

SOBRE LA HERENCIA BARROCA DE ANTONIO ZAMORA

por Guido Mancini (Universidad de Pisa)

Antonio de Zamora no ha tenido mucha suerte con los críticos: completamente olvidado por Sempere y Guarinos en el « discurso preliminar » de su ensayo donde aparecen citados aquellos « que sembraron en España la semilla de buen gusto y los que prepararon la feliz revolución de la literatura »¹, irónicamente presentado por Moratín², es recordado más tarde especialmente como fiel continuador de las obras y directrices calderonianas³. Al parecer su mayor mérito había sido el de presentar con vivacidad algunas escenas y ciertos personajes del ambiente popular, precediendo en esto los aciertos de don Ramón de la Cruz. Incluso su Don Juan presentaría motivos dignos de atención gracias a esta tendencia realista y popularizante⁴.

¹ J. Sempere y Guarinos, *Discurso preliminar sobre los progresos de la literatura de los Españoles en este siglo en Ensayo de una Biblioteca española de los mejores escritores del Reynado de Carlos III*, Madrid, 1785, I, pp. 1-50.

² L. Fernández de Moratín, *Comedias de Zamora*, en *Obras póstumas*, Madrid, 1868, III, pp. 135-144.

³ Cfr. S.S. Trifilo, *Influencias calderonianas en el drama de Zamora y Cañizares*, en « *Hispanófila* », IV (1961), pp. 39-45; A. Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, Barcelona, 1956, pp. 416-417; J.L. Alborg, *Historia de la literatura española*, 1975, III, p. 608 y sigs. Recuérdese también lo que escribía ya A. Lista en sus *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, 1844, I, p. 223: « ... bajo todos esos disfraces siempre se encubren los galanes y damas de Calderón aunque más exagerados y alambicados que en este insigne poeta ... ».

⁴ Cfr. E. Cotarelo y Mori, *Introducción general a Colección de Entre-*

Tal vez esos juicios son demasiado drásticos y no toman suficientemente en consideración el momento extremadamente particular y el ambiente en que Zamora se movía: se trataba de una época en que las innovaciones violentas introducidas por el séquito de Felipe V generaban casi siempre una reacción contraria, dictada por los intereses económicos y el nacionalismo⁵ y en la que el inevitable deseo de novedad tenía que echar las cuentas con una tradición barroca tan gloriosa, como, por aquel entonces, agobiante.

En realidad Zamora en el conocido prólogo de las *Comedias nuevas*, en su edición de 1722⁶, reconoce con mucho respeto la importancia de la enseñanza de Calderón y, en su nombre, una especie de conservadurismo que se opone a los excesos dictados por la moda. Hay también el recuerdo del *Arte nuevo* de Lope, pero alterado por algunos añadidos que contrastan con la teoría de Lope: así el referente a la unidad de acción (« fingir un solo cuerpo al caso »). Y, si el Fénix consideraba el aplauso del vulgo determinante, en Zamora el gusto del público se tolera casi como una imposición que obliga a « afeytar al espejo del ageno gusto el propio trabajo ». También el alternarse del cómico y trágico se reduce para él a un simple « empedrar de chistes la seriedad » (puede observarse aquí que la metáfora misma limita las proporciones de una posible discusión teórica, o incluso la elimina). Más interesante aún, continuando dentro del ámbito del recuerdo loresco que ya no parece tan ocasional, es la manera como se presenta y se interpreta aquel principio de libertad artística que había llemeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas, Madrid, 1911, I, pp. CXXII, CXXIII.

⁵ Cfr. T. Egido López, *Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII*, Valladolid, 1971, p. 91 y sigs.

⁶ A. Zamora, *Comedias nuevas con los mismos sainetes con que se ejecutaron*, Madrid, 1722, ed. facsímil, Hildesheim-New York, 1975, I; una bibliografía de las obras de Z. es la de C.A. de la Barrera y Leyrado, en *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid 1860 (reprint. London, 1968) que merecería ser completada. A las noticias biográficas pueden añadirse las que presenta C. Pérez Pastor en *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas* en « Boletín de la Real Academia Española » X (1910), p. 295 y sigs. Hay aquí también el memorial que escribió Z. el 6 de marzo de 1713. Muchas e interesantes noticias sobre la escenografía de sus obras se encuentran en casi todas las sueltas, primeras ediciones y manuscritos de Z.

gado a ser el estandarte de la revolución de Lope. Ahora, la inspiración del poeta se ha transformado en « un cierto imperceptible primor, que ni se puede enseñar, ni se permite aprender, hasta que, en fuerza de los hábitos continuados, se deja hallar del acaso, sirviendo de Maestros los errores, que sin culpa se cometieron primero ». También esta afirmación tiene sus raíces en el platonismo; pero no en el platonismo renacentista en el que Lope se inspiraba, sino en un platonismo más genérico. Pocos años más tarde el Padre Feijóo intentará racionalizar su « no sé qué » con la agresividad innovadora típica de un enciclopedista⁷; con mucha más cautela — quizá porque se sentía portavoz de una postura más conservadora — Zamora lo acepta pero sometiéndolo a las reglas de la experiencia.

No pretendo lanzarme en problemas demasiado ingeniosos, pero querría subrayar que la postura de Zamora no es completamente tradicionalista. No lo es tampoco en su religiosidad, religiosidad que en Calderón era profundamente tomista e intelectualizada, y en el ambiente popular del XVII tendente a una conmoción más bien epidérmica y a la superstición. En Zamora la religiosidad es clara, íntima, según la orientación que se va difundiendo en las primeras décadas del XVIII y que tiene sus más evidentes manifestaciones en el apostolado de Francisco Ferrer y en la labor desarrollada por la congregación de 'Operarios españoles'⁸.

El lucero de Madrid, San Isidro labrador debería contradecir violentamente mi opinión, ya que en esta comedia abundan las intervenciones de ángeles, demonios y las escenas aparatosas. Pero esta abundancia de elementos exteriores no se resuelve en el juego exclusivamente espectacular, visivo, sino que más bien contribuye a crear una atmósfera encantada, dentro de la cual se aspira a anular los límites existentes entre lo humano y lo ul-

⁷ Sobre la estética del P. Feijóo cfr. E. M. Rudat, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga*, Madrid, 1971, pp. 136-143.

⁸ Me parece oportuno subrayar la orientación hacia una religiosidad más íntima y socialmente más eficaz que se había difundido en las primeras décadas del siglo. Recuérdesse la labor desarrollada en este sentido por la Congregación de Operarios españoles y por D. Francisco Ferrer. Sobre este asunto específico y sobre los fermentos de renovación religiosa cfr. F. Martín Hernández y J. Martín Hernández, *Los Seminarios españoles en la época de la Ilustración*, Madrid, 1973, (espec. p. 55 y sigs.).

traterreno. La figura de San Isidro campea por su lirismo, por su humanidad que a veces es poética (como en la escena de las palomas) o que en ocasiones está angustiada (como en la escena de los celos) en una humildad que no sólo está dicha, sino que diría venerada, amada. Es indudable que hay espectáculo, pero no en sí y por sí, sino en cuanto instrumento para la atmósfera que desea crearse. En *Judas Iscariote* está evidenciado sobre todo el motivo de la incapacidad, por parte del protagonista, de una rendición total a pesar del tormentoso remordimiento de su culpa. En *El custodio de Hungría*, *San Juan Capistrano* la aceptación de la voluntad de Dios, la exaltación de la fe en Dios se manifiestan y ejemplifican en una historia que quiere reproducir el encanto de un cuento fantástico que, sin embargo, tiene sus raíces en la religión y en la historia. Todo esto evidencia, por lo menos, un sentido del control y del decoro que supera el deseo de complacer a un público o grosero o muy ingenuo.

Esta búsqueda de moderación (que es sinónima del deseo de alcanzar una cierta elegancia) está patente incluso cuando Zamora se ocupa de argumentos que se inspiran en las comedias de magia. En *Diablos son los alcabuetes y el espíritu foletto* que, como se sabe, alcanzó un gran éxito entre 1708-1709⁹, se observa claramente que la atención está centrada en la amenidad del enredo o, mejor aún, de las situaciones intrincadas, con un espíritu que hoy se llamaría de « vaudeville », mientras que la parte escenográfica, también ampliamente desarrollada, tiene una función accesoría que completa el cuadro sin constituir la esencia. Para una mínima puntualización de este fenómeno, bastaría recordar *Los encantos de Breaña* de Castillo Solórzano¹⁰ en donde, al contrario, el elemento de pura fantasía y espectacular constituye el mayor (e incluso podría sostenerse único) atractivo. No pienso en posibles influencias de la *Dama duende* ya que ésta se proyectaba completamente sobre el juego intelectualista de las apariencias alternantes dentro de lo ameno de un mundo idealizado y despreocupado. El intento es aquí más modesto y menos refinado. Tam-

⁹ Cfr. A. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976, pp. 36-37.

¹⁰ Sigo la edición de F. Bacchelli, Verona, 1980.

co creo que la elegante, la espumosa e inteligente superficialidad de Moreto pueda considerarse como posible modelo de Zamora. Moreto se detenía esencialmente en las situaciones y en el diálogo otorgando vida, de esta manera, a un personaje típico como el Don Diego: Zamora parece adaptar sus comedias a un programa preexistente. A este propósito sirva como aclaración el método adoptado en sus refundiciones. En ellas el modelo se manipula libremente con el fin de llegar a obtener una nueva obra que responda a sus propias directrices. Basta comparar la trilogía de Lope de Vega sobre San Isidro con *El lucero de Madrid* ya citada. Sin hacer demasiado hincapié en el hecho que Lope divide la celebración en tres momentos — infancia, juventud y madurez — para subrayar le excepcional santidad de San Isidro y, a un tiempo, su castellanismo, es evidente, dada la elección y contextura de los acontecimientos citados, que las dos obras son por completo diferentes y que tienen sólo en común el tema general y el recuerdo de los milagros más conocidos. Todo esto es tan claro, que uno se pregunta espontáneamente por qué se habla respecto a Zamora de « refundiciones » y respecto a autores mayores (incluyendo al mismo Lope) de « fuentes » y por qué se juzga positivamente *El alcalde de Zalamea* de Calderón mucho más cercano al de Lope de lo que pueda estar una obra cualquiera de las de Zamora al modelo refundido. En una época y en una producción en la que estaban muy marcadas las deudas que algunas obras contraían con las que las habían precedido, los posibles préstamos de Zamora no sólo no pueden encontrar sino tampoco generar aquel juicio negativo o de poca originalidad que implícitamente lleva consigo la palabra « refundición »¹¹.

De otro lado, si de influencias queremos hablar, me parece conveniente no olvidar o subestimar la que lo francés, tuvo en **zamora** ya que el vivió, y trabajó en los momentos en que más fuerte era la presión de la corte de Francia en España y Madame Orsini, con la ayuda de Orry, hacía lo posible para imponer, además

¹¹ Sobre una distinta consideración de la relación entre refundición y texto anterior v. el interesante ensayo de M.G. Profeti, *Intertextualidad, Paratextualidad, Collage, Interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro*, en *Teoría Semeyótica. Lenguajes y textos hispánicos en Actas del Congreso Intern. sobre Semeyótica e Hispanismo*, Madrid, 20-25 de junio de 1983, pp. 673-682.

de una política socio-económica francesa, una mentalidad y unas costumbres a lo francés¹².

Un indicio de la atención con que Zamora siguió la producción teatral ultra-pirenaica se evidencia en *El hechizado por fuerza*. En esta obra el motivo fundamental es la ironización de la práctica supersticiosa de los hechizos (¿y quién puede olvidar la batalla de Feijóo contra las supersticiones?¹³). Pero don Claudio da principio a la obra con actitudes y diálogos que recuerdan muy de cerca los de Arpagón, para luego continuar en el presunto hechizo con notaciones que nos llevan a pensar en Argán, enfermo imaginario. Como en Molière la vivacísima Toinette es quien trama toda la intriga, así en Zamora don Claudio es víctima de su esclava negra Lucía. De igual manera, en fin, ni la avaricia, ni la presunta enfermedad del déspota (que sea padre o hermano) impiden a los enamorados llegar a la realización de sus sueños. Puede añadirse también que el cuidado con que Zamora publicó en cada obra sus relativos entremeses, que guardan, también si de manera exageradamente burlona y vivaz, cierta relación con la comedia, puede hacer pensar en una imitación de la manera que era propia de Molière.

Lógicamente estos elementos no me autorizan de por sí a sostener que Molière influyó sobre Zamora; pero me autorizan a sospecharlo, sobre todo si se recuerda que ya en 1680, y más exactamente el 3 de marzo, en el teatro del Retiro se representó en honor de de la primera mujer de Carlos II, María Luisa de Orléans, un sainete titulado *El labrador gentilhombre*, que era simplemente una adaptación de *Le bourgeois gentilhomme*¹⁴. Además en una carta de la Orsini al duque de Gramont, con fecha 9 de febrero de 1708, se dice que había sido representado, y muy bien, casi como en París, *Le medecin malgré lui*. Pocos días después, d'Au-

¹² Sobre este influjo que se ejerció hasta en la indumentaria, vid. J. Sempere y Guarinos, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, 1788, II, p. 57.

¹³ Sobre los célebres hechizos sufridos por Carlos II, cfr. J. Nada, *Carlos II el hechizado*, Barcelona, 1968, espec. cap. XXIII; A. Domínguez Ortiz, *Aspectos de la España de Feijóo* en *Hechos y figuras del siglo XVII español*, Madrid, 1973, pp. 122-139.

¹⁴ Cfr. E. Cotarelo y Mori, *Traductores castellanos de Molière, en Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, 1899, pp. 75-78.

bigny informa que en Madrid están representando, alternándose, cuatro compañías de teatro: dos francesas y dos españolas¹⁵.

Ante mi imposibilidad de ahondar por ahora una investigación acerca de la influencia que Molière ejerció en el teatro español durante los primeros veinte años del siglo XVIII, pido me sea concedido recordar un detalle. En el primer acto de *El hechizado por fuerza* doña Luisa declara:

Pues la cosa que me agrada
más en el mundo es un chiste
de habilidad cortesana
en quien el garbo compite
con la discreción.

Esta afirmación nos obliga inmediatamente a recordar « el buen gusto » si por « buen gusto » se entiende, como escribe Wellek « el gusto ejercitado, el gusto de quienes poseían experiencia y conocimiento, el gusto del lector ideal, informado, culto »¹⁶. Parece aludir a este gusto — que es ante todo equilibrio — el padre Fray Juan de la Concepción quien con poco entusiasmo censuró la edición de Zamora de 1744 que le había sido confiada, y si bien concluyendo con un juicio bastante limitativo (« el todo no con todo lo que debe temer, pero faltándole menos que a los demás ») encuentra « las invenciones raras pero verisímiles; las trazas ingeniosas, pero sin violencia; ... los theatros vistosos, pero no traídos... ».

Quisiera evidenciar estas características puestas de relieve por el censor. Efectivamente Zamora se muestra benévolo hacia el gusto de la escenografía y a menudo echa manos de temas mitológicos. Incluso en estos dos casos es posible que tomara ejemplo de Molière o siguiera una orientación general del teatro francés que incluso hacia 1670, gracias a la protección del joven Luis XIV, acentuó los elementos más hedonísticos del espectáculo — esce-

¹⁵ Cfr. Y. Bottineau, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V*, Bordeaux, 1960, p. 298.

¹⁶ R. Wellek, *Storia della critica moderna (1750-1950)*, tr. it. Bologna, 1958, I, p. 17.

¹⁷ Cfr. R. Andioc, *Teatro y sociedad* ... cit. p. 124.

nografía y música —. Y si bien pasado el año '70 esta tendencia pareció detenerse bastante en la comedia, debido a las directrices más austeras y moralistas de la corte, desbordó en la ópera naciente gracias a la afortunada y bien protegida actividad de Lulli. Andioc ha puesto de relieve que el teatro español del siglo XVIII acentuó su gusto por el espectáculo con detrimento de la validez artística del texto¹⁷ y generalmente es justo así. Pero el fenómeno podría considerarse también como el signo de una tendencia diferente, en la cual los elementos fantásticos se unen o marchan gustosamente paralelos hacia la representación de la realidad local. Es una concepción acomodante, pero tal vez sabiamente acomodante, quizá mucho más burguesa de lo que a primera vista podría parecer.

Es conveniente recordar que Zamora era un autor de la corte, a quien le fue encargada la organización de algunas fiestas. También para éstas hallaba en la tradición española celebraciones famosas. Citamos, por ejemplo, la conocida *Gloria de Niquea* del Conde de Villamediana, que en la fastuosa escenografía montada por Fontana en el parque de Aranjuez, reiteraba elementos de las fiestas de las cortes italianas del Renacimiento y de la francesa. La detallada descripción que Antonio Hurtado de Mendoza nos dejó¹⁸ relativa a aquella representación, nos permite una comparación con otra representación análoga escrita y dirigida por Zamora, titulada *Todo lo vence amor*. La estructura fundamental de ambas no sólo es análoga, sino muy semejante; sustancialmente cambia el pretexto fabulístico, lo cual me parece ya significativo, puesto que en la obra de Villamediana se recurre al mundo caballeresco, mientras que Zamora recurre a la mitología y desarrolla más la parte musical. Pero el empleo de la mitología, el desarrollo musical y las « invenciones » escenográficas nos hacen recordar, por lo que a Zamora se refiere, el refrain del prólogo del *Amour médecin*

¹⁸ A. de Mendoza, *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey nuestro Señor don Felipe IV* en *Obras poéticas de D.A. Hurtado de Mendoza*, ed. P. Benítez Claros, Madrid, 1947, I, pp. 1-42. El texto de Villamediana en *Obras*, ed. J.M. Rozas, Madrid 1969, pp. 357-364. Sobre la escenografía de *La Gloria*... v. N.B. Shergold, *A history of the Spanish Stage*, Oxford, 1967, pp. 268-271.

Unissons-nous tous trois d'une ardeur sans seconde
Pour donner du plaisir au plus grand roi du monde.

Sobre todo nos obligan a pensar en aquellas obras y en aquella atmósfera que después de la « comédie-ballet » llevó a Francia a la ópera de Lulli y a Italia al melodrama de Metastasio, dando cuerpo a un nuevo tipo de espectáculo.

Al lado de esta clase de representaciones hay los entremeses. Ya en Moreto había el gusto por la reproducción de aspectos y momentos de la realidad, dando lugar a un amable costumbrismo¹⁹; pero Moreto y otros costumbristas del XVII dentro de la representación más bien caleidoscópica de sus específicos momentos, concuerdan a nivel humano y poseen una idéntica sonrisa bonachona, una parecida vivacidad en el retrato, una análoga sencillez al fijar una determinada costumbre y la esencia humana que en ella se oculta. Para Zamora es diferente: no quiere reproducir la realidad con mayor o menor simpatía o atención sino a través de una deformación agigantada, que no permite renegarla del todo, ni aun en el momento de la alegre diversión. Por esta misma razón tampoco en las comedias es necesario reducir lo agradable de los enredos ni su extravagancia: baste recordar que lo que se ve en la escena es un juego y que la realidad es diferente. La « fábula » ya no es la « fábula » que entendían los retóricos, que podía ser también « espejo de la vida y las costumbres »; es una auténtica fábula que si bien se adapta a los gustos de la época, no tiene necesariamente que reflejar vida y costumbres.

Con *Mazariegos* y *Monsalves* más que recordar — como se ha dicho²⁰ — a los shakespearianos Capuleti y Montecchi, se divierte uno con la ironización de un caso de honor típico de la comedia barroca causado por el iracundo don Diego Mazariego, que ha ofendido, e incluso pegado, al viejo tío Monsalve. Al hijo de éste que ha de vengar necesariamente la ofensa, le comunican el hecho mientras está preparando su boda con Leonor y como reacción más inmediata se desmaya. Luego, meditando sobre la desgracia que le ha caído encima, afirma:

¹⁹ G. Mancini, *Una commedia di costume di Moreto en Romania. Scritti offerti a F. Piccolo*, Napoli, 1962, pp. 321-336.

²⁰ Cfr. J.L. Alborg, *Historia de la literatura española*, cit. p. 609.

Quien creará que en las balanzas
de amor y honor es fuerza
divertir el peso a entrambas,
atendiendo como a noble
a estas casuales, estrañas
aventuras del valor...

Con más claridad, Inés, disfrazada de hombre, contesta al criado Beltrán cuando éste le pregunta: « ... ¿cómo es este traje? » « Como importa a la comedia ». Decisiva es la intervención del Gran Prior Fray Diego de Toledo al intentar llegar a una composición pacífica de la controversia con todo su melíflua diplomacia. El duelo es del todo formal y con general alegría se interrumpe con el primer arañazo recibido por uno de los duelistas. El comentario más eficaz que de la escena puede hacerse, tal vez sea el de los graciosos, que al ver a los duelistas en mangas de camisa, dicen:

Gandul - En quedándose en camisa
cierto que estarán galanes.

Beltrán - Lindo abrigo para el tiempo...

Si el heroísmo de Mazariegos y Monsalves es bastante discutible, lo mismo puede decirse respecto a otros héroes de Zamora. En realidad, por lo que se refiere a sus comedias, es más oportuno hablar de personajes principales que de héroes, pues el pedestal del heroísmo ha sido minado o ha caído ya. Pero no quisiera que se llegara a pensar en una total desmitificación: puede seguir habiendo heroísmo, pero en proporciones modestas, tal vez más humanas. Y si la palabra heroísmo siguiera sonando como impropia, puede hablarse de virtud. Una exaltación de ésta se hace en *Cada uno es linaje aparte*. En esta obra el heroísmo de Fortún Lizana consiste en un amor filial que se contenta con adoptar actitudes sentimentales en vez de arder en una exaltante hidalguía barroca.

Sin dar lugar a dudas, el caso más evidente está representando en *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra*²¹. La desmitificación de Don Juan es com-

²¹ Más ampliamente traté el asunto en *El teatro del siglo XVIII entre razón y realidad*, en *El teatro y su crítica*, Málaga, 1973, pp. 113-120.

pleta y se une a la atenuación del problema religioso para producir una obra que acaba por ser casi un « divertissement » irónico y vivaz. El héroe del amor se vuelve en un muchacho malcriado que al ejercer su actividad amorosa ha perdido todo su encanto, adquiriendo, en cambio, mucha vulgaridad. Sus palabras no alcanzan ningún halo poético, ninguna finura espiritual. Hasta su arrogante desafío al fantasma necesita relámpagos y truenos para adquirir cierta grandiosidad exterior. Ese Don Juan borbónico y escéptico ofende sólo lo razonable — si no precisamente la razón — que en este momento representa la regla más segura a la que un español puede atenerse. Muchas referencias y alusiones a ese ideal se entrecruzan en la obra (recuérdense las intervenciones de Camacho que ya no representa, como Catalinón, la conciencia de Don Juan, sino el buen sentido) y constituyen la más íntima estructura de la comedia y, a la par, su mensaje, aunque queda escondido bajo una sonriente superficialidad.

Si don Juan quebranta lo razonable, destruye también su mito y viene a ser un personaje que a lo sumo podrá divertir con sus extravagancias. En este caso su rebelión no representa la sublimación de un acto de voluntad, sino la renuncia a la más encumbrada y apetecible característica humana. Sacrílego como había sido para Tirso, o despreciable como le había parecido a Molière, había guardado siempre la máxima congruencia en sus acciones hasta el punto que había podido desafiar al cielo y la sociedad. Cuando se había opuesto al buen sentido práctico italiano en los escenarios de la Comedia del arte había sido escasamente astuto, pero por su picardía podía resultar simpático; pero al contraponerse a la razón es sencillamente un insensato. Su condenación no ética, sino racional, esta vez le destruye por completo. Por esta razón el Don Juan de Zamora no forma parte de la galería de los célebres Don Juanes míticos, sino que resulta el personaje de una comedia divertida en la que los esbozos ambientales y los lances de fantasía se alternan con las calaveradas de un joven libertino a quien, según se cuenta, le está deparada una buena lección.