

EL COMPROMISO COLONIAL Y EL DESPOTISMO EN LA TRAGEDIA NEOCLASICA

por Antonio Mendoza Fillola (Universidad de Barcelona)

La época de la Ilustración concibió el arte dramático desde inequívocas posturas de didáctica y reforma moral y política. Tanto Cándido M^o Trigueros, quien en 1784 afirmaba que « para que el Teatro sea bueno y digno de aprecio es necesario que sea conforme a su Institución, que es lo mismo que sea arreglado a la sabia intención de los Augustos Soberanos que lo protegen¹ », como el Abate Juan Andrés, al considerar que « el teatro está tenido por una diversión y efectivamente lo es muy superior a cualquier otra; pero supuesto que sin disminuir el placer que nos proporciona y antes bien aumentándolo notablemente, podría tener un eficaz influjo sobre las costumbres, ilustrar el entendimiento, regular el corazón, inspirar pensamientos honestos y heroicos, reprimir las locuras y corregir los vicios de los hombres »², por citar sólo algunos ejemplos con los que se pudiera « graduar la ilustración de una República »³.

¹ *El autor al que leyere*, prólogo a *Los Menestrales*, Madrid, Sancha, 1784.

² *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid, Sancha, 1787, IV, p. 344.

³ José de Resma, *Prólogo* a la traducción de *El Arte del Teatro*, Madrid, 1783, Ibarra: « No es el teatro, como muchos se persuaden, un espectáculo de pura diversión y pasatiempo, al contrario, bien desempeñado, debe ser un verdadero modelo de la buena educación, capaz de inspirar en la juventud la mejor moral y las acciones más heroicas y gloriosas; por cuya razón todas las naciones cultas se han esmerado en perfeccionarlo: de-

Desde esta perspectiva, la tragedia neoclásica, en concreto, resulta ser bastante más que el discutible logro formal de una rígida aplicación de normas⁴, sugeridas por los preceptistas clásicos y por el gusto de la clase ilustrada. Aún así es preciso reconocerla como género definidor de su época, y a pesar de los anatemas que sobre ella dejó pesar cierto tipo de crítica, que desde el siglo pasado se distanció de la realidad del setecientos, entre otras causas por las literarias complejidades formales y por las contradicciones de un siglo tan denso. Frente a la observación rigurosa de las normas no faltan autores que, como José Milanés, se excusen diciendo que « una tragedia compuesta según arte es obra casi superior al ingenio humano ... El cúmulo asombroso de requisitos que previene la Poética para esta especie de composiciones la coloca en un estado muy sublime »⁵; idea que repite Luis Repiso, en su prólogo a la *Zafira*⁶. Hasta llegar al descrédito sugerido por Pedro Estala: « Como la doctrina de las unidades es tan fácil de aprender, no ha quedado pedante que no la sepa de coro, y a esta miseria se han dado en llamar reglas del arte »⁷. Y, por otra parte, los conflictos ideológicos propios de una época

tal modo que se puede probablemente graduar la ilustración de una República por la mayor o menor perfección del teatro ». s. p.

⁴ « Las unidades, la proposición, la división, el carácter de las personas, la sujeción a la rima, la acción, la energía de las frases, la propiedad de las voces, el estilo, lo sonoro de los versos, el contraste de las pasiones, la circunspección con que se debe mirar, la dignidad del asunto que se trata, la oportunidad de las digresiones, el respeto que exigen los espectadores y otras circunstancias que omito por menudas es una colección de preceptos tan asombrosa, que, para observarlos todos juntos, se necesita un ingenio superior y una erudición muy vasta » (Lorenzo M^a de Villarroel, *Prólogo* a su tragedia *Ana Bolena*, Madrid, 1798, Aznar. Aunque no pretendemos plantear la cuestión de la perfecta aplicación de la normativa neoclásica, recordemos con Trigueros que « vase acabando el siglo XVIII y aún se disputan sobre la unidades, o por mejor decir, aún no se tiene una idea neta de ellas », en *Teatro español burlesco o Quixote de los teatros*, Madrid, Villalpando, 1802, p. 143.

⁵ *Advertencia* a su *Brahem Ben Hali*, Alcalá, Imp. de Pedro López, 1787.

⁶ Córdoba, 1787, Imp. de Juan Rodríguez: « Las piezas de esta naturaleza exigen para su perfección un agregado de tantas circunstancias que es felicidad desempeñar algunas; y el cumplir con todas está reservado para los ingenios sublimes ».

⁷ *Discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna*, que precede su versión de *Edipo Tirano*, Madrid, 1793, p. 42.

de ebullición y crisis espirituales e ideológicas que caracterizan la producción literaria de la época ofrecieron diversidad de interpretaciones.

Se ha descartado ya el tópico de la escasa producción dramática definidamente setecentista. Sólo por lo que a la tragedia corresponde, tenemos consignados más de trescientos títulos, de entre ellos un prudencial número de traducciones, como es obvio. La abundancia de este género — de la que da fe la aparición de parodias satíricas⁸ —, cuantitativamente indica el grado de aceptación popular. Pero como se dijo en un escrito de la época⁹, « en las contiendas jurídicas suele ganar el que más tiene; en las bélicas el que más puede; pero en las literarias, aun el que más sabe no puede prometerse la victoria si la materia controvertida depende del gusto general del público, como sucede en las obras teatrales », razonamiento que enlaza con la idea del Abate Andrés, quien consideró que « muchos leyendo aquellas tragedias (se refiere a las de Montiano y similares) tal vez desearán más la desreglada vivacidad de los despreciados poetas que la lánguida y fría exactitud de Montiano »¹⁰. Estas son apreciaciones de interés para nuestra intención, ya que acaso sea en obras secundarias en las que, por su aceptación se pueda rastrear más claramente el sentir de la época.

En parte de la producción dramática española del último decenio del reinado de Carlos III, se recogió sin reticencias las propuestas que la élite gobernante sugería para ilustrar a la clase popular, « en un país lleno de vulgo »¹¹. Por ello fue preciso simplificar la teoría y presentarla de manera unívoca y sin sutilezas ideológicas, a manera de sucintas esencialidades conceptuales, reiteradas de un escrito a otro, como si se utilizaran unas mismas fuentes y no hubiera ni detractores ni críticos que dudaran de los

⁸ En la introducción de *La noche terrible o Inés de Castro*. Antitragedia. Málaga, Imp. L. de Carreras, s.a., su autor D.J.M.M., afirma: « la facilidad con que se componen tragedias en este siglo me excitó la idea de dar al público este Saynete trágico ». Tentación en la que también cayó Ramón de la Cruz, con su *Inesilla la de Pinto*, entre otras piezas.

⁹ *Carta de un caballero de Madrid a un amigo suyo*, cit. por E. Cotarelo, *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, p. 438.

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 271-2.

¹¹ C. M. Trigueros, *Teatro español burlesco* . . . cit. p. 142.

dogmas absolutistas (aunque también haya de tenerse en cuenta la censura y las prohibiciones gubernamentales sobre la enseñanza o defensa de proposiciones contra la autoridad real y las regalías¹². De ahí la tipificación maniquea de los caracteres trágicos.

Muestra de esta postura son las dos tragedias que hemos seleccionado para nuestro comentario, *D^a María de Pacheco*, 1788, de Ignacio García Malo, y *Atabualpa*, 1784, de Cristóbal M^a Cortés (aparecidas precisamente en los años en que se reguló de nuevo la censura para la impresión de obras), de forma que si atendiéramos sólo a piezas de este tono, podríamos afirmar que se había logrado la reforma por la que « la Religión y la Política claman a una », según el ponderado juicio de Jovellanos¹³.

Se pretendió lograr un objetivo de educación política, incluso por encima de los gustos dramáticos de los espectadores y relegando también preceptos del *buen gusto* reglamentado en materia de letras; en suma, hacer de la literatura « un ramo de la administración o policía », como dijera Menéndez Pelayo, a propósito de las intenciones de Jovellanos, quien reclamaba « un teatro donde pudieran verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser Supremo y a la religión de nuestros padres, de amor a la Patria, al Soberano y a la Constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad »¹⁴. Se buscaba el arraigo de concretos conceptos políticos; Trigueros señaló como causas de las dificultades de tal reforma a « los rezagos de la legislación feudal, de la nobleza gótica y del orgullo arábigo — escolástico (...) (que) oponen terca resistencia a los sabios esmeros del Gobierno y de la Ilustración de un siglo filosófico, que en despecho de los actuales ignorantes será algún día la época que más honre al género humano »¹⁵.

¹² Vid. J. Sarrailh, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, 1974, p. 208.

¹³ *Memoria para la policía de espectáculos*, Madrid, 1975⁶, p. 3.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 29.

¹⁵ *Prólogo a Los Menestrales*, l. cit. En *El viage al cielo del poeta filósofo. Poema en elogio del Rey N. Sr. (que Dios guarde) Carlos III, el Pío*, Sevilla, Vázquez, 1777, recuerda el mismo autor que « Las Artes y las Ciencias, los Sabios y los Artistas son un panegírico de bulto en la mano que los gobierna ». s.p. Vid. F. Aguilar Piñal, ed. de *Solaya o los Circasianos*, de Cadalso, Madrid, 1982: « ... junto a la convicción de que

Se justificó la necesidad de la reforma dramática desde diversos aspectos: Mariano L. de Urquijo, en su *Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma*, 1791¹⁶, insistió en los valores correctivos de la poesía dramática, porque ésta « ha tenido en todos los tiempos y tiene mucha parte en la corrección de las costumbres, en la civilización de las naciones y su mayor adelantamiento en el lenguaje. Nadie puede reputarse por un verdadero Poeta Dramático sin ser un filósofo, porque sus obras son el fruto de la verdadera filosofía », idea que Forner rechazaba por considerar a los *philosophes escritores* como vanos especuladores. También el Abate Andrés hacía al teatro « verdadera escuela de la vida humana y de la reforma de las costumbres ».

En esta línea se orientó la comedia; mientras que el molde de la tragedia fue el elegido para vaciar en él los contenidos políticos. La atribución de esta función educadora a la tragedia no era nueva. Desde su aparición como género literario, la tragedia parece haber tenido una función mediatizadora entre aristocracia y pueblo, al tratar de transmitir como modelos de conducta los atribuidos a los héroes o a la élite de cualquier sociedad. Ciertamente, « los poetas se han aprovechado de estos dos fenómenos, a saber, de las desgracias de los grandes y de la sensibilidad de los espectadores para excitar el horror a los grandes delitos y amor a las virtudes sublimes »¹⁷. Nuestro preceptista D. Pedro Estala, en el *Discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna*, 1793¹⁸, entendió que de manera unívoca, la tragedia debía satisfacer « el objeto didáctico y moral » a las órdenes de la ideología dominante. La tragedia neoclásica se convirtió así en un recurso base de

en la tragedia estaba la modernidad y el progreso, la decisión política de servirse de ella para orientar la opinión pública, cortesana en primer lugar, a la aceptación del absolutismo monárquico como del papel de la nobleza en relación con él y con el resto de la sociedad », pp. 23-24.

¹⁶ « El poeta dramático ridiculiza el vicio y aplaude la virtud siempre con agrado (...) así él hace que engolfado el espectador con sus gracias y bellezas, beba en ellas una moral que le despierte de su iniquidad » (*op. cit.* p. 63).

¹⁷ *El teatro, o sea el origen de la Tragedia, la Comedia, Ópera y Baile*, sin indicación de autor, Barcelona, 1820.

¹⁸ Madrid, Sancha, 1793, p. 3.

un peculiar regeneracionismo dirigido a anudar fuertemente el *lazo mágico* de la confianza en la monarquía, a ordenar la moral política y a justificar el concepto de despotismo. De manera casi programática, en las tragedias cuya temática lo permitió, los autores insistieron de manera uniforme en ideas como: la justificación y legalidad del poder monárquico absoluto, y su apoyo en la Divinidad; las cualidades que ilustran al buen soberano y su modélico comportamiento equilibrado por la religión y la razón; lo indiscutible de sus decisiones — incluso las que fueran erróneas —; el paternal celo con que cuida del bien de sus súbditos; y, en fin, en la leal obediencia como definitivo precepto que corresponde cumplir a los vasallos¹⁹.

En su conjunto, el método de la tragedia se apoyó en las parábolas didácticas; en la tragedia antigua y moderna, la clave de la interpretación se halla en el simbolismo social que encierra, al captar en acertada síntesis los anhelos de un grupo, expresados a partir de situaciones literarias. La sentencia de Lukács, « cuando la realidad individual se desacompaña de la social, surge la tragedia », es también la razón de estas obras neoclásicas e ilustradas y de su intención didáctica.

Cada época ha sabido expresar a través de asuntos, planteamientos y situaciones seleccionadas ideas de las que extraer conclusiones moralizantes y efectos catárticos. A causa de ese simbolismo de la fábula trágica, la lectura de las obras setecentistas precisó de una referencia al contexto histórico contemporáneo, porque en la segunda mitad del XVIII, el compromiso político de los autores se impuso a lo preceptuado por Boileau, Muratori o Luzán. También lo entendió así Pedro Estala, quien al opinar que cada época poseía su propio tipo de tragedia, consideró que

¹⁹ Estos son puntos de referencia que aparecen en el ideario de abundantes tragedias de hacia 1780, precisamente en los años de resurgimiento del país; fue como si los autores recurrieran a la lectura de unos e iguales artículos, por ejemplo, de *La Enciclopedia*, « Monarca » « Pueblo », « Poder », etc., o, en concreto « Obediencia »: « En todo estado bien constituido, la *obediencia* a un poder legítimo es el deber más indispensable de los súbditos. Negarse a someterse a los soberanos es renunciar a las ventajas de la sociedad, derrumbar el orden, intentar introducir la anarquía. Los pueblos, al obedecer a sus príncipes, sólo obedecen a la razón y a las leyes y sólo trabajan por el bien de la sociedad ».

en aquel momento había que orientarlas « según nuestra Religión, Gobierno y costumbres »²⁰. La tragedia, pues, es un género en el que se podría hallar documentada la evolución social y política de los pueblos (lo que enlaza con la idea ilustrada de los paralelismos entre sociedades florecientes, cultas y educadas política y artísticamente), porque en ella no puede dejar de oponerse la actitud crítica del individuo/personaje al ideario de un conjunto social, para centrar un conflicto; la crítica, más o menos metafórica, subyace en la fábula elegida. Por otra parte, puesto que en opinión de los ilustrados, el signo cerrado de la forma y de la idea trágicas resumía la manifestación artística de una sociedad civilizada y floreciente, el discurso razonado de sus textos, más que plantear inquietudes, ofreció soluciones a los conflictos para *purificar* así al auditorio según la moralidad deseada; de ahí el tono laudatorio, en nuestras tragedias, al programa del gobierno, como tampoco hubo crítica en los escritos de los juristas al problema del régimen político²¹. Consecuentemente, las tragedias que consideramos tuvieron un efecto conformista derivado tanto del compromiso elitista como del elemento cristiano que las sustentaron.

Los temas históricos hispanos de nuestras tragedias demostraron que poseían en sí mismos los rasgos heroicos y sublimes que otras ancestrales leyendas míticas. Este hecho, partiendo de la exaltación de Carlos III y de sus sabios ministros, culminó en una especie de autoafirmación o autoalabanza de nuestro nacionalismo ilustrado. Hemos de situarnos en este planteamiento laudatorio y aquietador que ofrece la tragedia neoclásica — salvo las excepciones que todos recordamos — para comprenderla en su intencionalidad. *Dª María de Pacheco* y *Atahualpa* son tragedias que lo ejemplifican; para ello, como indican sus autores, hasta rectifican la veracidad histórica con la intención de moralizar debidamente al auditorio, e incluso comentando con paralogis-

²⁰ *L. cit.*, p. 31. Véase además, J. M. de Quinto, *La tragedia y el hombre. Notas estético-sociológicas*, Barcelona, 1962, p. 30 y ss.

²¹ *Op. cit.*, p. 576. Hay que contrastar su opinión con lo expuesto por A. Elorza, *La ideología liberal en la Ilustración española*, Madrid, 1970, cap. X y XI, *El liberalismo democrático en torno a 1789*, pp. 235-292.

mos conceptos como derecho natural o pacto²². Faltó la audacia para tratar asuntos contemporáneos (aunque no olvidamos la advertencia al respecto hecha por Muratori); y en su lugar se ofreció una lectura paralela siguiendo la historia pasada, como sucede en *Raquel*, entre otras obras, según el excelente análisis de R. Andioc²³.

Jovellanos, *A sus amigos de Salamanca*, 1776, Meléndez Valdés²⁴ o el Abate Andrés habían sugerido la temática histórica hispana; dice este último: « El amor a la patria podrá también ser un nuevo manantial de placeres teatrales. Rousseau se lamenta de que las fábulas de la religión gentilicia y los acontecimientos históricos griegos y romanos, objetos poco importantes de nuestra actual constitución, resuenen todos los días en el teatro moderno. Pero si los poetas, dejando estos casos remotos, pusiesen la mira en otros que nos tocan más de cerca y se dedicasen a ilustrar hechos que pertenecen a la historia patria, podríamos esperar con razón que se viese en nuestro teatro aquel enagenamiento y aquel entusiasmo que enteramente ocupaba al ateniense »²⁵.

De entre las propuestas de Meléndez seleccionamos el laudo del absolutismo ilustrado y la temática colonial, por el interés que tienen en esta segunda mitad de siglo y para comprobar que asuntos tan dispares sirven para alcanzar cualquier objetivo de didáctica social ilustrada, subordinándolo al mecanismo de « autodefensa de la monarquía », como llamó Vicens Vives a nuestro Despotismo Ilustrado.

Parte de las tragedias de asunto histórico español planteó cuestiones y relaciones conflictivas entre los monarcas y los súbditos (dejando aparte las piezas sobre la Reconquista), derivadas del omnímodo poder regio y las pretensiones de los súbditos, personales o colectivas. Ante estos conflictos, los autores se esforzaron por transmitir al pueblo el papel que entienden le corres-

²² Vid. R. Herr, *España y la Revolución del siglo XVIII*, Madrid, 1971, pp. 146-149.

²³ Ed. de *Raquel*, Madrid, 1971. Y *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976, pp. 290-297.

²⁴ *Discursos forenses*, Madrid, 1821, p. 135.

²⁵ *Op. cit.*, pp. 349-350.

ponde²⁶. Consideremos, de muestra, un fragmento de *El Conde don Garci-Sánchez de Castilla*, 1778, de Lorenzo M^a de Villarroel, en el que habla Bermudo III, Rey de León: « ¿Cómo puede / tu osadía, tu loco atrevimiento / imaginar que agravia el Soberano / a los vasallos, ni que deben ellos / pedir satisfacción, aun cuando fueran / (como ahora no lo son) agravios ciertos? » (I, 4). O este otro tomado de *Raquel*, también representada en 1778: « Los leales / jamás acciones de su Rey critican, / aun cuando el desacierto los disculpe. / Los Reyes dados son por la divina / mano del cielo; son sus decisiones / leyes inviolables, y acredita / su lealtad el vasallo, obedeciendo ». (I, 1). Ante tales argumentaciones, la actitud del vasallo se orienta hacia la aceptación resignada de las decisiones del soberano, a lo que abreviadamente se le llamó lealtad. También es una obra clave de exposición programática, *Don Sancho García, Conde de Castilla*, 1771, tragedia de José Cadalso, cuyos versos merecerían tenerse en cuenta a la hora de comentar los planteamientos absolutistas y su divulgación en el género trágico.

La obra de D. Ignacio García Malo, *Doña María Pacheco, mujer de Padilla*, tragedia española en tres actos, publicada en Madrid, en 1788, en la imprenta de la viuda de Miguel de Escribano, pertenece al grupo de piezas que, en rigor exclusivamente literario, habría que considerar secundarias y de cierto éxito. Consta que fue representada en septiembre de 1789 — precisamente en vísperas de las primeras Cortes convocadas por Carlos IV, en las que se plantearon asuntos de interés (más allá del reconocimiento del Príncipe de Asturias) y los procuradores formularon peticiones concretas, sin que hubiera indicio alguno de irrespetuosidad — y repuesta en 1790, año en que la elogia el « Memorial literario ». En diciembre de ese año, el « Diario de las Musas », por el contrario, censuró que se alabara « la miserable y silbada trage-

²⁶ En el artículo *Pueblo*, de la *Enciclopedia*, se lee: « Hay quizás más amor público en este grupo (el pueblo) que en todos los demás, no porque sea pobre, sino porque sabe bien, a pesar de su ignorancia, que la autoridad y la protección del príncipe son la única prenda de su seguridad y de su bienestar; finalmente, porque con el natural respeto de los pequeños hacia los grandes, con ese afecto particular a nuestra nación en la persona de sus reyes, no tienen otros bienes que puedan esperar ». Ed. de J. Lough, Madrid, 1962², p. 228.

día llamada la Pacheco »²⁷. La obra tiene lugares comunes con *Raquel* de García de la Huerta, y con *Don Sancho García*, de Cadalso, en cuanto a la moralidad de la trama. Con aquélla en cuanto expone la culpabilidad de una heroína que lleva al pueblo hasta la sublevación, si bien por causas distintas²⁸.

García Malo se basa en un conflicto histórico clave (en el que intervinieron sectores del clero y de la nobleza junto al pueblo común) y lo reinterpreta a la luz de la ideología oficial. La censura y la crítica advirtieron el desarrollo de « una acción de mal ejemplo » en *Raquel*, y el joven García Malo enmendó el trazado de su tragedia, recriminó la acción de la protagonista e incluso corrigió la veracidad histórica.

En el *Prólogo*²⁹, el autor hizo la autocrítica de los valores estéticos y literarios de la obra y asumió la renuncia a desarrollarla con arreglo a las normas del Arte; en lugar de ello, prefirió tratar el suceso de manera didáctica. La lectura detallada de este prólogo necesariamente nos indica el progresivo desinterés por los aspectos preceptivos.

El asunto histórico elegido por Ignacio García Malo fue el del enfrentamiento de las Comunidades castellanas (1519-1522) al monarca Carlos I; la historia demuestra que se trató de un alzamiento urbano (Toledo se regía por una junta revolucionaria), que aglutinó a la burguesía y a la pequeña nobleza, mayormente,

²⁷ « La Espigadera », 1 (1979) la comentó favorablemente en estos términos: « Es una pieza bastante arreglada al arte, de verso noble, vigoroso y fluido y sería mejor si el hecho histórico en que la funda pudiese hacer amable la Protagonista como en *Catón en Útica*; pero la delicadeza del asunto y la obligación de todo dramático de no poner a vista del público acciones de mal ejemplo, antes bien escarmientos de personas tan capaces de distraer a los hombres de las acciones perversas, se conoce fueron causa de que el Autor no pudiese hacer obstentación de la viveza y fuego de su imaginación ».

²⁸ Vid. R. Andioc, *Teatro y sociedad* . . . cit., pp. 290-291.

²⁹ « Buscaba yo para hacer una Tragedia original un hecho de nuestra Historia, que me subministrase los recursos necesarios para sacarla sin las monstruosidades e irregularidades que traen consigo algunos hechos (. . .) y después de fatigarme inútilmente, escogí el que da motivo a la presente tragedia ».

« (. . .) Es difícil ceñir al rigor del Arte una acción tomada de la Historia y vulgarizada en un Reyno, en que se hizo tan famosa como sensible » (I. cit., p. 2, 3 y 4).

con intereses sociales, económicos y, entre la facción progresista, también políticos. Las reivindicaciones comuneras, de signo tradicional para algunos historiadores, no tuvieron inicialmente la intención de establecer un freno, de tipo parlamentario, al poder del monarca, aunque esta idea esté levemente sugerida en la tragedia que nos ocupa; sino más bien un deseo de participar en el gobierno propio. J. A. Maravall considera más adecuado hablar de revolución democrática que liberal³⁰. Del conflicto salió reforzado el absolutismo del César y el poder de la alta nobleza, como ya observara López de Gómara: «hicieron mayor al Rey de lo que antes era, queriéndole abatir».

Doña María Pacheco es una tragedia densa en contenido político, pero no suscitó ninguna polémica, puesto que su exposición se hizo siempre desde la programática del Gobierno. No se hace mención de la negativa de las Cortes castellanas a los nuevos impuestos reclamados por el rey con el fin de sufragar los gastos de coronación y de su política imperial; ni tampoco de las recomendaciones surgidas del clero de Salamanca, que aludían a la necesidad de que las Comunidades tomaran la defensa de reino, en el supuesto de que el Rey no atendiera a sus justas demandas. Tampoco se recoge el hecho de que en noviembre de 1520, tras algunas cesiones por parte del Emperador, la Junta de Tordesillas, a manera de gobierno revolucionario, dictara restricciones a las prerrogativas reales.

Sí se alude al pueblo como un todo representado (dice D^a María: «La acción, Señor, es justa y aprobada / por los Grandes, los nobles y plebeyos», I, 10), lo que confiere un mayor alcance político a la sublevación, pero que el autor se esfuerza en velar en la obra, que recoge los últimos momentos del conflicto, después de haber sido ajusticiados sus jefes. Por ello tampoco se recoge la idea comunera de que *la voz del pueblo es la voz de Dios*, contra la que ya Feijoo se había alzado, a propósito de otras cuestiones literarias³¹.

³⁰ Vid. *Las comunidades de Castilla, una primera revolución moderna*, Madrid, 1963.

³¹ *Teatro crítico universal*, discurso I, «Voz del Pueblo», Ed. de A. Millares, Madrid, 1923, I, p. 93: «Aquella mal entendida máxima de

El fracaso de los comuneros y la imposición de la autoridad real hicieron preciso alterar el veraz contenido de la fábula histórica, que de manera simplista se muestra como una sublevación o falta de lealtad de los súbditos, aunque todo ello se atenué al hacer mayormente culpables a los consejeros extranjeros del Monarca. Hubo que esperar al siglo siguiente para que se interpretase con otro sentir el significado de las Comunidades. Incluso Jovellanos, al referirse a este episodio histórico, en su *Defensa de la Junta Central*, 1810, aludió entonces a « la despótica y soez insolencia de los ministros franceses y flamencos que trajera consigo el joven Carlos I, que despreciaron las aspiraciones comuneras »; y concluye diciendo que « la causa de la nación fue vencida entonces por la intriga y la fuerza; pero su razón no pudo serlo »³². Sin embargo, en 1788 aún no se habían producido los sucesos que destronaron el absolutismo europeo, por lo que el tratamiento del asunto debía modificarse en su versión literaria. Así lo hizo García Malo, sin reparo, « para el mayor escarmiento y excitar el terror y la compasión, propios de esta composición dramática, pues de seguir literalmente la Historia no podría conseguirse ». Aunque cupiera esperar de este género tan didáctico para los ilustrados mayor fidelidad a la enseñanza de la historia, no fue así; porque, como dijera Francisco Antonio Mallent, en 1777, « no hay duda de que las más veces se ve el ingenio obligado a alterar o desfigurar las circunstancias de los sucesos por presentarlas del modo que más interesen »³³. Se nos plantea

que Dios se explica en la voz del pueblo autorizó a la plebe para tiranizar el buen juicio y erigió en ella una potestad tribunicia, capaz de oprimir la nobleza literaria ».

También es de interés comparar un breve fragmento de las *Cartas político-económicas al conde de Lerena*, de León de Arroyal, redactadas entre 1787-1790 (cit. por A. Elorza, *op. cit.*, pp. 237-240), en el que se dice: « La libertad civil gime en una mísera esclavitud, y los ciudadanos no tienen ninguna representación ». El tono liberal del escrito de Arroyal enlaza perfectamente con estos versos de *Doña María Pacheco* « Ya sufrirá Castilla el duro yugo/de un afrentoso, indigno cautiverio » y « Este es el borrón de sus antiguos fueros,/esta es la causa por que todos gimen » (I,3); el *borrón de los fueros* no es sino la anulación de las Cortes y la ausencia de representación popular, obviamente.

³² Ed. de A. del Río, Madrid, 1976, p. 235.

³³ *Prefacción*, de Marco Attilio Régulo, Cádiz, Imp. de M. Espinosa de los Monteros, 1777.

un aspecto interesante con ello — aun considerando la diferencia preceptiva entre el objeto de la historia y el de la literatura — puesto que este tipo de irregularidades no han sido siempre tan abiertamente manifestadas. Es un aspecto más del teatro ilustrado, en el que no sólo son atractivas las obras polémicas, sino que son altamente reveladoras del compromiso político a que se llegó en la escena trágica aquellas otras obras que se subordinan al dictamen moral y político que la intelectualidad y la censura impusieron; y, en particular constatan que « lo que se hace público para la educación del pueblo, no coincide siempre con las convicciones de (la) minoría directiva »³⁴.

Obviamente, *Doña María Pacheco* es una tragedia antisubversiva, mucho más comprometida que otras obras semejantes. Su texto no ofrece dudas; los cuatro versos siguientes representan el ideal del absolutismo:

« Los vasallos leales obedecen
cuanto su Rey les manda y les ordena.
Contra el Cetro oponerse nadie debe;
sacrílega es la acción y a ley opuesta ». (II, 8)

Y se matiza en estos otros:

« Así sucede siempre con las facciones,
todas tienen el fin triste y funesto;
pues como los principios son torcidos,
carecen del apoyo de los Cielos.
Bendita sea siempre la obediencia,
la lealtad y amor que usar debemos
(porque Dios nos lo manda) a los Monarcas,
para que así vivamos más sujetos » (III, 2).

³⁴ L. Sánchez Agesta, *El pensamiento político del Despotismo Ilustrado*, Madrid, 1953, p. 89. Los comentarios críticos, frecuentes en las tertulias y escritos personales, son menos abundantes en las obras impresas, « que contienen ese mismo pensamiento depurado y limado de aristas que puedan herir (. . .), u otras ideas que son valor entendido de unos pocos para la educación del pueblo o para fines concretos de política práctica. Casi todas las primeras figuras de la segunda mitad del siglo participaron de esta hipocresía táctica, son términos repetidos, conocidos por todos y que coinciden hasta con quienes cuestionan la ideología absolutista » (*Ibid.*, p. 102).

En un nivel teórico de ideología ilustrada, el asunto de esta tragedia no hubiera precisado falsear en el desarrollo literario los sucesos de la historia (recordemos que precisamente en 1788, la Real Academia de Derecho español y público, siguiendo los estímulos del Gobierno para estudiar el derecho natural, dio a conocer abundantes ensayos sobre la cuestión de « la soberanía inalienable del pueblo y de su derecho a oponer resistencia al rey que infringiese la ley fundamental »³⁵. El conflicto que plantea la tragedia, más que el enfrentamiento al monarca, radica en el planteamiento de un hipotético contrato entre el sector urbano y el monarca, puesto que se reconoce el hecho de que « los Comuneros / por amor a la Patria se juntaron » (I, 3). Ya que la interpretación oficial se limitaba a emplear el concepto de *pacto* en relación con el origen de la sociedad, esta tragedia descarta la posibilidad del contrato matizado entre aquellas partes (aspecto que correspondería defender al sector ilustrado-liberal, que sería quien redescubriera la restricción popular al rey a través de las cortes representativas). Para el despotismo cristianizado de la época, a la manera de Bossuet, hubiera supuesto un atentado a las prerrogativas de la corona y de la aristocracia privilegiada. La tradicional justificación del origen divino del poder desvirtuó la concepción de un contrato según lo concibieran Hobbes, y, en particular, Locke y Rousseau, sin que sea esta concepción moderna la que aparezca en nuestra dramática neoclásica; más bien se hizo una exposición suavizada de lo expresado en *Leviatán* (1651), de Thomas Hobbes.

Esto, obviamente, reforzó con mucho el poder real. Y, por último, el sentimiento de desprecio por el populacho — « Un pueblo enfurecido que profana / el Sagrado del Templo y la Diadema », (II, 3) — también es utilizado en la obra para zanjar la moraleja. Así D^a María, tras ser herida de muerte por los sublevados, reconoce: « Esto es ser infeliz, porque he seguido / el partido del pueblo más protervo » (III, 12).

Quizá pudiera advertirse una cierta incomodidad de García Malo en el desarrollo de la tragedia, al contar con una heroína

³⁵ Vid. R. Herr, *op. cit.*, p. 149.

digna de ideales elevados — « Yo a la Patria defendiendo y al Estado » (II, 7); « ... yo sólo aspiro / al bien de nuestra Patria, que está opresa » (II, 8) —, aunque contraria a los deseos del Emperador. La moraleja, sin embargo, exigía un desenlace más terrible que el histórico; si bien la protagonista, ya arrepentida, se reconcilia con el orden establecido y son sus palabras el razonamiento aquietador del asunto:

« Sé que oponerme al Rey es un delito
de los más execrables y protervos:
que merecen la pena más horrenda
aquellos que profanan su respeto;
porque a los Soberanos como a Dioses
es preciso que todos veneremos.
Por tanto, arrepentida de mis culpas,
hago solemne y firme juramento
de lealtad al Rey; y a todos pido
que obedezcan sus leyes y preceptos » (III, 12).

Bien podría considerarse esta obra, además de ejemplar defensa de los valores oficiales en las postrimerías del reinado de Carlos III, como conjuro, por su simbolismo, contra las posibles sublevaciones populares que se pudieran intuir en ese año de 1788.

Entre las tragedias compuestas y publicadas en la década de los 80, encontramos un grupo, no muy numeroso, de piezas basadas en asuntos y temas tomados de la América colonial, de la época de la conquista. Meléndez Valdés los había sugerido, aunque, en nuestra lengua, hasta 1784 no se escribieron tragedias originales. Con anterioridad Voltaire, Savigni, J. F. Marmontel (con su novela *Les Incas*, 1777), entre otros se habían ocupado de la problemática de la conquista y colonización española, con intenciones detractoras, como sucede por ejemplo en *Alzira*, de Voltaire, traducida en 1788 por Bernardo M^a de Calzada con el título de *El triunfo de la moral cristiana o los americanos*:

« ... Dios nos elije / hijo, para emplear nuestras fatigas / en anunciar su nombre, y en que sean / sus sacrosantas leyes recibidas: / Nosotros, al contrario, destruidores / implacables e impíos de estos climas, / nunca del oro y sangre satisfechos, / lejos de predicar la ley divina / y

el corazón ganarnos de estas gentes, / las quitamos los bienes con las vidas. / Para su auxilio nos envía el Cielo / y los tiranizamos: de cenizas / lo hemos cubierto todo y aun de sangre. / El oír nuestros nombres horroriza; / temidos son aquí los Españoles, / pero odiados en todas las Provincias » (I, 1).

Estas tragedias de asunto colonial han pasado, en general, desapercibidas, aunque constituyen una manifestación interesante de revisionismo histórico y social, además de formar un grupo peculiar dentro del género trágico, que supo buscar nuevas temáticas que se ajustaran a su concepción épico-didáctica de la historia. El interés de ellas radica en varios puntos: en primer lugar, la fecha en que se redescubre la temática americana, en pleno conflicto anglo-americano y cuando la política española se halla envuelta en las contiendas coloniales a que nos arrastraron los Pactos de Familia; también porque en 1783, después de un trasiego de pérdidas y compensaciones coloniales para España, se reconoce la independencia de los Estados Unidos por el Pacto de Versalles; en el momento en que el conde de Aranda está convencido de que « la América meridional se nos irá de las manos », y previó una partición en tres reinos (México, Perú y Costa Firme) para los Infantes españoles. En tal situación pareció oportuno alegar la justificada y necesaria labor de colonización hecha por España, para que sirviera de recordatorio de los deberes que, como vasallos de la corona española, debían mantener los criollos, con el fin de revitalizar el compromiso colonial. He aquí de nuevo la orientación autodefensiva de la monarquía. Pero tal compromiso era visto por los súbditos de ultramar a la luz de nuevas ideologías, por lo que, desde la postura oficial, hubo que precisar su razón de ser en otras épocas. Se iniciaba así el recordatorio secular de la deuda cultural para con España, en momentos en que más que premonitoriamente se adivinaba el desenlace de la política colonial.

No puede considerarse casual la sucesión de traducciones de obras sobre el tema americano, como *Motexuma*, traducida por Bernardo M^o de Calzada en 1784, basada en *La lógica*, de Condillac; *La Hirza y conquista del Canadá*, de Savigni, 1786; *Alzira*, de Voltaire, traducida como *Elmira* y *El triunfo de la moral*

cristiana, 1788; *Hernán Cortés*, de Piron, traducida por Fermín del Rey, en 1790; así como la composición original del jesuita M. Lassala, *Lucía Miranda*, publicada precisamente en Bolonia, en 1784. Tampoco debió ser casual que en ese año de 1784, la tragedia de Cristóbal M^a Cortés fuera premiada — junto a *Los Menstruales* — por la Villa de Madrid y representada en los festejos públicos celebrados « por el feliz nacimiento de los Serenísimos Infantes Gemelos, Carlos y Felipe, y ajuste definitivo de la paz ». La elección de esta obra no puede dejarnos dudas sobre la intencionalidad patriótica/política que se quisiera ver en ella.

A nuestras colonias estaban llegando fermentos ideológicos; como diría Rousseau, « el más fuerte no es nunca bastante fuerte para ser siempre el señor (*Contrato social*, III.). A la vez que se implantaban las Intendencias (1764-1790), las colonias exigían el reconocimiento de una nueva categoría administrativa, aspiraciones económicas y políticas que trataron de justificar hurgando en los orígenes históricos de su dependencia de la metrópoli; en suma, poniendo en entredicho los derechos de una soberanía advenediza. La tragedia neoclásica, recurriendo de nuevo a sucesos de la historia pretérita, trató de enderezar tales aspiraciones y mediatizar así asuntos de candente actualidad. En tales obras se alaba la tarea evangelizadora y la naturalidad de las costumbres de los indios frente a la hipocresía moral de los conquistadores. Pero son europeas, no lo olvidemos, e insisten en la labor de civilización ofrecida por la bondad de los grandes monarcas, también europeos. Paralelamente, los mismos temas histórico-literarios comenzaron a gestar una mitología nacionalista en el seno de la América criolla.

Atabualpa, de Cristóbal M^a Cortés, es otra tragedia en la que la hipocresía didáctica, permítase la expresión, está presente. Su autor optó por velar cualquier actitud que pudiera parecer crítica a la labor hispana, en un alarde de aquietador falseamiento verosimilista, cosa que no sucede en *Motexuma*, obra traducida, en la que se hace una amplia crítica ³⁶.

³⁶ M. Bataillón recuerda que en los escritos del P. Las Casas (*Representación al Emperador*, c. 1542) se denuncian abusos de todo tipo en

Cristóbal M^o Cortés, en su prólogo, explicó las razones por las que le fue preciso « separarse algo de la historia, para conservar el decoro de nuestros conquistadores y la ilusión teatral, como lo han hecho otros buenos maestros de la Dramática »³⁷. Aunque Sempere y Guarinos reconoció en esta tragedia « el particular mérito de ser enteramente original, por no haber sido puesto hasta ahora por nadie semejante asunto en el teatro », hay que hacer mención a la existencia de un drama, *Atauwallpa*, en lengua quechua, del siglo XVI (descubierto por Mario Unzueta) y, en particular la trilogía dedicada a los Pizarro por Tirso de Molina (*Todo es dar en una cosa, Amazonas en las Indias y La lealtad contra la envidia*) de 1631³⁸.

En la obra de Cortés, los enfrentamientos entre Huáscar, el Inca legítimo, y Atahualpa, hijo bastardo de Huayna Capac, sirven de marco para redactar un alegato sobre la legitimidad del trono y de la oportuna intervención (1532-1533) de los espa-

la Conquista del Perú, pero « ni una sola palabra del poder que es preciso devolver al Inca », en *Estudios sobre el P. Las Casas*, Barcelona, 1973, p. 20.

Por otra parte, Condillac presentaba los afanes políticos y religiosos alternativamente, según el personaje que hable; de manera que Hernán Cortés oculta su intención de conquista tras los valores de la religión cristiana, mientras que el Sacerdote expone las intenciones de H. Cortés contrastadas con la religión. Por su parte, Tabalca, esposa de Motezuma, encara la crítica desmitificadora de los héroes españoles: « ¿Hasta qué exceso/llegará su osadía? Ni es bastante/saciar su ambición y sus proyectos/ de México la casi entera ruina:/os pide el vasallaje más violento/ de parte de otro Rey no conocido/queriendo realzar un nuevo Cetro/con nuestro abatimiento; también quiere/atrevido usurparos los derechos/(.....)/ Y para que de nada seáis dueño/los dioses os quitó con sus engaños »... (V, 1). Mientras que en *Atahualpa* dice Pizarro (V, 11): «... Y entre tanto,/pues la fortuna brinda, el valor siga/su noble impulso. Al Cuzco dirijamos/nuestra mira, que espero sea España/Señora de este Imperio dilatado ».

³⁷ También dice Calzada, respecto a tales licencias en *Motezuma* que la historia « está alterada en cierto modo... para que tenga una conclusión digna del teatro, pues de seguir literariamente la historia se originaba el inconveniente de hacer finalizar muy mal a quien viviendo obró con acierto y manifestó los mejores deseos ».

³⁸ Vid. J. Lara, *La literatura quechua*, en *Historia de las literaturas hispánicas*, Barcelona, 1953, IV, p. 335. Y, en particular, O. H. Green, *Notes on the Pizarro Trilogy of Tirso de Molina*, en « *Hispanic Review* », IV (1936), pp. 201-225.

ños para restituir a un legítimo monarca (hecho que la historia aclara de manera diversa a como se resuelve en la simplificación de esta tragedia), quien a su vez habría de someterse al vasallaje del más poderoso soberano; dice Pizarro:

« Don Carlos, mi Señor, salud envía.
Y con su benéfica grandeza
sólo comunicarse solicita
para dar de su amor seguras señas;
de tan remotos climas nos dirige
sólo para deciros que desea
vuestra amistad, Señor; y que la suya
él ofrece con gusto y fe sincera » (III, 1).

.....
« ... Señor, habiendo oído
que la cabeza de la Real familia
es Huáscar Inca, Príncipe Supremo,
que la fuerza en cadenas esclaviza,
y que siendo el legítimo, se teme
que acabe presto su inocente vida,
vengo a deciros que mi Rey le toma
bajo su protección; que su justicia
no consentirá agravio semejante » (VI, 8).

La ambición y los intereses de Pizarro quedan diluidos en este enfrentamiento civil de la población inca, postura que también había adoptado Tirso de Molina. Hasta el tercer acto no aparece Pizarro, puntualizado ya el conflicto entre los dos soberanos Incas y cuando el autor los ha presentado ya como indignos del poder. La intervención española se anuncia entonces en estos términos: « Permitid que os anuncie paz y dicha / en nombre de mi Rey, que el orbe tiembla » (III, 1). Aunque pronto (IV, 10) Pizarro declarará sus pensamientos: « Esta guerra civil puede abrir puerta / a la gloria inmortal de una conquista: / sigamos el camino ». El autor explica en la obra que los españoles fueron, esencialmente, mediadores, enviados de Dios y defensores de la legitimidad del poder:

« No temáis, porque el Cielo se interesa
en las glorias de España; el valor suyo
sabe facilitar cualquier empresa,

y todo español noble sacrifica
con desprecio la vida, cuando llega
a conmover su espíritu gallardo
una acción generosa, cual es esta » (III, 8).

Se pretende ofrecer una interpretación historicista del compromiso colonial, surgido de la *generosidad* cristiana y civilizadora de la monarquía hispana, aunque la misma fábula trágica hable del desenfadado oportunismo, desde una perspectiva histórica intencionalmente deformada. El conflicto Atahualpa-Pizarro, de cuya resolución depende la moralidad política de la pieza se mantiene en la ambigüedad; tras el dudoso juicio contra Atahualpa, dice, sorprendentemente, Pizarro:

« Avisemos a España. El Rey glorioso
que nos manda, y nos mande largos años,
instruido de todo, dará el orden
que juzgue conveniente. Obedezcamos,
y no determinemos; que los Reyes
son árbitros supremos: ilustrados
están de superior conocimiento,
y los anima espíritu más alto.
A él sólo decidir le corresponde » (V, 4).

Sin duda, la obra tuvo motivaciones próximas; en 1781 la insurrección de José Gabriel Condorcanqui, denominado Tupac-Amaru II, junto al ejemplo de los Estados Unidos, exigía una seria advertencia para disuadir a los criollos de sus enfrentamientos a la metrópoli. En este sentido, también esta tragedia tendría claro valor de conseja. Y, en consecuencia, el escarmiento de Atahualpa es modelo antisubversivo para aquellos que pretenden alzarse ilegalmente con el poder. Paradójicamente, la historia habría de conferir la independencia a Perú, y otras colonias, entre otras razones, a causa de las disensiones internas y del vacío de poder en la metrópoli durante el primer cuarto de siglo siguiente.

Ambas tragedias desarrollaron en sus diálogos las argumentaciones autojustificadoras del Despotismo. *Doña María Pacheco* ilustra con intención de ejemplaridad, la conclusión de la revuelta comunera y las consecuencias derivadas de ella: precisamente el

afianzamiento absolutista del gobierno de Carlos I, junto al reconocimiento de su error por la heroína. En *Atabualpa*, por otra parte, se justifica el compromiso colonial, mantenido desde la corona, argumentando la razón clave de la obediencia de los vasallos de ultramar, la legitimidad de las posesiones y la labor civilizadora y cristiana.

Estas dos tragedias en común tratan la idea de la obediencia como el precepto más estimable en los súbditos, con el objeto de que éstos no caigan en las dos tentaciones propias de la época: la sublevación contra la monarquía absolutista o la búsqueda de autodeterminación. Con una mezcla de sagacidad e ingenuidad ilustradas, nuestros autores dieron vida a estas fábulas trágicas, para vincularlas a la ideología oficial. Serían aquí aplicables las palabras de Floridablanca: « Se dice que este siglo ilustrado ha enseñado a los hombres sus derechos. Pero también les ha robado, además de su felicidad verdadera, tranquilidad y la seguridad de su persona y familia. Aquí no queremos ni tanta luz ni sus consecuencias »³⁹. El contenido político que podían encerrar se conformó en la superficialidad de su mediana corrección artística, sin mayores pretensiones que las de ajustarse a *la sabia intención de los soberanos*, simplificando los contenidos ideológicos a sucintas y dogmáticas sentencias, a través de asuntos históricos manipulados a conveniencia. Por ello, las piezas de este tipo son muestras indispensables para conocer otros aspectos del teatro ilustrado.

³⁹ Citado por R. Herr, *op. cit.*, p. 198.