

UN EJEMPLO DE CRÍTICA ILUSTRADA EN EL SIGLO XVIII:
EL LANZAROTEÑO JOSÉ CLAVIJO Y FAJARDO Y
LOS AUTOS SACRAMENTALES

Alberto Pérez Camarma

Licenciado en Historia
Universidad de Alcalá de Henares

Resumen: la presente comunicación centra su estudio en la crítica que los ilustrados, en el s. XVIII, lanzaron contra el género literario de los autos sacramentales. La centuria que se conoce, desde el punto de vista historiográfico, como Siglo de las Luces, nacía con una revisión crítica de todo lo que había representado la cultura del siglo anterior, es decir, la cultura del Barroco. En efecto, tras la finalización del Concilio de Trento en 1563, la religión comenzó a impregnar, quizá con mayor intensidad que en épocas pasadas, casi todas las manifestaciones humanas. En lo que concierne al campo literario, se debe destacar el papel que desempeñó el lanzaroteño José Clavijo y Fajardo (1726-1806) en la desaparición de los autos sacramentales. Como hombre de su generación, pensó que dichas piezas se trataban de un apéndice de la ignorancia, superstición o incredulidad que habían caracterizado al seiscientos. Sostuvo que el teatro, como único instrumento educador de la población, debía ser reformado para adaptarlo a las corrientes ideológicas y estéticas europeas de entonces, en especial, a las francesas. Por consiguiente, la desaparición del auto sacramental de la escena pública constituía un paso esencial. A través de su periódico de *El Pensador*, arremetió contra dichas piezas con una gran variedad de argumentos. Finalmente, Carlos III prohibió la representación de estas piezas un 9 de junio de 1765 a través de una Real Orden.

Palabras clave: autos sacramentales; crítica; Ilustración; José Clavijo y Fajardo; periódico de *El Pensador y Racionalismo*.

Abstract: this communication focuses on the critical study that illustrated in the s. XVIII, launched against the literary genre of the mystery plays. The century is known, from the standpoint of historiography, as the Siglo of Luces, was born with a critical review of everything that had represented the culture of the previous century, ie the culture of the Baroque. In fact, after the completion of the Council of Trent in 1563, religion began to permeate, perhaps with greater intensity than in the past, almost all human manifestations. Regarding the literary field, we should highlight the role played by the Lanzaroteño José Clavijo y Fajardo (1726-1806) in the disappearance of sacramental plays. As a man of his generation, he thought that these parts are treated in an appendix of ignorance, superstition or unbelief that had characterized the six hundred. He argued that the theater as the only instrument educator of the population should be reformed to suit the European aesthetic and ideological currents of the time,

especially the French. Therefore, the disappearance of the auto sacramental of the public sphere was an essential step. Through his newspaper of Thinker, attacked these parts with a variety of arguments. Finally, Carlos III forbade the representation of these pieces on June 9, 1765 through a Royal Order.

Key words: mystery play; critical; Illustration; José Clavijo y Fajardo; Newspaper of Thinker and Racionalism.

El siglo XVIII inauguraba una nueva época que desde el punto de vista historiográfico se conoce como Ilustración. Consistió en un movimiento de amplia base porque abarcó un conjunto de disciplinas como fue el caso de la ciencia política, la filosofía, el arte, la literatura y, en un sentido general, la cultura. Sus pensadores se convencieron de que se encontraban ante una nueva época. Con anterioridad, el hombre había vivido en una “*autoculpable minoría de edad*” donde una serie de fuerzas, ajenas a él, habían impedido que empleara una de sus más valiosas herramientas: la razón. A partir de entonces, esta debía ser la causa explicativa de todas las manifestaciones humanas, arrancando este papel a la religión católica. Ya lo recogió Emmanuel Kant en su *¿Qué es la Ilustración?*, una obra donde acuñó célebres expresiones como “¡Sapere Aude!” “¡Atrévete a pensar (por ti solo)!”

Las primeras intenciones de este movimiento se dirigieron a la revisión de la cultura de los siglos anteriores. En concreto, a la más inmediata: la Cultura del Barroco¹. Ésta se había convertido en la heredera directa del Concilio de Trento (1545-1563) y de su posterior Contrarreforma Católica². Nació precisamente para llevar a la práctica los puntos emanados del citado concilio. Así, se explica que el catolicismo estuviese presente en

¹ La Cultura del Barroco ha sido muy bien explicada en una monografía por el académico José Antonio Maravall. Véase MARAVALL, José Antonio: *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Madrid, Ariel, 1975.

² En la actualidad, se tiende a utilizar más la expresión de “Reforma Católica” que la de “Contrarreforma Católica” para referirse al proceso de reforma que sufrió la Iglesia Católica entre 1545 y 1563. Así lo defendió Marcel Bataillon al sostener que el concepto de Contrarreforma poseía una connotación negativa viniendo a explicar, en definitiva, que el Catolicismo sufrió una renovación para adaptarse a las nuevas circunstancias históricas y no como una mera reacción frente al Protestantismo. Véase BATAILLON, Marcel: *Erasmus y el Erasmismo*. Barcelona, Editorial Crítica S.L., 1977.

casi todas las parcelas vitales, desde el ejercicio del poder, pasando por la filosofía y el arte, hasta llegar a la literatura.

1. UNA VISIÓN GENERAL DE LOS AUTOS SACRAMENTALES

1.1. DEFINICIÓN DEL AUTO SACRAMENTAL

Existen, al respecto, una serie de definiciones que provienen del mismo siglo XVII. Una primera corresponde a don Sebastián de Covarrubias que en su obra titulada, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, se refirió a este género como “*aquella representación que se hace de un argumento sagrado en la fiesta religiosa del Corpus Christi*”.

En el *Diccionario de Autoridades*, se recogen rasgos como el poseer un solo acto, el empleo del verso y el recurso alegórico, etc.

Los cultivadores de este género durante el seiscientos, como Lope de Vega o Calderón de la Barca, dieron su particular definición. Así por ejemplo, el primero, afirmó en su *Loa entre un Villano y una Labradora* que se trataban de representaciones que poseían un carácter dramático y una función glorificadora del Santísimo Sacramento en su lucha contra el protestantismo, y cuyos argumentos eran extraídos de las historias sagradas. No obstante, estos rasgos no son de un necesario cumplimiento puesto que en los autos calderonianos los argumentos no solo fueron obtenidos de las historias divinas, sino también de otras fuentes como la mitología grecolatina. Mientras que el segundo fue más lejos aún, al ver en ellos una función catequética de los sectores populares. En su *Loa para el Auto de la Segunda Esposa* sostuvo que estas piezas serían para enseñar la doctrina de la Iglesia Contrarreformista a los mismos, a través de una sucesión de ideas abstractas o alegóricas.

Ignacio de Luzán, en el siglo XVIII, añadió un detalle nuevo. Según él, los autos sacramentales fueron una modalidad literaria exclusiva de la Península Ibérica, no estando presente en las demás monarquías de la Europa Occidental.

1.2. CAUSAS DE ORIGEN DE LOS AUTOS SACRAMENTALES

Se mencionan varios orígenes para el surgimiento y desarrollo de los autos sacramentales.

Un primer origen tiene como protagonista a los factores religiosos. En palabras de Eduardo González Pedroso, Marcelino Menéndez y Pelayo o

Gregory Peter Andrachuk³, estas piezas nacieron como oposición a la doctrina protestante. Éste último, durante la celebración de unas Jornadas de Filología Hispánica en 1985, afirmó que:

“El drama sacramental es una respuesta católica del pueblo español al luteranismo continental. Es más, el carácter de estos dramas cambia a medida que avanzan los siglos XVI y XVII, para reflejar las doctrinas promulgadas por el concilio tridentino”

Igualmente, Bruce W. Wardropper⁴ resaltó el enorme influjo del ambiente “antiherético” hispano.

Sin embargo, intelectuales como el francés Marcel Bataillon entendieron que estas piezas teatrales no fueron la consecuencia directa de la Contrarreforma Católica, sino más bien de las ideas reformistas de la propia Iglesia. Insistieron en la idea de que estas representaciones obedecieron, en realidad, a las tendencias reformistas previas de la Iglesia Española –en especial en la castellana– producidas entre finales del siglo XV y comienzos del XVI. Sus hipótesis se apoyan en:

– Por un lado, vio diferencias entre los autos sacramentales de diferentes épocas. En los de fechas más tempranas, apenas se hace alusión a la herejía como origen de los mismos. Se destaca, al respecto, que en las 95 obras que contiene el Códice de Autos Viejos solo existen tres referencias al elemento herético.

– Por otro, la festividad del Corpus Christi tampoco fue el origen de estas piezas teatrales ya que cuentan con un pasado medieval. Las primeras noticias de su celebración datan del siglo XIII.

Un segundo, se encuentra en las cuestiones político-ideológicos. Como es sabido, la Casa de Austria se erigió en firme defensora de los dogmas emanados del Concilio de Trento. Sus monarcas se convirtieron en firmes paladines de la lucha contra el Protestantismo continental dentro de sus dominios. Desde esta perspectiva, se explica el éxito de los autos sacramentales en la Península Ibérica. En ellos, fundamentalmente en los pertenecientes a la época clásica como los calderonianos, se produjo una

³ Andrachuk defiende la tesis de que el surgimiento de los autos sacramentales fue consecuencia directa de la aparición del protestantismo. Véase ANDRACHUK, Gregory Peter: “The auto sacramental and the Reformation”. En *Journal of Hispanic Philology*, 10, (1985), pp. 7-38.

⁴ Wardropper, Bruce Wear: *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*. Salamanca, Anaya, 1967.

mitificación de la Monarquía Hispánica. Esta conexión entre la política y la literatura⁵, sin olvidar el asunto teológico, fue propio de una época donde Iglesia y monarquía mantuvieron estrechas conexiones. En los autos de Calderón, se presenta la visión de un universo regido y ordenado por los designios de Dios que se apoya en el poder rector de los Habsburgo a los que les considera sus vicarios en la tierra.

Calderón de la Barca, en su auto titulado *El Segundo Blasón del Austria*, recoge la leyenda según la cual, el conde Rodolfo de Austria –fundador de esta dinastía– se encontró un día, mientras paseaba con su caballo, con un sacerdote que llevaba el viático a un enfermo. Este Habsburgo, como muestra de su religiosidad, cedió su caballo al sacerdote acompañándole hasta la casa del enfermo. Siglos más tarde, esta misma historia fue extrapolada a los Habsburgo madrileños. Así el 23 de enero de 1685, el rey Carlos II se encontró con otro sacerdote que llevaba también el viático a unos enfermos. El monarca le cedió no solo sus caballos sino también la carroza que le transportaba nuevamente a palacio después de disfrutar de una jornada de cacería. La leyenda del conde Rodolfo de Austria se convirtió en un elemento mitificador de esta dinastía. Se trata de un tema que fue empleado en casi todos los autos del siglo XVII. Sobre todo, en los de Calderón, viniendo a reforzar la devoción que tuvo esta dinastía hacia el dogma de la Eucaristía.

Mientras que un tercero hay que buscarlo en los aspectos económicos. A partir de la década de los años sesenta del siglo XVI, se asienta a una cierta profesionalización del teatro. Si con anterioridad este fue desarrollado por clérigos y fieles piadosos, desde la segunda mitad de dicho siglo asistimos a una paulatina profesionalización del mismo –y, en particular, de los autos sacramentales–. Este cambio se debió a las disposiciones del Concilio de Trento que prohibió a los clérigos ordenados representar papeles teatrales. Paralelamente, las autoridades seculares vieron con buenos ojos dicha profesionalización, al tratarse de una importante fuente de ingresos no solo para las compañías teatrales, sino también para la propia monarquía que comprobaba cómo sus arcas se llenaban con jugosas rentas con las que podía financiar los gastos que implicaba su hegemonía en Europa. Destaca, al respecto, el testimonio de otro dramaturgo del siglo XVII, Agustín de Rojas Villandrando, que, en su *Viaje Entretenido* escribió lo siguiente:

⁵ RULL FERNÁNDEZ, Enrique: “Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón”. En Rull Fernández, Enrique (coord.): *Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*. Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. II, pp. 759-767.

“Farándula en víspera de compañía. Traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato; caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas del Corpus Christi a doscientos ducados”.

1.3. TEMA CENTRAL DE LOS AUTOS SACRAMENTALES: LA EUCARISTÍA

Existe una disyuntiva basada en si la eucaristía se trató del tema central de los autos sacramentales. Mientras el hispanista escocés James Fitzmaurice-Kelly y el español Adolfo Bonilla y San Martín arguyen que estas piezas teatrales orientan su argumento hacia dicho motivo, otros, como José María Ricardo, afirman lo contrario, negando que este constituye el elemento central. En este sentido, existieron autos sacramentales cuyo argumento se basó en la mitología grecorromana, destacándose el titulado *Psique y Cupido* de José de Valdivielso. Otros desarrollaron el argumento amoroso o de infidelidad, como el titulado *La Adultera Perdonada* de Lope de Vega y, por último, se encuentran los de temática bíblica mencionándose los titulados *La Cena del Rey Baltasar* y *Las Espigas de Ruth*, de Calderón de la Barca.

Por otra parte, Alexander Parker, ha afirmado que la relación entre el objeto de glorificación de la eucaristía y el argumento eucarístico no aparece en los autos sacramentales del siglo XVII, al menos, en los de Calderón⁶. En sus piezas este dramaturgo eligió una gran variedad de historias divinas. Distinguió entre asunto y argumento. Si el primer elemento es el mismo en casi todas las piezas –debiendo hacer referencia obligatoriamente a la eucaristía–, el segundo, suele ser más heterogéneo, por medio del mecanismo de la alegoría. La eucaristía y la alegoría fueron los dos pilares básicos sobre los que giraron estas piezas teatrales a lo largo del Seiscientos. Así, lo plasmó Parker en el prefacio de su obra titulada *Autos Sacramentales Alegóricos e Historiales*.

Enrique Rull, otro conocedor de los autos calderonianos, entiende que en dicho siglo sus intenciones didáctica, pedagógica y moral ya no se producían con tanta frecuencia.

⁶ PARKER, Alexander Augustine: *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona, Ariel, 1983, pp. 46-47.

1.4. RECURSOS DE LOS AUTOS SACRAMENTALES

Existió una estrecha conexión entre los autos sacramentales y las Sagradas Escrituras, en especial, con la Biblia. Esta conexión fue realizada por medio del recurso de la alegoría. Se trata de una figura retórica que expresa un aspecto para dar a entender su significado opuesto. Un vocablo que procede de los términos griegos *ἄλλος* (otro) y *ἀγορία* (hablar). En palabras de Lausberg, “*la alegoría es al pensamiento, lo que la metáfora es a la palabra*”. Esta figura literaria parte de una relación entre los términos “vida” y “peregrinación”. El hombre debe elegir entre el camino de la salvación o el de la condenación, esto es, entre el paraíso celestial o el infierno. Cuenta con la penitencia como arma defensiva empleada contra la tentación continua que encarna el demonio. Su vida es concebida como una peregrinación donde el sacramento de la eucaristía le da fortaleza para resistir. El poder de este recurso literario descansaba en que tenía la capacidad de convertir un relato mitológico en un argumento de temática sagrada. Sin olvidar la cuestión de las etimologías. Así, Jasón sería equiparado al “salvador” o al “sanador” que no son otros que el propio Jesucristo. Unas técnicas que coincidieron, en parte, con la metodología empleada por la exégesis cristiana medieval ya que la alegoría de carácter poético de estas piezas podía continuar sin demasiados problemas, en la exégesis aplicada por los Padres de la Iglesia⁷ a las Sagradas Escrituras.

En cuanto a la escena dramática, se distinguen dos tipos de espacios: el espacio histórico y el espacio mítico. El primero se refiere a los elementos que eran percibidos por el público. Mientras que el segundo se encuentra simbolizado por el metalenguaje, es decir, únicamente era asimilado por los espectadores de forma imaginaria y a partir de la información alegórica que proporcionaban los actores. El resultado final se traducía en el empleo de toda una retahíla de recursos verbales que creaban un espacio donde se integraban personajes, objetos, paisajes y acciones. En este sentido, se necesitaron descripciones minuciosas para ambientar esas acciones que se hallaban ausentes físicamente de la escena teatral.

⁷ La interpretación alegórica de las Sagradas Escrituras se trata de un fenómeno que se inició con el judío Filón de Alejandría allá por el s. I d.C. Consistió en una conciliación de la filosofía griega con la religión cristiana o judía. Según este instrumento, los hechos, personajes e instituciones recogidos en el Antiguo Testamento se convertían en realidades históricas, queridas por Dios, que prefiguraban el legado de Cristo. Por ejemplo, la figura de Moisés prefiguraba a Cristo. Pero también se produjo la contraposición de figuras, como la de Adán frente a la de Cristo.

Al mismo tiempo, esta modalidad teatral consistió en un género atemporal y a-espacial. La alegoría no supo crear estas dos variables. El tiempo y el espacio brillaban por su ausencia. Ya lo apuntó Kurtz Spang⁸ al señalar que “*el auto sacramental es acrónico porque la lucha entre el bien y el mal no tiene fechas*”. En algunos momentos, fue el propio texto el que reflejaba estas dos variables, como sucede en el auto calderoniano titulado *El Año Santo de Madrid*. Se trata de una composición donde su autor describe las procesiones que las diferentes comunidades de religiosos, hermandades, cofradías y órdenes militares realizaban por Madrid todos los Viernes Santos constituyendo una descripción detallada de la geografía urbana madrileña con sus iglesias, conventos, calles, plazas, etc.

2. JOSÉ CLAVIJO Y FAJARDO Y LOS AUTOS SACRAMENTALES EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

La historia del teatro español dieciochesco se define por un espíritu modernizador. Se ha tendido a dividir tradicionalmente la historia de la literatura española de este siglo en dos etapas diferenciadas. Una primera, que abarca la mitad inicial, se trata de una mera prolongación de la dramaturgia barroca, no existiendo ningún literato que fuera capaz de renovarla. Mientras que en una segunda, que coincide con la siguiente mitad, surgieron una serie de pensadores, —entre ellos Clavijo y Fajardo—, que se propusieron desterrar los elementos barrocos de la dramaturgia española y sustituirlos por unos nuevos forjados en la normativa de los preceptistas ilustrados y en sus correspondientes modelos europeos.

En la actualidad, persiste la idea de que el teatro setecentista se caracterizó por una absoluta decadencia que convirtió a este siglo en un periodo estéril —desde el punto de vista literario— así como en una especie de transición entre el Barroco y el Romanticismo⁹. De acuerdo a esta visión, se produjo un fracaso de la corriente neoclásica, que fue incapaz de valorar y entender las esencias de la dramaturgia barroca. Pero la realidad nos muestra que no se pueden hacer juicios hipotéticos sobre un determinado asunto. Si, por un lado, es cierto que existió una ausencia en la producción teatral a lo largo de esta centuria —sobre todo, si se compara con la anterior

⁸ SPANG, Kurt: “El auto sacramental como género literario”. En Arellano, Ignacio (coord.): *Divinas y Humanas Letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona, Universidad de Navarra-Reichenberger, (1997), pp. 469-505.

⁹ Véase DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

etapa literaria, la barroca, y con la posterior, la romántica–, por otro, se produjo un cierto arraigo del teatro. Esta supuesta decadencia no supuso su debilitamiento ya que conocemos, por medio de los testimonios de la época, que fueron abundantes las representaciones de obras, adquiriendo los actores mucha popularidad.

En este sentido, uno de los grandes logros de la literatura del Setecientos radicó en que teorizó y polemizó sobre el teatro, mostrando interés por la trascendencia artística; socio-política e ideológica –que pudiera existir– y deduciéndose que si las piezas neoclásicas, si bien no se definen por la innovación sí por su espíritu analítico de los problemas sociales.

Uno de los primeros pensadores, que abonó el terreno sobre la polémica de la dramaturgia religiosa del Barroco –poniendo en antecedentes a Clavijoy Fajardo en su campaña contra los autos sacramentales–, fue Ignacio de Luzán que, en 1737, publicó una de sus monografías más conocidas: *La Poética*¹⁰. En ella, sentó las bases del naciente movimiento literario neoclásico español. Pero se mostró también muy prudente en sus comentarios, al ser consciente de que inauguraba una nueva tendencia argumentando, asimismo, que muchas de sus afirmaciones procedían de los clásicos, –Aristóteles u Horacio–, como recoge en el prólogo. A grandes rasgos, sostuvo que toda representación dramática había de contar con preceptos como los siguientes: las tres unidades básicas (lugar, tiempo y acción); un doble objetivo pedagógico-didáctico y moral y el concepto de “verdad realista” según el cual, los aspectos escenificados debían generar en el espectador la ilusión de que se encontraban contemplando un suceso auténtico. Se puede decir que Luzán intentó dar un soporte filosófico a las ideas que iba desarrollando siendo considerada su obra un verdadero tratado de “estética y filosofía del arte”.

La subida al trono de Carlos III marcó un antes y un después en la cultura ilustrada española del siglo XVIII. A partir de entonces, la corriente dramática neoclásica contó con el respaldo de la monarquía carolina. En este contexto, entra en acción nuestro protagonista que se convirtió en el “portavoz” de los renovados ataques al teatro barroco y, más en concreto, a los célebres autos sacramentales. El desempeño de varios cargos en la corte borbónica –como de la Dirección de los Teatros de Madrid, la Secretaría del Gabinete de Historia

¹⁰ Señala Cook que si los censores fray Manuel Gallinero y fray Miguel Navarro hubieran pronosticado que la *Poética* de Luzán sería el primer ingrediente para la destrucción de las comedias religiosas tradicionales, la habrían censurado de manera total. COOK, John: *Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice*. Dallas, 1990, p. 24.

Natural o la Redacción del semanario Mercurio—, significó que su labor revisionista tuviera éxito. En septiembre de 1762, comenzó a publicar su semanario, conocido como *El Pensador*¹¹, que consistió en una sucesión de artículos periodísticos sumando un total de 86 “Pensamientos”¹². En el tercero, comenzó sus ataques contra la comedia barroca que continuó en los “Pensamientos” IX, XXII, XXVI y XXVII. Las críticas a los autos sacramentales se concentran en los “Pensamientos” XL y XIII.

Clavijo y Fajardo posee unos rasgos propios que le distinguen —ya en su época— de los ilustrados europeos e, incluso, de sus contemporáneos hispanos, en cuestiones como el no someterse completamente a las reglas neoclásico-ilustradas “*para no pecar demasiado de avanzado o extranjero*”. En otras, se aproxima al Padre Feijoo, por ejemplo, en el hecho de describir la ignorancia de los sectores populares alejándole del mismo, a su vez, en el estilo, y procedimientos empleados y espíritu crítico. En este último aspecto, se presenta a los lectores con una timidez que, ante el temor de ofenderles con sus escritos, le hace disculparse continuamente. Sus artículos no se encuentran encaminados a alterar psicológicamente los ánimos de los individuos, sino que solo persiguen “*el deseo de mejorar a los hombres*”. En el prólogo de *El Pensador* lo refleja con estos términos: “*lo mismo que se procura mejorar los caminos, las tierras o la raza de los caballos, en lo que toca al hombre ¿por qué no se ha de procurar su mejoramiento que ha sido objeto de tantas atenciones?*”.

Recibió influencias de las corrientes filosófico-literarias¹³ europeas. De Joseph Addison adoptó el sentimiento moralista, su espíritu analítico-psicológico de la realidad social y su tono humorístico. Unos rasgos que este pensador inglés plasmó en su periódico de *El Espectador*¹⁴. De John Locke, también adoptó el sentimiento moralista —además del religioso—, que tanto influyeron en Voltaire, Rousseau,

¹¹ Véase CASO GONZÁLEZ, José Miguel: “El Pensador, ¿periódico ilustrado?”. En *Estudios de Historia Social* (ejemplar dedicado a Periodismo e Ilustración en España), 52-53, (1990), pp. 67-79.

¹² La desaparición de *El Pensador* pudo deberse, quizás, a posibles diferencias con el Santo Oficio así como el intelectual francés Pierre Agustin Caron de Beaumarchais que, por estos mismos años, se encontraba residiendo en la corte madrileña. CASTAÑÓN RODRÍGUEZ, Jesús: *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750)*. Madrid, Taurus, 1973.

¹³ Véase ESPINOSA GARCÍA, Agustín: *Don José Clavijo y Fajardo*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1970, pp. 47-50.

¹⁴ Algunos autores afirman que Clavijo copió literalmente determinados artículos periodísticos contenidos en *El Espectador* de Addison. Caso González, José Miguel en ídem, íd., pp. 67-79.

Montesquieu, Montaigne y, en general, en toda la filosofía del siglo XVIII. Mientras que de Jean-Jacques Rousseau tomó los caracteres didáctico-pedagógicos. A diferencia de Luzán no tuvo como objetivo primero la redacción de una obra teórica sobre la dramaturgia española, sino todo lo contrario. Concibió *El Pensador* con una finalidad divulgativa. Empleó un lenguaje llano para hacer sus mensajes más accesibles a los sectores populares utilizando el recurso de la sátira.

Tres circunstancias, según Paul Guinard, hicieron que la monarquía carolina respaldase la “empresa renovadora” encarnada por *El Pensador*¹⁵. Estas circunstancias son: el privilegio real que Carlos III promulgó a favor de Clavijo¹⁶; la colaboración de este, como ayudante anónimo, del ministro irlandés Ricardo Wall; y su nombramiento –a comienzos de 1763– como “funcionario” de la Secretaría de Estado.

Arguye Clavijo que, a pesar de los esfuerzos reformadores del teatro por parte de sus homólogos ilustrados, durante la primera mitad del Setecientos, seguía aquel en la misma situación de pobreza que en el siglo XVII. Los dos corrales de comedias más renombrados de Madrid, el Teatro de la Cruz y el Teatro de El Príncipe, no habían experimentado apenas variación desde su construcción entre los años 1579 y 1582. Aunque durante el primer tercio fueron redactadas algunas piezas acordes con los nuevos aires, el repertorio más grueso lo siguió constituyendo los dramaturgos del siglo XVII –y sus epígonos del XVIII– manteniéndose las tradicionales disputas entre “chorizos” –atrincherados en el teatro de El Príncipe– y “Polacos” –en el de La Cruz–. Otro testimonio nos lo proporciona Leandro Fernández de Moratín que afirmó “*que los corrales de El Príncipe y La Cruz (de Madrid) se trataban de indecentes asilos para las musas españolas*”¹⁷.

Clavijo y Fajardo sostiene también que el teatro popular, –tanto el religioso como el profano– logró resistir los sucesivos intentos de reforma durante los reinados de Felipe V, Fernando VI y los primeros años del de Carlos III. Al respecto, se distinguen dos etapas. Una etapa inicial, que corresponde a la primera mitad del siglo XVIII, se caracteriza porque esta reforma se centró exclusivamente en el plano teórico. Sus soluciones fueron plasmadas en los escritos de los preceptistas. Sus medidas no pasaron de la creación de círculos de opinión como fue el caso de salones; academias;

¹⁵ Véase CLAVIJO y FAJARDO, José: *Antología de El Pensador*. Las Palmas de Gran Canaria, Viceconserjería de Cultura y Deporte (Gobierno de Canarias), 1989.

¹⁶ Llama la atención que este privilegio fuera expedido en noviembre de 1762, justo dos meses después de la emisión del primer número de *El Pensador*.

¹⁷ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás y Leandro: *Obras de don Nicolás y Leandro Fernández de Moratín*. Madrid, Nueva Edición, 1898, vol. II, pp. 310-311.

tertulias y de los teatros de los Reales Sitios donde sí eran representadas las comedias neoclásicas. La argumentación de este ilustrado canario aparece, asimismo, en el testimonio del erudito Agustín Montiano y Luyando que, en su primer discurso, “*enumera las comedias barrocas renunciando a ocuparse de las neoclásicas ya que no habían salido todavía a la luz, pero que eran de una gran calidad*”. Mientras que en un segundo momento, que corresponde al resto de la centuria, la situación se invirtió a favor de los reformadores ilustrados, que lograron asociar su empresa renovadora teatral con la Monarquía de Carlos III y se cubrió de un cierto aire de oficialidad.

En este contexto, se entienden sus críticas hacia los autos sacramentales¹⁸. Se trataron de unas piezas teatrales que eran representadas el día del Corpus Christi mientras tenía lugar el desfile procesional de la Sagrada Forma. Las diferentes compañías teatrales instalaban sus estrados en los espacios abiertos de las ciudades, como las plazas, en los que se escenificaba el Misterio de la Eucaristía. Poseyeron una periodicidad anual, cuyos gastos eran sufragados a partes iguales entre la monarquía y las diversas cofradías, hermandades y cabildos urbanos que rivalizaban entre sí por ofrecer los más selectos espectáculos. La festividad del Corpus Christi fue, además, la gran celebración de la Iglesia Católica durante la estación primaveral. Tuvo como novedad que la mayor parte de la misma se desarrollaba en el exterior de los templos, produciéndose el afloramiento de los sentimientos del populacho. Junto a las Comedias de Santos¹⁹, integran lo que se conoce como “Teatro Religioso del Barroco Hispano”: Adoptaron unos criterios de captación de la población, ajenos a su carácter de piezas sagradas. Para su puesta en escena, se dispuso de numerosos recursos económicos y materiales que, en la mayor parte de los casos, superaban el presupuesto de los corrales de comedias, y de los más novedosos avances técnicos –como los mecanismos de la naciente zarzuela–. Calderón de la Barca describió minuciosamente en sus *Memorias de Apariencias* toda la maquinaria escénica requerida para su puesta en escena. A lo que ha de añadirse al empleo de bailes, tornadillas o entremeses –en los entreactos– y los constantes cambios en el vestuario de los actores y el empleo de los elementos mágicos que tanta expectación generaban, saciando las apetencias literarias del populacho y no reflejándose, paradójicamente, la misión teológico-didáctica de estas piezas teatrales.

¹⁸ GARCÍA RUIZ, Víctor: “Los autos sacramentales en el siglo XVIII: un panorama documental y otras cuestiones”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, (1944), pp. 61-82.

¹⁹ BATAILLON, Marcel: “Ensayo de explicación del auto sacramental”. En *Varia Lección de Clásicos Españoles*, Madrid, (1964), pp. 183-205.

Avanzada la centuria dieciochesca, daba comienzo la famosa polémica sobre los autos sacramentales que habían logrado conservar la popularidad de antaño. Esta circunstancia era debida a su capacidad de saber reunir muchos de los recursos dramáticos, que en las comedias se producían por separado. Así combinaban una serie de recursos –como los milagros y apariciones– las acciones mágicas o los lances caballerescos y de amor. En ellos actuaban las mismas actrices que en las comedias profanas.

En este sentido, dos fueron los argumentos empleados por este ilustrado lanzaroteño: los religiosos, imbuidos de un cierto sentimiento moral, y los estético-literarios.

En cuanto al primer argumento, ya desde el mismo siglo XVI, la Iglesia Española se mostró reacia hacia estas representaciones, en especial, tras la finalización del Concilio de Trento. En las actas de los concilios provinciales celebrados en ciudades como Salamanca, Santiago de Compostela o Toledo, se recogieron un conjunto de disposiciones en esta dirección. Entre estas, se menciona la prohibición de celebrarlos durante los oficios litúrgicos, ordenando que tuvieran lugar en los exteriores de los templos y en determinados momentos de la procesión. Destacamos también la obligación de que los textos fueran enviados, un mes antes, a los miembros del Santo Oficio para su revisión. El objetivo perseguido radicó en un control de la euforia que estas piezas generaban entre la población, debiendo ser reorientadas hacia la exaltación de la Sagrada Eucaristía. El testimonio del doctor navarro, Martín de Azpilcueta²⁰, es un exponente de la desviación doctrinal, hacia prácticas pseudopaganas, que generaban estas piezas teatrales:

“Se ofende a Dios en las invenciones profanas y gastos que se sacan el día del Corpus Christi. De donde se sigue que alguna ocasión tuvieron los luteranos de quitar la procesión del día del Corpus por las muchas profanidades y gentílicas vaciedades que, de muchas partes en ella se hazen (...). Porque bien se pueden quitar estos abusos, quedando en buen uso”

Con esta afirmación, se pretendía que el tiempo de las procesiones fuera más corto para evitar que la alegría del populacho alterase los oficios sagrados, como consecuencia de unas representaciones deshonestas, injuriosas e inmorales hacia la figura de Cristo.

La palabra clave se halla en el sustantivo “inmoralidad”²¹. Clavijo y Fa-

²⁰ Ídem, íd., pp. 190-191.

²¹ Emilio Cotarelo recopiló abundantes documentos en contra de la inmoralidad que desprendían los autos sacramentales y las comedias de santos. Véase MORI Y COTARELO, Emilio: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Granada, Universidad de Granada, 1997, pp. 66-68.

jardo sostuvo, al respecto, que estas piezas, con el transcurrir de los años, habían degenerado en inmoralidad porque el populacho no entendía el significado sagrado que era transmitido por medio de la alegoría. Aparte de no comprender su contenido teológico, estaba el problema de la realidad física. La separación de los cómicos, con respecto al público, conllevaba que aquél no escuchara lo que recitaban. Solamente lo visual -encarnado en el vestuario, las danzas y los efectos escénicos- hacía posible que los espectadores siguieran estos actos con facilidad.

En resumen, los argumentos de este ilustrado canario²² fueron:

- a) Los autos sacramentales constituían un halago de los sentimientos y no un incentivo de la piedad religiosa. Asegura que los espectadores solo asistían a los sainetes y entremeses de los entreactos.
- b) No forman parte de ninguna modalidad de poesía dramática, ni sagrada ni profana. A su parecer, no serían teatro sino “*diálogos alegóricos puestos en metro*”.
- c) Se tratan de los enemigos de la Religión Católica porque impiden a los hombres penetrar en los valores de la fe por medio de la razón.
- d) No pueden ser representados debido a que sus actores y actrices poseen una vida poco ejemplar.
- e) Constituyen, en suma, una mezcla de los aspectos sagrados y profanos.

Por tanto Carlos III debería prohibir la representación de estas piezas teatrales por atentar contra los dogmas de la Religión Católica, la Razón y la Monarquía:

“Es igualmente constante que muchos defectos morales no tienen en el Evangelio precepto que los ataque. Y que por lo mismo profesamos una religión más pura que la de los Gentiles, es preciso que nos esmeremos en unir en igual grado las virtudes morales con las prácticas del Cristianismo”²³

Llama la atención, a su vez, que Clavijo y Fajardo –y todos los ilustrados–

²² Mario Hernández sostiene que en la prohibición de los autos sacramentales pesaron tanto las razones religiosas como las estético-literarias y, en un sentido general, los histórico-culturales. HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario: “La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII. La Ilustración frente al Barroco”. En *Revista de Literatura*, 42 (1980), pp. 185-220.

²³ Véase CLAVIJO y FAJARDO, José: *Antología de El Pensador*. Las Palmas de Gran Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deporte (Gobierno de Canarias), 1989, Pensamiento XXII, p. 268.

no sean los primeros en darse cuenta de la inmoralidad de estas piezas porque casi dos centurias antes los hombres de iglesia se encontraron al tanto.

En lo que respecta al segundo, se acepta la idea de que en el siglo XVIII se produjo una transformación cultural²⁴ que tuvo al movimiento ilustrado como principal manifestación. Sus pensadores, en el ámbito de las letras, defendieron una reforma del teatro para homologarlo –como se decía en la época– con la dramaturgia neoclásica del continente europeo. El existente en España se encontraba desfasado, no sirviendo para transmitir sus postulados ideológicos. Así, en el Pensamiento XXII, clamó por la sustitución de la Iglesia como educadora de la sociedad. Arguye, además, que el teatro²⁵ “*debería estar poscristo entre las gentes que profesan la Religión Cristiana, sino aún entre los que solo se gobiernen por una razón medianamente ilustrada*”. Esta afirmación cobra más fuerza cuando en otro pasaje del mismo pensamiento dice que “*los hombres no se han hecho más puros (cristianos) después de la predicación del Evangelio*”.

Fue partidario de un teatro didáctico y pedagógico que se convirtiese en el vehículo difusor de sus ideas. Éste debía educar a la población en los valores ilustrados. Pero no se olvida tampoco de que las composiciones barrocas nacieron también con un objetivo similar, es decir, para dar a conocer los dogmas tridentinos. Si el teatro del Seiscientos fue un instrumento de propaganda política-religiosa, que empleó la dinastía Habsburgo, el pensamiento reformista del XVIII contó con unos fines parecidos. Con estos términos lo plasmó en el Pensamiento IX²⁶:

“Éste es el santo fin de la buena comedia (la corrección de las malas costumbres), tanto más necesaria, cuando está destinada para un público, que no lee otros libros ni tiene otra educación. Su influjo es poderoso entre los hombres. Y así la buena comedia es tan capaz de reformar un pueblo y de mantenerlo reformado, como la que presenta malos ejemplos es capaz de pervertirlo o mantenerlo corrompido”.

Además, criticó la mezcla de géneros dentro del teatro y el amontonamiento de los personajes dentro de una misma escena, censurando asimismo la intervención del “gracioso” –una figura encargada de la parte cómica de las comedias barrocas– y tildando de inverosimilitud algunas escenas que extraían de la vida cotidiana. Una crítica aparte la recibió la alegoría

²⁴ Consúltese ABELLÁN-GARCÍA GONZÁLEZ, José Luís: *Historia crítica del pensamiento español III. Del Barroco a la Ilustración (Siglos XVII-XVIII)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

²⁵ CLAVIJO y FAJARDO, José: Pensamiento XXII, pp. 260-261.

²⁶ CLAVIJO y FAJARDO, José: Pensamiento IX, p. 15.

ya que “*resultaba inconcebible que la primavera, el apetito, el tiempo o las edades hablasen en el teatro como las personas*”.

Estos argumentos se mezclaron con caracteres de índole social. El populacho –se insiste– no comprendía el significado sagrado de los autos sacramentales. Lo único importante era su carácter festivo constituyendo la fiesta religiosa del Corpus Christi un fenómeno social²⁷. En el anterior Pensamiento, expone una de las obsesiones de todo ilustrado: la protección oficial de la Monarquía hacia la actividad intelectual²⁸:

“Por esto todos los grandes hombres han dicho siempre que este debía ser uno de los principales objetos del Gobierno, como es la educación pública”

Sin olvidarse tampoco que pueden ser esgrimidas razones de corte político-ideológico, para explicar las críticas de Clavijo y Fajardo hacia los autos sacramentales. Estableció los principios de un teatro ideológico al servicio de la grandeza de la Monarquía Carolina:

“Hay, por otra parte, en el hombre unas semillas o sentimientos de independencia, bien o mal entendidas, que clamarían imperiosamente si la cordura de los legisladores llegara hasta quererlas suprimir. Para esto solo son eficaces las amonestaciones de la poesía teatral (...)”

Clavijo y Fajardo fue consciente, en definitiva, de que los pensadores europeos despreciaban –en sus obras– el teatro español, tildándolo de una “actividad oscura asociada a los elementos religiosos del catolicismo romano”. Un ejemplo lo constituye Antonio Ponz²⁹.

3. CONSIDERACIONES FINALES

A modo de conclusión, señalamos que las críticas que José Clavijo y Fajardo efectuó con respecto a los autos sacramentales –desde El Pensador– se insertan dentro de los ataques al Teatro Barroco, en general, y hacia aquéllos, en particular. Fue consciente de que estas piezas teatrales habían perdido su razón de ser a mediados del siglo XVIII, resultando absurda su existencia. Los sectores populares solo asistían a sus representaciones para saciar sus ansias festivas, al no ser capaces de entender su contenido teo-

²⁷ ANDIO, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Castalia, 1988, pp. 345-379.

²⁸ CLAVIJO y FAJARDO, José: Pensamiento IX, p. 15.

²⁹ Antonio Ponz recogió en sus *Viajes a España* -18 volúmenes, (1772-1792)- y en *Viaje fuera de España* -2 volúmenes, 1785- una visión general de las costumbres españolas. No obstante, se tratan de sendos tratados de crítica del arte.

lógico, es decir, de exaltación del ministerio de la Eucaristía. En esta línea, René Andioc³⁰ opina que la cédula real carolina, que prohibió la representación de estas piezas teatrales el 9 de junio de 1765, se halla en estrecha relación con el "fallecimiento natural" de dichas piezas. En otras palabras, fue la propia época la que exigió su abolición y extinción.

BIBLIOGRAFÍA

Monografías

ABELLÁN-GARCÍA GONZÁLEZ, José Luís: *Historia crítica del pensamiento español III. Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII-XVIII)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

ANDIOC, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Castalia, 1988.

BATAILLON, MARCEL: *Erasmus y el Erasmismo*. Barcelona, Editorial Crítica S. L., 1977.

CASTAÑÓN RODRÍGUEZ, Jesús: *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750)*. Madrid, Taurus, 1973.

CLAVIJO Y FAJARDO, José: *Antología de El Pensador*. Las Palmas de Gran Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deporte, 1989.

COOK, John: *Neo-classic drama in Spain. Theory and Practice*. Dallas, 1990.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

ESPINOSA GARCÍA, Agustín: *Don José Clavijo y Fajardo*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1970.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás y Leandro: *Obras de don Nicolás y Leandro Fernández de Moratín*. Madrid, Nueva Edición, 1898, vol. II, pp. 310-311.

GONZÁLEZ PEDROSO, Eduardo: *Los autos sacramentales desde su origen hasta finales del siglo XVIII*. Madrid, Atlas, 1952.

MARAVALL, José Antonio: *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Madrid, Ariel, 1975.

³⁰ ANDIOC, René: ..., pp. 345-379.

MORI Y COTARELO, Emilio: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Granada, Universidad de Granada, 1997.

PARKER, Alexander Augustine: *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona, Ariel, 1983.

WARDROPPER, Bruce Wear: *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*. Salamanca, Anaya, 1967.

Capítulos de libros

SPANG, Kurt: "El auto sacramental como género literario". En Arellano, Ignacio (coord): *Divinas y Humanas letras. Doctrina y Poesía en los Autos Sacramentales de Calderón*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1977.

Congresos y seminarios

RULL, Fernández, Enrique: "Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón". En Rull Fernández, Enrique (coord): *Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*. Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. II, pp. 759-767.

Artículos de Revistas

ANDRACHUK, Gregory Peter: "The auto sacramental and the Reformation". En *Journal of Hispanic Philology*, 10, (1985).

BATAILLON, Marcel: "Ensayo de explicación del auto sacramental". En *Varia Lección de Clásicos Españoles*, Madrid, 1964.

CASO GONZÁLEZ, José Miguel: "El Pensador, ¿periódico ilustrado?". En *Estudios de Historia Social* (ejemplar dedicado a Periodismo e Ilustración en España), 52-53, (1990).

GARCÍA RUIZ, Víctor: "Los autos sacramentales en el siglo XVIII: un panorama documental y otras cuestiones". En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, (1994).

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario: "La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII. La Ilustración frente al Barroco". En *Revista de Literatura*, 42, (1980).