosidad, suspensión, dificultad", pp. 421-452. Sobre el carácter manierista del *Cisne de Apolo*, véase el reciente trabajo de Antonio García Berrio, "Fundamentos retórico-poéticos en la estética del manierismo", *Homenaje al Prof. Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad, I, 1989, pp. 270-295. (Este punto del interés, sin embargo, no lo aborda). Debe señalarse que Maravall, en cambio, ve el *Cisne de Apolo* como tratado barroco, y a la estética barroca adscribe la recomendación de Carvallo a los dramaturgos para que procuren tener siempre "suspenso" el ánimo de los oyentes, porque "cuanto esta suspensión y deseo de saber el fin de los sucesos fuere mayor, será más agradable después del fin" (Ed. de Porqueras Mayo, CSIC, 1962, II, p. 19).

La prioritaria atención que Aristóteles presta a la fábula y a su organización estructural, con las dos operaciones de la conexión y de la solución, condicionó el dilatado tratamiento que a estos puntos concedieron sus comentadores de los siglos XVI y XVII y, naturalmente, los autores que trataron de la teoría del drama. Vid. Antonio García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 319 y ss.

(5) De que deja constancia, entre otros, el mismo Iriarte, quien, unas páginas antes del texto de *Los literatos en cuaresma* que hemos citado, incluye "*interesante*, por importante o digno de atención", entre las voces de importancia francesa que

dos voces, *intérêt* e *interessar*, habían andado ya largo camino en el espacioso cauce de la lengua española. Sin embargo, su empleo no había traspasado las fronteras de la preceptiva teatral, como tampoco la teoría literaria. Cuando se quería aludir a la captación del ánimo de los espectadores, se hablaba de "suspensión", "suspender", u otras expresiones semejantes⁶ pero no de *intérêt*, palabra que venía empleándose con el sentido prioritario de "provecho o utilidad que se saca o se espera de alguna cosa que se hace" (*Diccionario de Autoridades*), y con otros secundarios, ajenos completamente a la crítica literaria. En Francia, donde más tempranamente se deja sentir la estima por esta fundamental exigencia del arte escénico, será *intérêt* (y su derivado verbal *intéresser*) la voz principal que sirva para traducir lingüísticamente dicha exigencia. Un indicador particularmente significativo en este sentido, es el influyente tratado de estética del abate Dubos *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719). Como consecuencia de una concepción del arte basada en la comunicación de emociones⁷, se hallan a cada paso observaciones sobre el interés y los medios de suscitarlo⁸. De todos modos, son muchos los críticos que, antes

denuncia (p. 65). Efectivamente, el *Diccionario de Autoridades* sólo recoge *interessable* como adjetivo de interesar. Sin embargo, Terreros y Pando la da ya como voz admitida ("*Interesante*, lo que interesa. Fr. *intéressant*. En cast. han admitido ya este participio del verbo *interessar*. *Diccionario castellano con las voces de Ciencias y Artes y sus correspondientes de las tres lenguas francesa, latina e italiana*, T. II, Madrid, Viuda de Ibarra, 1787, p. 359. La obra estaba concluida en 1765).

(6) Escribe, por ejemplo, Pellicer y Tovar en su *Idea de la comedia de Castilla* (1635): "El séptimo precepto es de la maraña o contexto de la comedia. La primer jornada sirve de entablar todo el intento del poeta. En la segunda ha de ir apretando el poeta con artificio la invención y empeñándola siempre más, de manera que parezca imposible el desatalla. En la tercera dé mayores vueltas a la traza y tenga al pueblo indeciso, neutral o indiferente y dudoso en la salida que ha de dar hasta la segunda escena, que es donde ha de comenzar a destejer el laberinto y concluirle a satisfacción de los circunstantes". Apud Federico Sánchez Escribano y Alberto Poquera Mayo, *Preceptiva española del Renacimiento y Barroco* (2ª ed.), Madrid, Gredos, 1972, p. 268.

(7) Cfr. René Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. I. Madrid, Gredos, 1969, p. 35.

(8) Trata de esta noción en la parte I, sect. 6 en adelante. Para Dubos, el poder que la poesía y la pintura tienen para agradarnos y conmovernos, proviene de las imitaciones que ellas saben hacer "*des objets capables de nous intéresser*", y añade: "*la plus grande*

de él (Boileau entre otros) y después (La Motte, Voltaire, Batteux, Marmontel, Diderot, La Harpe, etc., así como no pocos de los autores de reseñas teatrales aparecidas en la prensa), harán uso de *intérêt* e *intéresser* (junto a *toucher* y *attacher*) para referirse a la noción de ligar el espíritu de los espectadores con la acción representada en el escenario. No es extraño por eso que los neoclásicos españoles, al contacto con el vocabulario crítico-literario del país vecino, enriquecieran el antiguo sentido del vocablo con este nuevo, al paso que iban también progresando en la valoración de lo que significaba.

Cuando Iriarte ensayaba su definición de *interés*, hacía tiempo ya que la palabra —al igual que *interesar*— se había abierto camino en la poética teatral, empleada por Montiano, Nasarre, Clavijo y Fajardo, Bernardo de Iriarte, Nifo (en *La Nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces* (1764), no en la crítica teatral del *Diario extranjero*), Nicolás F. de Moratín, López de Sedano (prólogo a su tragedia *Jahel*, 1763), y algún otro, de manera similar a lo ocurrido en Italia⁹. Pero este empleo no había eliminado la utilización de otras expresiones análogas, como la señalada por Iriarte —*empeño* u otras parecidas. Precisamente Luzán, que tanta importancia concede a la captación del ánimo del espectador, cuando se refiere a ello en la primera edición de su *Poética* (1737), prefiere hablar de "la suspensión del auditorio", de "picar nuestro gusto y excitar nuestra curiosidad", de "la atención continua del auditorio", pero no de *interés*, y sólo en un par de ocasiones hace uso del verbo *interesar* en este sentido. Tampoco los empleará en sus más tardías *Memorias literarias de París* (1751). En cambio, en

imprudence que le peintre ou le poëte puissent faire, c'est de prendre pour l'object principal de leur imitation des choses que nous regarderions avec indifférence dans la nature" (Cito por la 7ª ed., 1770, reimpr. por Slatkine, Genève, p. 52).

(9) Cfr. Giuseppe Parini, *Principi delle Belle Lettere*, (Milano, 1801-1804, ed. póstuma; redactados como fruto de sus largos años de docencia desde 1769 en adelante). Cito por la ed. de Giuseppe Parini, *Opere* a cura di G. Petronio, Milani, Rizzoli, 1957, p. 891 ("... quel toccare, quel muovere, quel fare impressione che si desegnano col solo vocabolo *interesse* o *interessare*, usurpato presentemente da tutta Italia in un più largo signifiactò di quel che prima si facesse nella nostra lingua").

la segunda edición de la Poética (1789), aparecen varias veces en las partes añadidas (sean suyas, o de Llaguno), cuando ya estaba plenamente generalizado su uso en los escritos de teoría y crítica teatrales. *Empeño*, en contrapartida, desaparecerá completamente del horizonte crítico de finales del s. XVIII.

Y, ¿qué suponía el *interés* en el conjunto de la teoría dramática de la época? ¿Cómo se entendía y a qué ámbitos de la obra alcanzaba su acción? ¿Qué lo producía o, por el contrario, lo apagaba o lo amortiguaba?

Recorriendo los textos teóricos y críticos que aluden al *interés* dramático, se advierte que, aunque la noción se utilice con bastante profusión como categoría crítico-literaria — particularmente de 1770 en adelante—, no hay apenas reflexiones doctrinales sobre ella, si bien, con las inevitables diferencias de matiz o de enfoque, no resulta fácil reconocer la existencia de una poética orgánica y coherente presente de manera más o menos explícita, en todos ellos. Trataré por ello en las páginas que siguen de reconstruir los rasgos fundamentales de esa poética, considerándola desde una perspectiva globalizadora o de conjunto.

La primera observación que cabe apuntar es el carácter prioritario que progresivamente se le va concediendo. En efecto, no son pocos los textos que confirman esta preferencia del interés por encima de cualquier otra cualidad de una pieza. Luzán lo deja bien claro. Cuando en la segunda edición de la *Poética* trata de Calderón, en el capítulo añadido sobre el teatro español, afirma sin ambages (desarrollando la idea ya apuntada en la primera) que "por lo que toca al arte, no se puede negar que, sin sujetarse Calderón a las justas reglas de los antiguos, hay en algunas comedias *el arte primero de todos, que es el de interesar a los espectadores o lectores*, y llevarlos de escena en escena, no sólo sin fastidio, sino con ansia de ver el fin: *circunstancia esencialísima* de que no pueden gloriarse muchos poetas de otras naciones, grandes observadores de

las reglas"¹⁰, elogio que, en parecidos términos, repiten el italiano Napoli-Signorelli, Lampillas, Quintana y otros críticos de la época. En la misma línea, Esteban de Arteaga hace del *interés* condición indispensable para que guste un drama: "...E qual diletto —se pregunta, en su historia de la ópera redactada en italiano— può gustare uno spettatore ovi manchi *l'interesse* e *l'illusione*?"¹¹. Su preferencia por Metastasio se apoya justamente en su prodigiosa capacidad de "involuppar *gl'interesse*"¹². Y cuando en sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (1789) —el más notable tratado de estética de nuestro siglo XVIII— se refiera a la 'belleza ideal' en las "acciones", afirma que no consiste sino en coordinar de tal modo el argumento del poema "que excite el mayor grado de *interés* y maravilla que sea posible"¹³. Batteux, tan leído en España, primero directamente, y desde 1797 en la traducción, o mejor, adaptación de García de Arrieta, sienta como principio básico de su estética que "la primera cualidad que deben tener los objetos que nos presentan las Artes es que sean *interesantes*, es decir, que tengan una relación íntima con nosotros"¹⁴. Mor de Fuentes declarará igualmente que "la regla más esencial y que prepondera a todas juntas" es "*la de interesar incesantemente*", pues desde luego, la obra que no ceba y ocupa de continuo, al menos hasta cierto grado el espíritu, carece absolutamente de mérito"¹⁵.

(10) Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (Ediciones de 1737 y 1789). Introducción y notas por Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid, Ed. Cátedra, 1974, pp. 391-302.

(11) *Le rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano dalla sua origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga*, T. II, (seconda edizione), Venezia, Stamp. di Carlo Palese, 1785, pág. 173 [1ª ed. 1783-1788].

(12) *Ibid.* p. 122.

(13) Esteban de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*. Madrid, Antonio de Sancha, 1789, p. 70.

(14) *Principios filosóficos de la Literatura: o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes. Obra escrita en francés por el señor abate Batteux [...] traducida al castellano e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española*, por D. Agustín García de Arrieta. T. I. Madrid, Imp. de Sancha, 1797, p. 72.

(15) José Mor de Fuentes, Prólogo a su comedia *La mujer varonil*, Madrid, Imp. de Benito Cano, 1800, p. 6.

Interés para agradar. "En toda obra, lo que *interesa* a la fantasía y mueve al corazón agrada a todas las edades y naciones", dice el acreditado crítico escocés, Blair, a través de su traductor español, Munárriz¹⁶. Sánchez Barbero, que tan de cerca le sigue en sus *Principios de Retórica y Poética* (1805), viene a decir lo mismo: "No pudiéndose verificar un completo agrado, fin de la poesía, sin ilustrar el espíritu y mover el corazón, deberán los poetas dirigir sus miras a *interesar* éste con pasiones, a la imaginación con pinturas, y al entendimiento con doctrina luminosa"¹⁷. Tiempo antes lo había dejado indicado Luzán cuando celebraba el merecido aplauso otorgado a algunos poetas prelopistas, en los que se veía ya "cierto calor y viveza, origen del *interés* de que nace el agrado"¹⁸.

Pero *interés* también para lograr el otro fin del teatro, la utilidad: "Es defectuosa —escribe Clavijo y Fajardo en *El Pensador* (1762)— una composición dramática cuyo *interés* no va siempre creciendo, porque si afloja, corre riesgo de distraerse la atención del auditorio y de perderse la doctrina que debe sacar de la representación". "Este punto —sigue— es uno de los más dificultosos, y fue siempre el escollo de los poetas medianos"¹⁹.

Esta convicción básica de su radical importancia da pie a que se considere que, habiendo *interés* en una obra, ello puede compensar otros defectos y carencias. Así, en el informe que de *Las víctimas del amor, Ana y Sindham*, de Zabala y Zamora, hace el censor de teatros Santos Díez González (el 9

(16) Cito por la 4ª ed. *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, por Hugo Blair. Las tradujo del inglés Don José Luis Munárriz. Mejico, Imprenta de Galván, 1834, T. I., p. 33 [1ª ed. 1798-1799].

(17) *Principios de Retórica y Poética*. Por Don Francisco Sánchez, entre los Arcades Floralbo Corintio. Madrid, Imp. de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805, p. 181.

(18) Texto de la 2ª ed. Ed. cit. p. 298.

(19) Cito por la ed. de Barcelona: *El Pensador Matritense. Discursos críticos sobre los asuntos que comprende la Sociedad civil*. Tomo II, Con Real Privilegio que tiene Don Pedro Angel de Tarazona. Barcelona, por Francisco Generas [s. a.], Pensamiento XXVI "Carta sobre los Poemas Dramáticos", p. 286.

de noviembre de 1788), se lee: "...Sus situaciones *capaces de interesar y remover la indiferencia de los espectadores* harán olvidar algunas faltas, como la del carácter y hallazgo raro de Pamela, la muerte de su madre (...) las lagunas o quiebras de lugar y tiempo..."²⁰.

No se crea, sin embargo, que la crítica setecentista consideró el interés como un valor total y absoluto. El poeta debía buscarlo, sí, pero sin traspasar los límites de la verosimilitud, la moralidad y el decoro. Por eso no pactó con los enredos fantásticos ni con los medios efectistas y espectaculares dirigidos únicamente a tener absorto al auditorio, como en las comedias de magia y *de teatro* al estilo de *El gran cerco de Viena* ridiculizado por Moratín, a costa de la deformación ideológica de los espectadores o de la dignidad del espectáculo escénico²¹.

Si el interés avalora un drama, también se creyó, en justa correspondencia, que un drama bueno no podía por menos de interesar a todos los espectadores. Lo dice Diderot²² y así lo declara también el ensayista crítico Manuel Rubín de Celis en su periódico *El Corresponsal del Censor*:

"Un drama bien hecho *ha de interesar necesariamente al auditorio* sea el que fuere, le ha de trasladar a aquellas escenas que representa, y su estrecho enlace y trabazón le ha de ligar de modo que le tenga pendiente y con ansia de saber el fin de aquel personaje que le debe la primera atención"²³.

(20) Apud Alva V. Ebersole, *Santos Díez González, censor*. Valencia, Albatros Ediciones Hispanófila, (1982), p. 21.

(21) Véase, por ejemplo, la incriminación que Munárriz hace a Calderón: "Calderón era hombre instruido, pero no podía contener la traversura de su ingenio. Así desatendía la historia y las reglas más obvias del arte para enmarañar bien un asunto. Este era su fuerte, éste le atraía su admiración y el embeleso de los espectadores: tentación halagüeña que le hizo poner todo su conato en *tener suspenso e interesado el auditorio, y no reparar para lograrlo en la moralidad de la acción y de los lances, ni aún en la delicadeza de la expresión*" (En una de sus adiciones a su traducción de Blair, *Lecciones sobre la Retórica*, cit., III, p. 262).

(22) "Si [...] le poème est bien fait, il intéresse tout le monde, plus peut-être le spectateur ignorant que le spectateur instruit" (*Discours sur la poésie dramatique* (1758), en *Oeuvres esthétiques*. Ed. de P. Vernière., París, Garnier, 1968, p. 216).

(23) *El Corresponsal del Censor* [s. l., s. i., s. a.] Carta XLIV (1788), p. 728.

Pero, ¿qué tipo de relación es la que se establece entre el espectador y la acción dramática? ¿En qué consiste este estar *ligado y pendiente* de lo que sucede en escena? A través de los múltiples textos en que se hace referencia a esta cualidad del arte escénico se pueden advertir, en cuanto a su naturaleza específica, tres tipos de relaciones:

1) Unas veces el *interés* del espectador por lo representado aparece como una curiosidad, expectación, suspense, mantenimiento de la atención: efectos más de orden intelectual que afectivo, derivados principalmente de la habilidad con que el poeta ha tejido el enredo argumental, articulando con vivacidad y movimiento las sucesivas escenas, haciendo crecer progresivamente la curiosidad y la sorpresa, tal como acabamos de leer en el párrafo citado de Rubín de Celis.

2) Otras, de lo que se trata más bien es de la inclinación vehemente del ánimo, de una suspensión de orden emotivo, causada por el carácter sentimental o patético del asunto propuesto, por escenas particularmente enternecedoras, en suma, por pasiones y sentimientos capaces de excitar en el alma de los espectadores impresiones de alegría, de dolor de inquietud, de compasión, de miedo, etc. Esta moción de afectos se plantea principalmente con la tragedia y con el drama urbano. Por ejemplo, refiriéndose el Duque de Almodóvar a las que llama *comedias lastimeras* en su *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia* (1781) escribe:

"Diré a Vm. que, con efecto, son unos dramas *que interesan*, está llenos de sentimientos nobles, de pensamientos discretos, bien ajustados, de una inquietud y un dulce patético que *suspende y afecta el ánimo*"²⁴.

(24) *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia. Su fecha en París año de 1780.* Por D. Francisco María de Silva (seud). Madrid, Antonio de Sancha. 1781, p. 245.

o, en su reseña de la comedia de Valladares, *La Magdalena cautiva*, dicen admirativamente los críticos del *Memorial literario*, periódico que durante muchos años hizo la revista crítica del teatro madrileño:

"Lo maravilloso y triste de los lances, el horror de las tiranías de Tarif, lo bien animado de los razonamientos, la buena expresión de los afectos y las bellas imágenes y sentimientos, *tuvieron en todas las tres jornadas suspenso al auditorio*"²⁵.

Ni que decir tiene que, a medida que vaya haciéndose más vivo y acusado el aprecio por el drama sentimental, irá también haciéndose más frecuente el tipo de comentarios como los citados. Las reseñas periodísticas ofrecen numerosos ejemplos al filo del 80 y en los años sucesivos (aunque también en la prensa abundaron los ataques al género). Léase como ejemplo este comentario, un poco extenso, del *Memorial literario* sobre *El delirio o las consecuencias de un vicio*, drama corto original de Saint-Cyr y traducido por Dionisio Solís, que tiene como asunto las desgracias acaecidas a su protagonista, Eugenio, a causa de su pasión por el juego:

"Si pudiéramos usar la palabra *sentimental* se la daríamos a este drama y no a tantas composiciones insípidas en las que no se halla más que una fría y afectada sensibilidad; al contrario aquí, *todo interesa y conmueve*, la acción, el diálogo, y hasta el lugar de la escena, decorado con la urna fúnebre de Werther. Los furores y arrebatos de Eugenio, su profunda melancolía, aquella imponderable ternura que muestra en cuanto ejecuta y habla, sus expresiones llenas de fuego, la bondad de su hermana, el amor de esposo, el celo de los criados, la sencillez de los ancianos y los crueles remordimientos que atormentan a Fernando, *se apoderan sucesivamente de los espectadores conmoviendo sus corazones y arrancándoles lágrimas de ternura y compasión*. Añádase a esto el efecto de una música muy apropiada al asunto, los coros de los sencillos aldeanos que en medio de sus inocentes placeres toman

(25) *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, febrero 1785, pp. 219-220. Los redactores de este periódico eran entonces Pedro Pablo Trullenc y Joaquín Ezquerria.

parte en el dolor de los primeros personajes, y tendremos la idea de un cuadro *lleno de movimiento y de interés*. La moral es *de las que más interesa*, pues se halla en la acción misma y no en máximas de trivial filosofía..."²⁶.

3) Por último, y las más de las veces, lo uno y otro conjuntamente, tal como lo hemos visto formulado por Iriarte en su doble vertiente de "suspensión" y "conmoción". Así también, por ej., elogiando el abate Andrés las tragedias de Voltaire, escribe:

"En la *Alzira* y en la *Zaira* todo es fuerte, todo patético, todo se dirige a hacer que el amor sea trágico y *cause más interés*, y nada que hay *pueda distraer la atención, ni resfriar el corazón de los oyentes*; y esta simplicidad de acción y de interés forma, en mi concepto, el mayor mérito de Voltaire en el teatro"²⁷.

Nótese cómo a través de este breve comentario se delinean los efectos opuestos al interés en su doble acepción: la distracción y la frialdad. Si falta viveza y movimiento en la acción, si no hay novedad y sorpresa, si las situaciones en que se hallan los personajes carecen de fuerza para suscitar la emoción y sentimiento de los espectadores, la relación entre éstos y lo representado se afloja, se desliga y, en consecuencia, ni la obra provoca deleite y gusto, ni lo que quiere persuadir o enseñar —de quererlo— logra el más mínimo efecto.

Como cualidad del drama, el *interés* no se reduce a tal o cual aspecto del mismo. Aun cuando en muchos de los comentarios en que la noción aparece lo vemos referido a momentos o elementos concretos —v. gr. "situaciones que interesan", "algunas escenas interesantes", personajes "nada

(26) N^o XIX, 15 mayo 1802, pp. 29-30. Desde 1801 dirigía el periódico Pedro María de Olive, autor de buena parte de las reseñas literarias aparecidas en su páginas.

(27) *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Obra escrita en italiano por el abate D. Juan Andrés [...] y traducida al castellano por D. Carlos Andrés. Madrid, Imp. de D. Antonio de Sancha, T. IV, 1787, p. 197.

interesantes", etc.— en líneas generales se propone como exigencia para todo el conjunto de la pieza, es decir, que ha de alcanzar a cada uno de sus elementos integrantes: a la elección del asunto, a la organización de la fábula, a los personajes, a sus pensamientos y al modo de expresarlos. Doctrinalmente lo hallamos expuesto en un escrito apenas conocido, pero importante a nuestro propósito, por ser uno de los pocos en que se reflexiona sobre los fundamentos y fuentes del *interés*. Se trata de una de las dos cartas encomiásticas que Tomás Sebastián y Latre incluyó al frente de su *Ensayo sobre el teatro español* (1773), primera experiencia de refundiciones del antiguo teatro: la de D. Antonio Fortea, abogado y archivero del Conde de Fuentes, amigo y mentor del autor, fechada el 12 de diciembre de 1772. Toda ella —muy larga, pues llena nada menos que quince páginas— es un comentario a sus dos piezas refundidas, la de *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla, ya la de *El parecido en la corte* de Moreto. Uno de los elogios a que dedica mayor atención es justamente al *interés* dado por el refundidor a la nueva tragedia de *Progne*, a cuyo propósito, y por considerarlo oportuno, hace una pequeña digresión "sobre lo que constituye el *interés* en las obras literarias", que es, según creo, la primera exposición sistemática sobre el tema en nuestro país.

"Sábese que éste nace de la elección, del orden, y de la expresión de un pensamiento, cuyas tres cualidades son el fundamento, la forma y hermosura de tales obras. La elección decide el asunto, el orden establece el plan, y la expresión da el estilo. Si la obra aficiona por el asunto, satisface por el plan y atrae por el estilo, *interesará* mucho"²⁸.

Esta triple dimensión del *interés* —asunto, estructuración, estilo— conecta, en cuanto al dramaturgo, con tres facetas o aspectos de su vertiente creativa. "La elección del asunto per-

(28) *Ensayo sobre el Teatro Español*. Por D. Tomás Sebastián y Latre, del Consejo de S.M. su Secretario. Madrid, Imp. de Pedro Marín, 1773 [pp. XXIX-XXXIII].

tenece al Espíritu o talento de elegir, la invención del plan pertenece al Genio, esto es, a la facultad de inventar, la conveniencia u proporción del etilo toca al Gusto, o a la facultad de percibir lo conveniente". El Gusto es más raro que el Espíritu, y el Genio lo es más que el Gusto, siendo muy escasos los autores que juntan Espíritu, Gusto y Genio: motivo por el cual se encuentran pocas obras "que *interesen* a un tiempo por su estilo, orden y asunto".

A continuación desarrolla Fortea extensamente estas ideas aplicándolas al examen de la tragedia que comenta. Queda claro así que el *interés* se logra cuando se elige un asunto cuyo objeto central contiene una verdad, una idea, vigente en todo tiempo y lugar, importante para cualquier hombre; cuando la organización de la fábula se dispone con claridad, sencillez, unión y proporción; cuando los personajes están acertadamente distribuidos, con pasiones diferentes y encontradas entre sí, cuyo choque entabla la acción y forma del enredo que se resolverá finalmente en la catástrofe; cuando sus diálogos y discursos "empeñan" la acción y enmarañan progresivamente el enredo, excitando la curiosidad y embeleso de los espectadores con su alternancia de sentimientos y variedad de situaciones en que se van encontrando; cuando hablan el verdadero lenguaje de las pasiones, valiéndose de las oportunas figuras e imágenes (en este caso, las correspondientes al estilo sublime y patético que debe tener la tragedia); cuando el diálogo es natural, enérgico, preciso y "animado de aquella lógica secreta que debe ser el alma de toda conversación, aunque sea apasionada o familiar"; cuando los discursos están acomodados al carácter de quienes los pronuncian; y, por último, cuando se utiliza un ritmo ajustado y una versificación fluida, armoniosa y agradable al oído. Y, naturalmente, contando con que no haya nada que resulte inverosímil.

En términos prácticamente idénticos (quitado lo referente a Sebastián y Latre) se expresa años más tarde el autor de la

poética publicada en el *Correo de Madrid* al tratar del "interés" (núm. 392, 1 de setiembre 1790), aunque sin mencionarle como fuente, pese a copiarle literalmente. Sí alega en cambio, la otra que le surte de las ideas con que completa su exposición sobre el tema, Diderot, si bien omitiendo, por razones no difíciles de adivinar, que proceden de su artículo "intérêt" de la *Encyclopédie*. En cuanto a Fortea, no hace ninguna cita expresa, como tampoco declara su posible deuda con autor alguno. Quizás no la tuviera de manera estricta. Según sabemos por el propio Sebastián y Latre, fue hombre de vasta cultura, que recorrió las principales cortes de Europa "estudiándolas y dedicándose al conocimiento del teatro muy particularmente"²⁹. Por eso, más que fuentes concretas —difíciles de precisar o identificar—, en sus observaciones sobre el "interés" creo que debemos ver el resultado de esa doble experiencia, teórica y práctica, sedimentada a lo largo de muchos años.

Ideas similares a las suyas —más o menos ampliadas y/o matizadas— las hallamos después en multitud de comentarios críticos.

Que el asunto elegido debe ser interesante para despertar la curiosidad del espectador y lograr su adhesión, es opinión generalizada. "Toda buena poesía de cualquier clase que sea —se lee en la traducción de Blair— debe tener algún asunto *capaz de interesarnos*"³⁰. Mucho antes había definido Batteux el drama en general como "le spectacle poétique d'une action intéressante"³¹, que García de Arrieta traduce como "el espectáculo político (sic, ¿errata?) de una acción *interesante*"³². Y ¿qué es lo que hace a un asunto ser interesante? La respuesta, obviamente, no es única. Unas veces se destacará la semejan-

(29) Prólogo del *Ensayo* [p. X].

(30) *Lecciones sobre la Retórica* de Blair, cit. T. III. p.13.

(31) *Principes de la Littérature*. Par M. l'Abbé Batteux. Nouvelle édition, T. III, Paris, Chez Desaint et Saillant, 1777, p. 5.

(32) *Principios filosóficos de la Literatura*, cit. III, p. 7.

za de las situaciones y conflictos en que se hallan los personajes, con las de los espectadores³³, otras, la novedad o importancia de los hechos que se proponen³⁴, otras, la validez universal de su mensaje, tal como se ve enunciado por Fortea³⁵, y no faltará la idea, luego muy fecunda en el Romanticismo, de la relatividad de los temas capaces de interesar a una época o a un pueblo según sus peculiaridades ideológicas y sentimentales. En Francia, Dubos había puesto ya de manifiesto cómo cada obra, cada asunto, podía interesar de dos maneras: por sí mismo, porque sus circunstancias eran tales que debían atraer a cualquier hombre, fuese quien fuese, o por relación sólo a determinadas personas y pueblos; objetos que no atraerían a todo el mundo en general, atraen a algunos en particular por su similitud con la circunstancia y situación en que se hallan; objetos de interés general, pueden adquirir uno muy superior para una determinada nación. El asunto de *La Eneida*, por

(33) En este sentido, García de Arrieta, en una de sus notas a la traducción de Batteux, rebate la afirmación de que los personajes de la tragedia han de ser de condición elevada, y declara ser mucho más a propósito los de mediana condición: "... Los sentimientos naturales que debe excitar en nosotros la buena tragedia no están anejos a la condición o estado del hombre, sino a su situación. El espectador o el lector no mira más que al hombre, a la humanidad que padece, y cuanto más se acerca aquél a su estado, tanto más se interesa en su favor y se pone en su lugar..." (*Principios filosóficos de la Literatura*, cit. T. IV, 1800, p. 9 n). Algo semejante afirma Blair (*Leciones*, III, p. 205).

(34) Así, por ejemplo, encarece Cristobal M^a Cortés su tragedia Atahualpa; "El argumento, a mi parecer, es grande, interesante y trágico; no tengo noticia que alguno le haya reducido hasta ahora, ni puesto en drama..." *Atahualpa. Tragedia premiada por la Villa de Madrid, y una de las que se escribieron con motivo de los festejos públicos, que ejecuta por el feliz nacimiento de los Serenísimos Infantes Carlos y Felipe y ajuste definitivo de la paz su autor D. Cristóbal María Cortés*, Madrid, Antonio de Sancha. 1784, prólogo. p. 3.

(35) "... Del argumento nada oportuno de la tragedia, incapaz de interesar al espectador español ni a otro, por la distancia y antigüedad de los sucesos que contine, forma V. M. el interés más íntimo, más universal, de más consideración y más sagrado que pueda tener nuestra nación y cualquier otra que conozca la humanidad, la razón y la política. El modo de formar este interés es primoroso, y de tal arte, que sin que éste se descubra, en nada se desvía de sus preceptos. De aquel argumento hace V.m. un asunto que por su indeficiente verdad interesará a todos los hombres en todos los tiempos, y por consiguiente, la pieza que lo trata ha de atraer, ha de gustar, y ha de excitar la curiosidad más dormida" (*Ensayo sobre el Teatro Español*, cit. [pp. XXIX-XXX]).

ejemplo, sería mucho más interesante para los romanos que para nosotros, o el de Juana de Arco mucho más para los franceses que para los italianos. De ahí —deducía— que cualquier poema moverá más a los compatriotas del autor que a otros lejanos; y de ahí también lo peligroso de hacer juicios sobre obras del pasado, relativas a asuntos prodigiosos que tenían mucho interés para aquellos a quienes iban dirigidas³⁶. Estas ideas circularon ampliamente, tanto en Francia como en España, y están en la base de la composición de tragedias de tema nacional (*Pelayo*, *Guzmán el Bueno*, *Sancho García*, etc.). Merece la pena recordar en este sentido, entre los escritos de carácter doctrinal, el prólogo de Estala a su traducción del *Edipo* de Sófocles (1793), y sobre el que con justicia ya llamó la atención Menéndez Pelayo. Al hilo de sus reflexiones sobre la tragedia, desarrolla ampliamente la idea de que los objetos que podrían interesar a los griegos no pueden ser iguales a los que interesan al hombre moderno, habiendo como hay tanta diferencia entre sus ideas religiosas y políticas. El objeto político de la tragedia antigua era inspirar odio contra los reyes y, en lo moral, inculcar el dogma del fatalismo. Ninguno de éstos —dice el docto helenista— puede ni debe hallarse en la moderna, cuyo objeto no es otro que hacer la virtud amable e "interesante", proponer grandes modelos de fortaleza en las desgracias y excitar nuestra sensibilidad: lo cual se produce en la mejor de las tragedias modernas, *El Cid* de Corneille, con su combate entre el amor y el honor. Para él, las antiguas tragedias "no pueden causar entre nosotros ningún efecto útil, si no se acomodan a nuestras actuales circunstancias"³⁷. Por eso defiende la introducción de los amores episódicos de Aricia en la Fedra de Corneille, censurados por muchos criticastros, y considera de mucho más interés para los modernos las adaptaciones de la *Ifigenia* y de *Edipo* hechas por Racine, Corneille y Voltaire que

(36) *Réflexions critiques*, cit. part. I, sect. XII.

(37) *Edipo tirano: Tragedia de Sófocles traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la Tragedia antigua y moderna*. Por D. Pedro Estala, Presbítero. Madrid, Imp. de Sancha, 1793, p. 31.

sus traducciones fieles que, por seguir las ideas de los originales no gustan. "¿Y eso por qué? porque el fondo de esta tragedia (*Edipo*) no es una pasión humana, ni los efectos de ella, sino una ciega fatalidad que nada significa para nosotros; y como ésta y el odio a la monarquía constituyen su naturaleza inalterable, por más episodios que se añadan, por más ingenio que se emplee en combinar su plan de todos los modos posibles, jamás podrá interesar *úvamente* a nuestro público"³⁸.

En cualquier caso, sí se consideró como un notable mérito el que un autor supiera convertir en interesante un asunto que, de suyo no lo era, a través de personajes, situaciones y diálogos que fueran capaces de excitar la curiosidad y suspensión de los espectadores³⁹.

Con respecto a la disposición de la fábula o acción, la exigencia del *interés*, desde *Luzán* en adelante, se resuelve en un triple principio de unidad, dinamismo y trabazón de las sucesivas escenas y situaciones: que la acción sea una con un objeto de preferente atención, que todo en ella tenga una funcionalidad precisa, que haya un ritmo creciente en el discurrir de los acontecimientos, sin partes de relleno o detenido en diálogos pesados y largos, que los lances y obstáculos sean maravillosos sin ser inverosímiles y que procedan necesariamente del mismo argumento, y que las dificultades estén ingeniosamente enlazadas y nazcan unas de otras, teniendo en continua suspensión los ánimos del auditorio, inciertos del éxito de la fábula hasta el desenlace. En sus *Reglas del drama* (1791) resume el por entonces joven Quintana:

"...En ningún episodio extraviado
escena suelta o de *interés* vacía
su curso ha de pasarse acelerado.

(38) *Ibid.* p. 33.

(39) Es idea que el *Memorial literario*, en su tercera etapa, 1801-1894, repite con frecuencia. Celebra así, por ejemplo, la comedia *El chismoso* de Meseguer: "... El fondo de la pieza es un cuento que *por sí no tiene interés alguno*, pero que supo el autor dárselo, disponiéndolo, adornándolo y ampliándolo, en lo cual se nota arte. Así formó Molière muchas de sus comedias" (No VI, Junio 1801, p. 214.

Que atenta a complacer el ansia mía
 la dramática acción, siempre animarse
 quiere y crecer, y por su fin porfía.
 Con igual rapidez suele mirarse
 de una piedra al caer el movimiento,
 y siempre más y más acrecentarse.
 Do nazca el *interés*, su nacimiento
 ha de tener la fábula; exponerlo
 con arte y brevedad debes atento.
 Después adelantándose, envolverla
 puede el choque de afectos e intereses
 y los mismos también desenvolverla"⁴⁰.

A propósito del reproche que el abate Andrés hace a Goldoni en este sentido, dice algo semejante: "Un buen poeta no puede mezclar ninguna palabra que directamente no pertenezca al enredo o a la solución del nudo que tiene ocupado el ánimo del auditorio; *siempre ha de ir aumentando el interés*, siempre adelantando la materia, y un paso que no sirva para ir adelante, debe juzgarlo por un errado y reprehensible desvío"⁴¹. Y la mayor parte de los críticos del tiempo reconocen repetidamente el acierto en este punto de muchas de las piezas del antiguo teatro español (Lampillas, *Memorial literario*, Jovellanos, Urquijo, Moratín, Forner, el abate Andrés, Estala, Napoli-Signorelli, Munárriz, García de Arrieta, etc. etc.) y, claro está, de las buenas contemporáneas, como *El viejo y la niña* de Moratín⁴², *El señorito mimado* de Iriarte, *El delincuente honrado* de Jovellanos, etc. Léase, por ejemplo, cómo celebra a esta última el *Memorial literario*:

"Esta es una de aquellas comedias raras en el día, no sólo en España sino en los teatros extranjeros, en que por una bien conducida

(40) "Las Reglas del Drama" vv. 73-87. Cito por la ed. de Albert Dérozier, *Poesías completas* de Quintana, Madrid, Castalia, 1969 ("Clásicos Castalia" N° 16, p. 102.

(41) Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, IV p. 285.

(42) Al reseñarla el *Memorial literario*, elogia el autor porque "ha sabido, formando unos caracteres sensibles y otros ridículos, hacer tal cadena de escenas mezcladas de los patético y ridículo, que interesan y divierten sobremanera al espectador desde el principio hasta el fin sin que apenas se enfríe este interés en parte alguna de la pieza" (Junio 1790, p. 310).

trama y contextura, episodios propios y bien unidos, y situaciones excelentes por sus contrastes, mutación de fortuna, reconocimiento, etc., *crece el interés de escena y de acto en acto, sin decaer un punto de lo propuesto...*"⁴³.

"Sin decaer un punto de lo propuesto". A través de esta consideración está insinuando el periodista-crítico la idea, también frecuentemente enunciada, de la necesidad de establecer un objeto prioritario de interés, un tema central que suscite sin desvíos la inclinación del auditorio; por lo mismo, estrechamente ligado a la unidad de acción. En el *pensamiento XXVI* de su periódico lo formula explícitamente Clavijo y Fajardo: "No basta que el argumento —dice— sea verosímil; debe además ser uno; quiero decir, que en un drama no debe representarse más de una acción, a fin de que, *dividido en muchas el interés*, no sea menos viva la impresión que el drama debe hacer en los oyentes, que siempre quedarán más conmovidos *si fuera uno sólo el objeto de su atención*"⁴⁴. Frente a la dispersión, la concentración, la conjunción de los puntos de atención en uno sólo, fijo y principal. La exigencia no era nueva. Mucho antes que *El Pensador*, la había postulado en Francia La Motte quien, refractario a la norma de las tres unidades, propuso en su *Discours sur la tragédie* (1730), reemplazarlas por ésta que considera la única importante: la *unidad de interés*, propuesta que fue pronto seguida por otros críticos franceses e italianos⁴⁵. En España, el primero que habló de ella fue Montiano y Luyando en su *Discurso sobre las*

(43) Diciembre 1793, p.471. Dirigía entonces el *Memorial* Joaquín Ezquerro. En parte no hace sino repetir lo que en la Advertencia del Editor [el propio Jovellanos] a la edición de 1787 se dice: "... Esta es una de aquellas comedias *que interesan y agradan a todo el mundo*; y ora se deba esta ventaja a la buena elección de su fábula, ora al acierto con que ha sido conducida, ¿quién nos podrá negar que hacemos un servicio al público en presentársela bien impresa y fielmente corregida?... "(Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras Completas. T. I. Obras literarias*. Ed. crítica, intrd. y notas de José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del S. XVIII, 1984, p. 481.

(44) Ed. cit. p. 287.

(45) Cfr. A. Galletti, *Le teorie drammatiche e la tragedia in italia nel secolo XVIII*. Cremona, Stabil. Tipo-Litofr. Fezzi, 1901, pp. 54-60, 144.

tragedias españolas (1750), aunque sin mencionar para nada a La Motte y planteándola en términos algo diferentes, pues la hace derivar de la también por él sugerida *unidad de persona*. Para el erudito director de la Academia de la Historia, la coherencia del personaje consigo mismo (lo que no es sino el tercer requisito aristotélico de los caracteres, la "igualdad") es tan importante en un drama que debería establecerse "por precepto conveniente y útil" de esta nueva unidad —sigue— resultaría "otra conveniencia que me atrevo también a reducir a *unidad de interés* en los oyentes"; y explica: "porque es cierto que la uniformidad de las operaciones en los personajes según lo que de cada uno se debe prometer y esperar, eleva insensiblemente al que las nota y alcance su fuerza, a que se *ligue y reduzca a una continua satisfacción* que nace por preciso efecto de no partirse, ni alterarse nunca, el concepto que formó desde luego de las buenas o malas calidades de los sujetos que entran en la fábula, y contribuyen a constituir íntegra y sin tacha su perfección en esta parte tan esencial"⁴⁶. No sé si Montiano conocía lo escrito por La Motte o si se trata de una simple coincidencia, pues por lo demás, sus ideas son muy diferentes. Lo más probable es que siguiera a quienes, aceptando esta nueva unidad, no fueran partidarios de prescindir de las otras tres. Con quien sí guarda estrecha relación el disidente crítico francés es con el autor de *La Nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces*, publicado por Nifo en 1764, en réplica a las censuras que Clavijo y Fajardo había hecho al teatro español. Siguiendo a La Motte —a quien cita expresamente en este punto— rechaza, por innecesarias, las unidades de lugar, tiempo y acción, y postula también como única importante la *de interés*, "en la que radica el verdadero origen de la emoción continua", y que consiste en "manifestar al principio de una pieza al juicio y al corazón el objeto principal que ha de mover al uno y ocupar al otro"

(46) *Discurso sobre las tragedias españolas*. De Don Agustín de Montiano y Luyando. Madrid. en la Imp. del Mercurio, por José de Orga, 1759, pp. 104-105.

continuándolo hasta el final⁴⁷. Esta concepción unitaria del interés, formulada o no como cuarta unidad, se mantuvo en los años que siguieron en buena parte de los escritos teóricos o críticos sobre teatro⁴⁸, continuándose luego también en el Romanticismo⁴⁹.

Acerca del interés que debían despertar los personajes, se mantuvo también muy firme la idea de que toda obra necesitaba de un protagonista bien decidido, apto para suscitar la primera atención del espectador, sin compartirla en tal senti-

(47) *La Nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces*. Dálo a luz don Francisco Mariano Nipho. Madrid, Imp. de Gabriel Ramírez, 1764, pp. 87, 97. Es posible que Nifo se limitase a publicar el texto únicamente, y que no fuera obra suya, como apunta John A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1959, p. 203.

(48) En *El Censor* la *unidad de interés* figura entre las reglas más importantes del drama: "... Pues ahora, ved aquí mis verdaderos poetas, a que van a parar todas las reglas del arte: a hacer el poema verosímil, fácil de ser comprendido por la atención sin trabajo, interesante con un interés principal al que se subordinen los demás y, últimamente, maravilloso. ¿A qué otra cosa se dirigen si no las cuatro unidades que se prescriben para el drama? La unidad de lugar y la de tiempo contribuyen a la verosimilitud [...] la unidad de interés hace que aquella pasión o afecto que intenta el poeta mover, lo mueva lo más fuertemente que pueda ser..." (*El Censor*, nº XXXI [s. l. s. i. s. a. pero 1781], "Letras contra los malos poetas", p. 506. Para los críticos del *Memorial literario*, *El señorito mimado* de Iriarte representa el modelo de comedia más perfecto entre las que reseñan; pues bien, después de explicar detenidamente todos sus méritos, resumen con respecto a este punto: "la acción es una, uno el interés, animado, bien seguido..." (octubre 1788 p.266). El abate Andrés también la utiliza como criterio estético, v. gr. tratando de Goldini: "... algunas escenas, por seguir lo natural, suelen caer en lo bajo y a veces son sobrado largas y hacen olvidar el principal interés de la fábula" (Origen, IV, p. 285). Otro tanto hace García de Arrieta: así, al comentar *La Numancia destruida* de López de Ayala: "divide de tal suerte el interés (...) que el fondo de la compasión que causa esta catástrofe queda sin objeto fijo y principal, y por consiguiente, no se logra el fin de la tragedia" (*Principios de Batteux*, IV, p. 191). "En todo poema -escribe Sanchez Barbero- debe ser una la acción (...) para que no se divida el interés, ni se desvanezca el agrado" (*Principios de Retórica y Poética*, p. 182). En la nota última que para la edición de "Las Reglas del Drama" (1821) puso Quintana, habla también de "la unidad de intención y de interés" (*Poesías*, ed. cit. p. 122, n. 673). Citemos finalmente a Moratín. Al explicar su concepto de comedia en el prólogo que preparó para la edición de sus comedias originales, postula igualmente: "Un solo interés, una sola acción, un solo enredo, un solo desenlace: esto pide, si ha de ser buena, toda composición teatral" (*Obras II. Comedias originales*, Madrid, por Aguado, 1830, p. XLVIII).

(49) Cfr. L. Monteggia, "El Romanticismo", *El Europeo* (1823). Apud Ricardo Navas-Ruiz, *El Romanticismo español. Documentos*, Salamanca, Anaya, 1971, p. 41.

do con ningún otro. Y subsidiariamente, que entre los principales de la acción hubiera una neta diferenciación, un contraste de carácter. Oigamos a Clavijo y Fajardo:

"¿Qué afectos puede mover una representación cuyos personajes en nada se distinguen o se distinguen muy poco? *No pueden interesar, por lo mismo que todos interesan igualmente.* El interés de estos personajes depende del influjo que tiene sobre la acción que es el objeto del drama, y este influjo es el que debe guiar el poeta en la composición de los varios papeles *sin perder nunca de vista al personaje principal, cuyo papel debe ser siempre el más importante*"⁵⁰.

Consciente de esta exigencia de contrastar los personajes, compuso Jovellanos los de su drama sentimental *El delincuente honrado*, como él mismo declara en su carta-respuesta a Angel de Eymar escrita en Sevilla el 9 de setiembre de 1777, que luego acompañaría a la edición de 1787:

"Siendo el objeto de este drama descubrir la dureza de las leyes, que, sin distinción de provocado y provocante, castigan a los duelistas con pena capital, me pareció conveniente introducir en la acción dos personajes de una misma profesión, pero con diverso carácter, para que, haciendo recíproco contraste uno a otro, *realzasen el interés de la misma acción*, y ofreciendo muchas y varias situaciones, mantuviesen al espectador en una ordenada alternativa de sentimientos"⁵¹.

Idea que recoge en parecidos términos Sempere y Guarinos al tratar de la obra, muy elogiosamente, en su *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*⁵².

También a propósito de los personajes se señaló repetidamente la conveniencia de no hacer concurrir más de tres en una escena, apelando al criterio horaciano de que "ni en cada escena llegarán a cuatro / las personas que ocupen el teatro", según el sentido más generalizado que se dio al texto (nec

(50) Pensamiento XXVI cit. p. 290.

(51) *Obras completas*, ed. cit. II, 1985, p. 91. Los dos personajes a que se refiere son los magistrados don Justo y don Simón.

(52) Juan Sempere y Guarinos, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, T. III, Madrid, Imp. Real, 1786, p. 133.

cuarta loqui persona laboret") y del que deja constancia Iriarte al anotar este pasaje en su traducción del *Arte Poética*⁵³. Se justificaba como eficaz recurso para evitar que la atención — el interés— de los espectadores se diversificara hacia múltiples personajes con la consiguiente fatiga. "Nec quarta loqui persona laboret. Y es cierto —explica Díez González en sus *Instituciones poéticas*— que *si muchas personas se interesasen en una misma conversación, se fatigaría la atención de los espectadores, que siempre anhelan por oír los actores principales o protagonistas, por quienes se suponen más interesados que por los actores episódicos, cuyos hechos, como accesorios y de menor interés, que desean breves para que no entibien la primera atención*"⁵⁴ Obsérvese que en este texto, al igual que en otros de la época, cuando se habla de que un personaje está —o no— *interesado* en la acción, es o no *interesante*, tanto se refiere al interés que merece al espectador, como a si su papel es o no pertinente, si aporta o no algo a la acción del drama. El principio general en cuanto a ello fue —como lo expresa Sánchez Barbero— que "los actores o personajes serán tantos únicamente cuantos se necesiten para la acción, la cual, si faltan, no puede desenvolverse ni llegar a su fin; si sobran, los no necesarios son *inútiles y nada interesantes*"⁵⁵.

Y si defectuoso se consideró, en razón del *interés*, que hablasen más de tres personas en escena, del mismo modo se consideró el extremo contrario: que salieran todos los personajes y se quedase el escenario vacío. Este punto doctrinal lo expuso tajantemente Luzán en la primera edición de la *Poética*:

"Jamás ha de quedar sólo y despejado el tablado, ni por un breve instante, si no es al fin de cada acto o jornada (...) Confieso que ésta es

(53) *Arte poética de Horacio, o Epístola a los Pisones*, traducida en verso castellano por D. Tomás de Iriarte. 2ª ed., Madrid, Benito Cano, 1787, p. 84.

(54) Santos Díez González, *Instituciones poéticas, con un Discurso preliminar en defensa de la poesía y un compendio de la historia poética o Mitología para la inteligencia de los poetas*. Madrid, Oficina de Benito Cano, 1793, p. 81.

(55) Op. cit. p. 184.

una regla muy difícil y trabajosa para el poeta, pero la considero tan conveniente para la perfección de los dramas que, a mi parecer, se debe hacer todo lo posible para observarla exactamente (...) Con esta regla se logra el proseguir siempre igual y sin interrupción el hilo de la representación y *tener siempre atento el auditorio*, lo que no se lograría con las escenas sueltas y desasidas, porque en éstas, como queda sólo el tablado algunos ratos y se interrumpe la representación, *los oyentes tienen motivo y tiempo para distraerse en otros pensamientos* y perder de vista el asunto de la fábula. Terencio (como observó donato) juzgó tan importante la atención continua del auditorio que, para lograrla, no sólo enlazó las escenas, sino también los cinco actos de su comedia *El Eunuco*"⁵⁶.

La regla, con todo, no fue aceptada unánimemente⁵⁷.

Supuesta la buena elección de personajes, su conveniente número, y su distinción dentro del drama, la teoría setecentista del *interés* dramático no dejó de captar la importancia que la complejidad psicológica de cada uno tenía en él. Que un personaje lineal y de pocos matices, falto de un cierto conflicto anímico, no podía despertar la atención de los oyentes. Por eso, por ejemplo, celebra Estala *El desdén con el desdén* de Moreto, anteponiéndola a la imitación hecha pro Molière en *La princesa de Elide*, que "aunque más regular que ésta (*El desdén*) es sumamente fría, pues no se advierte en la protagonista aquel delicado contraste de orgullo genial con el amor, *que tanto interesa en Moreto*, creciendo siempre hasta el fin"⁵⁸.

Y, junto a ello, quedó igualmente establecida la necesidad de que, para provocar el interés y mantenerlo vivo hasta el final de la representación, debía el poeta cuidarse de colocar siempre a los personajes —a los principales, se entiende— en situaciones *interesantes* (de dificultad, conflicto, choque de pasiones, rupturas emocionales, encuentros inesperados, angustia, sorpresa, etc. etc.). 'El objeto que nunca puede perder

(56) *Poética*, ed. cit. págs. 397-398.

(57) Vid. Sánchez Barbero, op. cit. p. 222.

(58) *El Pluto, comedia de Aristófanes, traducido del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la Comedia antigua y moderna*, por D. Pedro Estala, Presbítero. Madrid, Imp. de Sancha, 1784, p. 41.

de vista el poeta —resume el traductor de Bair (a propósito de la tragedia, aunque la misma doctrina sirve para la comedia)— es conservar despiertas nuestras pasiones *interesándonos en la historia o acción*. Luego que desmayan éstas, pierde todo su mérito la tragedia. Por esta razón no debe el poeta introducir otras personas que las necesarias para seguir la acción. Ha de cuidar que los personajes que introduzca *estén en las situaciones más interesantes*. No ha de poner escenas de conversación supérflua o mera declamación: la acción debe ir siempre caminando a su fin, y a proporción que camina, *debe crecer la suspensión y el interés de los espectadores*"⁵⁹.

Hemos visto anteriormente la importancia que el abogado Fortea concedía también, en razón del interés, al estilo y versificación del drama. Los textos que sobre este punto cabría mencionar no son muy numerosos, aunque sí coincidentes en la doctrina. Véase, por ejemplo, la incriminación que en este sentido hace Quintana a la tragedia de Cadalso *Sancho García* en la reseña que las *Obras* del poeta hizo en su periódico *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*:

"...El estilo débil, prosaico y frío con que casi toda la pieza está escrita, y la versificación monótona y cansada de los pareados, *ahogan enteramente el interés de la lectura*"⁶⁰.

La verosimilitud tiene igualmente una parte notable en la teoría del interés. Sin ella —se dirá— no sólo habrá 'ilusión', sino que faltará también lo elemental para captar la atención del público, que es la apariencia de verdad de lo representado. "Lo inverosímil no es creíble, y lo increíble no persuade ni mueve" escribe Luzán⁶¹. Y en este sentido reprobaba Nasarre las comedias en que, como el *Wamba* de Lope, se ve al protagonista nacer, crecer y morir. "¿Podrá por

(59) *Lecciones*, III, pp. 195-196.

(60) *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, T. I., Madrid, Oficina de Don Benito García, 1803, nº IV, p. 250.

(61) *Poética*, 1ª ed., ed. cit., p. 335.

ventura —dice— quien esto ve y oye imaginarse que ve y oye realmente el suceso, en lo que consiste el gusto, el *interés* y la expectación?"⁶². Por lo mismo, Arteaga (junto con otros) se mostrará partidario de excluir lo maravilloso de la tragedia, "a lo menos en el teatro moderno, que busca ante todas cosas la verosimilitud, y en donde los prodigios *dispersarían la atención y destruirían el interés de los espectadores*, poco fáciles hoy día a dejarse engañar con semejantes tramoyas"⁶³.

De todo lo dicho se deduce fácilmente lo que para la estética setecentista se halla en el extremo opuesto del *interés*: la falta de viveza y movimiento, de sorpresa y de conflicto⁶⁴, la pesadez, monotonía y ausencia de novedad⁶⁵, la dispersión, la indeterminación de protagonista⁶⁶ y el insuficiente con-

(62) *Comedias y Entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor de D. Quijote, divididas en dos tomos, con una Disetación o prólogo de las Comedias de España*. Madrid, Imp. de Antonio Marín, 1749, p. 44.

(63) *Investigaciones... sobre la belleza ideal*, p. 86.

(64) V. gr. en una de sus adiciones a la versión de las *Lecciones* de Blair, tratando de la tragedia española, el traductor Munárriz reprocha a las Nises de Jerónimo Bermúdez justamente este defecto de falta de interés por lo elemental y pobre del enredo: "... Son tan sencillas en la trama que más bien son unos diálogos que unos dramas: pues no hay en ellas enredo, situaciones trágicas, ni obstáculos *que mantengan la suspensión y aviven el interés*, sino que desde las primeras escenas se adivina que Inés ha de ser muerta por las sugerencias de Pedro Coello" (*Lecciones* III, p. 231).

(65) Una crítica en este sentido es la que Mariano de Carnerero hace de *Las amazonas cautivas* en el *Memorial literario* del 10 de noviembre de 1805, cuando corría por cuenta suya y de su hermano José María: "Nos pareció que el argumento *no es muy interesante* y que carece de novedad. Pueden hallarse argumentos desconocidos y, sin embargo, *no excitar el interés*; pero el de este drama, *además de ser muy vulgar, no despierta la curiosidad*. En efecto, estamos fastidiados de ver en el teatro encuentros de hermanos largo tiempo hacía separados, reconocimientos de esposos, de amigos, etc.; y cuando estos asuntos *se tratan friamente sin presentar incidentes interesantes* es claro que el drama debe producir muy poco efecto teatral" (Nº XXXI, pp. 177-178).

(66) Por eje., al informar Díez González del mérito de las obras de Comella, a petición del Juez de Teatros, refiriéndose a *Federico II*, censuró que no estuviera suficientemente marcado el protagonismo del personaje principal: "... Siendo Federico el sujeto del título, *rómpe* la primera escena del acto 1º con Enrique de Treslow, caminando la acción de éste en todo el drama *alternativamente con la de Federico: de lo cual se sigue que mutuamente se interrumpe, distraen la atención de los espectadores y el interés se enfría*" (Apud Leandro F. de Moratín, *La comedia nueva*. Ed. con introducción, notas y documentos de John Dowling, Madrid, Castalia, 1970, p. 261, "Informe.. sobre la petición de Comella, 5 de enero de 1790").

traste entre los personajes, la frialdad en la expresión de los sentimientos⁶⁷, la confusión, la trivialidad⁶⁸ y, en fin, todo lo anodino, lo absurdo, lo vulgar, y lo que en el conjunto de la trama carece de funcionalidad y de sentido⁶⁹.

Y para terminar, señalemos otro aspecto más que también formó parte de la poética del *interés* relativo a los intermedios de la representación.

Como es sabido, en los teatros españoles se aprovechaban los espacios producidos entre un acto y otro para intercalar canciones, bailes y piezas breves, que no pocas veces eran justamente las partes más apreciadas por el público, tanto en las representaciones de autos sacramentales —mientras se permitieron— como en las funciones ordinarias⁷⁰. Pues bien, tal

(67) Vid. la crítica del Abate Andrés a la tragedia de Addison *El Caton*, en la que dice, entre otras cosas, "¡Cuán importunos y fríos nos parecen los continuos y complicados amores de aquella tragedia! [...] Por lo menos hubiese tratado el amor con la delicadez (sic) y con el calor que lo hace Racine, y hubiese hecho que los oyentes tomasen algún interés por los personajes que se aman. Pero los enamoramientos se presentan de tan mal modo, y los amantes tienen unos discursos tan fríos e insulsos, que nos interesa poco el éxito que han de tener sus deseos amorosos" (*Origen IV*, p. 243).

(68) Al representarse el "drama joco-serio" de Fermín del Rey, *Caprichos de amor y celos*, la reseñó el *Memorial literario* poniendo de relieve este defecto: "tiene poco de jocosa, de interés y de verosimilitud: porque ni de la boca de los actores se oyen gracias [...] ni del enredo y trama de la acción se deduce interés alguno, pues todo son celos, quejas, desvíos y bagatelas sin sustancia y sin concierto..." (Enero 1788, p. 98).

(69) Un resumen de todos estos puntos puede verse en la serie de incriminaciones que el *Memorial literario* hizo a *Citas debajo del olmo*, versión española de *Attendez-moi sur l'ombre*, de Regnard, hecha por el hoven y futuro periodista José María de Carnerero: "Esta pieza no tiene interés alguno. Sus caracteres son comunes, lánguidos, fríos y aun helados; las situaciones, triviales y sin arte, y el lenguaje flojo, lleno de impropiedades y vacío de sentimientos, sin tener más de poesía que el sonsonete del asonante, y éste frecuentemente aconsonantado [...] Las escenas añadidas son otros tantos pegotes. El autor tuvo tan poca maña en su unión que dejó abiertas las junturas, porque si se lee de seguida las escenas en que no hablan los personajes nuevos, la acción corre igual y sin interrupción, y es más fuerte e interesante, porque está libre de superfluidades y de mil circunstancias que la enflaquecen sobremanera. Silverio y Colin no hacen falta en la comedia. El primero quita a Agueda el papel de protagonista que tiene en el original, y de consiguiente, la mayor parte del interés y novedad, porque es más común ver a un padre avariento violentar a su hija, que a una mujer enamorada sacrificar su amor al interés..." (Nº III, mayo 1801, pp. 75-76. En esta tercera etapa del *Memorial*, 1801-1804, lo dirigía y redactaba en buena parte Pedro María Olivé).

(70) Cfr. René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fdez. de Moratín*, Bordeaux, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Études Hispaniques, 1970, pp. 47 y ss.

heterogeneidad de elementos fue sentida como un factor directamente atentatorio contra el *interés* de la obra puesta en escena, por la distracción que inevitablemente causaba entre los espectadores (además de por la pérdida de la *ilusión*). Contestando Moratín a Napoli-Signorelli (el 7 de julio de 1787) sobre cómo era la distribución actual de las representaciones diarias, le explicaba que, al concluirse la primera jornada, se cantaba una tonadilla, luego seguía la jornada segunda, y a ésta un sainete y otra tonadilla, finalizando a continuación una tercera jornada. Y comentaba irritado: "No hay para qué ponderar la distracción, la discordia, *la falta de unidad e interés*, y el embrollo que resulta de esta mezcla exótica, porque fácilmente puede inferirse"⁷¹. Luzán, que no alude a ello en la *Poética*, dejó más tarde constancia en sus *Memorias literarias de París* (1751) de la admiración que le produjo el distinto proceder de los teatros franceses en este punto, que querría ver imitado en los españoles:

"...No se interpolan entremeses burlescos en las tragedias ni en las comedias entre una y otra jornada o acto, lo cual me ha parecido muy acertado y digno de imitarse, porque realmente, la interposición y mezcla de un asunto diverso y opuesto, *no puede dejar de confundir la imaginación del espectador* y dañar a la inteligencia del drama, y desvanecer o entibiar la ilusión y el engaño teatral, y *los efectos que se habían empezado a conmover*"⁷².

Ideas similares expresaron, entre otros, Bernardo de Iriarte —en su famoso Informe al Conde de Aranda⁷³— y Tomás Sebastián y Latre⁷⁴. En la misma línea, y por razón también del interés, algunos, como Estala, consideraron expresamente

(71) La carta la incluye John Dowling en su ed. cit. de *La comedia nueva*, pp. 238-239, y hace notar cómo estas mismas ideas las aprovechó Moratín para sus notas a la pieza, que redactó hacia 1812, copiándose literalmente a sí mismo.

(72) *Memorias literarias de París: actual estado y método de sus estudios*. Por D. Ignacio de Luzán. Madrid, Imp. de Gabriel Ramírez, 1751, p. 87.

(73) *Informe de D. Bernardo de Iriarte a el Conde de Aranda sobre las comedias* [Suscrito en San Ildefonso el 20 de agosto de 1767]. B. N. ms. 9327, f.2.

(74) *Ensayo* cit. págs. XIX-XV

más apropiada y conveniente la división de la pieza en tres actos que en los cinco que había postulado Horacio. "En efecto —son palabras suyas— esta división es más cómoda para el poeta y para el espectador; para éste, porque no se interrumpe tantas veces la representación, cosa que molesta mucho y *perjudica al interés*; y para aquél, porque se vería precisado a alargar con episodios importunos y con escenas frías los actos"⁷⁵. De todos modos, lo más generalizado, desde Luzán a Sánchez Barbero, fue dejar al poeta libertad para emplear tres o cinco actos, según la conveniencia de la obra.

Otros aspectos más tiene la poética del *interés* dramático en el Setecientos. Sobre ellos, y sobre los aquí esbozados, habrá que volver cuando se quiera reconstruir *completa* la ideología literaria de aquel siglo. Una ideología que no fue, como reductiva y deformadoramente quisieron verla los románticos —y los muchos que a su tenor han escrito sobre ella después— la ideología de la intolerancia, de la frialdad racionalista y del academicismo esterilizante. Con las limitaciones que se quieran, justo es reconocerle, entre muchos otros, el mérito de haber convertido en objeto independiente de reflexión y de estudio el efecto de la obra en el ánimo del espectador, y por ello, de haber captado con indiscutible nitidez la importancia del *interés* como enfoque teórico en la poética teatral⁷⁶.

INMACULADA URZAINQUI

Universidad de Oviedo

(75) *Edipo*, p. 46.

(76) Aunque no trata de este aspecto, vid. la interesante panorámica que sobre el enfoque de la recepción ofrece Eva M. Kahiluoto Rudat en su artículo "La recepción del público como enfoque teórico de la Ilustración: Prólogo a la historia de la ópera de Esteban de Arteaga", *Dieciocho. Hispanic Enlightenment Aesthetics and Literary Theory*, Vol. 6, núms. 1-2, 1983, pp. 5-23.