

## NOTAS SOBRE LA COMEDIA HISTÓRICA EN EL SIGLO XVIII

por José Miguel Caso González (Universidad de Oviedo)

Si he incluido en el título de mi comunicación<sup>1</sup> la palabra «Notas» no ha sido ni por humildad ni por no atreverme a formular unas conclusiones, sino porque estas páginas, y otras que sin duda seguirán en próximas ocasiones, tratan de ser un acercamiento, a veces en precario, hacia una idea que me preocupa: la de estudiar y entender el siglo XVIII como siglo de crisis, como la época en que se empieza a romper con toda una cosmovisión, aceptando las consecuencias de esa ruptura, y se comienza a formar otra nueva.

Dicho así puede parecer que estoy simplemente repitiendo un tópico generalmente aceptado. Puede ser, pero es que mis pretensiones son las de sobrepasar las ideas vigentes sobre el significado y la trascendencia de la citada crisis. Confieso que me ponen nervioso títulos de libros como el de uno muy reciente: *Jovellanos, el fracaso de la Ilustración*<sup>2</sup>. Pero, ¿cómo puede hablarse de fracaso,

<sup>1</sup> He redactado estas páginas pensando en el tiempo concedido para su exposición y en que el coloquio daría la posibilidad de ampliar o matizar algunas cosas. Esperaba desarrollar después varias cuestiones. Pero ha pasado el tiempo sin que, a causa de otras muchas ocupaciones, tuviera el sosiego necesario para realizar mi deseo. Como se me apremia a entregar el original, me limito a hacer algún retoque y a añadir las notas. En tanto que síntesis estas páginas pueden ser, creo, de alguna utilidad.

<sup>2</sup> J. A. Cabezas, *Jovellanos, el fracaso de la Ilustración*, s.l., 1985. El

cuando nosotros estamos leyendo ahora a Jovellanos como un autor que más que un clásico es de una actualidad que hasta, de alguna manera, nos avergüenza? ¿Cuando nosotros, los europeos y los americanos, somos la consecuencia no sólo de la Ilustración, sino de todo el siglo XVIII, es decir, de las tipologías progresistas al mismo tiempo que de las conservadoras? Este es el tema que más me preocupa últimamente, el de abandonar viejos presupuestos al estudiar la cultura y la historia de aquella época, y verla como el gozne sobre el que giró una puerta que fue cerrando un mundo ya viejo y abriendo otro distinto. Hay algo que he dicho ya otras veces, pero que no me importa repetir: el símbolo de la historia que va desde finales del siglo XVII hasta la segunda mitad del siglo XX es el Concilio Vaticano II, un concilio que ha cerrado una época, y al cerrarla, naturalmente, ha abierto otra. El Concilio, contra lo que muchos creen, se limitó en buena parte a dar por buenos principios que se habían venido sosteniendo desde 300 años antes, muchos de los cuales habían sido reiteradamente condenados. La Iglesia es una institución que hace bastantes siglos va a remolque del mundo que la rodea. No ha sabido, o no ha querido, o no ha podido por su propia artificial estructura, ser una institución capaz de marchar en vanguardia. Precisamente por tal causa tiene que proceder de vez en cuando al *aggiornamento*, y eso es lo que ha hecho el Vaticano II.

Pues bien, en esa *crisis* (en el sentido médico de la palabra, 'mutación considerable que acaece en una enfermedad, ya sea para mejorarse, ya para agravarse el enfermo'), los problemas dramáticos del siglo XVIII constituyen uno de sus elementos. Baste indicar ahora unas líneas generales: se agotan las fórmulas barrocas, en formas y contenidos; se intentan nuevas formas clasicistas, cuyos contenidos también ofrecen importantes novedades; la tragedia perdura con más o menos éxito hasta bien avanzado el siglo XIX; la comedia clasicista continúa vigente hasta enlazar prácticamente con el teatro de fines del siglo XIX; al mismo tiempo,

autor declaró en una entrevista a RNE que, cuando la Editorial le encargó el libro, sabía muy poco de Jovellanos. En unos meses, por lo tanto, logró imponerse en una vida y en una obra tan compleja y en todo el contexto político, religioso, económico y cultural. Es una muestra de insólita genialidad.

de la conjunción de la comedia heroica barroca y la tragedia clasicista, con toda la influencia extranjera que se quiera, va a nacer el drama romántico.

Hacer el análisis de todo este conjunto es para mí una meta todavía lejana. De aquí que ahora me limite a un aspecto, el teatro histórico, y sin más que ofrecer algunas ideas para la reflexión, porque el tiempo no permite otra cosa.

La comedia de historia, fundamentalmente de historia nacional, aparece muy pronto en la literatura dramática española. Lope de Vega le concede cierta categoría de género independiente, cuando acepta para toda comedia una acción sola, y aconseja que

pase en el menos tiempo que ser pueda,  
si no es cuando el poeta escriba historia  
en que hayan de pasar algunos años,  
que éstos podrá poner en las distancias  
de los dos actos.

Para Lope, por tanto, la comedia de historia no está sujeta a limitación temporal, y por lo mismo para ella, más que para ninguna otra, el lugar de la acción puede variar cuanto sea necesario. Esto se explica porque, aunque la técnica no es exclusiva de la comedia histórica, en ésta los hechos se han de presentar siempre en acción, en forma de secuencias, que podríamos llamar cinematográficas, expuestas linealmente, esto es, progresando temporalmente de una a otra. Si se acepta una segunda etapa lopesca posterior al *Arte nuevo*, podemos decir que suaviza el sistema de las secuencias, relegando a relaciones hechos de menos relevancia o incluso los antecedentes de la acción dramática propiamente dicha.

En general, la finalidad de Lope de Vega es la de presentar asuntos históricos o semihistóricos, o presentados como si fueran históricos, capaces de interesar por sí mismos, y por lo tanto de entretener a los espectadores. No son la mayor parte de las veces comedias de tesis, aunque se pueda reconocer una determinada manera de ver y propagar la historia española o extranjera. Sólo de vez en cuando estos asuntos parecen servir a temas distintos, como en *Fuenteovejuna* o en *Peribáñez*<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> *Fuenteovejuna* está en la línea del *De rege institutione* del P. Mariana, y por lo mismo defiende la licitud de la sublevación de un pueblo

En Calderón la fórmula de la comedia heroica es casi la misma que en Lope de Vega, aunque mucho más contenida en cuanto al desarrollo de la fábula dramática, más concentrada en sus elementos, y desde luego sin darnos necesariamente en acción todo el asunto. En Calderón, además, el asunto histórico suele estar en función de otros temas, como creo haber demostrado para *El alcalde de Zalamea* o para *El Tuzaní* o *Amar después de la muerte*<sup>4</sup>.

Esta comedia heroica, especialmente la de tipo calderoniano, continúa representándose durante el resto del siglo XVII y pasa plenamente viva al siglo XVIII. Pero creo que con una diferencia fundamental en cuanto a las nuevas: el asunto histórico suele interesar más por lo que tiene de espectáculo que por el «mensaje» que comporte. Acaso Bances Candamo sea una excepción, que se juega incluso su puesto de comediógrafo de corte con comedias tremendamente comprometidas en las luchas palaciegas sobre los posibles herederos de la Corona española. Tal le pasará con *La piedra filosofal*, estrenada en el Real Palacio el 18 de enero de 1693 para celebrar el cumpleaños de la archiduquesa duquesa de Baviera, María Antonia, madre de José Fernando, al que parece defender Bances, frente al archiduque Carlos, candidato de la reina Mariana de Neoburgo. Lo pagará con el cese en sus funciones, e incluso con el abandono de su actividad dramática.

Andioc ha analizado con todo detalle los condicionamientos sociales del viejo y del nuevo teatro, y por ello no necesito más que referirme a su magistral trabajo<sup>5</sup>. Creo, sin embargo, que hay situaciones históricas que en lo esencial se repiten una y otra vez, y que por ello es conveniente establecer comparaciones.

contra el gobernante tirano. *Peribáñez*, sin embargo, aunque con estructura de comedia heroica, plantea la defensa del amor bendecido frente al amor pasión (acaso en el fondo el tema tenga relación con los problemas íntimos de Lope, sobre todo si la obra es anterior a la muerte de Juana de Guardo).

<sup>4</sup> *El alcalde de Zalamea, drama subversivo (una posible interpretación)*, en *Actas del I Simposio de Literatura española*, Salamanca, 1981, pp. 193-207; *Calderón y los moriscos de las Alpujarras*, en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, 1983, I, pp. 393-402.

<sup>5</sup> R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976; pero es preferible la ed. original: *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Bordeaux, 1970.

Por lo pronto, desde la segunda mitad del siglo XVI y hasta nuestros mismos días uno de los problemas cruciales del arte dramático es el de la dicotomía 'teatro para simplemente divertir' — 'teatro para hacer reflexionar, mover o condicionar al espectador'. Naturalmente, los que sostienen la segunda opción no niegan que su finalidad se consigue mejor divirtiendo al mismo tiempo, principio por otro lado muy viejo, y que no es otra cosa que el conocido aforismo horaciano: « Aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae » (*Ars Poetica*, vs. 333-334). La primera opción es la que está más en función de la ganancia de cuantos participan en la organización de una obra teatral, y desde esa perspectiva se podría hablar de la « mercadería vendible », como decía Cervantes (*Quijote*, 1ª, XLVIII). Lope de Vega lo expresó exacta y cínicamente:

porque, como las paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle gusto<sup>6</sup>.

Hay momentos en la historia dramática en que surge la polémica y la lucha entre los defensores de una y otra actitud. Recuérdese lo que ocurre en España, no sólo en Madrid, en los últimos 25 años del siglo XVI y primeros del XVII, o en época bien reciente todo lo que plantearon Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Carlos Muñiz, etc., apoyados por *Primer Acto*, frente a los Alfonso Paso y compañía. Pero tampoco conviene olvidar que si en Francia triunfan los clasicistas en el siglo XVII fue gracias a un decidido apoyo gubernamental, que no sólo protegía económicamente al nuevo teatro, incluso creando la Comédie Française, sino que también perseguía los teatros de las Foires parisinas, prohibiendo las representaciones en ellos una y otra vez.

En el siglo XVIII, en especial a partir de *La Poética* (1737) de Luzán, de nuevo se vuelven a enfrentar en España los partidarios del teatro tradicional y del teatro clasicista. En realidad no se trata sólo de discutir cuestiones formales, sino más bien de adoptar una actitud ante la vieja cuestión de la finalidad del arte dramático. Los clasicistas desean un teatro *docente*, o mejor dicho,

<sup>6</sup> *Arte nuevo*, vs. 47-48.

creen que sólo puede ser *docente*, y se empeñan en desterrar el puro teatro de evasión y al mismo tiempo todos los elementos formales que entonces utilizaba. Su crítica del teatro tradicional comporta ante todo un juicio moral, pero también formal, creo que no tanto, aunque la apariencia parezca demostrar otra cosa, por apartarse de las reglas universales, cuanto porque la fórmula tradicional significa ya *per se* una concesión a los gustos lúdicos del vulgo.

Para lo que quiero decir a continuación hubiera preferido analizar una serie de comedias, comparándolas entre sí, y hasta tenía hecha una selección significativa. Pero el tiempo me lo impide, por lo que me limito ahora a ofrecer una síntesis.

Hay que tener en cuenta que existen diversos tipos de comedia histórica: 1º, la que utiliza un tema nacional muy conocido; el asunto puede proceder de la tradición épica o legendaria, o de fuentes históricas propiamente dichas; 2º, la que se sirve de un asunto histórico poco conocido, o conocido sólo en sus rasgos generales; 3º, la que dramatiza algún episodio de historia extranjera, por lo general de los dos siglos anteriores; 4º, la pseudohistórica, la cual sobre la base de personajes históricos o legendarios trata de un asunto no histórico, aunque se presente como tal.

En la primera mitad del siglo XVIII las del primer tipo suelen respetar los puntos fundamentales de la historia o de la leyenda. Se escriben porque el asunto interesa por sí mismo. A lo largo de todo el siglo XVIII estas comedias se mantienen prácticamente con las mismas características, que, por otro lado, son también las propias del siglo XVII. En ellas no suele haber más enredo que el que el asunto tenga por sí mismo. No es normal que en este tipo de comedias heroicas se planteen temas ajenos a la simple exposición del asunto. Si en ellas entra el amor como ingrediente importante es porque constituía ya parte de la historia o de la leyenda dramatizada.

El segundo tipo ofrecía menos interés histórico, y se prestaba al juego de la imaginación del autor. De aquí que a veces se transformen en comedias de enredo, de asunto amoroso, o incluso casi en comedias *de teatro*, al menos por el movimiento escénico y por elementos tramoyísticos que el autor ha pensado.

Algo parecido suele ocurrir con las comedias de los tipos

tercero y cuarto. Los temas de historia extranjera solían tratarse con bastante libertad, y por ello se prestaban al espectáculo.

En la primera mitad del siglo la comedia heroica sigue con bastante fidelidad la fórmula tradicional: acción dividida en secuencias; uso de la relación concebida más que para ofrecer los antecedentes o lo que ha ocurrido fuera de escena, para lucimiento del actor, algo así como las arias de la ópera; cambio de lugar dos o más veces por acto; el tiempo, el que estime oportuno el autor; mezcla de personajes altos y bajos y presencia casi regular del gracioso, y a esto se pueden añadir los anacronismos, los errores históricos o geográficos, el ningún cuidado en la propiedad del lenguaje, y hasta el uso frecuente de manidos recursos, como el diálogo paralelístico de dos personajes, que unas veces se escuchan y otras no. Zamora o Cañizares, lo mismo que en la comedia de figurón y en las de enredo apuntan a un popularismo costumbrista, antecedente, por ejemplo, de los sainetes de Ramón de la Cruz, en la comedia histórica no me parece que aporten ninguna novedad semejante, salvo acaso, si es que puede llamarse novedad, la exageración en el uso de los recursos habituales.

Quando, mediado el siglo, aparece el género trágico, formulado en 1737 en la poética rococó de Luzán, aparte traducciones, generalmente del francés, nos encontraremos todavía con Virginius, Lucrecias, Jaelés, Filoctetes, y otros temas míticos o de la historia bíblica o antigua. Pero muy pronto van a aparecer y a generalizarse tragedias de tema épico o histórico nacional: *Pelayo*, *Hormesinda*, *Guzmán el Bueno*, *Sancho García*, *Sancho Abarca*, *Raquel*, *Numancia destruida*, *Egilona*, *Hernán Cortés*, *María Pacheco*, y otras semejantes. No he hecho un recuento, ni es fácil, de las tragedias originales de asunto no nacional para comparar su número con las de asunto nacional. Creo de todas formas que las primeras superan a las segundas. Pero éstas no son una casualidad. Así, por ejemplo, Jovellanos formula teóricamente la necesidad de utilizar asuntos nacionales para exaltar el patriotismo de los espectadores. Buen conocedor del teatro francés, recuerda en el prólogo a *La muerte de Munuza* a Dormont de Belloy, que « mereció en Francia las distinciones que a todos constan, por haber ensalzado las glorias de su nación en *El sitio de Calais* ». Por eso añade: « ¿Para qué buscamos argumento en la historia

de otras naciones, si la nuestra ofrece tantos, tan oportunos y tan sublimes? »<sup>7</sup>.

Y no es sólo Jovellanos. Por los mismos años hay varios autores clasicistas que, deseosos de mejorar nuestro teatro, escriben obras distintas a las tradicionales. Sin embargo, el gusto de la comedia heroica por los asuntos españoles es aceptado por los trágicos, aunque ahora no se trate de divertir, sino de influir sobre el espectador. Y esta nueva tendencia continuará en los años siguientes con obras de clara incidencia política, y que alcanzan indudable éxito.

Este teatro clasicista, cómico y trágico, llega a tener peso específico en las obras de carácter tradicional de finales del siglo. Las comedias del XVII que perduran, e incluso las del primer dieciocho, sufren en su mayor parte arreglos que las acercan a las comedias regladas del clasicismo. Y ello aparte de la labor reformadora que emana de los órganos de gobierno. Estamos ya ante un teatro en buena parte diferente.

Es cierto que Moratín, al satirizar comedias heroicas del tipo de *El gran cerco de Viena*, está indudablemente refiriéndose a Comella, como confiesa indirectamente el mismo don Leandro en una carta a Forner:

« La gente bien intencionada piensa que una obra como *La comedia nueva* debía causar la reforma del teatro; pero yo creo que seguirá como hasta aquí, y que Comella gozará en paz de su corona dramática »<sup>8</sup>.

Para Dowling *El sitio de Calés* es el modelo de *El gran cerco de Viena*. Y es curioso que Comella se haya servido, de lejos, de la tragedia de Belloy<sup>9</sup>. Sin embargo, el mismo don Luciano es autor de comedias históricas muy distintas, como *Cristóbal Colón* o *Luis XIV el Grande*, que se acercan algo al teatro clasicista, hasta por su intencionalidad.

<sup>7</sup> G.M. Jovellanos, *Obras literarias en Obras completas*, por J.M. Caso González, Oviedo, 1984, I, p. 360. Vid. también mi artículo *Rococó, prerromanticismo y neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII*, en *La poética de Jovellanos*, Madrid, 1972, pp. 27-29.

<sup>8</sup> *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, por R. Andioc, Madrid, 1973, p. 126.

<sup>9</sup> Vid. en este mismo tomo la ponencia de M. Di Pinto, *Comella vs Moratín. Historia de una controversia*.



Pero si la tragedia perdura, incluso hasta agotado el Romanticismo, al mismo tiempo sigue vigente, aunque pulida y arreglada, la comedia heroica. Nada tiene de extraño, pues, que cuando en 1810 Mme. de Staël, en su libro *De l'Allemagne*, formule el drama histórico romántico, el teatro español estuviera perfectamente preparado para recibirlo. Dice Mme. de Staël:

« Les pièces dont les sujets sont grecs ne perdent rien à la sévérité de nos règles dramatiques; mais si nous voulions goûter, comme les Anglais, le plaisir d'avoir un théâtre historique, d'être intéressés par nos souvenirs, émus par notre religion, comment serait-il possible de se conformer rigoureusement, d'une part, aux trois unités, et de l'autre, au genre de pompe dont on se fait une loi dans nos tragédies?

« C'est une question si rabattue que celle des trois unités, qu'on n'ose presque pas en reparler; mais de ces trois unités, il n'y en a qu'une d'importante, celle de l'action, et l'on ne peut jamais considérer les autres que comme lui étant subordonnées. Or, si la vérité de l'action perd à la nécessité puérile de ne pas changer de lieu, et de se borner à vingt-quatre heures, imposer cette nécessité, c'est soumettre le génie dramatique à une gêne dans le genre de celle des acrostiches, gêne qui sacrifie le fond de l'art à sa forme »<sup>10</sup>.

Mme. de Staël no parece conocer la comedia heroica española, pero, acaso con algunas reservas, lo dicho para el teatro inglés valdría para el nuestro. La consecuencia fue que su formulación teórica abriría paso al drama histórico romántico, que tantas obras importantes ha producido a lo largo y a lo ancho de Europa. Si para Francia se abría el camino hacia un drama de historia nacional, que en realidad nunca había tenido, para España, era la reasunción de la comedia histórica o heroica que venía desde el siglo XVII, asesinando al mismo tiempo a dicho tipo de comedia. Lo que no va a morir tan pronto es la tragedia clasicista, que llegará todavía, como ejemplo notable, hasta el posromántico Tamayo y Baus, cuya *Virginia*, que curiosamente

<sup>10</sup> Mme. de Staël-Holstein, *Oeuvres complètes*, París, 1871, II, p. 79.

enlaza con Alfieri y con Juan de la Cueva, estrenada en 1853, tendrá una segunda redacción posterior en diez años al estreno.

El gusto de los dramaturgos españoles por los asuntos históricos, fundamentalmente nacionales, viene desde el siglo XVI y llega hasta nuestros días. Durante casi dos siglos triunfan en los escenarios españoles estas comedias con toda la libertad técnica que les permitía la fórmula de la comedia nueva. Cuando aparece la tragedia, ésta acepta los argumentos de historia nacional y en alguna forma refleja todavía el espíritu de la comedia heroica (caso típico, pero no único, es *La Raquel*); pero al mismo tiempo influye sobre la comedia tradicional, suavizando los elementos formales, pero también actuando sobre los contenidos. El drama histórico romántico es ya otra cosa distinta, pero con indudables raíces en la tradición hispánica. Un tipo de comedia desaparecía para dar lugar a otro tipo de obra dramática. La crisis se había cumplido.