

M-8278  
F-22

ARL  
29

JESÚS CAÑAS MURILLO  
MIGUEL ÁNGEL LAMA  
(Eds.)

JUAN PABLO FORNER Y SU ÉPOCA  
(1756-1797)



EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

© De los autores

© De esta edición:

**JUNTA DE EXTREMADURA**

Consejería de Cultura y Patrimonio

*EDITORA REGIONAL DE EXTREMADURA*

C Almendralejo, 14 • 06800 MÉRIDA

Coordinación: Jesús Cañas Murillo

Miguel Ángel Lama

PRINTED IN SPAIN-IMPRESO EN ESPAÑA

I.S.B.N.: 84-7671-431-9

DEPÓSITO LEGAL: BA-40-1998

IMPRESIÓN: Parejo - Villanueva de la Serena

Polt. Berkeley, University of California Press, 1970.

Gies, David T: "Ars amicitiae, poesía y vida: El ejemplo de Cadalso". *Coloquio internacional sobre José Cadalso*. Albano Terme, Piovani Editore, 1985, pp. 155-171.

Haidt, Rebecca: *Embodying Enlightenment: Knowing the Body in Eighteenth Century Spanish Literature and Culture*. New York, St. Martin's Press, en prensa.

Lopez, François: *Juan Pablo Forner (1756-1797) et la crise de la conscience espagnole au XVIII<sup>e</sup>. siècle*. Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1976.

Lopez, François: "Juan Pablo Forner." *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*. Vol. I. Dir. Víctor García de la Concha. Coord. Guillermo Carnero. Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 595-620.

Marías, Julián: *La España posible en tiempo de Carlos III*. Madrid, Espasa-Calpe, 1963.

Pataky Kosove, Joan L.: *The 'comedia lacrimosa' and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*. London, Tamesis Books, Ltd., 1977.

Sánchez Blanco, Francisco: "Una ética secular: La amistad entre 'ilustrados'". *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces*. Ed. Manfred Tietz y Dietrich Brisemeister. Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1992, pp. 169-185.

Smith, Gil: *Juan Pablo Forner*. Boston, G.K. Hall, 1976.

EL PÚBLICO DEL TEATRO SEGÚN FORNER:

NOTAS AL DISCURSO

APOLOGÍA DEL VULGO CON RELACIÓN A LA POESÍA DRAMÁTICA

EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ

Universidad Complutense

La curiosa y apasionada personalidad del extremeño Juan Pablo Forner y Segarra (1756-1797) alumbró una variada gama de creaciones en la que caben temas tan diversos como el ensayo, la historia, la lengua, la crítica literaria, la poesía, el drama<sup>1</sup>. No fue en sentido estricto un profesional del teatro, pero sí persona interesada por su teoría, y que participó de manera activa en los proyectos de reforma. A pesar de que varias de sus obras teatrales quedaron inconclusas<sup>2</sup>, alcanzó un cierto renombre con algunas de ellas, entre las cuales debemos mencionar: *La cautiva española* (1784), cuyo estreno impidió la opinión negativa del censor Ignacio López de Ayala, a quien desautorizó con dureza; la *Introducción o Loa* para inaugurar el nuevo coliseo de Sevilla en 1795, ciudad en la que ejercía como Fiscal de la Audiencia; el drama moral *Los aduladores*, traducción de Destouches, que puso en escena en el teatro del Príncipe en 1797.

Destaca sobre todas ellas la comedia titulada *La escuela de la amistad o El filósofo enamorado*. Escrita en fechas anteriores, fue puesta en escena en los teatros de Sevilla (1792), Cádiz (1794), y reestrenada por la compañía de Eusebio Ribera el 28 de enero de 1795 en el madrileño coliseo de la Cruz, donde se mantuvo doce días en

1. Para situar en su contexto histórico la vida y la obra del literato extremeño hemos de recordar, al menos, los trabajos de M. Jiménez Salas, *Vida y obras de D. Juan Pablo Forner y Segarra*, Madrid, CSIC, 1944; J. Álvarez Gómez, *Juan Pablo Forner (1756-1797), preceptista y filósofo de la Historia*, Madrid, Ed. Nacional, 1971; G. Smith, *Juan Pablo Forner*, Boston, Twayne, 1976; y, en especial, el magno estudio de F. Lopez, *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIII<sup>e</sup>. siècle*, Bordeaux, 1976.

2. Véase la relación completa de estas obras dramáticas en J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FUE, 1993, pp. 187-189.

carter. Sus lecciones morales, bien acompañadas por el samete nuevo del vate catalán Luis Moncín *A pícaro, pícaro y medio*, fueron del agrado del respetable. A pesar de que el autor ofrece la obra como original, parece tratarse de una traducción o adaptación, más o menos libre, de *Le philosophe amoureux* (1730) del autor francés Philippe Néricault Destouches, según supone el profesor Lafarga<sup>4</sup>.

Aunque la comedia moral alcanzó una aceptable recepción por parte del público, la crítica neoclásica fue menos generosa con ella. Varios artículos aparecidos en la prensa, con graves descalificaciones, incitaron al dramaturgo de Mérida a abrir un nuevo frente en sus "guerrillas de literatura", según propia confesión, para responder a sus contrarios con su habitual verbo encendido<sup>5</sup>. Cuando tuvo conocimiento de que uno de sus más desconsiderados críticos era en realidad su antiguo amigo y maestro el humanista escolapio Pedro de Estala, decidió salvar su honor de dramaturgo mancillado en un ensayo titulado "Apología del vulgo con relación a la poesía dramática", que puso al frente de *La escuela de la amistad o El filósofo enamorado* en la cuidada edición que salió de las prensas de Fermín Villalpando en 1796<sup>6</sup>.

3. Del 28 de enero al 8 de febrero, según R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, PUM, 1996, I, p. 446. Fue repuesta en varias ocasiones (II, p. 712). Recuerdo la información complementaria de F. Lopez, *J. P. Forner, et la crise...* ed. cit., pp. 551-556.

4. F. Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, EUB, 1983, p. 108. La cree, sin embargo, original J. A. Ríos Carratalá, "Destouches en España", *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 8-9 (1987), p. 264.

5. Aparecieron varios escritos contra *El filósofo enamorado*: El Imparcial, *Diario de Cádiz* (27-III), y Señor Philopatro, *Diario de Cádiz* (8-IV), a quienes respondió Forner, bajo el seudónimo El maestro Cascales, en la *Carta del Diario de Madrid de 28 de abril impugnando la comedia del Filósofo enamorado, a la que sigue una defensa de la expresada crítica por un Amigo del Autor de la Comedia* (Con licencia, Cádiz, por Manuel Jiménez Carreño, s. a., 24 pp. / Bibl. Nacional, V.E. 508-1; es el mismo texto recogido en sus *Obras manuscritas*: "Contestación a la carta acerca de la comedia *El filósofo enamorado*", Mss. 9582-9588, VI, pp. 341-395); "Carta" aparecida en el *Diario de Madrid* (28-IV), firmada por el Sr. Ingenuo, en realidad su amigo el padre Estala.

Otras intervenciones de Forner: Respuesta [a la crítica de Hugo Imparcial]. Firmada por El autor del *Filósofo enamorado* (*Diario de Cádiz*, 13 de mayo de 1796, pp. 173-188); *Continuación a la Carta del Autor de la comedia El filósofo enamorado publicada en el Diario de Cádiz de 13 de mayo pasado de este año en respuesta a la de D. Hugo Imparcial, que también se publicó en el Diario de 28 de abril*, Madrid, Antonio Murguía, 1796, 16 pp. (No la he consultado, aunque parece la misma que la anterior).

6. Madrid, Imp. de Fermín Villalpando, 1796, XXXVII + 141 pp. (BN, 7-78979). Incluye una dedicatoria "Al Excmo. Señor don Luis Godoy y Alvarez, teniente general de los Reales Ejércitos, Gentil-hombre de Cámara de su Magestad, &c. Epístola dedicatoria" (en verso, 8 pp.); una "Apología del vulgo con relación a la poesía dramática" (III-XXXVII pp.).

Conocemos otras dos ediciones de la obra: [J. P. Forner], *Comedia famosa. La escuela de la amistad, o el filósofo enamorado*, Valencia, Impr. de Joseph de Orga, 1796, 36 pp. (n. 317; BN, T. 15.036-8); [Juan Pablo Forner], *Comedia nueva. La escuela de la amistad, o El Filósofo Enamorado*, Barcelona, Of. de Pablo Nadal, 1797, 35 pp. (n. 50; BN, T-145). Ninguna de las dos incluye el citado prólogo, ya que pertenecen a humildes series teatrales. Conservamos también la versión manuscrita en la Biblioteca Nacional (Ms. 18080): *El filósofo enamorado. Escuela de la amistad*, 78 ff.

Este escrito es una nueva aportación de Forner a la teoría del teatro y al análisis de los problemas de la representación escénica, tema que inquietaba al escritor extremeño<sup>7</sup>. En *La Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana*, que premió la Academia en un concurso de 1782, el joven censor incluía ya sus primeros correctivos al mundo del teatro. Su admirado Cañizares, dramaturgo barroco a la antigua usanza, fue su portavoz crítico sobre la dramaturgia española en las *Exequias de la lengua castellana*, en las que desacredita a los seguidores de las "reglitas modernas, que nacieron con las olimpíadas". Años más tarde publicó en *La Espigadera* (1790), obra periódica editada por Alfonso Valentín Bravo, un sustantivo "Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual del teatro español"<sup>8</sup>. A la hora de interpretar su pensamiento sobre el teatro, conviene tener en cuenta que Forner se comportó siempre con un criterio muy independiente, por lo cual sus juicios fueron modificándose a lo largo del tiempo al compás de la evolución de las convicciones personales, pero moldeados, sobre todo, por las duras polémicas en las que se vio inmerso.

En los numerosos proyectos de reforma del teatro redactados a lo largo del siglo, los críticos ilustrados insistieron en la necesidad de someter al espectáculo teatral a una renovación integral en la que deberían abordarse al mismo tiempo aspectos literarios, pero también técnicos y de organización<sup>9</sup>. Al buscar a los culpables máximos de su envilecimiento, cada uno dirigía su dedo acusador hacia algunos de los estamentos implicados en el mundo del teatro: unos, los más, hacían responsables a los dramaturgos, escasamente formados y sometidos al imperio de la demanda; otros cargaban las tintas sobre los intereses corporativos de los cómicos; y los últimos suponían que la tiranía de un público poco selecto era la causante de la degradación general que sufría la escena.

Las reflexiones críticas de Forner sobre el espectáculo dramático conforman un análisis minucioso y original. Tiene conciencia de que se halla ante un problema com-

7. Recuerdo los dos trabajos de G. C. Rossi, "La teoría del teatro en Juan Pablo Forner", en *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 122-136; "La teoría del teatro en Juan Pablo Forner" en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, 1978, II, pp. 436-439. Sirven también las reflexiones de G. Smith, "Forner as Dramatist and Dramatic Theorist", en *Juan Pablo Forner*, ed. cit., pp. 114-125.

8. *La Espigadera*, 1 (oct. 1790), pp. 1-27. No consta su nombre al frente del mismo, pero no cabe ninguna duda de su autoría, ya que varios fragmentos son reutilizados en el ensayo que ahora comentamos. Algunos otros estudios de Forner sobre teatro están recogidos en el libro de E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904 pp. 269-319.

9. Remito al inventario crítico de J. Herrera Navarro en "Los planes de reforma del teatro en el siglo XVIII", en AA. VV., *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, Madrid Ed. Complutense, 1996, II, pp. 795-796.

plejo en el que es necesario modificar numerosos comportamientos errados. Los máximos culpables de esta caótica situación son los "poetas mercenarios" y "los recitantes idiotas". Rechaza con valentía la tópica justificación de los dramaturgos "de que el vulgo no gusta sino los desaciertos"<sup>10</sup>.

Conoce Forner la vieja teoría sobre el vulgo que Lope de Vega explicara en el *Arte nuevo*. El Fénix, con las ambigüedades propias de un texto de circunstancias y no pensado de manera definitiva, utiliza este referente con frecuencia, casi siempre con una actitud positiva. El vulgo, cómplice del autor en la experiencia teatral, lo es también en estas breves confesiones que avalan el arte dramático de Lope, piezas escritas "al estilo del vulgo". El público vulgar y las mujeres acreditan su estilo:

"y, cuando he de escribir una comedia,  
encierto los preceptos con seis llaves;  
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,  
para que no me den voces (que suele  
dar gritos la verdad en libros mudos),  
y escribo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron,  
porque, como las paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle gusto"<sup>11</sup>.

La lisonja al vulgo no nace de una actitud despreciativa hacia los valores literarios del arte escénico, sino de la conveniencia de atender los caprichos de quien mantiene el espectáculo con su presencia en los coliseos, donde hallan seguridad económica los poetas, los cómicos y los ayuntamientos.

En realidad estamos ante un tópico de vieja andadura, que nace de la oposición entre *populus-vulgus* frente a *gens*, como dos destinatarios contrapuestos de la creación literaria que exigen un diferenciado lenguaje formal (popular-vulgar frente a culta), concepto del que Horacio parece ser el primitivo promotor. La palabra "vulgo" está integrada en el lenguaje de la preceptiva dramática del Siglo de Oro<sup>12</sup>. En poéticas y

ensayos adquiere connotaciones diversas, aunque casi siempre hacen referencia a una masa social influenciada y de fácil control. La postura ante el vulgo se torna comprensiva entre los poetas que hicieron carrera dentro de las nuevas modas del teatro popular (Juan Rufo, Agustín de Rojas, Juan de la Cueva, Lope de Vega, Vélez de Guevara, Guillén de Castro), y se llena de mordaces críticas en los dramaturgos más eruditos (Rey de Artieda, Villegas, Suárez de Figueroa) o en los preceptistas de inspiración aristotélica como López Pinciano, Cascales, González de Salas, o Bances Candamo.

Desde su pensamiento racionalista, el sabio Luzán explica en su *Poética* (1737) que la diferencia de estilos nace de una dispar manera de entender el arte escénico: no es un problema de formación del poeta dramático, sino de la atención que éste presta a los gustos de un receptor "vulgar". "El vulgo es inclinado al desorden, luego es justo fomentar el desorden para mantenerle contento"<sup>13</sup>, deduce siguiendo la lógica del discurso lopiano. Maneja los conceptos de "popular" y de "vulgo" como referentes necesarios en el proceso de comunicación teatral, al amparo de una tradición cultural no siempre preocupada por precisar sus contenidos estéticos y sociales. De ahí nacen las dos maneras de entender el hecho dramático: la popular-vulgar y la erudita-neoclásica.

Esta reconversión del público indocto a quien se le hace culpable último de los desarreglos teatrales, dando por buena la reflexión lopiana, era opinión comúnmente extendida en el bando neoclásico-ilustrado<sup>14</sup>. Desde las voces críticas del padre Feijoo hasta las sensatas reflexiones del censor Santos Díez González en su *Idea de una reforma de los theatros públicos de Madrid* (1797), ensayo que cierra la serie de los proyectos reformistas del XVIII, hallamos una vasta relación de cualificados testimonios en la misma dirección: Clavijo y Fajardo, Nipho<sup>15</sup>, Iriarte, Samaniego, Moratín, Jovellanos...

12. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, "Función del vulgo en la preceptiva dramática del Siglo de Oro", en *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, 2ª ed., pp. 365-387.

13. I. de Luzán, *La Poética*, ed. R. P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, pp. 391-412.

14. Existe sobre este tema una bibliografía consistente: M. Z. Hafter, "Ambigüedad de la palabra público en el siglo XVIII", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 1975, pp. 46-63; N. Massanes, "Auditorio, pueblo, vulgo: el espectador en la crítica dramática del siglo XVIII español", *Estudios Escénicos*, 19 (1975), pp. 83-101; R. Souza, "Audience Participation in Eighteenth Century Farce", *Hispanic Issues*, 1987, pp. 169-200; P. Álvarez de Miranda, "Una voz de tardía incorporación a la lengua: la palabra espectador en el siglo XVIII", en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*. Bolonia 15-18 de octubre de 1985, Padova, Piovani Editore, 1988, pp. 45-66...

Remito a la abundante información recopilada sobre este tema en la "Introducción" a mi libro, en prensa. *El teatro popular español del siglo XVIII* (Lleida, Milenio).

15. Dice Nipho: "Más vale el aplauso de un discreto, que toda la gritería del populacho", *Diario extranjero*, V (1763), p. 76.

10. J. P. Forner, "Apología del vulgo con relación a la poesía dramática", ed. cit. p. VII.

11. J. M. Rozas, *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, vv. 40-48, p. 182.

El propio Forner había defendido en épocas anteriores, desde un espíritu algo más clasicista, opiniones similares. No hacía mucho que su voz sonaba próxima a la de los neoclásicos en su diagnóstico del "Discurso Imparcial", donde censuraba a poetas, actores, directores teatrales, los cuales buscaban "agradar únicamente a los caprichos de lo más ínfimo e inepto del vulgo"<sup>16</sup>. Cuando observaba al público embelesado por los lances de las obras populares, le recriminaba su fatuo comportamiento: "El vulgo, adherido por costumbre a lo extravagante y extraordinariamente maravilloso, ve con ceño las obras de los que saben retratar la simplicidad de la naturaleza"<sup>17</sup>. En este mismo texto, mientras desautorizaba las obras de los poetas populares coetáneos, elogiaba a la vez, y contra todo sentido común, el teatro barroco y las creaciones de los autores neoclásicos<sup>18</sup>.

Algo ha cambiado cuando llegamos al Forner de la "Apología del vulgo". Sigue conociendo esta antigua interpretación del pensamiento dramático de Lope de Vega, al que quiere dar una nueva dinámica interpretativa. Arremete ahora contra quienes afirman desacertadamente que el dramaturgo madrileño pensó que para agradar al pueblo era necesario hacer comedias "desnudas de toda regularidad", como si el pueblo no estuviera compuesto por personas razonables. Quienes opinan de este modo deben de suponer que "el vulgo ha recibido la racionalidad solo para amar los despropósitos, y admirar las extravagancias [...]; que el vulgo carece absolutamente de sentido común; que sus potencias no admiten el conocimiento de la verdad; que su juicio nace condenado por una fatalidad inevitable al error y a la depravación de las ideas; que la verdadera belleza le debe ser eternamente desconocida"<sup>19</sup>. Son los poetas, pues, quienes cargan sobre el vulgo la responsabilidad de sus propias limitaciones.

Los dramaturgos, antes que nadie, deben corregir sus hábitos creativos. Escasos de formación literaria y sobrados de fantasía, escriben más de lo que pueden y deben. Por contra, constata el escaso interés por la creación dramática entre los "poetas doctos" y formados que no encuentran en ella ningún tipo de aliciente, lo cual ha dejado la profesión en "manos de la gente del oficio". Asevera:

16. "Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual del teatro español", *La Espigadera*, 1 (1790) p. 3.

17. *Idem*, p. 14. En otros lugares habla "de la depravación del gusto popular" o de "la plebe más baja e idiota".

18. Entre las obras neoclásicas que elogia incluye: *El viejo y la niña* de Moratín, "que ha merecido el mayor aplauso del público"; una tragedia urbana de Forner, cuyo título no cita, aunque debe de ser *La cautiva española*; *Las bodas de Camacho el rico* de Meléndez Valdés; *El señorito mimado* de Iriarte; y las tragedias *Dona María Pacheco* de García Malo y el *Mardoqueo* de Juan Clímaco de Salazar.

19. J. P. Forner, "Apología del vulgo con relación a la poesía dramática", ed. cit. pp. III-IV.

"El vulgo, imitador en sí, y aficionado a lo maravilloso, se acostumbró a admitir las monstruosidades a favor del deleite que lleva en sí toda imitación, representación o remedo; porque es muy cierto, que las Artes imitativas agradan principalmente porque imitan, porque copian y contrahacen. No hay que buscar en otras fuentes la depravación de nuestro Teatro"<sup>20</sup>.

Los concurrentes asisten a las fiestas teatrales con el único objetivo de divertirse. Si los poetas ofrecen dramas monstruosos, se deleitarán con ellos, ya que carecen de una formación sólida que les permita discernir las irregularidades. Forner justifica que el "poeta alquilón" utilice el teatro como un medio para sanear su economía familiar, que no busque la reforma integral del espectáculo, proyecto que cree por encima de sus fuerzas, pero rechaza con energía que se deje guiar gratuitamente por los desvaríos de su musa descarriada. Se esforzará en la creación de obras regulares, con la garantía de que agradarán al público:

"entonces creeré yo tener derecho para conjurarle el error, y darle a entender, que las cosas buenas en sí, son enteramente amables; y que esta es la diferencia que hay entre lo que agrada por extravagante, y lo que agrada por bello, a saber, que lo primero es variable y perecedero, como fundado en los caprichos de la ignorancia humana; y lo segundo, es evidente e indestructible, como fundado en las leyes inalterables de la naturaleza"<sup>21</sup>.

Para desautorizar la opinión errónea de Lope de Vega sobre el vulgo, mantenida durante dos largos siglos por "la gurma de insípidos imitadores de su desquadrada imaginación", propone que los dramas se ajusten a unas normas regularizadoras que den luz "a la verdadera naturaleza del Arte Dramático". Defiende la conveniencia de un teatro racional fundado "en las leyes inalterables de la naturaleza", y al mismo tiempo educador. Esta actitud no supone una defensa a ultranza de los postulados neoclásicos.

20. *Idem*, p. V. Forner utiliza varias denominaciones para referirse al aficionado del teatro: *pueblo, vulgo, público, auditorio, oyentes, espectadores, concurrencia*.

21. *Idem*, p. VII.

sicos, que hacen agua en algunas afirmaciones posteriores. Contraponen la verdad de la imitación a la naturaleza a "lo que pende del puro capricho o antojo facticio de la razón humana mal ordenada"<sup>22</sup>, que como todo lo fantástico está sujeto a las leyes de la caducidad y la moda. Los dramas ajustados a las normas agradan por ser naturales.

Toda creación dramática debe estar sometida al criterio de verosimilitud, definida ésta en términos cercanos a los de los teóricos neoclásicos, que exige al poeta un estudio profundo ("filosofía práctica") de la realidad social y de las pasiones humanas y, por supuesto, el talento necesario para poner en un texto literario tales observaciones. La feliz pintura de la misma sería suficiente para cautivar la atención del público: "Quanto mas sea esta verosimilitud, quiero decir, quanto mas se acerque a lo que los hombres hacen y obran en la comunicación de unos con otros, tanto mas admirada será, tanto mas grata y acepta al pueblo"<sup>23</sup>. Los malos poetas, que por falta de ingenio no aciertan a reproducirla con corrección, son quienes están más inclinados a cargar tales limitaciones "en el inocente vulgo".

La verosimilitud debe completarse con la belleza, que añade unas gotas de imaginación para evitar un realismo mecánico en exceso, ya que los sucesos ordinarios y regulares no agradan tanto aunque estén bien imitados. Este principio carece de referente en el discurso neoclásico, pero interesa mucho al crítico extremeño. De este embellecimiento nace el deleite que hará atractiva la obra de arte ante los ojos del público de los coliseos:

"El deleyte, pues, es un ingrediente principal en las imitaciones dramáticas: y de tal modo que. si falta el deleyte en ellas, falta lo sustancial de su estructura. Debe, pues, el Poeta Dramático enseñar por medio del placer; pero por medio de un placer racional, propio, bello en una palabra. Porque la belleza es el instrumento del placer: y tanto en la naturaleza física como en la moral, nada hay, nada existe, que no agrade por la belleza con que se presenta a nuestros sentidos, o a nuestra comprehension"<sup>24</sup>.

Aunque algunos teóricos reformistas habían hablado de la unidad de interés, en un intento de superar la frialdad de sus relatos realistas que no atrapaban la atención del

22. *Idem*, p. VIII.

23. *Idem*, p. XI.

24. *Idem*, p. XIV.

espectador común<sup>25</sup>, Forner hace del deleite-interés un asunto de capital importancia en su campaña de revalorización del público. Sería capaz de aceptar un teatro verosímil siempre que su argumento adopte algún añadido que lo hiciera más entretenido. Lo denomina "placer racional", recordando los excesos imaginativos del teatro popular, y tiene sus límites en el sentido común.

El teatro, pues, necesita reglas de composición ("seguras, ciertas, constantes, esenciales") como las tienen otras ciencias (la Lógica o la Oratoria), tanto más necesarias cuanto que la naturaleza humana es víctima frecuente del extravío o del error. Y confirma su oportunidad: "Los que maldicen, pues, de las reglas de la Poesía Dramática, maldicen propiamente de los destinos de la propia racionalidad: son defensores de los delirios, abogados de la insensatez, fautores y patronos del entendimiento corrompido"<sup>26</sup>.

El placer o atractivo es inevitable para que el drama cumpla con su función moral y educadora del público. Afirma:

"Enseñar deleytando por medio de la acción verosímil: tal es el objeto del Teatro. La belleza es la madre del placer, es la que le excita y produce. Y el placer de la Poesía sirve señaladamente para que a vueltas de su halago se beban las lecciones útiles, que propuestas en tono seco y didáctico, no serian oídas ni recibidas. ¿Y cuál es la belleza que corresponde a la Poesía Dramática? No otra que la que se ajuste a los principios de la razón bien ordenada: no otra que la que sin desviarse de los principios de la razón bien ordenada, excite mayor placer, y llene los fines de cada obra"<sup>27</sup>.

La belleza surge de la conjunción de dos elementos básicos: el artificio y el talento. El primero está relacionado con las reglas poéticas (unidades, episodios, partes...), que ayudan a imitar la acción dramática con naturalidad. Describe el talento como una cualidad del poeta que le habilita para cumplir con éxito, y al mismo tiempo, con las normas literarias y con la invención que embellece la fábula. Concluye:

25. Remito a las observaciones juiciosas del artículo de I. Urzainqui, "Notas para una poética del interés dramático en el siglo XVIII", *Archivum*, XXXVII-XXXVIII (1987-1988), pp. 573-603.

26. J. P. Forner, "Apología del vulgo con relación a la poesía dramática", ed. cit., p. XVI.

27. *Idem*, p. XVI-XVII.

“Y aquí es donde el ingenio, ayudado del estudio y de la observación, sabrá hallar y escoger las acciones, los caracteres, las ocurrencias y accidentes que mas conduzcan para que la regularidad tenga vida, aliento y todos aquellos hechizos que arrebatan irresistiblemente la admiración y aplauso del auditorio”<sup>28</sup>.

Es necesario conocer la normativa de la creación dramática, pero sólo quien tenga ingenio la sabrá utilizar con eficacia<sup>29</sup>. Esta habilidad favorecerá que la obra sea más imaginativa, que vaya más allá del cumplimiento mecánico de las normas, que se sumen las bellezas del arte con las del ingenio, aunque sin excederse (“extraordinario natural”) para que el poeta no caiga en lo puramente imaginativo. El dramaturgo debe tener el suficiente talento y formación para que no sucumba ante las tentaciones de la imaginación desbordada: “Saber inventar acciones nuevas, pero naturales; caracteres abultados, pero verosímiles; situaciones picantes y exquisitas, pero necesarias; episodios estraños, pero oportunos; enredos apretados, pero no violentos; desenlaces inesperados, pero que vengan como nacidos de la misma acción: saber, digo, hallar y ejecutar todo esto, es dado solo a los que conocen al hombre, y las posibilidades de la naturaleza”<sup>30</sup>.

Todos estos elementos deben estar orientados al fin moral de la obra. La tragedia y la comedia buscan educar al público con la utilización de dos clases de recursos: La primera, con un estilo adecuado a la calidad de sus héroes, intenta “enseñar a los poderosos la inconstancia de las grandezas humanas”, para orientar sus comportamientos; la segunda “corrige los vicios del pueblo por medio del ridículo” haciendo uso de un discurso cotidiano y familiar. La definición que hace Forner de los géneros dramáticos parece concordar en principio con los modelos neoclásicos, aunque exige con menos

28. *Idem*, p. XXI.

29. Afirma: “Las reglas no suministran la materia de las acciones, pero enseñan a inventarlas con novedad y naturalidad agradable: no alcanzan a crear caracteres, pero enseñan a hacerlos obrar con propiedad: no inspiran episodios, pero enseñan a enlazarlos con la acción principal, para que formen con ella un todo proporcionado: no engendran situaciones, pero enseñan cuales son las mas bellas, y su economía y distribución para que progresivamente crezca el interés: no hallan desenlaces, pero enseñan a ejecutarlos cuando convenga y como convenga. El campo de las acciones, de las costumbres, de los episodios, de las situaciones, del interés, del nudo, y del desenlace de la fábula, está abierto a la invención del Poeta: y en su mano esta buscar y escoger lo mejor, lo mas bello, y mas oportuno. Hecho este hallazgo y esta elección, las reglas surtirán todo su efecto; la obra será perfecta, la magia del artificio encantará sin remedio: porque entonces se unen entre si las bellezas del arte con las bellezas del ingenio; y la naturaleza misma se verá vencida en esta unión maravillosa”. (*Idem*, pp. XXI-XXII).

30. *Idem*, p. XXIII.

rigor sus principios de composición. Sin embargo, acaba rompiendo este esquema, que él supone insuficiente:

“Mas no por eso se entienda que pretendo reducir rigurosamente las obras dramáticas a las dos solas especies de Tragedia y Comedia irrisoria. Estoy muy lejos de asentir a la rigidez impertinente de ciertos eruditos broncos, que asidos a no sé qué reglillas de pura arbitrariedad, han querido cercenar las alas al ingenio humano, y estrechar los límites de la verosimilitud, como si no fuese posible enseñar en la escena sino haciendo llorar o reír. Hay en el hombre mil sentimientos deleytables, independientes de la lástima y la risa; o para decirlo con mas claridad, son muchas las cosas que deleytan al hombre, sin que o se compadezca o se ria; y son tambien innumerables los acontecimientos que pueden enseñar al hombre por medio de aquellos otros sentimientos que no arrancan lágrimas ni carcajadas”<sup>31</sup>.

El drama abre, pues, sus puertas a otras situaciones distintas de la vida humana (“diversidad de sensaciones deleytables”), aunque el autor extremeño no hace referencia expresa a ningún otro subgénero dramático. No obstante, podemos deducir que al menos le parece aceptable la tragedia urbana cuando, junto a los modelos clásicos de la comedia (Plauto, Aristófanes), cita con elogio la personalidad de Terencio, cuya *Andria* era mentada por algunos eruditos como aval de la tragicomedia sentimental<sup>32</sup>.

Siguiendo este camino, en el que la racionalidad aparece sufragada por el deleite, supone que el pueblo estará satisfecho del espectáculo: “El hombre por rústico e ignorante que sea, no puede dexar de hallar deleytable lo que envuelve en sí deleyte esencial por constitución de la naturaleza”<sup>33</sup>. Para dignificar la creación teatral y hacerla a

31. *Idem*, pp. XXV-XXVI.

32. Afirma: “Culpan mucho a Terencio porque no hace reír tanto como Plauto o Aristófanes: pero yo digo, que si las pinturas naturalísimas de Terencio despiertan en el ánimo del oyente tanto placer o mas que las bufonadas de Plauto, y las irrisiones burlescas de Aristófanes, aquel gran retratista de la naturaleza humana será para mi tan admirable cómico en sus gracias circunspectas y comedidas, como los otros en sus imágenes grutasas [*sic*]. No haga reír Terencio, esta bien, pero encante, pero arrebathe, pero embelese con aquel pincel maestro que pone en la escena, no ya imagines exajeradas de los hombres, sino a los hombres mismos, cuales los vemos en la misma verdad. Sera la comedia de Terencio una especie diversa de la de Plauto: sealo en buena hora” (*Idem*, p. XXVII).

33. *Idem*, p. XXVIII.



la vez atractiva al espectador, propone Forner una fórmula dramática intermedia entre el rigor neoclásico y la fantasía barroca, aunque más próxima al primero (Forner se consideraba neoclásico tanto en la teoría como en la práctica). Esta propuesta no agradó, sin embargo, ni a los doctos ni a los populares, aunque fueron los neoclásicos quienes mostraron mayor desacuerdo a juzgar por sus críticas negativas. El extremeño tenía por poco sensato que los reformadores pusieran más empeño en desacreditar obras como la suya, mientras los censores permitían que subieran a los escenarios las piezas monstruosas del teatro popular, que ejemplifica en la famosa *Marta la Romarantina*.

El éxito de *El filósofo enamorado*, comedia que él escribe al amparo de estos nuevos criterios, le confirma en la bondad de su teoría dramática. Contra la opinión desdeñosa de sus críticos neoclásicos a ultranza, enarbola ahora la bandera del aplauso del público, a quien quiere convertir en el avalista de su propia creación. La defensa del auditorio oculta una cierta trampa. No hace Forner la misma oferta del discurso de Lope al espectador inculto del Seiscientos, la comedia monstruosa, sino que propone una comedia medianamente arreglada, pero entretenida, para un auditorio que sí sabe valorar las cualidades artísticas de la creación dramática. Esta opinión queda confirmada por la carta que Forner dirigió a su amigo Ramón María Zuazo (23 de mayo de 1795), en la que dejaba constancia de los problemas de conciencia que le estaba planteando el estreno de esta comedia, y en especial de la dura censura de su amigo Estala:

“La suerte de mi comedia me es sumamente indiferente; porque mi opinión no está fundada en que yo sea bueno o mal Poeta teatral. El público la ha aplaudido y con esto me creo hartamente recompensado de los momentos que empleé en esta bagatela”<sup>34</sup>.

Recuerda a estos austeros censores (“dictadores, pedantes y estólidos”, entre otras muchas flores propias del jardín forneriano) los aplausos y las risas del público, para desengañarles, inútilmente, de su injusta opinión. Opone así a la “pesadez pedantesca” de las reglas su creación natural y regular, pero imaginativa. Acepta algunos defectillos, aunque no tiene por tales las quisquillosas que le achacan “los eruditos bozales”.

34. F. Lopez, *J. P. Forner et la crise...*, ed. cit., p. 555. Lo corrobora igualmente en el prólogo cuando afirma: “El aplauso con que la ha recibido el público en la representación pudiera ser una prueba inequívoca de su tal cual mérito, si no notaran en ella las máquinas ordinarias con que los asentistas de la escena suelen arrancar las palmadas del vulgo” (“Apología del vulgo...”, p. XXIX).

En resumen, de sus reflexiones dramáticas deduce unas conclusiones claras: “Dos desengaños muy importantes para las mejoras de nuestro Teatro: uno, que el no haber buenos Poetas Cómicos en España no nace de la barbarie que iniquamente atribuyen al público, sino de que los ingenios grandes no se humillarán nunca a la servidumbre de alquilar sus Musas [...] El segundo desengaño pertenece a los Gramáticos maquinales, que empuñando a cada paso la vara de sus reglillas, pretenden que la capacidad de un ingenio émulo de la naturaleza se sujete a ciertas trabas impertinentes que forjaron otros Gramáticos como ellos, dexándose llevar, no del examen racional de la cosa en su misma naturaleza, sino las noticias despedazadas de la antigüedad, que ellos no tanto interpretaban como adivinaban”<sup>35</sup>.

Libera del poder de los autores populares a este público que quiere gozar obras escritas con corrección y envía al infierno del aburrimiento las obras de los neoclásicos ortodoxos y a sus austeros defensores, con muchos de los cuales había tenido graves desencuentros (López de Ayala, Trigueros, Samaniego, Iriarte, Jovellanos, y ahora su viejo amigo Estala). Entre ellos, sólo confiaba en la obra de su amigo Leandro Fernández de Moratín a quien alabó en diversas ocasiones. También recibieron varapalos autores populares como Valladares, Moncín o Laviano, y otros escritores menos definidos, pero que no congeniaban con sus gustos, como García de la Huerta y Nipho<sup>36</sup>. Forner postula esta original solución personal para superar la intolerancia entre las dos corrientes dramáticas contrapuestas y pone al nuevo público por testigo de las posibilidades de su proyecto.

35. *Idem*, p. XXXV.

36. En la exculpación del público coincide, aunque por distintos motivos, con dos críticos partidarios del teatro popular: *Erauso y Zabaleta* [seud. de I. de L. Oyanguren] en el *Discurso sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* (Madrid, 1750) y el castizo Romea y Tapia en *El escritor sin título* (1763). Véase los comentarios de M. Nerlich, “On genius, Innovation and Public: The *Discurso critico* of Tomás de Erauso y Zabaleta”, *Hispanic Issues*, 1987, pp. 201-229; y L. Romero Tobar, “Romea y Tapia, un casticista aragonés del siglo XVIII”, *Archivo de Filología Aragonesa*, XXXIV-XXXV (1984), pp. 135-149.