EL ENSAYO EN LAS REVISTAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XVIII: ESPÍRITU CRÍTICO Y CARACTERIZACIÓN DEL AUTOR

En la literatura española del siglo XVIII, la prosa discursiva aparece con predominio sobre cualquier otro género. A partir de Feijoo, surge una prosa conversacional en que el autor, asumiendo un carácter representativo, habla en primera persona sobre una temática miscelánea, enciclopédica y con un espíritu crítico que pronto viene a llamarse «espíritu de reforma». Estas aspiraciones de variedad temática, espíritu crítico y comunicación personal del escritor con el público encuentran un medio moderno de expresión en las publicaciones periódicas. En ellas asistimos a la formación del ensayo moderno en España al amparo del movimiento renovador de la Ilustración.

A esta tendencia corresponden una serie de publicaciones que siguen los procedimientos iniciados en Inglaterra por Steele y Addison, pronto adoptados en toda Europa por numerosos imitadores. En España, la primera de estas publicaciones aparece en 1761, con el título de *Duende especulativo sobre la vida civil*, de Juan Antonio Mercadal, seguido de otros, entre los que destacan el *Pensador* y el *Censor* para llegar por lo menos hasta el *Duende satírico*, de Larra, en 1828. Todos ellos seudónimos significativos de un carácter que hace el papel de autor y representa una perspectiva crítica para la observación de la sociedad mediante una técnica de distanciamiento, con ánimo de comunicar al público las observaciones del crítico en una serie de artículos sueltos de carácter miscelláneo[1].

El *Espectador*, al configurar el carácter que ha de facilitarle la conversación con sus lectores, confiesa su entrometida curiosidad en rasgos que sirven de norma a tantos observadores de la especie que van a sucederle, ya imitándolo directamente o sumándose a la corriente por él iniciada. Según dice al hacer su propia presentación en el primer número, no hay

---

[1] Impulsado por la necesidad expresiva de comunicarse con el público desde una perspectiva personal, el ensayista del siglo XVIII tiene que enmascarar su propio «yo» dirigiéndose a sus lectores en una primera persona ficticia. Es decir, mediante una perspectiva personal objetivada, situada fuera de la personalidad privada del autor. Ya había advertido el *Spectator* que resultaba más difícil conversar con el público en un carácter real que en un carácter ficticio (N. 555, ed. DONALD F. BOND, IV, Oxford, 1965, pp. 491-92).

lugar concurrido en que no haga a menudo acto de presencia, escuchando con atención lo que se cuenta por esos corrillos, yendo de un café a otro para escuchar con disimulo las conversaciones de las mesas vecinas mientras que finge leer el periódico. Asiste a los teatros, a los sitios de negocios. En resumen, donde ve gente apiñada, allí se mete[2].

Intenciones parecidas —adaptadas a las circunstancias particulares de la sociedad española— encontramos en el *Duende especulativo*, impulsado también por el interés de observar como espectador del género humano[3]. Para ello acudirá a donde se reúne la gente de Madrid: «El Duende... procurará hallarse presente en todo, ejerciendo jurisdicción y dominio, sin parcialidad ni complacencia, sobre las costumbres y estilos particulares. Se hallará en las iglesias... Estará en los paseos... Concurrirá a las visitas y saraos... Frecuentará el Duende el teatro... Finalmente el Duende se presentará en concursos y corrillos públicos...». (Núm. I, pp. 11-18.) Como espectador, piensa mantener su distanciamiento permaneciendo invisible: «sentado como en una cámara oscura en medio del público, sin ser conocido, ni observado de nadie» (I, 18). El plan mismo del periódico está inspirado en el del *Espectador* inglés. El famoso club que aparece en el segundo número del periódico de Steele y Addison tiene su réplica castiza en una imaginaria tertulia madrileña que forma la supuesta redacción del *Duende* de Mercadal (I, 6-16).

En cuanto al *Pensador* de Clavijo y Fajardo, las coincidencias textuales con el *Spectator* a través de una versión francesa, ya fueron puestas de manifiesto por H. Peterson[4]. Aquí nos interesa destacar la semejanza en la caracterización: «Tan pronto me introduzco en una asamblea de políticos como en un estrado de damas... Visito los teatros, los paseos y las tiendas..., la puerta del Sol consume ratos, y en estas escuelas aprendo más en un día que pudiera en una universidad en diez años» (Pensamiento I, 15)[5]. Por los mismos derroteros le lleva al *Censor* su espíritu crítico: «En todas partes hallo cosas que me lastiman. En las tertulias, en los paseos, en los teatros, hasta en los templos mismos hallo donde tropezar» (Discurso I, 23)[6].

De esta genealogía le viene al *Duende satírico*, de Larra, su carácter

---

2 N. 1, *ed. cit.*, I, pp. 3-4.

3 *El Duende especulativo sobre la vida civil. Dispuesto por* DON JUAN ANTONIO MERCADAL. N. I. Martes 9 julio 1761. En Madrid...

4 «Notes on the Influence of Addison's *Spectator* and Marivaux's *Spectateur Français* upon *El Pensador*», HR.IV (1936), pp. 256-63.

5 *El Pensador matritense*. Discursos críticos sobre todos los asumptos que cohomprende la Sociedad civil. Barcelona, s. a.

6 *El Censor, obra periódica*, Madrid, 1781-1787.

entrometido, curioso y mordaz. Como sus antecesores, también se presenta en los cafés como observador curioso y burlón, guiado por un interés moralista. Para enterarse de todo emplea la técnica del distanciamiento: «Yo, pues, que no pertenecía a ninguno de estos partidos..., subí mi capa hasta los ojos, bajé el ala de mi sombrero, y en esta conformidad me puse a atrapar al vuelo cuanta necedad iba a salir de aquel bullicioso concurso»[7]. Situado en el café, escuchando por lo bajo las conversaciones de las mesas vecinas, nos parece una figura ya conocida. También a él le gusta concurrir a los lugares públicos. En sus tres primeros salidas se presenta en los cafés, en los teatros, en las corridas de toros. Son los tres observatorios de la vida española utilizados por el *Duende* en su corta vida. Antes de desaparecer nos revela su nombre de pila: se llama Asmodeo (ed. cit., 48a). Ya no cabe duda, a través de sus antecesores llega a Larra la herencia del antiguo diablo cojuelo del siglo XVII español; afrancesado en el XVIII, adopta el nombre de *Asmodeo*.

El diablo cojuelo vuelve a España en el siglo XVIII como ciudadano universal e ilustrado. Ha hecho un viaje de ida y vuelta a través de la literatura dedicada a criticar la sociedad. Su carácter entrometido había contribuido a formar el espíritu observador del *Tatler* y del *Spectator*. Este es el camino de regreso que a mediados del siglo XVIII conduce al diablo cojuelo a su país de origen, transformado en el espíritu de la crítica universal[8]. Paul Hazard comienza el primer capítulo («La crítica universal») de su libro *El pensamiento europeo en el siglo XVIII* refiriéndose a él: «Asmodeo se había libertado, y ahora lo encontraba uno por todas partes. Levantaba el tejado de las casas, para informarse de las costumbres; recorría las calles, para interrogar a los transeúntes; entraba en las iglesias, para enterarse del credo de los fieles; este era su pasatiempo favorito»[9].

Como a Asmodeo, por todas partes se encuentra uno al *Espectador*, al *Duende especulativo*, al *Pensador*, al *Censor*, al *Duende satírico*: en las casas, en las calles, en las iglesias, en los cafés, en los paseos, observando las costumbres de su propio país como si fuera uno de esos viajeros persas, turcos, chinos o marroquíes que fingen mirar los países europeos con

---

[7] *Obras* de MARIANO JOSÉ DE LARRA (Fígaro), I, ed. de CARLOS SECO SERRANO, BAE CXXVII, 9a.

[8] Como es sabido, el personaje originariamente español, de castiza parentela picaresca en Vélez de Guevara, se hace famoso en toda Europa por la adaptación francesa de Lesage. Llega así a Inglaterra, se despoja de su atavío novelesco y contribuye a formar el espíritu crítico del *Tatler* y el *Spectator*, como demostró W. S. HENDRIX: «Quevedo, Guevara, Lesage and the *Tatler*», XIX (1921-1922), pp. 177-186. Vuelve luego a Francia originando numerosas imitaciones de los papeles de Addison y Steele, y por ahí otra vez a España.

[9] Trad. de Julián Marías, Madrid, 1958, p. 21.

una mirada nueva para poner de manifiesto sus extravagancias y sus vicios.

No se trata tanto de la personificación concreta del diablo cojuelo como de la presencia del espíritu crítico simbolizado por Asmodeo, animando la caracterización personal de una serie de personajes observadores que hacen de autor. Entre ellos quizá sea el *Censor* el que, en España, representa con rasgos más acusados la crítica universal caracterizadora de la mentalidad ilustrada[10]. Como era obligado, empieza su publicación periódica presentando su autorretrato moral. El *Censor* configura su caracterización literaria personificando en ella rasgos genéricos del hombre ilustrado: racionalismo, libertad de pensamiento, espíritu crítico, utilitarismo público.

En efecto, se nos presenta como mártir de la razón: «Todo lo que se aparta un poco de la razón me lastima, el más pequeño extravío de la regla y el orden me causa un tedio mortal» (I, 22). De ahí su criterio independiente frente a la autoridad, la tradición y la moda: «ninguna autoridad humana, ni costumbre antigua, ni la moda más general, es capaz de persuadirme de lo que mi razón repugna» (I, 23). La caracterización que adopta representa la personificación del crítico en cuanto crítico, del censor: «censuro... en casa, en la calle, en el paseo; censuro en la mesa y en la cama; censuro en la ciudad y en el campo; censuro despierto; censuro dormido; censuro a todos; me censuro a mí mismo y hasta mi genio censor censuro, que me parece mucho más censurable que los mayores vicios, que en los demás noto. De ahí ha nacido, que ya no soy conocido de los que me tratan sino por el Censor, nombre que no he juzgado deber abandonar mostrándome al público» (I, 24). Dice Paul Hazard que en ninguna época como en el siglo XVIII ha sido la sátira más ácida con sus apariencias de alegría[11]. En efecto, confiesa el *Censor*: «Ya me hubiera hecho insufrible a todo el mundo, si próvida la naturaleza no hubiera templado este amor acre y tétrico con la mezcla de otro contrario, quiero decir, de un humor algo bufón y jocoso» (ibid.). Pero muchas veces lo amargo de la censura hace que la sal de la jocosidad sea una sal gruesa —la «sal negra» de que habla Horacio— y la crítica deriva hacia la indignación satírica —el *facit indignatio versum* de Juvenal— en el que el desahogo

---

[10] Sobre el *Censor* véase WERNER KRAUSS: «Motivrepertoire einer spanischen Zeitschrift des 18. Jahrhunderts», *Ibero-Romania*, I (1969), pp. 73-80. Del mismo autor: «Sobre el concepto de decadencia en el siglo ilustrado», CHA, LXXII (1967), pp. 297-312. J. SIMÓN DÍAZ, «Documentos referentes a literatos españoles del siglo XVIII», RBN, V (1944), pp. 486-88. ALBERTO GIL NOVALES, «Para los amigos de Cañuelo», CHA, LXXVII (1969), pp. 197-208.

[11] *Ob. cit.*, p. 28.

de la bilis se justifica moralmente por su función social en cuanto va encaminada a la utilidad pública: «juzgo que (mis sátiras) no tendrán inconveniente su publicación, la cual, además del desahogo de mi humor bilioso, me persuado a que podrá ser de alguna utilidad al público» (I, 26).

Con estos rasgos, el *Censor* crea un carácter representativo desde el cual puede comunicarse con sus lectores en primera persona. No se trata del «yo» privado del autor, sino de su configuración literaria en cuanto autor y crítico. Por eso advierte en una de sus salidas: «Yo hablo al público bajo el nombre de *Censor*» y no hay necesidad de «saber quién yo soy en calidad de ciudadano, ni si soy Doctor o Licenciado, feo o bonito, etc. ¿Deberá por ventura inferirse de tales premisas el que tengo razón o no la tengo en lo que escribo o publico?» (CXI, 801-802). El tener o no tener razón no se exhibe en cuanto afirmación individualizadora del autor en calidad de ciudadano particular, sino en cuanto objetivación de lo escrito y publicado.

La crítica del *Censor* se representa literariamente como reacción temperamental de una personalidad configurada con los valores genéricos de la Ilustración, y se produce por la discrepancia de la realidad social con dichos valores. Todavía, que sepamos, no se ha hecho un estudio detallado de las fuentes del *Censor*, pero es evidente que entre los inspiradores de algunos discursos están Montesquieu y Rousseau[12]. En cuanto a los procedimientos de su quehacer literario, el modelo explícitamente reconocido es Addison. Para medir el éxito o el fracaso de su propia obra, considera como un punto de referencia el éxito del *Espectador* y el fracaso de sus muchos imitadores. Deja al público determinar «si he sabido superar algunas (de las dificultades que presenta mi obra) o si me ha sucedido lo que a muchos que en todas las naciones han emprendido esta carrera después del inmortal Addison y sus compañeros» (CXXXVII, 90). Considera, por lo tanto, la carrera iniciada por Addison como su propia carrera.

Como en el *Espectador*, uno de los temas repetidos en el *Censor* es la reflexión sobre su propia obra. Al reaparecer después de la suspensión a que le habían llevado sus atrevimientos críticos, ofrece una irónica autocensura en forma de una carta que supuestamente le manda uno de sus lectores. El supuesto lector le reconoce ante todo un estilo claro y el re-

---

12 En el Discurso XXXI («Que un Príncipe déspota es menos poderoso que un Monarca») incluye unas «Reflexiones del Autor del Espíritu de las leyes». Sobre Rousseau en el *Censor:* J. R. SPELL, *R. in the Spanish World before 1833*, especialmente el cap. V, «Echoes of R. in Periodical Literature», y P. J. GUINARD, «Un passage de l'*Emile* transposé dans *El Censor* (Madrid, 1782)», RLC, XXXVI (1962), pp. 548-557.

curso de la ironía: «Tiene Vm. sin duda un estilo claro, natural, sencillo; mas, sin embargo, que hace vanidad de cierto modito socarrón de decir las cosas, que parece que no las dice»; y le reprocha: «¿Qué inconveniente tiene Vm. en decir las cosas claramente, y de modo que todo el mundo las entienda? Dirá Vm. que quiere imitar en esto, como procura hacerlo en lo demás (no sé si con fruto), al Espectador Inglés, y algunos escritores que vivieron acá en nuestra Península. Pero, señor mío, el Espectador escribía para los ingleses, y esos otros, de quienes Vm. quiere hablar, para españoles del siglo XVI... A los ingleses y a los españoles del tiempo de entonces les gustarían las finuras; pero a nosotros denos Vm. buenas exclamaciones, buenos interrogantes que se lleven las esquinas, buenos trozos de erudición que puedan servir para lucirlos después en las conversaciones; y cuando quiera divertirnos, buenos equívocos, que nos hagan reír a carcajada suelta» (XLVIII, 25). Como vemos, el ideal literario del *Censor* se expresaba en modelos extranjeros contemporáneos —las finuras de Addison— y el reconocimiento de una herencia nacional que, saltando por encima de la retórica del siglo XVII, se afiliaba con las finuras del siglo XVI. Con ello expresa su teoría del estilo de acuerdo con la mesura clásica frente al desmesuramiento barroco. Pero la cuestión del lenguaje literario no es más que un aspecto de un vasto problema de preocupación nacional: el conflicto de la mentalidad ilustrada con la historia reciente del país —los llamados «dos siglos de decadencia»— y con la realidad presente, consecuencia de los errores del pasado inmediato.

Los dos patronos invocados por el *Censor* son el *Espectador* inglés y el *Don Quijote* español. Su dualidad pone de manifiesto el carácter de su empresa censoria. El conflicto se manifiesta en que la adecuación que el *Censor* reconoce —como acabamos de ver— entre la mentalidad del *Espectador* y sus lectores ingleses no se da en su propio caso. El desarrollo económico y social de Inglaterra había establecido una clase burguesa a cuya concepción del mundo correspondía la forma literaria de los ensayos del *Espectador*. En cambio, la falta de estas condiciones en la España del siglo XVIII sitúa al *Censor* en una relación conflitiva que le hace exclamar: «se necesita una firmeza de alma poco común, y un fondo de patriotismo inagotable para atreverse a decir a la propia nación, y

---

13 Al considerar los obstáculos para llevar a cabo su empresa —aludidos en el texto recién citado—, el *Censor* ofrece unas reflexiones sobre la naturaleza y método de lo que él llama «pequeño discurso» y hoy llamaríamos ensayo, es decir sobre el género literario entonces en formación. Los límites de esta comunicación no nos permiten detenernos en estas reflexiones del *Censor*.

viviendo en su seno, verdades amargas: (...) para exponerse en fin a los mayores peligros que puedan imaginarse, y sacrificar todas las esperanzas, todas las comodidades de la vida al deseo de hacer feliz a la patria» (CXXXVII, 29).

De un lado, las verdades amargas que resultan del atraso económico, social y político del país, y de otro, el deseo de hacer feliz a la patria según los principios de la Ilustración, contra el conformismo de sus compatriotas. El problema que se plantea angustiosamente el *Censor* consiste en el contraste de las ideas con la realidad. Por ello, asumiendo el ideal literario representando por Addison, el *Censor* se identifica con Don Quijote: «Sí, señores, el Censor es, y lo tiene a mucha honra, muy semejante a un Don Quijote del mundo filosófico, que corre por todos los países en demanda de aventuras, procurando desfacer errores de todo género, y enderezar tuertos y sinrazones de toda especie, pertenezcan unos y otros a la materia que pertenecieren» (LXVIII, 10). Su Dulcinea es la *Verdad*, pero no una verdad oculta e inalcanzable, sino una verdad «a la que —según dice— cree él haber visto muchas veces y la tiene por única reina y señora de su corazón» (ibid., 12-13). El objetivo de su empresa es, por lo tanto, transformar la realidad para acomodarla a la verdad. De ahí la necesidad de reforma. Su crítica surge en función de una realidad inmediata y concreta. Aquí y ahora: el *Censor* se lisonjea de combatir quijotescamente «no flaquezas inseparables de la condición humana, de aquellas que son y serán comunes a todas las edades y países; sino vicios particulares a nuestra nación y a nuestra era; errores capitales e importantísimos, de los cuales como principios fecundísimos nacen otros infinitos, y que son el origen de todas nuestras miserias» (CXXXVII, 90-91). Sin embargo, este «aquí y ahora» no está considerado en una perspectiva meramente localista, sino dentro del panorama general de la Ilustración europea. Por ello, a renglón seguido del texto recién citado, añade: «será ilusión del amor propio; mas yo me lisonjeo también de que hay en mis discursos ideas y pensamientos nuevos, no sólo para los sabios españoles, sino aun también para los ilustrados extranjeros».

Este contraste entre la realidad y las ideas se configura literariamente mediante la caracterización del autor en un personaje imaginario que ofrece la comunicación de lo pensado refiriéndolo a la realidad observada y experimentada. No se trata de una aspiración idealista a valores desconocidos e incognoscibles por los que luego suspirarán tantos románticos Su empresa consiste en el esfuerzo de aplicar los valores del pensamiento ilustrado a la transformación de la realidad en que se siente inmerso. Si con frecuencia se siente desalentado, como al hacer el pronóstico del

año 1787 (CXXXVI), podemos aplicarle las palabras de Paul Hazard sobre el pensamiento de sus contemporáneos: «Su pesimismo no es cósmico; no se extiende a todo el universo; no se refiere a nuestra condición total. Denuncian más bien un presente que los irrita, pero que creen que se puede cambiar. Su enemigo es el estado social, tal como lo han encontrado al venir al mundo; destrúyaselo, sustitúyaselo y el porvenir será mejor» (*Ob. cit.*, 28-29).

Al fijar la atención en los orígenes del ensayo moderno en España, hemos intentado hacer ver cómo la pespectiva personal, característica del género, se configura en un personaje representativo que infunde a los escritos una doble dimensión: la dimensión personal y la dimensión objetiva. La comunicación de una objetividad como resultado de una experiencia humana referida figuradamente por la actividad de una conciencia preocupada por la realidad nacional. Esta preocupación le lleva a comunicar verdades amargas «a la propia nación, y viviendo en su seno». Preocupación que va a permanecer en toda la trayectoria del ensayo en España hasta nuestros días. El paso siguiente, con un desbordamiento de lo emocional, será la crítica de Larra.

JOSÉ ESCOBAR

University of Toronto