



UNA DEFENSA NOVOHISPANA DE LA COMEDIA ÁUREA: FRANCISCO JAVIER ALEGRE

FELIPE REYES PALACIOS

Universidad Nacional Autónoma de México

Inserta en las notas con que ilustraba su versión parafrástica —que no traducción— del *Arte poética* de Boileau, la apología de la comedia áurea que ahí realizó el jesuita novohispano Francisco Javier Alegre, nos resulta ahora plenamente explicable por lo que toca a su costado reivindicatorio de la cultura española, ejecutada como fue —en Italia hacia 1773—, en un ambiente hostil. Pero además de su importancia histórica, todavía no reconocida de manera suficiente, sorprende en el apologista una notable intuición teórica que, rebasando los aspectos dogmáticos del clasicismo en materia dramática, le permitió enlazar, como lo veremos, la libertad formal de la comedia española con las convenciones ideológicas que le dieron sustento.

La idea de “traducir” el texto de Boileau, adecuándolo a la literatura española, no había sido concebida en Italia, durante su destierro. Pero ahí cristalizó en un manuscrito que no llegó a ver la luz sino hasta más de un siglo después, en 1889, por obra del mexicano Joaquín García Icazbalceta. Fue incluido entonces en un volumen de *Opúsculos inéditos*, ocupando la mayor parte de él,¹ aunque en un tiraje sumamente reducido de 150 ejemplares. Rareza bibliográfica que, aunque atendida por los historiadores de la literatura en diversas ocasiones,² no ha

¹ El solo texto de Boileau fue incrementado en dos tantos más con las notas de Alegre, como lo veremos; además, García Icazbalceta añadió un texto suyo dirigido “Al lector”, a manera de prólogo; la “Vida del autor”, escrita originalmente en latín por el también padre jesuita Manuel Fabri, y traducida por el mismo Icazbalceta; más la bibliografía y las notas que éste añadió para identificar los textos citados por Alegre (esto es, notas al pie de página en las secciones de “Notas”). Por otra parte, el texto de Boileau no está completo. Alegre decidió no traducir el Canto IV por considerar que repite conceptos ya tratados en los cantos anteriores.

² En el siglo XIX se ocuparon de esta versión —antes de Icazbalceta—, Leopoldo Augusto de Cueto (cxxvii-cxxix) y Marcelino Menéndez Pelayo (306-307), a quienes el editor de Alegre cita *in extenso*; en el siglo XX le dedicó tres breves artículos Gabriel Méndez Plancarte (161-171) y un libro completo el sacerdote jesuita Allan F. Deck.

merecido hasta ahora los honores de un rescate editorial que la ponga a la disposición de un público más amplio.³

Gran parte de la importancia de esta versión del *Arte poética* de Boileau gira alrededor de la fecha de su ejecución, entre 1773 y 1776. Este dato se puede deducir de la referencia que hace el jesuita, en su “Epístola dedicatoria”, a la impresión de otro de sus trabajos, su versión latina de la *Iliada*, cuyas primeras dos ediciones datan de esos años, la primera hecha en Forli y la segunda en Bolonia.⁴ Lo primero que nos sorprende, pues, al revisar los datos contextuales, es que la versión de Alegre es anterior, en más de una década, a la primera que se publicó en España de Boileau, la de Madramany y Carbonell (1787).⁵ Y no sólo eso sino que, como sucedió con frecuencia entre los jesuitas expulsos, muchos de sus trabajos realizados en Italia eran tan sólo una continuación de sus afanes trasatlánticos. La epístola mencionada nos refiere, en cuanto a esto, que siendo Alegre maestro de “letras humanas” en el colegio de San Ildefonso, en la ciudad de México, ya había comenzado a traducir el *Arte poética*, pero que dicha labor se vio interrumpida por “el común naufragio”, esto es, la expulsión de 1767. De modo que, de haberla terminado en la Nueva España, su versión de Boileau se habría adelantado a Madramany y Carbonell en dos décadas. Es enteramente legítimo, sin embargo, considerarla como la versión

³ En la Universidad Nacional Autónoma de México hemos emprendido ya dicha tarea, al alimón, el latinista José Quiñones Mendoza y el autor del presente artículo.

⁴ Alegre se refiere a Padua como el lugar en que ocupó, traduciendo a Boileau, “algunos ratos melancólicos”, mientras vigilaba la impresión aludida. Pero ninguna de las dos primeras ediciones de esta obra registra como lugar a Padua, razón por la cual no nos es posible deducir la fecha con toda precisión. La posibilidad que sí debe descartarse, por haber sido posterior a su muerte según su biógrafo (xxxii), es la de la tercera edición, hecha en 1788, en el Vaticano, la cual trae, por cierto, una anotación que se refiere a las “muchas erratas” de la anterior edición de Bolonia. Ello nos permitiría, entonces, descartar también a esta ciudad, en atención al cuidado editorial que debió de concederle a su libro, para evitar erratas. De modo que la ciudad y el año de la referencia deben de ser Forli, 1773, *suponiendo un cambio de última hora en sus planes con las diversas imprentas italianas a que recurrió*. Sin embargo, hay que tener presente que el lugar usual de su residencia era Bolonia, de acuerdo con el padre Fabri, quien dice: “Llegado a Italia después de varios contratiempos, se fijó primero en San Pedro, pueblo inmediato a Bolonia, y luego en Bolonia misma, donde pasó casi veinte años hasta el fin de su vida [...]” (xxxii).

⁵ Llama la atención a este respecto que Menéndez Pelayo, tan preciso siempre en sus datos, en esta ocasión comience refiriéndose vagamente al manuscrito de nuestro jesuita diciendo (después de haber comentado al traductor español): “Acometió al mismo tiempo idéntica empresa [...]” (*apud*: xiv). Es justo precisar que la traducción de Madramany y Carbonell sería, en todo caso, la primera en ser publicada.

novohispana de Boileau, por el lugar de su concepción inicial, lo mismo que por el origen de su autor (nativo de Veracruz), y por la formación netamente americana de éste, quien como súbdito de España se propuso revisar su literatura a la luz de las ideas neoclásicas, en boga al interior de los círculos ilustrados.

Del modesto entorno novohispano al polémico contexto europeo

El modesto entorno académico que impulsó a nuestro jesuita a ejecutar una versión española de Boileau es descrito por su biógrafo en los siguientes términos, sin que se refiera a ella explícitamente:

Había en el mismo colegio de San Ildefonso varios jóvenes aprovechados que, concluidos sus cursos de artes, de teología y de cánones, y habiendo recibido ya sus grados en la Universidad, permanecían allí dando buen ejemplo a otros más jóvenes, y aumentando el lustre de aquel florentísimo colegio, mientras obtenían alguna colocación en premio de sus estudios. Como los viese ya de juicio maduro, de edad competente y ansiosos de aprender, formó con ellos Alegre una academia privada para cultivar las bellas letras y las matemáticas, con tan buen éxito que, bien instruidos después en la latinidad selecta, se distinguieron en la oratoria y la poesía. Y cierto, salieron de aquella academia diversos opúsculos que, divulgados, ganaron en todas partes gran gloria para los discípulos y el profesor. Se consagraba, mientras tanto, a la obra que se le había encargado, y en menos de tres años presentó acabada la historia de aquella Provincia [de la Compañía de Jesús], en dos grandes volúmenes. Ya se ponía empeño en publicarla con elegantes caracteres en la imprenta del colegio, cuando se vio obligado a dejar manuscrito el fruto de tantas vigiliias y trabajos, y a navegar para Italia, a consecuencia de la repentina expulsión que sorprendió a todos los sujetos mexicanos. (xxx-xxx1)

De modo que, al realizar —en Europa— una versión parafrástica de Boileau, en la que “a los ejemplos y alusiones francesas”, él los sustituye por referencias “comúnmente españolas” (con infinidad de versos nuevos y añadiendo extensas secciones de Notas al final de cada Canto), Alegre se insertaba en el debate sobre el prestigio cultural español, al que la estancia de los jesuitas en Italia mucho aportó durante el último tercio del siglo XVIII. Ello aunque su texto no lo declare así en plan polémico, como una reivindicación ante las críticas de los ilustrados europeos. Pero por supuesto que era parte de una reivindicación, sobre todo tratándose de “españoles” nativos de América, como claramente lo expuso luego su biógrafo, al referir la anécdota del caballero italiano que quiso poner a prueba los conocimientos del padre Alegre:

Al efecto le convidó a su casa con gran cortesía, y le condujo a su biblioteca particular, bien provista de autores, donde le mostraba ya éste ya el otro libro, raro en su concepto; y como quien consulta, le preguntaba acerca del mérito de los autores y asunto de las obras. Alegre, con darle noticia circunstanciada de cada uno de aquellos libros, le demostró que los tenía ya vistos y bien leídos antes en

México; y no sólo eso, sino que también le informó de que existían allá e igualmente había leído otras obras raras y de precio que faltaban en aquella biblioteca y en otras de Italia. No sabía el cortés caballero qué admirar más: si la inmensa lectura que aquel extranjero dejaba descubrir en su conversación; o que en América hubiese, de años atrás, aquellos valiosos libros que él creía reservados a Italia, y aun otros muchos. Error por cierto muy arraigado en Europa, y de que ni aun los literatos están libres, es creer que cuando han concedido a los americanos sus inmensos tesoros de metales preciosos y sus grandes riquezas, han hecho bastante por ellos; pero que pueda hallarse entre gentes que llaman bárbaras el amor a las letras y el cultivo de las ciencias profundas, es lo que niegan con gran desenfado. (xxix-xxx)

Los propósitos didácticos de Alegre, de carácter enciclopédico, y la erudición que presuponían, son manifiestos en las secciones de Notas que siguen a cada Canto, tan extensas que ellas conforman “un verdadero curso de teoría [e historia] literaria, acomodado principalmente a la poesía castellana”, como señaló Marcelino Menéndez Pelayo (*apud* xv), aunque no limitado a ella. La versión de Boileau ocupará entonces sólo una tercera parte del texto, mientras que lo aportado por Alegre abarcará las otras dos terceras partes. Decidida reivindicación de la “poesía castellana” (como se designaba todavía a lo que ahora entendemos como *literatura*) que precedía a las apologías bien conocidas de otros autores como serían las de Javier Lampillas (1782-1786) y Juan Pablo Forner (1786),⁶ y que de paso reivindicaba también a los escritores jesuitas, siquiera por el número de ellos que son mencionados: de un total de 263 que incluye la bibliografía de Icazbalceta, 64 son jesuitas, algo más del 24%.⁷

No se trata, pues, de una traducción que por su fidelidad contribuya solamente a difundir los principios del clasicismo francés en el mundo hispánico, sin un propósito ulterior, sino de un texto hasta cierto punto

⁶ Respectivamente: *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*, y *Oración apologética por la España y su mérito literario*. La primera fue escrita en respuesta a los ataques de los italianos Tiraboschi y Bettinelli, quienes culparon a España de ser la corruptora del buen gusto; y la segunda fue una reacción contra el francés Masson de Morvilliers, autor de “el texto más ofensivo e injusto contra la cultura española” que se escribió por entonces (Checa, *Pensamiento* 86). En cuanto a los títulos de las obras españolas, adviértase que, por contrapartida a lo que el término *poesía* designaba, *literatura* se usaba en su sentido más etimológico, refiriéndose a toda obra escrita, cualquiera fuese la materia de que tratara.

⁷ Gabriel Méndez Plancarte (163) advirtió la sobreabundancia de autores franceses mencionados, 67 según él; pero resulta que 27 de ellos escribieron en latín, y no en su lengua nativa, por lo que la cifra queda en 40 (15%) y resulta menor que la de los escritores jesuitas y la de los españoles. Las estadísticas de mayor relevancia se complementan con éstos, que suman 61 (algo más del 23%), sin incluir a quienes escribieron en latín.

autónomo, hasta cierto punto contestatario, que pretende legitimar la tradición de la literatura española a la luz de tales principios. Aunque ciertamente Alegre se muestra, por su formación, tan ilustrado y clasicista como el que más, no vacilaría en subvertir el texto de Boileau siempre que lo considere necesario, extendiendo su posición contestataria a Ignacio de Luzán, quien “quiso parecer un gran crítico deprimiendo su propia nación” (3). El único límite al que irremediamente se ajusta Alegre es el de la estructura y el itinerario temático del *Arte* de Boileau, los cuales a su vez derivan del modelo de Horacio, como lo hace ver Alegre una y otra vez.

En la estructura del *Arte poética* de Boileau, es el Canto III donde aparecen los géneros dramáticos, tema que, por otra parte, constituyó el centro del debate español entre clasicistas y casticistas, particularmente por lo que se refiere a la comedia.

El debate sobre la comedia española a partir del Canto III de Boileau

En el Canto III pasa Boileau a tratar de los géneros mayores, los únicos de los que se ocuparon las poéticas de la antigüedad grecolatina, las que lo hicieron contrastando la épica con la tragedia y la comedia, a partir de la definición aristotélica que entendía la poesía como imitación de acciones humanas. Por convicciones ideológicas que se remiten al sustrato aristocratizante de esta doctrina, tanto el neoclásico francés como su “traductor” novohispano le conceden mayor importancia a tragedia y epopeya, ocupándose primero y más extensamente de ellas, para luego darle lugar a la comedia. Ese lugar llega a tener mayor dimensión en el novohispano, por causa de la herencia cultural recibida de España, donde la comedia comportaba una presencia y un vigor mucho mayores que la tragedia, de modo que la nota dedicada a aquella (n. 95) le resulta no sólo más amplia que varias notas en que trata directamente de ésta (n. 11-17), sino la que más le estimula en su discurso teórico, constituyéndose en el remate de su texto.

Muy pronto aparecerán, entonces, en la paráfrasis de Alegre y en sus notas, las diferencias (y oposición estilística) entre la literatura dramática francesa y la española. Si Boileau comienza declarando categóricamente la necesidad de las famosas “tres unidades” (*qu'en un lieu, qu'en un jour, un seule fait accompli* [...], v. 45), Alegre se siente precisado, todavía sin cuestionarse a fondo sobre los rasgos formales del teatro español, a ejecutar varias operaciones. En el verso transforma en elogio la referencia negativa de Boileau a Lope de Vega. Si aquél decía (en la traducción moderna, en prosa, de González Pérez: 132):

Un rimador sin peligro, más allá de los Pirineos, encierra en escena años en un día. Allí, frecuentemente, el héroe de un espectáculo sin arte, niño en el primer acto, es anciano en el último [...]⁸

el novohispano lo modifica diciendo:

Más allá de los montes Pirineos
un autor de fecunda y rica vena
muchos años envuelve en una escena. (74)

Y luego, en la nota correspondiente enfatiza, por ahora, las dotes de Lope como versificador, no obstante sus faltas contra las “unidades”. Más adelante, Alegre añadirá de su cosecha algunos versos para postular al *Arte nuevo de hacer comedias* como una expiación, o al menos rectificación, de aquellas faltas, teniendo buen cuidado de no citar en la nota la posición abiertamente desafiante de Lope respecto de la “unidad” de tiempo: “No hay que advertir que pase en el periodo / de un sol, aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica” (*Arte nuevo...*, vv. 188-192).⁹

Respecto del asunto del tiempo, Alegre ha traído a colación, en el ínterin, el largo discurso del cura en el capítulo XLVIII del *Quijote* (Primera Parte), que se refiere a muchos de los “absurdos y disparates” del teatro español (n. 8), y no sólo lo que toca a las “unidades” de tiempo y lugar. Pero Alegre no fue el primero que estableció el enlace entre el dicho de Boileau y la censura de Cervantes al manejo libérrimo del tiempo en la comedia española (“Esta censura, digo, se la dio hecha a los franceses y extranjeros el juicioso autor del *Don Quijote*” [94]

⁸ Traducción de los versos 39-42 de Boileau: *Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées, / sur la scène en un jour renferme des années: / là souvent le héros d'un spectacle grossier, / enfant au premier acte, est barbon au dernier.*

⁹ En nuestros días, la cuestión del origen de las unidades ha sido claramente expuesta por Valentín García Yebra —traductor e intérprete del estagirita—, quien al respecto dice: “La doctrina de las tres unidades dramáticas (de acción, tiempo y lugar) fue elaborada por los comentaristas italianos de Aristóteles a lo largo del siglo XVI. La única unidad verdaderamente aristotélica es la de acción. La de tiempo, fue Agnolo Segni el primero que (en 1549) la fijó en veinticuatro horas como máximo. La de lugar surgió como consecuencia de la de tiempo y fue definida por V. Maggi en 1550. Ludovico Castelvetro reunió las tres y les dio forma definitiva en 1570, proponiéndolas como reglas inviolables de la composición dramática. De los tratadistas italianos las tomaron los franceses, y fue en Francia donde los dramaturgos las observaron con más rigor. En España, ni los tratadistas ni los dramaturgos del Siglo de Oro acataron más unidad que la de acción. La de tiempo, el Pinciano la ensancha hasta cinco días para la tragedia y tres para la comedia [...]; Cascales, hasta diez días. Tirso de Molina la rechaza totalmente [...]. Lope de Vega defendió la unidad de acción, pero no siempre la observó fielmente” (263, n. 98).

citando en seguida el caso del niño en mantillas que, de una escena a otra, se convierte en hombre barbado). Según Aníbal González Pérez (158), el primero que hizo tal enlace fue Claude Brossette, “abogado de Lyon al que Boileau autorizó para que hiciera una edición de sus obras con comentarios”, edición que efectivamente apareció en 1716, apenas dos años después de que fuera publicada una versión francesa del *Quijote* (traducida por C. Oudin y F. de Rosset). Datos plausibles que no le restan mérito al sentido de oportunidad con que el novohispano mete a la palestra a Cervantes, quien da testimonio de la tradición humanística española y le permite a él, además, referirse a otros “absurdos” españoles como las comedias pseudohistóricas y las de santos. Por lo demás Alegre, quien como anotador ha declarado proceder “por lección, observación y estudio propio” (2), parece aquí realmente espontáneo en su asociación. Visto el asunto hacia el otro lado de los Pirineos, me parece que la vaguedad de la referencia de Boileau le autoriza a uno a preguntarse si de veras el francés habrá conocido algo del teatro de Lope de Vega, o tan sólo le habrá aplicado a éste, insinuantemente, la censura cervantina, casi tachándolo de “poetastro”, o de “coplero”, como se podría deducir del despectivo *rimeur, sans péril* [...], del verso 39.

Hasta aquí Alegre se nos muestra conforme con los dogmas neoclásicos, y sólo se limita a precisar, por una parte, que la preceptiva clasicista era ya bien conocida por el humanismo español al menos desde los tiempos de Cervantes. Y por la otra, que conociéndola también Lope de Vega, pudo concebir, sujetándose a dicha preceptiva, “algunas” comedias que lograron llegar “al punto de la perfección que requirieron” —en términos de Cervantes (*apud* 96)—, aunque fallara en la inmensa mayoría de las que escribió por atender las demandas de su público. Así pues, el público de teatro es considerado, por lo pronto, como un factor económico que resulta perjudicial para la higiene y pulcritud del arte dramático. Pero después veremos, en la nota final de Alegre, que el público también realiza funciones positivas que son de tomarse en cuenta al analizar el teatro como fenómeno de comunicación colectiva. El jesuita transitará, pues, del comentario circunstancial a la reflexión intrínseca.

La larga cita de Cervantes incluye también, según hacíamos notar, la crítica de las “comedias historiales”, por todos aquellos errores en que incurren contra la historia y la geografía, así como de las comedias de santos, que con sus milagrerías apócrifas fomentaban el fanatismo religioso, razones ambas para que, en su perspectiva ilustrada, el padre Alegre las asumiera como propias.

Conformidad existe, por otra parte, entre el jesuita y su modelo francés, en cuanto a su rechazo de los asuntos religiosos en el teatro, aunque por diversas razones y en distinto grado. Lo que en Boileau había sido una elitista rememoración negativa de los orígenes populares del teatro europeo, refiriéndose a las representaciones de la Pasión, y caracterizando como “estúpidamente activa en su simplicidad” a la

cofradía que de ellas se encargó en París (vv. 83-86), le da pie al jesuita para censurar los autos sacramentales.

Ya se había dado para entonces, durante la década anterior, una intensa polémica al respecto en la prensa periódica española, que abarcaba desde la desconcertante literariedad de los autos como género (¿tragedia o comedia?), hasta la escandalosa impropiedad moral de que cómicos y cómicas representasen los sagrados papeles del Redentor y su inmaculada madre (críticas que se orientaban, pues, “por lo tocante a las bellas letras, y por lo que mira a la Religión”, decía José Clavijo y Fajardo, el redactor de *El Pensador Matritense*).¹⁰ Y ya había culminado en 1765 la campaña emprendida contra ellos por los intelectuales classicistas e ilustrados como Clavijo, quienes lograron la intervención del aparato oficial para prohibir que los autos continuaran representándose en todo territorio español. La crítica de Alegre no resultaba anacrónica, sin embargo, ya que se limitaba a cuestiones teóricas relativas a las “bellas letras”. Para él lo peor de los autos, desde el punto de vista de su formación clásica y su racionalismo dieciochesco, era la inverosimilitud de los personajes alegóricos y el sistema alegórico en sí que con ellos se instrumentaba. De modo que en su nota 18 a este canto sentencia: “Sea quien fuere su autor, ni los vicios ni las virtudes son personas capaces de representarse en los teatros, ni pueden atribuírseles cualidades o aventuras que satisfagan y entretengan la atención de un hombre cuerdo” (100). Afirmación que, dicho sea de paso, constituye con toda probabilidad una alusión a Cervantes, a quien Alegre cita en otras ocasiones como autor estimado por él, pues el “juicioso autor del *Don Quijote*”, al editar su obra dramática (1615), había reclamado tal primacía diciendo: “fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales a teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes” (Cervantes 172). Pero bien sabemos ahora, gracias a los rescates textuales y a los estudios realizados durante el siglo XX, que existen varios autores prelopidistas — entre ellos Fernán López de Yanguas— que en España ya se habían valido de los personajes alegóricos. Aparte de este dato meramente circunstancial, nos llama sobremanera la atención que siendo los preceptistas neoclásicos tan racionalistas, hayan despreciado un género tan enfática y atractivamente racionalista como lo es el auto sacramental, apoyado del todo en las elaboraciones abstractas de las alegorías. Cuestión de su método deductivo, nos parece; una vez recogida la verosimilitud —de Aristóteles— como criterio rector de una forma de escribir teatro, debía establecérselo, en consecuencia, como una medida de valor estético aplicable a cualquier forma dramática... excepto a la más típica y exitosa variedad de la comedia española, como

¹⁰ Véase precisamente, como ejemplo característico de tales críticas, el pensamiento XLII de Clavijo y Fajardo en la antología de José Checa Beltrán, *Pensamiento literario...* (73-76).

lo veremos en el texto de Alegre: la comedia de enredo, tan inverosímil de por sí.

El criterio aristocratizante y racionalista que comparten los dos clasicistas aquí reunidos se ratificará más adelante, por lo que toca también a la comedia, distinguiendo dos tipos de comicidad, localizables históricamente en la antigüedad grecolatina, pero vigentes todavía en la Francia neoclásica. Tanto la dupla Aristófanes-Menandro, ya percibida en sus diferencias por Aristóteles, como la de Plauto-Terencio, caracterizada por Horacio, pudieron reencarnar en la sola persona de Molière, ya que el cómico francés, tan elevado en las doctas pinturas del *Misántropo*, fue capaz de mezclar, en *Las trapacerías de Scapin*, los finos recursos de Terencio con los de un menospreciable cómico callejero conocido en París como Tabarin. Así que sin apartarse del espíritu del preceptista francés, Alegre sanciona por su parte las diferencias entre la tragedia y la comedia, “Mas tampoco es su empleo [de la comedia] / entretener del público las heces / con burlas indecentes y soeces” (92). “Del público las heces”, esto es, la plebe, el sector de los espectadores que puede considerarse como despreciable; “con burlas indecentes y soeces”, o sea, los recursos dramáticos propios del espíritu carnavalesco que había dado origen al arte cómico, fenómeno que ya en el Siglo de las Luces era considerado como una etapa felizmente superada —algo así como la infancia del teatro—, por más que estuviese vigente todavía en Molière, lo mismo que en algunos géneros cómicos españoles como el sainete, la zarzuela y el entremés. De éstos no se ocupará nuestro jesuita, como en muy escasa medida lo hicieron los preceptistas españoles del siglo XVIII, siendo consecuentes con los dictados del buen gusto y la razón.¹¹

Llega finalmente nuestro novohispano a la comedia, a la que dedica varias notas parciales y una muy extensa a modo de recapitulación (n. 95), como hizo con la epopeya. En esta que resulta una de las más lúcidas partes de su texto, es de notarse, justamente por su carácter generalizador, la ausencia de varias cuestiones polémicas en el teatro español. Respecto del teatro antiguo, cuya reseña histórica le traslada otra vez a Cervantes, no se refiere al “monstruo dramático” llamado tragicomedia por los primeros preceptistas españoles (el minotauro de Pasífae alimentado por Lope). Tampoco hay alusión alguna al tipo de comedia poco ortodoxa que desde el siglo XVII se apellidó como de figurón, y que abundó en el XVIII con autores como José de Cañizares. Menos aún, entonces, a géneros y prácticas dramatúrgicas que eran más recientes en España, como la comedia sentimental y las *refundiciones* clasicistas de obras del Siglo de Oro, las cuales eran aún poco conocidas, si acaso, en los territorios trasatlánticos. Ni siquiera incluye un deslinde explícito entre dos tipos de comedia que provenían de la tradición latina, y cuya oposición tanto formal como de objetivos

¹¹ Tal es el reporte de quien los ha estudiado a cabalidad: José Checa Beltrán, en *Razones del buen gusto* (228).

constituía para entonces el núcleo de la polémica acerca de la comedia. Tales son la llamada comedia de carácter y la comedia de enredo, o de capa y espada, género este último en el que sobresalieron Lope de Vega y Calderón de la Barca, tan denostados por los clasicistas dogmáticos como Blas de Nasarre, quien a la mitad de la centuria (1749) no sólo los consideraba “corrompedores” del teatro, sino también de la juventud, particularmente a Calderón, por los crecidos encantos de sus obras.¹² Más ponderación en sus críticas había mostrado el propio Luzán, en parte para evitar ser acusado de falta de patriotismo;¹³ pero su posición al respecto había quedado absolutamente clara en la primera edición de la *Poética*: su capítulo “De la comedia” (libro III, cap. XIV) apuntalaba en todas sus partes el modelo de la comedia de carácter y su finalidad moralizante.

La ausencia de un deslinde similar, explícito, en Francisco Javier Alegre no significa, en absoluto, que no estuviese consciente de las diferencias entre esos dos tipos de comedia. Comienza elogiando de pasada a Goldoni y Molière, modelos de dos países donde el arte cómico se practica con la mayor regularidad y más aprecio por el “arte”. Pero la mayor parte de la nota, tan amplia como un artículo de la *Enciclopedia* francesa, está dedicada a discutir la legitimidad de la comedia “irregular” al modo de Lope y Calderón, quienes han sido tan celebrados en un país al que no le han faltado humanistas conocedores de la tradición clásica, una “nación iluminada”, pues. ¿Cómo, entonces, explicar tamaña y tan evidente contradicción?

El autor que le auxiliará para ello será, curiosamente, Voltaire y sus disquisiciones acerca de Homero en el “Ensayo sobre la poesía épica”, una lectura afortunada para Alegre que le confirmaría en sus intuiciones propias. Las disquisiciones del polígrafo francés le dan cuerda al jesuita (Alegre 129-130, n. 95) para comparar a Homero desventajosamente, en algunos aspectos, con “las más viles novelas” del momento, para terminar aprovechándose de la comparación con Shakespeare. El dramaturgo inglés, cuyas piezas “son monstruosas en materia de tragedias”, y que no obstante ello continuaba siendo venerado en Londres mucho tiempo después de sus días, resultará entonces la piedra de toque para resolver la cuestión. La justificación que, previsiblemente, tenía que aparecer primero era la relativa al gusto del público; pero Voltaire se limitaba al gusto por la locución o estilo, ya que su

¹² En un prólogo a las comedias y entremeses de Cervantes que más parece panfleto contra Calderón, y del que pueden verse fragmentos en la antología de José Checa Beltrán (*Pensamiento* 56-60).

¹³ Checa Beltrán concluye a este respecto que “a lo largo de toda la *Poética* se observa una insistente alabanza del talento natural e ingenio de nuestros autores [particularmente Lope y Calderón], al lado de una crítica constante a su falta de estudio y de conocimiento del ‘arte’” (*Razones* 231).

apreciación final positiva de Shakespeare derivó de su aprendizaje del idioma inglés.

Donde el jesuita trasciende esas consideraciones acerca del gusto, es en los pasajes en que se refiere a éste como el *genio de la nación* e intenta correlacionarlo, por una parte, con las convenciones ideológicas que desde sus orígenes se habían apoderado del teatro, a placer de un público mayoritario muy participativo, nombráranse o no *concesiones*; y por la otra, con las convenciones propiamente dramáticas, manifiestas en la trama y su dimensión espacio-temporal, que tales concesiones demandaban. Lope y Calderón remedaron bien el genio de su nación, el cual consiste, hablando teatralmente, en “aquellas etiquetas de honor, aquellos amores metafísicos, aquellos desafíos [y] aquellos enredos” (131) que eran muy del gusto de los españoles. Las peculiaridades temáticas de ese teatro tendrían que estar en consonancia con un tratamiento formal también peculiar, aunque éste fuese considerado “irregular” por la tradición humanista. De esa manera, Alegre estaba discurrendo que el público español había colaborado activamente, desde Lope de Rueda, en la definición de los rasgos formales de su teatro nacional. Así que además de adherirse a la modernidad de su época, la neoclásica, hizo el esfuerzo de aproximarse a los valores propios de una tradición distinta, definiéndose entonces como un neoclásico heterodoxo.¹⁴ El hecho de que la nota 95 estuviese dedicada de manera casi exclusiva a la comedia de enredo, le confería a ésta la importancia que a su juicio ameritaba.

Considérese que estas reflexiones acerca de la comedia fueron elaboradas por alguien que se hallaba lejos del círculo periodístico español donde el tema suscitaba fragorosas polémicas;¹⁵ quien además

¹⁴ Así califica a esta opción teórica José Checa Beltrán (*Razones* 20), ubicándola como una posición “intermedia” en la polémica española entre clasicistas y casticistas, aunque refiriéndose a otros autores, a los cuales vendría a sumarse nuestro jesuita.

¹⁵ Notables son, sin embargo, algunas coincidencias con estos periodistas, como la cita de Francisco Mariano de Nifo que damos a continuación (*La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces*, 1764). Por su proximidad cronológica, es difícil que Alegre hubiese conocido este texto en la Nueva España, adonde todo llegaba con años de retraso. Su cercanía textual hace pensar, por otro lado, más que en una glosa, en un asunto tópico recurrente. Nifo decía: “Aunque los ingleses son poco escrupulosos en la observancia de las unidades, no por ello piensan que su teatro es inferior al de París. Cada nación tiene sus gustos y, a la verdad, en Londres hubieran tenido poca felicidad los críticos que han llamado ‘bárbaros’ a los españoles, por aficionados al suyo, si hubieran tratado a los ingleses del propio modo” (Checa, *Pensamiento* 82). Y Alegre concluye al final de la nota 95 que “los *Litigantes* de Racine o *El misántropo* de Molière no se repetirían muchas veces en Inglaterra ni en España, como ni el *Conde Lucanor* ni el *Licenciado Vidriera* en Francia. Cada nación tiene, como cada hombre, sus irregularidades y las ama, o a lo menos gusta de ver el retrato de ellas” (132).

de ello tampoco estaba involucrado, por su profesión, en el ambiente teatral de la Nueva España, y que, por su profesión misma, sólo concibió su texto en un principio, modestamente, como una más de sus actividades docentes en un colegio de seminaristas. Pero que, por otra parte, supo sacar provecho de su condición de desterrado para estrechar su contacto con la cultura europea, a través de la lectura de obras más o menos recientes, como el ensayo de Voltaire. Apreciaremos mejor, así, el esfuerzo modernizador de este novohispano en cuestiones de poética.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegre, Francisco Javier. *Opúsculos inéditos. Latinos y castellanos del P.* (...) Introd. ["Al lector"] Joaquín García Icazbalceta. "Vida del autor": Manuel Fabri. México: Francisco Díaz de León, 1889.
- Boileau Despreau [sic], Nicolás. *El arte poética*. Trad., pról. y notas: Juan Bautista Madramany y Carbonell. Valencia: Joseph y Tomás de Orga, 1787.
- Boileau-Despreaux, Nicolas. *L'art poétique* de (...) Suivi de l'épître aux Pisons (*Art poétique*) d'Horace [...] Ed. Jean-Clarence Lambert et François Mizrachi. Paris (?): Union Générale d'Éditions, 1966.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. "Prólogo" a *Ocho comedias y ocho entremeses*, en Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el barroco*. 2a. ed. Madrid: Gredos, 1972. 171-174.
- Checa Beltrán, José. *Pensamiento literario del siglo XVIII español*. Antología comentada por [...]. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.
- _____. *Razones del buen gusto (Poética española del neoclasicismo)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998.
- Cueto, Leopoldo Augusto de. "Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII". *Poetas líricos del siglo XVIII*. 3 vols. Madrid: Atlas, 1952. I: v-ccxxxvii.
- Deck, Allan F., S. J. *Francisco Javier Alegre: A Study in Mexican Literary Criticism*. Rome: Jesuit Historical Institute, 1976.
- González Pérez, Aníbal. *Aristóteles, Horacio. Boileau. Poéticas*. Introd. y trad. de (...) Madrid: Editora Nacional, 1977.
-

Méndez Plancarte, Gabriel. *El humanismo mexicano*, Introd. ["GMP y el humanismo mexicano"] de Octaviano Valdés. México: Seminario de Cultura Mexicana, 1970.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España III: Siglo XVIII*. Ed. Enrique Sánchez Reyes. 3^a. ed. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.

