

UNA VOZ DE TARDIA INCORPORACION A LA LENGUA: LA PALABRA ESPECTADOR EN EL SIGLO XVIII.

por Pedro Álvarez de Miranda (Seminario de Lexicografía de la Real Academia Española)

El papel decisivo que corresponde al siglo XVIII en la configuración del léxico español moderno resulta para mí evidente, y creo que en reconocerlo así no se ha insistido cuanto se debía. Si abrimos un periódico de hoy, buscamos en él la reseña de una representación teatral y nos fijamos en las palabras que emplea el crítico para referirse a los destinatarios de la obra, con pocas excepciones esas palabras serán estas dos: un nombre colectivo, el *público*, y un término que se refiere a cada una de las individualidades que lo componen: *espectador*.

Pues bien, esas mismas dos voces son ya las que predominan en las reseñas teatrales de un periódico de hace doscientos años como es el «Memorial literario», mientras que si retrocedemos un siglo más y buscamos *público* y *espectador* en un texto del XVII que hable de teatro, es casi seguro que no encontraremos en él ninguno de esos dos vocablos, sino aquellos otros que los precedieron: *oyente* y *auditorio* en vez de *espectador*; *pueblo*, *vulgo* o similares, y también *auditorio*, en el caso de *público*.

Acerca del concepto de *público*, y con especial atención al siglo XVIII, ya se ha escrito algo. Debo señalar que el empleo sustantivo de esa voz es bastante raro, aunque no inexistente, antes de dicho siglo, y que incluso puede rastrearse en el XVII algún ejemplo de su utilización en contextos teatrales, por más que en ellos no haya adquirido todavía la restringida significación

dieciochesca y actual de 'conjunto de personas que asisten a un concreto espectáculo teatral o de otro tipo' ¹.

Como no dispongo de tiempo para ocuparme aquí de los dos vocablos a los que me he referido, me centraré en el estudio de *espectador*, procurando trazar con la mayor precisión posible su un tanto anómala historia ². Ante tan « ilustre senado » (esto sí que se decía en el XVII) de especialistas en teatro, lo prudente

¹ En esos ejemplos anteriores al Setecientos, *público* equivale a lo que el *Diccionario de autoridades* — sin aducir ningún texto para tal acepción — llama « el común del Pueblo o Ciudad ». Pero su empleo extraordinariamente frecuente desde entonces, hace que la palabra pase con facilidad a designar también al conjunto de personas a las que va dirigida una obra, es decir, a la masa anónima de receptores efectivos o potenciales en que todo creador piensa, y más restringidamente al conjunto de personas que asisten a una representación teatral. José Antonio Maravall ha hecho observaciones muy interesantes sobre la formación del concepto de *público* (*La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975, pp. 192-5, 221, y *El primer siglo XVIII y la obra de Feijoo*, en *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, 1981, I, pp. 173-8) y Monroe Z. Hafter ha dedicado al tema todo un trabajo, *Ambigüedad de la palabra « público » en el siglo XVIII*, en « NRFH », XXIV (1975), pp. 47-63. Por su parte, Jean Sentaurens (*Sobre el público de los corrales sevillanos en el Siglo de Oro*, en *Creación y público en la literatura española*, Madrid, 1974, pp. 74-5) se ha ocupado incidentalmente de la cuestión, reconociendo que solo ha encontrado un documento del Siglo de Oro en que aparezca la voz *público* en un contexto teatral: se refiere a cierta función representada « al público », y figura — sin fecha ni exactas precisiones sobre su procedencia — en la antología de José Hesse *Vida teatral en el Siglo de Oro*, Madrid, 1965, p. 64.. Dudando acaso de la fiabilidad de ese texto, no vuelve a aducirlo Sentaurens, al ocuparse nuevamente del tema en su libro *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVII^e siècle*, Burdeos, 1984, I, pp. 495-6, donde en cambio incluye un par de citas en las que lo que aparece es la locución adverbial *en público*, esta sí muy frecuente antes del XVIII, pero que no hace a nuestro propósito. Ahora bien, en algunos de los documentos teatrales de fines del XVII recogidos por Shergold y Varey en su colección de *Fuentes para la historia del teatro en España* (véase más abajo, nota 9) aparecen ejemplos similares al de la antología de Hesse, es decir, textos que hablan de que cierta comedia se ha representado « al público » (otras veces: « al pueblo ») en oposición a las que se han representado ante los reyes: *Fuentes*, V, p. 139 (documento de 1687) y VI, pp. 124 y 230 (docs. de 1690 y 1697); otros ejemplos de *público* en los que resulta difícil determinar si significa 'pueblo' o si anticipan los usos característicos del XVIII, en *Fuentes*, VI, pp. 83 y 220 (docs. de 1688 y 1697, respectivamente).

² Distinto del mío por su planteamiento, y ajeno a las consideraciones de tipo léxico, es el trabajo de N. Massanés, *Auditorio, pueblo, vulgo: el espectador en la crítica dramática del siglo XVIII español*, en « Estudios escénicos », 19 (1975), pp. 83-101.

sería ceñirme a mi oficio de historiador del léxico, dejando que tantos buenos conocedores de la historia de la escena española sacaran las consecuencias — si las hubiera — de lo que yo exponga. Eso es lo que procuraré hacer. Pero no me parecería honesto dejar de transmitirles, en una segunda parte de esta exposición, mis propias reflexiones — y mis perplejidades — sobre el porqué de la tardía entrada en español del término *espectador*, asunto en torno al cual ya una inteligente observación ha sido avanzada y que acaso pueda suscitar un fructífero debate.

Espectador es un neologismo *virtual* del siglo XVIII. Si uno acude a las fuentes de información habituales en estos casos, el *Diccionario de autoridades* o el etimológico de Corominas, se encuentra con que nuestra voz está ya en Cervantes. De lo que no le informan es de que, en el XVII, no está más que en Cervantes. Veamos las dos ocasiones en que la emplea. En el capítulo 19 de la Segunda parte del *Quijote*, una discusión entre un licenciado y el bachiller Corchuelo sobre el arte de la esgrima termina en desafío, del que será juez don Quijote. Dos labradores que los acompañaban, escribe Cervantes, « siruieron de aspetadores en la mortal tragedia »³. Un año después, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, leemos: « Sus doze compañeros se pusieron a vn lado a ser espectadores de la carrera »⁴; se trata de los acompañantes del poven Periandro, triunfador de los juegos públicos que se celebran en la isla del rey Policarpo. Este segundo texto es el único que recoge el *Diccionario de autoridades*, que define *espectator* como « el que mira con atención », y añade: « es voz puramente latina, *Spectator* ».

Como se habrá apreciado, lo que fue fallido intento de incorporar el vocablo al léxico español se produce con notorias vacilaciones en el significante: *aspetator*, *espectator*⁵. Por otro lado,

³ Madrid, 1615, fol. 72 vº.

⁴ Madrid, 1617, fol. 54. Pertenece al lib. I, cap. 22.

⁵ Don Diego Clemencín, en su ed. del *Quijote*, Madrid, 1835, IV, p. 366, inserta el siguiente comentario, que otros han repetido: « *Aspetadores*, italianismo por *espectadores*. Cervantes quiso con esto ridiculizar el desafío del licenciado y del bachiller, entonando con esta afectación la pintura de una contienda entre estudiantes, y dando a un altercado familiar entre amigos el nombre de *mortal tragedia* ». No me parece necesario acudir al italiano para explicar *aspetator*, pues aunque en dicha lengua está docu-

en ninguno de los dos casos se está refiriendo propiamente Cervantes a los asistentes a una representación teatral, aunque en el primero se alude irónicamente a « la mortal tragedia ». Más aún: cuando Cervantes habla de teatro, no vuelve a emplear el vocablo que él quiso introducir en la lengua, sino los que eran habituales entonces: *oyentes* y *auditorio*.

Insistiré en el dato fundamental y más sorprendente de todo el problema: ni *espectador* ni ninguna de sus variantes fonéticas vuelve a aparecer en ningún texto del siglo XVII. La afirmación, desde luego, es muy arriesgada, pues habría que releer todo lo que se escribió en ese siglo antes de poner la mano en el fuego. No obstante, sí puedo asegurar que he buscado la palabra pacientemente en muchos textos del Siglo de Oro que hablan de teatro: en concreto, no figura en ninguno de los que transcribe o extracta Cotarelo de los siglos XVI y XVII en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*⁶, ni tampoco en los que incluye la antología de *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, compilada por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo⁷. Tampoco aparece en ninguna de las tres versiones de ese importante tratado de fines del XVII que es el *Theatro de los theatros* de Bances Candamo⁸, ni en la nutrida colección de documentos reunidos por N. D. Shergold y J. E. Varey en sus *Fuentes para la historia del teatro en España*⁹. Si se me permiten unas rudimentarias estadísticas, señalaré que en

mentado *aspettatore*, equivale, naturalmente, a « che aspetta, è in attesa » (S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*). La reducción del grupo *-ct-* y la no sonorización de *-t-* (presente también en el otro ejemplo cervantino) no resultan anómalas en un cultismo, y en cuanto a la *a-* inicial, puede muy bien deberse a un cruce con *aspettare* o *aspectus* (esp. *aspecto*). Cf., además, el siguiente texto coetáneo del *Quijote*: « plantar la obra de las máquinas artificiaadas en la plaça o patio donde se deue ver y oyr el effeto prespetiuamente de los escutantes y aspetantes para ser juzgado por malo o bueno » (Diego Ufano, *Tratado de la Artillería y uso della*, Bruselas, 1613, p. 390).

⁶ Madrid, 1904.

⁷ Madrid, 1972.

⁸ Ed. de D. W. Moir, Londres, 1970.

⁹ He visto los tomos I, III, IV, V y VI de esa colección: *Representaciones palaciegas: 1603-1699; Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650; ídem: 1651-1665; ídem: 1666-1687; ídem: 1687-1699*, publicados todos ellos en Londres, entre 1971 y 1982.

los textos del XVII que trae Cotarelo aparece 23 veces *oyente(s)* y 15 veces *auditorio*, en la *Preceptiva* hay 54 ejemplos de *oyente(s)*, 14 de *auditorio* y 1 de *auditores*¹⁰, y en Bancos 2 de *oyente(s)* y 14 de *auditorio*. Y si a todo esto añadimos que en los ficheros de la Real Academia Española no hay, para la voz que buscamos, más textos del XVII que los de Cervantes, uno empieza a quedarse bastante más tranquilo¹¹.

Vengamos ya al siglo XVIII. Nada menos que ciento veinte años separan el texto del *Persiles* del siguiente en que hemos encontrado la voz. Este segundo y definitivo nacimiento se produce, si mis datos no fallan, en la primera edición de la *Poética* de Luzán (1737), donde la palabra aparece una sola vez:

Si un Enemigo mata o intenta matar a otro — escribe a propósito de la acción trágica —, no excitará mucha lástima este caso, ni hallará en el Auditorio más de aquel natural sentimiento que de la muerte de cualquiera hombre resulta. Lo mismo será si la Acción Trágica passa entre personas Indiferentes. Ya los Espectadores podían temer o imaginarse tal venganza y crueldad de un Enemigo; y en el Indiferente no se supone ningún afecto contrario a essa venganza¹².

Bien poco es esto comparado con las 86 apariciones de *auditorio* y las 24 de *oyente(s)* en todo el libro III de la primera ver-

¹⁰ « En los teatros, como se componen de todos géneros de auditores, son más sin número los que ignoran que los que saben » (José Pellicer de Tovar, 1635, p. 267). Otro ejemplo de Timoneda (1559) apud R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, 1968, p. 73.

¹¹ Nuestra voz se encuentra, sin embargo, en algunos diccionarios bilingües del siglo XVII, anteriores incluso a los textos cervantinos, sin que ello constituya una garantía de uso efectivo. El primero que la registra es el de Palet (1604): « *Spectator*: spectateur. *Spectatrix*: spectatrice » (en la parte francés-español, en cambio da *espectador* y *espectadora* como equivalentes de *spectateur* y *spectatrice*). El de Oudin (1607) trae « *Spectator* o *spectador*: spectateur. *Spectatrix*: spectatrice » (pero *espectador*, *espectatrix* y *expectadora* en la parte francés-español). En cuanto al de Franciosini (1620), no incluye nuestra voz en la parte español-italiano, lo que hace muy sospechoso que la emplee en la inversa: « *Spettatori, che stanno a vedere*: spectadores ». Advertamos, en fin, que los dos vocabularios de Nebrija ignoran *espectador* o cualquiera de sus variantes (el latino-castellano de 1492 traduce *spectator*, *oris* por « mirador de juegos », y *spectatrix*, *icis* por « miradora dellos »), y que lo mismo puede decirse del *Tesoro* de Covarrubias.

¹² Zaragoza, 1737, p. 330.

sión de la *Poética*. Pero ahí está ya *espectadores* aplicado a los que contemplan una representación teatral. Y puede ser significativo agregar que en uno de los dos capítulos nuevos añadidos a dicho libro III en la *Poética* de 1789 — sin entrar en los problemas de autoría y de fecha que plantean — se utiliza dos veces *espectador* (ya con *-d-*), frente a una sola vez *oyente* ¹³.

Lo que no admite duda es que hacía mediados del siglo nuestra palabra está plenamente incorporada al vocabulario de Luzán. Cuando en las *Memorias literarias de París* (1751) nos describe el teatro de la Comedia francesa, observa que « a un lado y otro hay tres bancos o quatro para *Espectadores* » ¹⁴. La palabra viene en cursiva, como para que se disculpe su carácter novedoso, lo que no deja de sorprender teniendo en cuenta que pocas páginas antes ya la había usado, en redonda, al elogiar la ausencia de entremeses burlescos en las representaciones teatrales francesas:

porque, realmente, la interposición y mezcla de un asunto diverso y opuesto no puede dexar de confundir la imaginación del Espectador y dañar a la inteligencia del Drama, y desvanecer o entibiar la ilusión y el engaño Theatral y los afectos que se habían empezado a commover ¹⁵.

Todavía empleará Luzán *espectador* dos veces más en las *Memorias* ¹⁶, y una en la dedicatoria a la marquesa de Sarria de *La razón contra la moda*, publicada en el mismo año 1751 ¹⁷.

¹³ « Se atravesaba en él un madero que servía de bastidor para colgar unas cortinas, en las quales era menester que los espectadores se figurasen el salón, el gabinete, el jardín, la calle, el bosque y todas las demás situaciones de una Comedia regular diaria » (*La Poética*, Madrid, 1789, II, p. 15). « Por lo que mira al Arte, no se puede negar que, sin sujetarse Calderón a las justas reglas de los antiguos, hay en algunas de sus Comedias el Arte primero de todos, que es el de interesar a los espectadores o lectores y llevarlos de scena en scena no solo sin fastidio, sino con ansia de ver el fin » (*ibid.*, p. 29).

¹⁴ Madrid, 1751, p. 94.

¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶ « Hay una pequeña escotilla en cuyo hueco, debaxo de el Tablado, se pone el Apuntador, de cara a los Cómicos, sin ser visto de los Espectadores, si no es de los que están sobre el Theatro; y se puede decir sin ser oído, porque rarísima vez ocurre que haya de apuntar » (p. 95). « A un lado de el Foro hay dos quartos separados con chimeneas, donde en el Invierno se van a calentar los Espectadores de el Theatro y de los Aposentos en los *Entre actos* » (p. 96).

¹⁷ « En qualquiera de estos dos casos se desvanece la ilusión del

Pero Luzán no está solo. Simultánea y paralelamente a él, otro escritor, el P. Feijoo, emplea con cierta regularidad *espectador* desde 1739. Claro que el benedictino prácticamente no se ocupa de temas teatrales, pero en él la voz presenta su significado genérico de 'persona que contempla alguna cosa'. De la fecha indicada son dos textos en que se refiere a los « oyentes o espectadores » de una disputa escolástica o a los « espectadores » de un exorcismo¹⁸, y de 1750 otro en que llama « ilustres espectadores » a quienes contemplaron la autoinmolación del brahmán Cálano¹⁹. Pero el más precioso testimonio nos lo ofrece en ese mismo año cuando, al buscar un equivalente para traducir el título del *Spectator* de Addison y Steele, nos descubre que su conciencia idiomática percibía en nuestra palabra la condición de neologismo:

Ya sobre este punto escribió algo el *Spectador Inglés* o *Sócrates moderno* (uso de la voz *Spectator*, nueva en el Castellano, por no hallar en nuestro Idioma otra enteramente equivalente a la Latina *Spectator*)²⁰.

Auditorio, reconocen los Espectadores que aquellos lances son representados y no verdaderos, porque no puede ser que en tres horas de tiempo el que era niño crezca tanto, ni que en las mismas tres horas los que estaban en Sevilla hayan pasado a Constantinopla y a Londres». *La razón contra la moda. Comedia traducida del francés*, Madrid, 1751, pp. [XXII-XXIII].

¹⁸ « Pero acaso, aunque los combatientes no cejen jamás de las preconcebidas opiniones, los oyentes o espectadores de el combate harán muchas veces juicio de que la razón está de esta o aquella parte » (*Teatro crítico universal*, VIII, disc. 1^o, 3, Madrid, 1739, p. 2). « Fuera de los Energúmenos aparentes por ficción, que son con grande exceso los más, hai otros que, sin intervenir embuste alguno, lo son meramente por ignorancia o error. El error tiene unas veces su origen en el Médico, otras en el Exorcista, otras en los que son meros espectadores » (*ibid.*, disc. 6^o, 88, pp. 128-9).

¹⁹ *Cartas eruditas y curiosas*, III, carta 17^a, 17, Madrid, 1750, p. 193.
²⁰ *Ibid.*, carta 19^a, 2, p. 220. No es esta, sin embargo, la primera vez que Feijoo menciona el periódico de Addison y Steele, aunque sí la primera en que no rehúsa traducir el título original: « El autor inglés que debajo del nombre de *Sócrates moderno* . . . » (*Cartas* . . . , II, carta 18^a, 18, Madrid, 1745, p. 250. Advirtamos que lo que Feijoo conocía era la traducción francesa, titulada *Le Spectateur ou le Socrate moderne*). Y en adelante empleará ya siempre « el *Spectador Inglés* » (*Cartas*, IV, 4^a, 14, Madrid, 1753, p. 54), « el *Spectador Anglicano* » (*ibid.*, 6^a, 28, p. 78) o revelará el nombre de uno de sus autores: « El ingenioso Monsieur Adisson, conocido en el Mundo Literario por el título de *Spectador* o *Sócrates Moderno* . . . » (*ibid.*, 1, p. 68).

Así pues, lo mismo Luzán que el P. Feijoo sienten como nueva, justo en la mitad del siglo, la voz *espectador*, pese a que ambos la habían empleado unos años antes. De hecho, el vocablo seguirá siendo francamente raro en los años 50 y 60 del siglo ^{20 bis}. Prueba de ello es que no figura en algunas obras en las que cabría la posibilidad de que apareciera: no lo encuentro en el prólogo de Nasarre a las *Comedias y entremeses* de Cervantes (1749), ni en el *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* de Erauso y Zavaleta (1750), ni en los dos *Discursos sobre las tragedias españolas* de Montiano y Luyando (1750 y 1753). Tampoco lo emplea Nicolás Fernández de Moratín en los prólogos a *La petimetra* (1762) y a *Lucrecia* (1763) ni en los tres *Desengaños al teatro español* (1762-63), ni Clavijo en los discursos de tema teatral incluidos en «El Pensador» (1762-67). Todos estos autores utilizan, en cambio, resueltamente, *auditorio* u *oyente(s)*, o ambas voces. Una sorprendente excepción la constituye Francisco Mariano Nipho, que en su «Diario extranjero» (1763) no emplea prácticamente otra forma que no sea *espectador* (o *expectador*), junto con otra palabra de la que enseguida nos ocuparemos ²¹. La cosa era tan llamativa que no escapó a la atención del castizo D. Juan Cristóbal Romea y Tapia, quien, burlándose de lo que él considera adicción de Nipho a los galicismos, le censura todos los que a él le parecen tales, en especial los pertenecientes al vocabulario teatral:

Lo primero que le espeté [a un inocente clérigo con el que supuestamente está hablando de teatro] fue la voz *remar-cable*, y creyó significar una cosa marcada que se puede marcar otra vez. Los *Expectadores* pensó que eran Judíos, por ser gente que siempre está en expectativa ²².

^{20bis} En 1753, el P. Francisco Santos señala que «no posee [el español] correspondiente voz a la italiana *spettatori*» (*Bello gusto de la moda en materia de literatura*, Barcelona, 1753, p. 281).

²¹ «Diario extranjero. Noticias importantes y gustosas para los verdaderos apasionados de Artes y Ciencias, &», Madrid, 1763. Véanse ejemplos en pp. 7b, 43a, 56, 57, 58b, 71a, 72a, 88a, 123a, etc.

²² «El Escritor sin título». *Discurso segundo* (...), Madrid, 1763, p. 42, véase también *Discurso tercero*, pp. 87 y 90. De los once números de este periódico, aparecidos entre 1763 y 1764, los tres primeros van dirigidos íntegramente contra las «Noticias de moda» que insertaba Nipho en el *Diario extranjero*.

Los indicios de que *espectador* va ganando terreno son cada vez más evidentes: el *Diccionario* de Terreros, redactado hacia 1765, recoge *espectador* (y *espectadora*) definiéndolo como « el que ve y considera con atención algún espectáculo. (...) Algunos dicen mal en Cast. *Spectátor* »²³. En 1767 aparece ya en textos de carácter oficial que autorizan y regulan las representaciones teatrales en Sevilla²⁴, así como en un informe redactado por Campomanes²⁵. Para la década de 1770 lo tengo documentado en Jovellanos y en Tomás de Iriarte²⁶, y todavía en 1780, al usarlo el duque de Almodóvar, percibe su novedad e insinúa su filiación francesa:

Dios libre a Vm. que en la relación de los demás teatros me detenga tanto como lo he hecho en el de la Opera. (...) Sería grande *anuyo* meternos ahora en el *detalle* de las representaciones y de los espectadores. Antes que se me olvide, suplico a Vm., que es algo purista, me admita (interinamente a lo menos) las palabras *anuyo*, si no me acuerdo de *fastidio* que es la que más se le acerca, *detalle* y *espectadores*, valgan por lo que valieren, y vamos adelante²⁷.

²³ *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, II, Madrid, 1787.

²⁴ « Que las Justicias de la ciudad, villa o lugar donde se hubiere de establecer esta representación arregle[n] el orden que en el Teatro deban observar los actores o representantes y los espectadores ». « Que si con este motivo u otro alguno hubiese espectador que cause alboroto o levante la voz, tomará el juez pronta y eficaz providencia para contenerle, y que sirva de ejemplar ». (En F. Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, 1974, pp. 61 y 254. Véase en p. 87 una carta del conde del Águila, fechada en 1769, donde también se emplea la palabra).

²⁵ « Las comedias, tragedias y toda especie de dramas son utilísimas, pues el Gobierno, por boca de los autores, influye en los espectadores aquella enseñanza con capa de diversión y con gusto de los mismos oyentes, que en otra forma les sería difícil ». (En A. González Palencia, *Ideas de Campomanes acerca del teatro en Entre dos siglos*, Madrid, 1943, p. 95).

²⁶ G. M. Jovellanos, *Carta (de 1777) a Ángel de Eymar en Obras completas*, ed. J. Caso González, Oviedo, 1985, II, p. 91). T. Iriarte, *Los literatos en Cuaresma* (1773), Madrid, [s. a.], p. 68. T. Iriarte, *La música*, Madrid, 1779, p. 75. Dejaré aquí constancia de un texto probablemente bastante anterior de D. Juan de Iriarte (muerto en 1771) que me resulta sumamente difícil fechar con precisión. Se trata de la traducción de un epigrama de Marcial: « Si atiendo a las maravillas, / O gran César, de tu Circo, / Que exceden tanto a las fiestas / De los Príncipes antiguos, / Mucho te deben los ojos, / Y mucho más los oídos; / Pues ya son Espectadores / Los que recitaban libros » (*Obras sueltas*, Madrid, 1774, I, p. 292). Cf. Marcial, *Épigr.* IX, 83: « quod spectant qui recitare solent ».

²⁷ Francisco María de Silva (duque de Almodóvar), *Década epistolar*

Pero la definitiva generalización del vocablo se produce, según mis datos, en las dos últimas décadas del siglo. Sería extensísima la relación de quienes lo emplean: en ella entran desde luego los periodistas (*El Censor*, *El Corresponsal del Censor*, el *Correo de Madrid*, el *Diario Pinciano*²⁸), junto a Samaniego, Moratín, Forner, Santos Díez González, etc.²⁹. Cuando Jovellanos se refiere a los destinatarios del teatro en su *Memoria* de 1790, no emplea ya más que *espectadores*³⁰. Tomando como muestra las reseñas teatrales que publica Ada M. Coe en su *Catálogo* para el período 1784-1819 (pertenecientes en su mayoría al « Memorial literario »)³¹ y sometiéndolas a un sencillo recuento de voces, los resultados que se obtienen son bastante elocuentes:

Espectador(es) o expectador(es)	62	(46,97%)
Público	32	(24,24%)
Pueblo	14	(10,61%)
Vulgo	11	(8,33%)
Auditorio	10	(7,58%)
Oyentes	2	(1,51%)
Concurrentes	1	(0,76%)
Total	132	

sobre el estado de las letras en Francia. Su fecha Paris año de 1780, Madrid, 1781, p. 223. A propósito de este pasaje, comenta Fernando Lázaro Carreter: « Es curiosa la tardía adopción de esta palabra que, hasta el siglo XVIII, conserva su aspecto latino *espectatores* » (*Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, 1949, p. 258).

²⁸ « El Censor » (1781-1787) ed. de E. García-Pandavenes, Barcelona, 1972, pp. 188, 189, 224, 225. « El Corresponsal del Censor », [Madrid, 1786-88], Carta XLVI, p. 761. « Correo de Madrid », I (1787), nº 71, p. 299b, II (1787) nº 109, p. 528a. Para el « Diario Pinciano » (1787-88) puede verse la amplia selección de textos sobre teatro que incluye C. Almuíña Fernández, *Teatro y cultura en el Valladolid de la Ilustración*, Valladolid, 1974, pp. 145-81, *passim*.

²⁹ Samaniego es el "Cosme Damián" que firma el Discurso XCII de « El Censor », y para él cada uno de los « espectadores » concurre a formar « este conjunto, este todo que se llama público » (« El Censor », ed. cit., p. 178). Moratín usa *espectador* ya en *La comedia nueva* (1792) (ed. de J. Dowling, Madrid, 1970, p. 141); otros ejemplos en F. Ruiz Morcuende, *Vocabulario de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, 1945. En uno de los folletos que Forner escribe en 1796 para defenderse en la ruidosa polémica suscitada por su *Loa*, escribe que « como los hechos acaecieron en Sevilla y fue su público el espectador, a él toca única y privativamente el ser juez en esta causa » (E. Cotarelo, *Bibliografía*, p. 293b). En fin, para

Volvamos, tras este apretado recorrido, al Siglo de Oro. Ya sabemos que los antecedentes inmediatos de *espectador* eran *oyente* y *auditorio*, y uno no puede dejar de sorprenderse, en un principio, de que mediante el empleo excluyente que de ellos se hacía se favoreciera en tan alto grado el sentido del oído en detrimento del de la vista. Ahora bien, se habían dado algunas curiosas excepciones, tímidos intentos de poner en circulación palabras derivadas, si no del latín *spectare*, sí del español *mirar*. En 1583, fray Luis de León escribe:

como en la comedia siluan y burlan los miradores al que es malo en la persona que representa, aunque en la suya sea muy bueno, assí los hombres que se descuydan de sus officios, aunque en otras virtudes sean cuydadosos, no contentan a Dios ³²,

y el propio fray Luis emplea en otra ocasión el aún más raro derivado *mirante* ³³. Pero ni *mirador* ni *mirante* hicieron fortuna en el vocabulario teatral. Mayor la tuvo (pero especialmente ya en el XVIII) otro vocablo de la misma familia, *mirón*, esto es, 'persona que mira demasiado y con molesta curiosidad', referido en especial al que contemplaba juegos de azar sin participar en ellos. Para comprender que una palabra con esa carga despectiva pudiera ser aplicada al teatro, conviene no olvidar que este tenía numerosos detractores: así, cuando uno de ellos escribe en 1683 que las « far-santas » « solicitan con mil ademanes agradar a los mirones » ³⁴, y cuando cierto religioso se lamenta en 1751 de que « una buena parte de los mirones registren en las comediantas lo que prohíbe

Santos Díez González véase A. V. Ebersole, *Santos Díez González, censor*, Valencia, 1982, pp. 20, 21, 22, 36, etc.

³⁰ *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas*, en *Obras escogidas* II, ed. de Ángel del Río, Madrid, 1935, pp. 25-49, *passim*.

³¹ *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, 1935. No he tenido en cuenta las escasísimas reseñas anteriores a 1784 que transcribe Coe.

³² *La perfecta casada*, Salamanca, 1583, fol. 5v^o

³³ « Lugar de mirantes llama el theatro y la plaza pública, adonde están muchos que miran, como acontece quando se hace justicia de algún malhechor » (*Exposición del Libro de Job*, Madrid, 1779, p. 458).

³⁴ Pertenece al anónimo *Arbitraje político-militar*, en E. Cotarelo, *Bibliografía*, p. 63b.

la cristiana decencia »³⁵, el lector de hoy no puede dejar de pensar en lo adecuado que les habría sido para el caso ese crudo galicismo que es *voyeur*. Es también lógico que una persona como Mayans, que no tenía ninguna simpatía por el teatro, emplee *mirón* un par de veces como sinónimo de *espectador*, sin que en este caso puedan descubrirse segundas intenciones moralizadoras³⁶, pero sorprende encontrárselo aún, usado con absoluta naturalidad y sin connotaciones peyorativas, en el *Eusebio* de Montengón³⁷. Sin embargo, quien se lleva la palma en cuanto a frecuencia de empleo de esta voz es nuevamente Nipho en el « Diario extranjero »: es verdad que en ocasiones la actitud de burla hacia el que mira demasiado o se limita sólo a mirar resulta evidente, y que no faltan las alusiones a las cómicas como objeto preferente de esas miradas; pero no es menos cierto que, a fuerza de usar Nipho la palabra, toda esa carga despectiva llega a neutralizarse, convirtiéndose *mirón* en un simple sustituto de *espectador*. Permítaseme esta larga cita, en atención a su gran interés:

Las Comedias de España son lo mismo que otras muchas cosas. Se representa por el formulario de la preocupación, y va a ver las comedias una mal complexionada curiosidad; y por esto, y por aquello, y por otras mil circunstancias que callo, no saldremos de la raya del alucinamiento mientras no haya ojos sin cataratas que vayan a ver nuestros espectáculos y tengan algún poder cometido para practicar eficaces remedios que sin ningún ingrediente cáustico, antes bien, con suaves anodinos, gasten el mal humor de Repre-

³⁵ E. Cotarelo, *Bibliografía*, p. 476a. El texto es de Francisco Moya y Correa.

³⁶ « Si los cómicos de mayor arte introdujeron en sus comedias algunos soliloquios, fue para que los mirones se instruyesen en los ocultos pensamientos de las personas de la fábula »; « Lope de Rueda, que viviendo embelesava a los mirones, leído en los *entremeses* que publicó Juan de Timoneda (...) da poquísimo gusto ». *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (1737), ed. de A. Mestre, Madrid, 1972, pp. 106 y 168-9.

³⁷ « Ni se saciaba de contemplar aquel gracioso teatro de la naturaleza, pareciéndole que aquellos humildes collados que lo cerraban por todas partes formasen las gradas, que los árboles que los cubrían con su sombra fuesen los mirones, y la casa de Eumeno el objeto de la animada representación que les daba aquella venturosa familia de pastores » (*Eusebio. Parte quarta*, Madrid, 1788, p. 42).

sentantes, Poetas y Mirones. En todos estos está radicada la dolencia de nuestros Teatros. (...) ¿Quién tiene la culpa de todos los pecados de nuestras Comedias? La impericia y a veces la demasiada desemboltura de los Cómicos, la inadvertencia y depravado gusto de los Espectadores, y la ninguna exactitud y viveza evaporada de los Ingenios. (...) El Mirón (este es el más culpado en los excessos de Poetas y Cómicos, porque se ha olvidado del poder de una voz y del portentoso efecto de un sylvo), comúnmente hablando, poco instruido en los rigurosos preceptos del Teatro, va a la Comedia por todo menos por lo que es substancial en el Espectáculo: llámanle la atención los agenos accidentes o sus propios achaques; va a la Comedia porque *Fulano* grita mucho; va porque *Zytano* exagera esto o aquello con vehemencia y estrépito; va porque *Mengano* añade a su papel, importuna y neciamente, algunas insulsas frialdades, y no será malo si se queda en insulsez el aditamento. Passemos a otras idas que son de peores avenidas. Vase a la Comedia porque *Laura* saca un traje de tisú quaxado que le regaló... ¿y quién? La vanidad o el apetito. Y que sirve (¡este es el mayor dolor de la modestia christiana!) para encender la lascivia en algunas doncellas y casadas que quisieran tener parte en la generosidad, aunque fuera a costa de la pureza y del honor. Quién y quién va porque *Amphrisa* hace ciertos ademanes, particularmente en las Tonadillas, que encienden suave y peligrosamente el fuego de la sensualidad, tanto en los más ardientes mancebos quanto en los ateridos ancianos. Esta, y aquel, y ambos, van porque *Anarda* es Graciosa, más que de oficio, de rostro, y hace ciertos juguetes sobrepuestos al papel que excitan al interior cosquilleo de nuestra enfermiza y carnal complacencia. Finalmente, por estas y otras cosas que callo y callaré yo, pero las publica y publicará el escándalo común, van muchos, y pues he de decir la verdad, van casi todos. Ahora bien, si los Jueces legítimos de las Comedias, que son los Mirones, van a ellas por otras causas que para verlas y sacar el fruto de la corrección y enseñanza para que son permitidas, ¿qué estraño será que el Cómico haga oficio del desacierto y el Poeta profesión del desatino, si saben uno y otro que solo darán gusto con desatinos y desaciertos? (...) Yo nunca afilaré la pluma contra Cómicos y Poetas, ni haré

tinta de hiel para vituperar sus faltas, mientras no vea más racionales, instruidos, discretos, amantes de la rectitud y veneradores de la honestidad a los Concurrentes del Teatro³⁸.

A cualquiera que considere en sí misma la fecha de la definitiva entrada en español de la palabra *espectador* no podrá dejar de parecerle extrañamente tardía, mucho más si tiene en cuenta que *espectáculo* es voz frecuente en los siglos XVI y XVII y si establece una comparación con los datos que los diccionarios nos ofrecen para los equivalentes de *espectador* en otras lenguas europeas: *spectateur* como 'observador de una acción cualquiera' está en francés desde fines del siglo XIV, y como 'persona que contempla un espectáculo' desde 1553; para el inglés *spectator* las fechas respectivas de esas dos acepciones son 1586 y 1590; *spettatore* está en italiano desde el siglo XV³⁹. Se trata ahora, pues, de abordar la cuestión más delicada: la consideración de ese retraso a la luz de la historia del teatro en España.

Al ocuparse René Andioc de la preferencia del público madrileño en el siglo XVIII por las comedias llamadas *de teatro*, y particularmente por las de magia, ha escrito unas sagaces y muy medidas palabras que han constituido el estímulo inicial de mi investigación:

Lo que parte de la asistencia parece, pues, exigir al teatro, es que sea un espectáculo en el sentido etimológico de la palabra, y si es posible un espectáculo completo, susceptible no solo de embelesar la vista y el oído, sino también de divertir por su polivalencia. Esta lenta mutación, ya obser-

³⁸ «Diario extranjero» pp. 40-1. También se emplea *mirón* en «El Bufón de la Corte» de Joseph de Serna, Madrid, 1767 («los circunstantes o mirones», p. 231; «el que no sea para comediante, no engañe a los mirones», p. 237), lo que reforzaría la atribución de este periódico a Nipho.

³⁹ Tomo estos datos del *Grand Larousse de la langue française*, el *Oxford English Dictionary* y el *Dizionario etimologico italiano* de C. Battisti y G. Alessio; en el *Dizionario della lingua italiana* de N. Tommaseo y B. Bellini figuran textos de los ss. XVI-XVII.

vable en el siglo anterior, parece reflejarse a nivel del lenguaje en la paulatina intrusión de la voz « espectador » frente a la más antigua de « oyente » o « auditorio »⁴⁰.

El dato léxico no puede discutirse, ni tampoco la oportunidad y el acierto con que lo relaciona Andioc con esa « espectacularidad » de la comedia de magia acerca de la que Ermanno Caldera ha escrito también muy atinadas palabras⁴¹. Ahora bien, la observación de Andioc, completada con los datos que aquí he expuesto, podría llevar a alguno a pensar que la palabra *espectador*, derivada de *spectare* 'mirar', nace en el siglo XVIII precisamente porque es entonces cuando los aspectos visuales de la representación han alcanzado un desarrollo suficientemente avanzado en detrimento de los auditivos, y esto es algo que, como el propio Andioc admite (pues no se le escapa que esa « lenta mutación » era « ya observable en el siglo anterior »), resultaría difícil de aceptar.

Es bien conocida hoy la condición de *género auditivo* que caracteriza a la comedia española, como insiste en señalar John G. Weiger para el período que va « de los valencianos a Lope »⁴². No lo es menos el carácter por lo general rudimentario de la escenografía de los corrales, por más que no dejara de ser cada vez más abundante en ellos la utilización de tramoyas. Maria Grazia Profeti ha relacionado la prevalencia de lo auditivo con los recelos que el rígido moralismo de la época tiene hacia la peligrosa « sensualidad » de la representación teatral⁴³. Todo

⁴⁰ *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976, p. 35.

⁴¹ « Chi si recava ad assistere a comedias de teatro andava dunque a vedere più che ad ascoltare e pertanto anteponeva al testo la parte operativa, per cui i fondali, le quinte e le macchine finivano per contare più del dialogo e degli stessi attanti ». Y añade en nota: « Si tratta peraltro di una tendenza comune al pubblico più sprovveduto di ogni tempo », para remitir a continuación a alguno de los textos de Lope que enseguida veremos. (*Sulla spettacolarità delle commedie di magia*, en *Teatro di magia*, Roma, 1983, p. 11).

⁴² *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid, 1978. Véase ahora la postura opuesta de V. D. Dixon, *La comedia de corral de Lope como género visual*, en « Edad de Oro », V (1986), pp. 35-58.

⁴³ En un trabajo de 1981 que solo conozco por referencias de segunda mano: lo cita por su versión todavía mecanográfica E. Pittarello, *La messa in scena della magia ne "El castillo de Lindabridis" di Calderón*, en *Teatro di magia*, cit., p. 64.

ello explicaría muy bien la elección inicial que se produce, en el seno de la lengua española, de términos como *oyente* o *auditorio*, y la frecuencia con que se habla, en textos del XVII, de *oír* una comedia. Es algo que a cualquier lector actual no deja de sorprenderle, por contraste con los muy diferentes usos lingüísticos de hoy día. Ahora bien, no faltan entonces, ni mucho menos, quienes hablan de *ver* una comedia, y lo interesante sería saber si, a medida que avanza el siglo, el *ver* va ganando terreno al *oír*. No tengo aquí datos estadísticos precisos, pero todo parece indicar que así ocurre. Jean Sentaurens se ha molestado en contar cuántas veces aparecen palabras o expresiones relativas al oído o a la vista en los documentos sobre el teatro sevillano que ha manejado, y sus conclusiones sugieren que hacia mediados del XVII las referencias a la percepción visual predominan ya sobre las que implican percepción auditiva⁴⁴.

¿Hará falta recordar aquí las irónicas lamentaciones del mismo Lope por lo que consideraba abusiva proliferación de complicaciones escenográficas en detrimento de sus textos? A propósito de la representación de *La selva sin amor* (1629), comenta el Fénix que « lo menos que en ella hubo fueron mis versos », y que la grandiosidad de la puesta en escena hizo « que los oídos se rindiesen a los ojos »⁴⁵. Cierto que cuando se producen estas veladas quejas estamos solo en los inicios de lo que será el fastuoso desarrollo de las mutaciones y los efectos visuales característico del teatro cortesano de los últimos Austrias. Pero no se olvide que en otro conocido texto anterior, el *Prólogo dialogístico* a la Parte XVI (1621), ya había protestado por la invasión de la carpintería tramoyística en los corrales:

Yo he llegado a gran desdicha [dice el Teatro], y presumo que tiene origen de una de tres causas: o por no haber buenos representantes, o por ser malos los poetas, o por

⁴⁴ *Séville et le théâtre . . .*, I, pp. 496-7.

⁴⁵ *Obras de Lope de Vega*, ed. Acad., Madrid, 1895, V, pp. 753 y 754.

faltar entendimiento a los oyentes; pues los autores se valen de las máquinas; los poetas, de los carpinteros; y los oyentes, de los ojos⁴⁶.

Alguna reticencia similar puede encontrarse en Calderón, con la diferencia de que él tuvo mucho más tiempo por delante para amoldarse a los nuevos rumbos del teatro, poner sus textos — procurando que el efectismo de la representación no ahogara nunca la fuerza de la palabra — al servicio de alguno de los más complicados dramas de espectáculo, incluidos los de magia, que se escenificaron en el XVII, y llegar además a ostentar el monopolio de un género, el auto sacramental, en el que la vista no iba desde luego a la zaga del oído, sino que se establecía entre ambos una perfecta simbiosis.

No quiero fatigar con la exposición de unos hechos sobradamente conocidos y que pueden compendiarse en lo que Marc Vitse ha llamado hace poco «la usurpadora invasión de los efectos visuales y escenográficos» en la segunda mitad del siglo XVII⁴⁷. Lo que quiero señalar es que por importante que sea el desarrollo, en el XVIII, de la comedia de magia, la de santos o la heroica, existían desde mucho antes, por lo menos desde mediados del XVII, condiciones suficientes para que se hubiera producido el nacimiento de la palabra *espectador*, siquiera como designación alternativa de *oyente*, y que el desfase entre historia del teatro e historia de la lengua es mucho más acusado si tenemos en cuenta que nuestro neologismo sigue siendo muy raro en la primera mitad del Setecientos y no se generaliza hasta las dos últimas décadas de la centuria. ¿Cómo explicar, además, que lo introduzcan o lo acepten escritores que no se caracterizan precisamente por su simpatía hacia ese teatro *espectacular*?⁴⁸. Ni si-

⁴⁶ Citado por A. Castro y H. A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)* [con adiciones de F. Lázaro Carreter], Madrid, 1968, p. 260. «No aciertan en la imitación de las tragedias — escribe por su parte Francisco de Barreda en 1622 — los que tratan al pueblo como niño, representándole espantos, martirizando al teatro con tramoyas, y todo para los ojos, sin que haya más que corteza» (F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva*, p. 225).

⁴⁷ J. M. Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España, I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, Madrid, 1984, p. 591.

⁴⁸ Para centrarnos en el caso de Luzán, recordemos lo que dice en la *Poética*: «Tal vez por evitar este inconveniente se introdujo, y hoy día

quiera el escurridizo Nipho, que tanto se esfuerza en difundir una terminología visual — *espectador, mirón* —, lo hace por un propósito ni ensalzador ni detractor de aquel tipo de espectáculos, mucho más preocupado como está, o dice estar, por la reforma moral del teatro.

Reconozco haber ensayado otras hipótesis que permitieran justificar la tardía entrada de *espectador* en español, tratando de determinar unas constantes en la elección de esa voz y no de otras posibles por parte del escritor según determinados contextos, pero reconozco también que no he llegado a resultados convincentes. Si los tratadistas del XVIII insisten, por ejemplo, en la importancia de la *ilusión* o *engaño* teatral, no les preocupa menos la ilusión del *auditorio* que la del *espectador*. Me he preguntado también si la introducción de la palabra tendrá algo que ver con la adhesión, constatable por ejemplo en Luzán, al principio horaciano de que las impresiones visuales son mucho más eficaces que las que penetran por el oído⁴⁹, lo que encajaría bien con la preocupa-

se observa en las óperas de Italia y en las comedias que llaman de teatro u de bastidores en España, el mudar las escenas, haciendo, como por vía de encanto, que desaparezca lo que era sala y aparezca en su lugar un jardín, y luego el jardín se transforme en un gabinete, y este después en una playa con vista de mar y armada naval. Todas las cuales son metamorfosis un poco extravagantes y que hacen mucha violencia al entendimiento y a la imaginación» (ed. de R. P. Sebold, Barcelona, 1977, p. 465). No obstante, nuestro autor concede no poca importancia a los aspectos escenográficos, y sugiere a continuación, siguiendo a Baruffaldi, que «para facilitar la verisimilitud y la unidad de lugar», se adopte el sistema de escenatio múltiple dividido en compartimentos horizontales o verticales; «en caso de no practicarse esta nueva disposición de teatro — añade —, siempre tengo por mejor la de mutaciones y bastidores que no la que comúnmente se usa en España, donde cuatro paños o cortinas inmoviles representan todo género de lugares, cosa sumamente violenta para la imaginación del auditorio» (p. 467). Se apreciará, pues, cómo Luzán se distancia por igual — y siempre en aras de la verosimilitud y la *ilusión* — tanto de los excesos de la comedia de teatro como de la extrema simplificación de la comedia ordinaria. Esta es, en fin, su postura: «Mucho pueden contribuir a la perfección del aparato la arquitectura y la pintura: la arquitectura con la bien ideada fábrica de los teatros, donde *los ojos* y *los oídos* gocen igualmente desde todas partes de la representación; la pintura, y más la perspectiva, con la viva y natural imitación del sitio o lugar que ha de figurar la escena» (pp. 513-4; el subrayado es mío).

⁴⁹ «Aquella [la epopeya], si mueve algunas pasiones, las mueve por vía de narración; esta [la tragedia] las excita con la imitación y representación viva de los casos lastimosos, los cuales, vistos, mueven sin duda

ción de los tratadistas del XVIII por la necesidad de conmover las pasiones del *espectador*, pero ocurre que precisamente al abordar este asunto emplea Luzán reiteradamente la palabra *auditorio*. En fin, podría haber sucedido que en la adopción de *espectador*, escrito a veces con *-x-*, actuara tanto la idea de *spectare* 'mirar' como la de *expectare* 'esperar, estar en expectativa', lo que coincidiría con el empleo ocasional en contextos teatrales del término *expectación*⁵⁰. Pero tampoco esta hipótesis me parece de-

alguna mucho más que oídos » (*Poética*, ed. Sebold, p. 489); «hará más efecto y moverá más la vista de un caso atroz, que cuantas palabras puede el ingenio escoger y aunar para pintarlo bien » (p. 493). Viene a continuación en el texto la cita de Horacio: «Segnius irritant animos demissa per aures / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator » (*Ars Poet.*, 180-2). Cf. Andrés Piquer, *Lógica moderna*, Valencia, 1747, pp. 117-8: «Dice muy bien Horacio que mayor y más pronta impresión hacen las cosas que se presentan a los ojos que las que excitan el oído ». Es curioso y significativo que esa misma idea sea alegada a favor propio por los enemigos del teatro: «La historia es necesaria en este mundo, la comedia no; aquella refiere los vicios, esta los irrita; aquella los representa a la memoria con la relación, esta a la voluntad con la imitación, que despierta y mueve el apetito. Mayor batería hacen los ojos a la voluntad que las orejas, como dice Horacio » (Gonzalo Navarro Castellanos, *Discursos políticos y morales*, 1684, en E. Cotarelo, *Bigliografía*, p. 148b).

⁵⁰ A propósito de la representación de *El delincuente honrado* leemos en un periódico: «Pero ¿qué diré de los expectadores? Hombre hubo que habiéndose reído de los lances más tiernos, solo manifestó seriedad quando vio contra su expectación que el *Delincuente* había sido libertado de la muerte » («Diario Pinciano», 41, 5-XII-1787, p. 418). En Luzán y en Nasarre *expectación* denota un concepto muy próximo al que se designaba con el término *suspensión*: «Así, en el propuesto ejemplo [*El desdén con el desdén*], cuando Carlos llega a lograr la mano de Diana, debe darse fin a la fábula, estando ya completa la acción y satisfecha la expectación del auditorio » (I. Luzán, *Poética*, ed. Sebold, p. 448). «Lo que llaman relaciones, substituidas a los Prólogos, y que algunas veces son necesarias para que los oyentes entiendan la Comedia y se pongan en la expectación y pendientes del enredo » («Prólogo del que hace imprimir este Libro » [Nasarre], en Cervantes, *Comedias y entremeses*, Madrid, 1749, I, fol. [B5]). Otras veces parece efectivamente referirse en abstracto a la acción propia de quienes son espectadores: «Las más o muchas [comedias] son dispuestas a divertir, más con el adorno y golpe de apariencias y mutaciones de teatro que con el primor, lances y espíritu de la comedia, la espectación pública » (*Memorial de los cómicos de Madrid*, en E. Cotarelo *Bibliografía*, p. 447b); «una comedia digna de la expectación de este público ilustrado » («Diario de Madrid», 12-XII-1814, apud A. M. Coe, *Catálogo*, p. 131).

mostrable, y por otra parte la vacilación entre *es* y *ex* es completamente normal dentro de los hábitos ortográficos de la época.

Siempre queda la socorrida solución de hacer caso a quienes entonces creyeron que se trataba de un galicismo. Pero además de que ello no resolvería plenamente la cuestión (pues supondría confundir el *de dónde* con el *por qué*), estimo que no hay que dejarse llevar por la exageración de quienes veían influencia francesa en cualquier novedad léxica del siglo XVIII, y que existiendo un étimo latino, *spectator*, que ya había tenido descendencia en las principales lenguas europeas, resulta prácticamente imposible determinar si nuestra palabra se forjó sobre esa base o teniendo presente el francés *spectateur*, o las dos cosas a la vez.

Creo en la acción de la Historia sobre una lengua, y en particular sobre el léxico, pero me parece peligroso adoptar por sistema posturas deterministas. Hay muchos fenómenos contingentes en la historia de un idioma, en el modo y el momento en que se producen las entradas y las salidas de ciertas unidades léxicas. Me doy cuenta de que esta postura escéptica por la que finalmente me inclino puede resultar decepcionante, pero ya que no encuentro un modo plenamente satisfactorio de explicar por qué *espectador* nació cuando nació, sí creo al menos poder explicar por qué no se sintió la necesidad de introducirlo antes.

Esa explicación es sumamente sencilla y no de índole extralingüística: basta con volver sobre el abundantísimo empleo que antes del XVIII — y aun bien entrado ese siglo — se hacía de *oyente* y *auditorio*. Hoy puede chocarnos que en muchos textos se asocien esos vocablos a la idea de 'mirar', es decir, que se hable de « los ojos de los oyentes » (ya lo hemos visto en Lope) o de que algo se presenta « a la vista del auditorio ». Pero tales expresiones no disonaban entonces, porque el reiterado empleo de *oyente* había hecho que esta palabra pasara de significar 'persona que oye' a significar más bien 'persona que oye y ve, que asiste a una representación teatral o a un espectáculo cualquiera', y algo similar ocurrió con *auditorio*, como ha ocurrido en inglés con *audience*. Es decir, tales palabras llegaron casi a despojarse, para los hablantes, de su referencia concreta al sentido del oído, convirtiéndose en términos tan neutros como pudieran serlo *concurrente*, *asistente*, *circunstante*, etc.

Muchos testimonios podrían citarse en apoyo de lo que digo, pero elegiré un par de casos extremos en los que podrá percibirse con especial claridad: traduciendo un texto de Lactancio que habla de los juegos de gladiadores, Bances Candamo emplea *auditorio* para verter el latín *spectator*, y escribe por su cuenta que los gladiadores « salían a batallar cruelmente, hartando de heridas y muertes la impía vista del Auditorio »⁵¹, siendo así que para disfrutar de tan bárbaro espectáculo se podía ser completamente sordo. El otro ejemplo es de Cervantes y me va a permitir terminar, igual que empecé, citando el *Quijote*. Cuando el Caballero del Verde Gabán trata de disuadir al hidalgo de que pelee contra los leones — contienda en la que desde luego habría mucho que ver, pero nada que escuchar —, la actitud del protagonista es tan gallarda como de costumbre:

Ahora, señor — replicó don Quijote —, si vuesa merced no quiere ser oyente desta que a su parecer ha de ser tragedia, pique la tordilla y póngase en salvo⁵².

En definitiva, el teatro de todas las épocas y países ha podido combinar en diversas proporciones lo visual y lo auditivo, pero nunca ha prescindido por completo de uno esos dos componentes⁵³. De ahí que toda designación de sus destinatarios emparentada léxicamente con la idea de 'ver' o con la de 'oír' resulte a la postre unilateral e inexacta, y de ahí también que el nacimiento de una denominación nueva pueda corresponder a una determinada oscilación en el reparto de aquellas proporciones, pero pueda asimismo tener mucho de aleatorio. Sea como fuere, al definitivo triunfo de *espectador* sobre *oyente* pudo contribuir el que la referencia de aquel término a solo uno de los sentidos corporales en juego resultara menos llamativa, y por ende menos « injus-

⁵¹ *Theatro de los theatros*, cit., pp. 111 y 112; véase también p. 20.

⁵² *Quijote*, II, 17, El siempre puntilloso Clemencín comentó a propósito de este pasaje: «Vendría mejor *espectador* que *oyente*, porque se trataba de ver y no de oír» (ed. cit. en nota 5, p. 298).

⁵³ Ya lo expresó con agudeza Juan de Zabaleta: «las comedias, ni se oyen sin ojos, ni se ven sin oídos» (*El día de fiesta por la tarde*, ed. de C. Cuevas, Madrid, 1983, p. 322).

ta », salvo para quienes tuvieran ciertos conocimientos de latín⁵⁴. Y desde luego, contemplado desde hoy, ese triunfo es un indicio claro de madurez teatral e idiomática.

⁵⁴ Acaso a la misma razón pueda deberse el que *auditorio* vaya por su cuenta ganando el terreno a *oyentes* a lo largo de los siglos XVII y XVIII, como habrá podido observarse en algunas de las cifras que hemos consignado más arriba.