

## LA OBRA DE JOSE CONCHA DESTINADA A LOS TEATROS PARTICULARES

por Juan A. Ríos Carratalá (Universidad de Alicante)

El estudio de la actividad teatral en la España dieciochesca no debe circunscribirse a la desarrollada en los teatros públicos de unas pocas ciudades de los que conservamos un mínimo de documentación. La existencia constatada de numerosas representaciones no sólo en los palacios de la nobleza — donde a veces se alcanzaba un nivel superior al de las escenificaciones teatrales públicas —, sino también en casas o locales particulares, y la afición popular por poner en escena obras en funciones que calificaremos de « domésticas », nos indican que el fenómeno teatral va mucho más allá de lo acaecido en los escenarios públicos. Las dificultades que provoca la natural falta de documentación para la investigación de dichas actividades no impide que contemos con algún estudio<sup>1</sup>. Si dejamos aparte el teatro escenificado en los palacios de la nobleza — pues tiene un carácter relativamente peculiar que no conviene confundir con el aquí analizado<sup>2</sup> —,

<sup>1</sup> Véase especialmente F. Curet, *Teatros particulars a Barcelona en el segle XVIIIè*, Barcelona, 1935; asimismo encontramos referencias aisladas en la bibliografía de E. Cotarelo y Mori.

<sup>2</sup> Con motivo de la elaboración de nuestra tesis doctoral sobre V. García de la Huerta — actualmente en prensa — tuve la oportunidad de estudiar algunas obras destinadas a estos teatros de la nobleza. En particular *Agamenón vengado* y *Lisi desdeñosa*, incluso la *Raquel*, que fue escenificada en el Palacio de Liria con algunos nobles como protagonistas. Todas ellas guardan notables diferencias con las aquí analizadas. No sólo

podemos decir que se ha avanzado algo en la localización de determinadas casas que servían de marco para las representaciones, conocemos unos pocos repertorios, tenemos datos aproximados sobre la procedencia social de los aficionados, nos podemos imaginar cómo se desarrollaban estas funciones — son frecuentes los sainetes de la época que nos las presentan<sup>3</sup> — y, en definitiva, conocemos una serie de circunstancias que rodearon una interesante muestra de la pujanza y repercusión del fenómeno teatral en el siglo XVIII.

Sin embargo, la demanda que originaría una afición relativamente popular no ha sido estudiada en el sentido de buscar las obras especialmente destinadas a satisfacerla. El deseo de un grupo de actores aficionados de representar en un local particular unas obras supone una demanda potencial que lógicamente halló su respuesta. La adaptación de los dramas escenificados en los teatros públicos no siempre era posible. Las dificultades que conllevaban — gastos desmesurados, número de actores, escenografía, complejidad del texto... — hacían recomendable la aparición de una especie de « subgénero » exclusivamente destinado a un público-actor que ansiaba protagonizar unos lances paralelos a los que admiraba en el teatro público, pero que estuvieran dentro de sus posibilidades. Por ello, además del estudio de las circunstancias

por la calidad del autor, sino también porque se trataba de un encargo directo al mismo que se satisfacía con unos textos que intentaban estar — por temática y entidad poética — a la altura de sus peculiares destinatarios, quienes por otra parte guardaban en esta actividad una relación con el teatro público muy diferente a la que analizaremos aquí.

<sup>3</sup> En la obra de Pérez Galdós, *La Corte de Carlo IV* (O. C., Madrid, 1950<sup>3</sup>, I, pp. 277-374) la acción final transcurre a lo largo de una representación en un teatro particular. El autor mezcla en la misma a Gabriel Araceli con Isidoro Máiquez y Amarante (= Duquesa de Alba). A pesar del excelente conocimiento que del teatro dieciochesco tenía Galdós, creemos que en una representación dada en una casa noble tal mezcla social, por mucho majismo que hubiera, resultaría un tanto problemática. La distancia entre el teatro protagonizado por la nobleza y el de los « domésticos » era considerable. Pero lo que nos interesa es ver que, a pesar de la nobleza y la profesionalidad de los protagonistas, se selecciona una versión de *Otelo* que ha sufrido con respecto al original un proceso muy parecido al que analizaremos en esta ponencia, es decir, los personajes se reducen, la acción se simplifica, la obra se abrevia... , utilizando Galdós en este caso una documentación absolutamente cierta.

que rodeaban a las representaciones que llamaremos domésticas o particulares, es conveniente el análisis de unas obras pensadas por y para las mismas. Unas obras con escaso interés dramático y que han pasado desapercibidas, pero que nos indican la peculiar fisonomía de un fenómeno cultural nada anecdótico.

Para delinear los rasgos básicos de este tipo de obras utilizaremos la extensa bibliografía del actor y dramaturgo José Concha, el cual cultivó todos los géneros teatrales con una profusión y mimetismo asombrosos<sup>4</sup>. Su vinculación profesional y económica con el teatro le imponía una adaptación a los gustos y demandas de un público que conocería a la perfección<sup>5</sup>. No crea como autor, sino que traduce en escenas las demandas inmediatas del público que le debía recompensar económicamente. Más que un autor, es un sagaz observador de la mentalidad y los gustos de sus espectadores y trata de satisfacerlos adaptando y simplificando cuantos modelos le pueden resultar útiles. Así lo hace con las tragedias de orientación neoclásica, las cuales sufren bajo su

<sup>4</sup> Para la bibliografía de José Concha, véase F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, 1982, II, pp. 517-528, n. 3826-3924. No hay ningún estudio concreto sobre su obra y tenemos pocos datos sobre su biografía. Leandro Fdez. de Moratín lo incluía entre los « Eleuterios » que con tanto acierto criticó, cfr. B.A.E., II, p. 603, y en carta a Forner (22-11-1792) lo cita, junto a Nifo, Higuera y Zabala, como miembro de la garulla de insensatos que protestó contra *La Comedia Nueva*, véase *Epistolario*, ed. R. Andioc, Madrid, 1973, pp. 125-127. Nos consta que trabajó como actor en Barcelona — segundo barba — y Cádiz y fueron representadas obras suyas en la ciudad condal — véase A. Par, *Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII*, en « Boletín de la Real Academia Española », XVI (1929), pp. 326-45, 492-513 y 594-614, vid. pp. 339, 340, 345, 493, 505, 506, 511, 512, 596 y 609 —, Valencia — véase A. Zabala, *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, 1982, pp. 289, 301 y 303, Sevilla — véase F. Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, 1974, pp. 278 y 291; F. Aguilar Piñal, *Cartelera prerromántica sevillana (1800-1836)*, Madrid, 1968, n. 22, 315 y 806 —, y en Cádiz y Lucena. Cfr. Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias...*, Baltimore, 1935, quien recoge estrenos de la obra de Concha entre 1791 y 1793, seguramente los años durante los que permaneció el mismo autor en Madrid. La única monografía donde se le estudia con algún detenimiento es la de I. L. McClelland, *Spanish Drama of Pathos, 1750-1800*, Liverpool, 1970, 2 vols., véase especialmente I, pp. 193-4, 246 y 255.

<sup>5</sup> Cfr. R. Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de L. F. Moratín*, Tarbes, 1970, p. 243 e I. L. McClelland, *op. cit.*, I, p. 193.

pluma un curioso « proceso de vaciado »<sup>6</sup>, las comedias heroicas o, mucho más simplemente, buscando autores extranjeros — Goldoni, por ejemplo — o géneros como el sainete y la comedia de magia de reconocida aceptación popular. Su bibliografía es un repertorio donde se incluyen todos los géneros del momento, enlazados únicamente por el condicionante económico de uno de los « Eleuterios » más fecundos y representativos del siglo XVIII<sup>7</sup>.

Aunque bastantes de sus obras posean unas características adecuadas para las representaciones en teatros particulares, son sólo seis las que se anuncian explícitamente como destinadas a este tipo de representaciones. El editor reclama en ellas la atención del público potencial al señalar la posibilidad de ser puestas en escena contando con unos medios humanos y económicos muy limitados. Hay que tener en cuenta que — salvo en los importantes teatros de la nobleza, básicamente la madrileña —, se trata de grupos de aficionados con un nivel cultural y económico relativamente alto para la época, pero que no dispondrían de verdaderos escenarios ni podrían realizar un dispendio que sobrepasara al propio de una reunión amistosa. Conocedor de tales circunstancias, el autor se ajusta a las mismas y el editor se basa en ello para buscar el público al que están destinadas dichas piezas teatrales.

La comedia titulada *La inocencia triunfante* se encuentra precedida por una « Nota » en la que se pondera la obra por su adecuación a las condiciones de una representación en un teatro particular, pasando a continuación a enumerarlas<sup>8</sup>. Dicho texto nos resulta muy útil, ya que supone una especie de guía que seguirían implícitamente todos los autores dedicados a este « subgénero ». La primera condición que han de cumplir tales obras es que no

<sup>6</sup> Cfr. mi artículo *José Concha y la tragedia neoclásica* en « El Confronto Letterario », 3 (1985), pp. 111-119.

<sup>7</sup> José Concha cultivó el sainete, la comedia de magia, la tragedia, la comedia heroica, la « comedia historial », la « escena lírico personal » y la tragicomedia; pero no debemos prestar demasiada atención a estas divisiones, porque los límites son borrosos y no están claros ni para el mismo autor — llegándose a presentar una misma obra en diferentes ediciones englobada en distintos géneros.

<sup>8</sup> *La inocencia triunfante. Dividida en dos actos, acompañada de introducción y sainete*, Madrid, 1790, Imp. B. Cano. Fue reeditada cuatro veces, cfr. F. Aguilar Piñal, *Bibliografía...*, cit., n. 3903-3906.

se requiera un gran espacio escénico. Tengamos en cuenta que se contaría con escenarios improvisados en habitaciones o locales más o menos grandes, pero que reunirían unas condiciones extremadamente rudimentarias y estarían desprovistos de la costosa tramoya tan utilizada por entonces. El autor soluciona el problema con la reducción al mínimo del movimiento de los actores — los cuales se limitan a menudo a declamar estáticamente —, la simple narración de los lances complejos y la eliminación de las tan habituales escenas de batallas, desafíos, prodigios mágicos..., que tanto abundan en el mismo teatro de José Concha<sup>9</sup>.

La segunda condición es que se requiera un escaso número de actores, entre cuatro y siete normalmente. Suponemos que la indudable afición por el teatro no bastaba para solucionar el problema de conjuntar un grupo de voluntarios capaces de interpretar un papel, por muy sencillo que fuera. A causa de ello, y por la misma sencillez que la obra ha de tener, el autor reduce al mínimo el número de personajes — tres o, a lo sumo, cuatro — y si el reparto resulta más extenso — siete, como mucho — es a base de papeles que se limitan a una mera presencia física sobre el escenario.

Otra condición fundamental es la económica, lógica en el siglo XVIII y en cualquier otra época de la historia del teatro realizado por aficionados. El reducido número de representaciones de una misma obra, la extracción social de los protagonistas, la ausencia de unos ingresos por concepto de entrada y, sobre todo, el carácter de « entretenimiento particular », nos hacen suponer una inversión muy alejada de la que se daba en los en ocasiones suntuosos teatros particulares de la nobleza. El autor para adaptarse a estas posibilidades económicas elimina prácticamente la escenografía, prescinde de cualquier tipo de tramoya y el gasto se reduciría a un vestuario polivalente, tal y como era normal hasta en los mismos teatros públicos. La imaginación y el afán de participar y divertirse suplirían otros problemas adicionales.

<sup>9</sup> La profusión de batallas en el teatro de José Concha es espectacular, llegando a sobrepasar en varias obras la media docena con aparición a veces de caballos e, incluso, de osos y leones (sic). Cfr. la representación de *El gran cerco de Viena* en *La Comedia Nueva*, II, II, Véase también I, III.

La cuarta condición inserta en la citada « Nota » señala que no haya personajes femeninos para que no resulte imprescindible la presencia de Damas, « cuya delicadeza o melindre desuna la Compañía ». Suponemos que detrás de esta razón se encuentra la todavía vigente prevención moral ante la presencia de mujeres en el escenario. Si las actrices profesionales sufrían frecuentes ataques por la presumible falta de moralidad de su oficio, es fácil pensar que algunas aficionadas tendrían sus reparos para enfrentarse gustosamente a la crítica de sus conciudadanos más próximos. El hecho de tratarse de una representación particular no invalida completamente, aunque sí matiza, el concepto moral que de la actriz se tenía. « Delicadeza o melindre » que, por otra parte, también puede entenderse como la dificultad que entrañaría la realización de una actividad común por parte de mujeres y hombres. Si en los teatros públicos se separaba a los espectadores según su sexo y se avisaba en repetidas ocasiones del peligro que suponía el no respetar rigurosamente dicha norma, es fácil suponer que no sería muy aceptado el hecho de compartir los ensayos y representaciones unos aficionados de ambos sexos. Por ello, el autor se ve obligado en la mayoría de los casos a suprimir los personajes femeninos, a los cuales — si la acción lo requiere — tan sólo se hace una referencia indirecta.

La quinta condición, y tal vez la más importante, es que la obra sea « visual, nada difícil ». Un repaso de las piezas que supuestamente cumplen tal requisito nos induce a creer que el mismo se relaciona, ante todo, con la ausencia de cualquier complejidad conceptual. Se pretende representar una obra que sirva de distracción tanto para los actores como para los amigos o familiares que acudan a verlos, lo cual está reñido con complejidades que sobrepasen las normas de una reunión amistosa. La obra ha de ser « visual »; el espectador no acude a ver representar una comedia, sino a contemplar cómo unos amigos representan una pieza teatral. Le interesaría relativamente poco el contenido, pero sí le importará que el actor aficionado pueda hacer « visible » un personaje que para cumplir dicha cualidad no ha de tener ninguna complejidad, ningún elemento interior. De ahí que en estas obras sólo encontremos tipos muy frecuentes en los escenarios españoles y que ya habrían sido « visualizados » por los futuros acto-

res aficionados, es decir, identificados en sus aspectos externos más llamativos.

José Concha no encontraría ninguna dificultad para cumplir este requisito. Todo su teatro supone una simplificación al máximo de los modelos que imita, una eliminación de los elementos o rasgos supuestamente complejos en aras de una « teatralización »; entendida ésta como un mero juego que sigue unas reglas preestablecidas y que resulta absolutamente ajeno a un verdadero proceso de creación. Si en las tragedias, las comedias heroicas y otros géneros José Concha es capaz de descontextualizar el personaje hasta reducirlo a una pieza que sólo tiene sentido en su propio juego teatral, es fácil suponer que en estas obras, lejos de verse limitado, tan sólo tendría que seguir el mismo procedimiento hasta hacerlos « visuales ».

La sexta condición indica que la obra se debe encontrar acompañada por una Loa o Introducción, que sirva de « festivo preliminar a la Pieza », y un Sainete « de asunto bien jocoso ». Por el mismo precio, el editor ofrece un texto, pues, que incluye el programa completo de una representación teatral de la época. Si los aficionados comprasen una comedia sin tales complementos, tendrían que buscarlos con la dificultad que supone la adecuación a aquélla. Simplificando el proceso se ofrece unos complementos — imprescindibles para el público de entonces — que se ajustan perfectamente a la comedia. La demostrada técnica de José Concha para este tipo de obritas le permitiría completar él mismo el programa sin ninguna dificultad, tal y como hacían tantos autores.

La « Nota » señala asimismo la necesidad de que haya « interés de acción, claridad de verso y sencillez de estilo ». Las dos últimas condiciones se justifican en parte por la calidad de aficionados de los actores. José Concha, aunque redacta en verso, no escribe versos. En estas obras se limita a buscar las rimas más sencillas para facilitar la memorización y elimina cualquier complejidad en el estilo, complejidad que en su caso a menudo sólo podría venir por la anarquía gramatical que caracteriza buena parte de su producción. Sencillez que se deriva, pues, más de una eliminación que de una depuración, pero que resultaría práctica y fácilmente comprensible para los actores y el público de estas

representaciones. En cuanto al « interés », no es un rasgo que se desprenda de la misma obra. José Concha no pretende que sus personajes y situaciones interesen en el mismo marco de la representación, sino que busca aquellos que ya cuentan con un « interés » previo asegurado. El autor no crea un Pelayo o un Cid, por ejemplo, que cautiven por sí mismos la atención del público, sino que utiliza un « interés » ya establecido en los escenarios públicos para hacer atractiva su obra. Así, no se concibe la aparición de personajes o situaciones desconocidas para el actor y el público, que, en realidad, sólo pretenden ver reafirmado una vez más un « interés » delimitado con antelación. Esta condición se encuentra relacionada con la presencia únicamente de « tipos » en escena y se manifiesta en un representar « el Pelayo » y no el personaje de Pelayo de una obra de José Concha. Este conoce perfectamente tal circunstancia y, al mismo tiempo que elimina los rasgos personales, da rienda suelta a todos los tópicos comunes sobre los personajes, especialmente históricos, que pone en escena.

La última condición señalada es la brevedad. Los aproximadamente 3.000 versos habituales en las obras representadas por entonces en los teatros públicos resultaban una dificultad excesiva para los actores aficionados, de hecho también lo eran para los profesionales. En una de las ediciones se llega a presentar el texto como « diversión de dos horas », dando el límite que sería normal en este tipo de representaciones frente a las tres del teatro público. Considerable reducción que se justifica sobradamente en el marco de una representación de aficionados y que José Concha respeta con la escrupulosidad del que se sabe deudor de sus clientes. Uno de los problemas que acarrea esta reducción es la acumulación de todos los tópicos sobre un personaje histórico, por ejemplo, en un texto relativamente reducido, pero tal acumulación de lances sin intervalos ni estructura dramática quedaría perdonada por un público que miraría con agrado a sus amigos representando « todo el Cid » o « todo el Pelayo ». Y esto último es lo importante por encima de cualquier concepto de verosimilitud o coherencia interna del personaje.

Condiciones, pues, impuestas por las circunstancias y protagonistas determinantes de estas representaciones, pero que no interferirían para nada la labor de un autor como José Concha. Este



sólo concibe sus obras partiendo de unas circunstancias previas que predeterminan la naturaleza de sus textos, llegando literalmente a ser en ocasiones un autor teatral por encargo<sup>10</sup>. No hay lugar para el rasgo personal, la nota peculiar, el estilo propio..., para nada que pueda de alguna manera individualizar sus obras. Sin embargo, observamos un gran conocimiento de las necesidades tanto de actores — él lo era — como de público. Necesidades que se satisfacen perfectamente en unos modelos teatrales, cuyos rasgos más superficiales y llamativos son manejados con suma habilidad por José Concha. Por lo tanto, no nos debe extrañar la exactitud que muestra en el cumplimiento de las condiciones antes señaladas. Veamos.

*La inocencia triunfante* se presenta como un Drama que « ... si no ceñido a las rigurosas leyes del arte sí es el más cómodo a un doméstico recreo ». José Concha, como la mayoría de los « Eleuterios » de la época, no es ajeno al vigor que por entonces tenían las aristotélicas « leyes del Arte », las cuales — por supuesto — no eran seguidas únicamente por aquellos autores que consideramos neoclásicos<sup>11</sup>. Un estudio de las obras del polifacético autor nos permite comprobar que a menudo tales leyes no eran cumplidas, pero observamos al mismo tiempo un intento de adaptarse a las estructuras dramáticas que el Neoclasicismo vigorizó más allá de sus propios límites como movimiento teatral. Si la observancia de las « leyes del Arte » no constituye una barrera definitiva entre neoclásicos y demás autores, el caso de José Concha nos puede ayudar a comprobarlo. Alejado por completo de las preo-

<sup>10</sup> Así podemos considerar las obras escritas explícitamente para conmemorar glorias o acontecimientos locales — véase *Comedia nueva historial. Dar a España gloria llena sólo lo logra Lucena y triunfo de sus patricios* [...], Función que se representó en el teatro de la M. N. y M. L. Ciudad de Lucena, día de San Fernando de 1783, por la Compañía de Juan Soliz (sic), Antequera, Imp. A. Gálvez y Padilla, 1783 — o aquellas que intentan la exaltación localista, no regional — *Comedia heroyca. Premia el cielo con amor de Cataluña el valor, y Glorias de Barcelona*, Barcelona, s.a., Imp. C. Gibert y Tutó; otra ed., cfr. F. Aguilar Piñal, *op. cit.*, II, n. 3919 —.

<sup>11</sup> L. F. de Moratín exagera un tanto cuando indica la ignorancia de las « leyes del Arte » o las « reglas » en el entorno de los seguidores del teatro de los Eleuterios. Véase *Comedia Nueva*, I, I. Cfr. M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1952, III, p. 425.

cupaciones que orientaron el teatro de Leandro Fdez. de Moratín y sus correlegionarios, nuestro dramaturgo sin embargo no osó desprenderse teóricamente de una preceptiva que — por encima de su validez universal como modelo clásico — había alcanzado un prestigio casi hegemónico en la época. Prestigio que afectó incluso a autores como José Concha, el cual asumirá formalmente las « leyes », pero subordinándolas a sus intenciones más explícitas e inmediatas. Así, en las tragedias seguirá el principio de las tres unidades y adaptará su estilo, personajes y temas a los de los neoclásicos del momento, pero el resultado final será una eficaz comedia heroica con una significación teatral alejada de las intenciones de Montiano y Luyando, Nicolás Fdez. de Moratín, Cienfuegos, etc. Igual sucede con esta comedia, donde el relativo cumplimiento de las « leyes del Arte » está subordinado a la eficacia de la obra como « doméstico recreo ». El autor sólo desea conseguir este último, pero al menos teóricamente no puede desprenderse del prestigio de la preceptiva clásica.

La comedia, « representada en morisco », satisface todas las condiciones señaladas anteriormente, con lo que se amplía un repertorio de « comedias caseras » que, según la citada « Nota », no era todavía muy amplio. En línea también con la moda teatral de aquellos años, la pieza se ambienta — por decirlo de alguna manera — en la época de la dominación árabe. El argumento es muy simple. Aderramén, gobernador moro de Lérida, recibe al valiente y triunfante Celín, al que recompensa por sus victorias con la mano de su hija. Mahomet, celoso de la fortuna de Celín, urde un plan para presentar a éste como enemigo de Aderramén. Consigue que caiga prisionero, pero la fidelidad de un vasallo permite dar a conocer las verdaderas intenciones del malvado Mahomet y todo queda resuelto con el consabido final feliz en forma de anuncio nupcial.

La descontextualización histórica, o simplemente ambiental, es absoluta en este sencillo juego teatral; donde un malvado, un valiente, un fiel vasallo y un prudente gobernador protagonizan un conflicto tan « morisco » como de cualquier otra época. Todavía no se ha llegado a explicar de forma monográfica el porqué de esta obsesión por lo árabe en particular y oriental en general que se da por entonces en la escena española. Pero lo im-

portante aquí es que José Concha traslada la exótica moda del teatro público al de aficionados, dando a éstos la oportunidad de representar los mismos tipos que admiraban como espectadores. No trata de ofrecer unas obras con temas y protagonistas propios de un teatro doméstico o particular, sino de adaptar los del profesional a los limitados medios de una compañía de aficionados. La « diversión teatral » se centra en una imitación simplificada al máximo y para ello José Concha proporciona los elementos de un juego que, naturalmente, ante todo debe divertir.

La segunda comedia, *Restaurar por deshonor lo perdido con rigor: la restauración de España*<sup>12</sup>, también reúne las condiciones impuestas por el teatro doméstico o particular. En realidad, esta pieza en un acto y para siete actores no es más que la adaptación simplificada de *A España dieron blasón las Asturias y León, y triunfos de Don Pelayo*<sup>13</sup>, del mismo José Concha. La trama argumental es muy similar — el inicio de la Reconquista protagonizado por Pelayo mezclado con el honor de su hermana y las pretensiones del taimado Monuza —, pero queda sintetizado para que sea representable por un grupo de actores aficionados. El autor reduce al mínimo los lances, no pone en escena las numerosas batallas que se daban en aquella obra, acelera los acontecimientos — lo importante es que « todo el Pelayo » se escenifique —, limita el número de personajes, simplifica el léxico y el estilo, evita los « razonamientos » que no sean imprescindibles para el desarrollo de la acción y sólo nos presenta las escenas cumbre, que, en definitiva, era lo esperado por el público-actor. Viene a ser, pues, un resumen de los momentos más llamativos de la obra original adaptado a los medios de una representación particular. Ello nos reafirma en la no especificidad de las obras destinadas a este teatro; lo específico reside en las condiciones de su representación a las que se debe adaptar, lo cual lógicamente tiene repercusiones muy directas en las mismas piezas teatrales.

Por ejemplo, quien desencadena toda la acción de la obra

<sup>12</sup> Valencia, Imp. J. Ferrer de Orga, 1816, otras eds., véase F. Aguilar Piñal, *op. cit.*, II, n. 3921 y 3922.

<sup>13</sup> *A España dieron* [...] Comedia nueva en tres actos. Representada por la Compañía de Luis Navarro el año de 1795 [s.l., s.i., s.a.].

es la hermana de Don Pelayo, pero la dificultad que supone la presencia de un personaje femenino en una representación doméstica provoca que José Concha prescindiera de ella para esta versión. El protagonista real se convierte, pues, en un personaje latente del que se tiene que dar continuas referencias. Lo mismo sucede con las batallas y demás enfrentamientos, de manera que a menudo se « narra » la obra más que se representa. La lógica nos indica que unas condiciones escénicas y humanas determinadas exigen unas obras que se correspondan con ellas; pero el mimetismo con respecto al teatro público es más fuerte que la lógica. Una comedia centrada en un ambiente doméstico — como muchas de las que calificamos como neoclásicas — tendría más sentido en el marco que nos ocupa, pero ello supondría la renuncia de los actores aficionados a ser los Pelayos, árabes levantiscos o Cides de sus sueños. La psicología de la diversión doméstica se impone, como es natural, a la propiedad de la preceptiva teatral. Y José Concha lo sabe.

Utilizando de nuevo al omnipresente Pelayo, nuestro autor escribe *Perder el Reino y poder, por querer a una mujer, la pérdida de España*, también destinada especialmente a las representaciones particulares<sup>14</sup>. Casi se puede decir que esta comedia constituye la primera parte de la anterior, ya que trata de la venganza del Conde Don Julián, la pérdida de la batalla de Guadalete..., y toda la leyenda tejida alrededor de la invasión árabe. Las características de la obra también son, pues, casi idénticas, aunque percibamos una mayor complejidad en determinadas escenas: aparición de los endecasílabos sustituyendo a los otosílabos, parlamentos más largos y densos, escenificación de un conato de batalla..., pero todo dentro de los límites convenidos. Y dentro también de esos límites se encuentra la ausencia de cualquier connotación ideológica. Si la figura simbólica de Don Pelayo fue profusamente utilizada por el Neoclasicismo, el héroe de José Concha está desprovisto de esa capacidad simbólica, es un héroe estrictamente teatral que sólo tiene sentido dentro del juego escénico que pro-

<sup>14</sup> *Perder el Reino* [...] *Pieza fácil de ejecutar en casas particulares, por estar arreglada para seis hombres solos*, Salamanca, Imp. F. Toxar, s.a., otra ed., véase F. Aguilar Piñal, *op. cit.*, II, n. 3915.

pone el autor. Aunque en esta ocasión se esboce una « lección moral » contra los reyes como Don Rodrigo<sup>15</sup>, apenas se pasa de su enunciado y no tiene un peso específico dentro de la obra. Actitud lógica en el proceso de « vaciado » de los modelos imitados y que tiene como consecuencia un texto sin ninguna vinculación con el contexto ideológico de la época<sup>16</sup>. La única vinculación se establece con los deseos de divertirse de un grupo de aficionados que tan sólo necesita para ello de un juego teatral.

Consecuentemente con ese juego no se intenta dar una sensación de verismo a la obra, ni siquiera de verosimilitud. La endeble disposición escénica ya imposibilita dicha sensación, pero las constantes apariciones del « gracioso » vienen a recordarnos, como ya lo hacían en el Barroco, que aquello tan sólo era ficción teatral. No se intenta crear un clima alrededor de El Cid o Don Pelayo, por ejemplo, sino de verlos desde una perspectiva que combina la admiración superficial del grupo de aficionados con la contrastada visión del « gracioso », tan denostada por el Neoclasicismo. Dicha perspectiva, junto con la ausencia de una mínima vida interior de los personajes, provoca que la realidad de los mismos quede reducida a una mera « pose », a una actitud — el valor, el honor, por ejemplo —, que el actor aficionado encarnaría con agrado. Sin ánimo de hacer comparaciones entre obras de muy diferente calibre, recordemos el éxito del *Don Juan*, de Zorrilla, entre los grupos amateurs de hace unas décadas y comprenderemos lo gratificante que puede resultar para este tipo de actor la elección de un personaje con mucha dosis de « pose ». José Concha no es un romántico adelantado, pero sí conoce los gustos de los aficionados a los que intenta satisfacer. Gustos alejados de los simbolismos trascendentes de los neoclásicos y que expresan el deseo de *disfrazarse* de Pelayos para enfatizar unas « poses » de aceptación asegurada entre sus amigos.

<sup>15</sup> Véase *ibid.*, p. 7.

<sup>16</sup> Proceso de vaciado que se da por igual en todos los géneros cultivados por José Concha, resultando imposible detectar un contenido ideológico explícito en sus obras. Rasgo que debemos tener en cuenta a la hora de estudiar el enfrentamiento entre los reformadores teatrales neoclásicos y el grupo de autores que compartían la forma de entender y practicar el teatro de José Concha.

*El más heroico español, lustre de la antigüedad*, «comedia nueva historial» que se ofrece con su entremés y sainete, no es más que una trasposición al teatro del *Poema de Mío Cid*<sup>17</sup>. José Concha se limita a contar los recordados episodios a través de los personajes, sin que haya un tratamiento específicamente teatral de la leyenda.

La última de las comedias de José Concha destinadas a los teatros particulares, *El rencor más inhumano de un pecho aleve y tirano; o la Condesa Jenovitz*<sup>18</sup>, cuenta con una interesante «Introducción». Dos hombres juegan a las cartas y la esposa de uno de ellos — único personaje femenino, aunque se insiste en que sólo es uno — se desespera por el aburrimiento. Aparece en escena un abab con la comedia escrita en la mano y, tras comprobar que el número de papeles equivale al de los presentes en la casa, propone — desdiciéndose, en parte, de su condición de abab — representarla ante el alborozo de la esposa y la aceptación de los caballeros. Si las circunstancias concretas no nos interesan, sí es destacable la función que señala esta «Introducción» para las comedias caseras: la diversión. Indudablemente, estamos ante un medio de combatir el aburrimiento en las casas, una preocupación presente en el pensamiento de Jovellanos y otros ilustrados, pero que — ante todo — sería sentida por los aficionados que procuraban darle una solución, aunque sin las altas miras del polígrafo asturiano.

En cuanto a la obra, se trata de un truculento y lacrimógeno drama que no ahorra efectismos. El exótico conde Jenovitz en un momento de ira abofetea a un esclavo negro. Este se siente herido en su orgullo y decide vengarse. El arrepentido noble le pide perdón y, para recompensarle, le da la libertad y le nombra alcaide de su castillo ¿?. La condesa, por su parte, le regala su mejor joya. Sin embargo, el negro — algo orgulloso — no se sien-

<sup>17</sup> *Diversión de dos horas, o comedia nueva historial, fácil de ejecutar en cualquier casa, para cinco hombres solos, intitulada [...], con su entremés y sainete* [s.l., s.i., s.a.].

<sup>18</sup> *El rencor [...]* Con su loa y saynete. Función fácil de executarse en cualquiera casa particular, por estar arreglada para cinco personas, y entre ellas, una sola mujer, Madrid, s.i., 1793. Otras eds., véase F. Aguilar Piñal, *op. cit.*, II, n. 3887, 3889 y 3890.

te satisfecho y decide llevar a cabo su venganza. Para ello hace creer al conde que su esposa es la amante de otro criado de color. Cuando aquél está a punto de asesinar a su mujer y al criado, conoce la falsedad de la acusación. Pero ya es demasiado tarde, el negro alcaide traicionero tiene en sus manos al hijo de los condes. Al no poder ejecutar su plan de venganza — que incluía hacer suya a la condesa — mata al inocente infante y se suicida. Resulta curioso que tan tremendo drama esté sacado de una noticia aparecida en la *Gaceta* madrileña, según se dice en la « Introducción ». Puede ser, pero la imaginación de José Concha ha ido muy lejos en este « ... ejemplo, / para castigar prudentes / a los esclavos, supuesto / que en pechos tan inhumanos / caben semejantes yerros ». No creemos que nadie se sintiera conernido por tal ejemplo, pero sí por la truculencia de la trama<sup>19</sup>. No pudiendo contar con tramoyas espectaculares, nuestro autor encuentra un eficaz sustituto en la risible exageración del asunto. Sus personajes, más allá del gesto o la exclamación, son fríos, sin sentimientos ni emociones. Pero su teatralidad permite satisfacer ampliamente las ya explicadas ansias del actor aficionado. La sucesión constante de gritos, maldiciones y venganzas no dejaría respiro a la emoción de quien jugaba a hacer teatro imitando lo que veía en las funciones públicas. Imitando los gritos... y poco más.

Por último, también aparece destinado a estas escenificaciones en teatros particulares el sainete titulado *Por engañar engañarse, y el hostelero burlado*<sup>20</sup>. En realidad, el sainete es un género que por sí mismo resulta adecuado para las representaciones domésticas. Tanto es así, que la misma pieza es incluida sin modificación alguna — salvo que se le considera « entremés » — en el entreacto de *El más heroico español...* No cabe hablar, pues, de un tex-

<sup>19</sup> Cfr. con la truculencia de algunas escenas de la imaginada obra de Don Eleuterio, *El Gran Cerco de Viena*, en *La Comedia Nueva*, I, III.

<sup>20</sup> *Por engañar [ . . . ] Para cinco personas*, Cádiz, 1799, Imp. M. Quintana y Cía. Otra ed., véase F. Aguilar Piñal, *op. cit.*, II, n. 3918.

Es de resaltar que la mayoría de las obras de José Concha destinadas al teatro representado en casas particulares fueron reeditadas hasta la segunda década del siglo XIX, lo que demuestra su aceptación y la continuación hasta dicha fecha de unos modelos teatrales plenamente dieciochescos.

to pensado para las funciones particulares. José Concha se mueve con cierta soltura en este género menor, pero lo hace más como actor que como autor. Consciente del valor secundario del texto, se preocupa por dar ante todo suficientes oportunidades a los actores para que provoquen las risas de su público. Leyendo el sainete no es difícil imaginar las posibilidades histriónicas de unos diálogos que apenas tienen sentido, pero que se adaptarían perfectamente a los deseos de los actores aficionados.

En resumen, nos encontramos ante unas obras pensadas en función de su adecuación a los estrechos límites del teatro representado en casas particulares. No forman propiamente un subgénero porque no tienen una personalidad específica; su peculiaridad se reduce a su adecuación al medio en que han de ser representadas. Su función básica es la de servir de instrumento para satisfacer el deseo de divertirse de un grupo de aficionados, los cuales se situarían dentro de un estamento acomodado y relativamente culto. Diversión eficaz, pero teatro pobre, pálido reflejo del que se hacía en los escenarios públicos, desaprovechando — salvo en los sainetes — la oportunidad de introducir la realidad doméstica en un escenario análogo. El mimetismo, el deseo de protagonizar aquellos papeles que se había admirado previamente, el disfrazarse para dar rienda suelta a la imaginación, pudieron más que la limitada realidad en la que se desenvolvían. Esta tal vez requería otro tipo de obras, pero el derecho a divertirse se impuso en la elección de los actores aficionados.

Un corpus tan limitado no permite extender nuestras conclusiones a todas las obras destinadas a las representaciones en teatros particulares. Sin embargo, no creemos que las líneas generales de las mismas difieran mucho. Las condiciones de la representación — el elemento determinante — no variarían sustancialmente y todos los autores escribirían sus obras en función de ello, quedando un estrecho margen a lo particular, lo peculiar. No obstante, la recolección de un corpus mayor permitiría aventurar algunas hipótesis sobre el gusto y la mentalidad de unos aficionados que, con mejor o peor fortuna, no se conformaban con ser meros espectadores. Unos aficionados y un tipo de representación teatral, por otra parte, cuyas características guardan notables semejanzas con las de otros fenómenos análogos en diferentes épocas.