

Centro di Studi sul Settecento Spagnolo

3

COLOQUIO INTERNACIONAL
SOBRE
EL TEATRO ESPAÑOL
DEL SIGLO XVIII

Bolonia, 15 - 18 de Octubre de 1985

PIOVAN EDITORE

Abano Terme - 1988

© Copyright 1988 by Editoriale Clessidra Padova.
Tutti i diritti Riservati
Stampato in Italia - Printed in Italy

INDICE

	Pág.	
<i>Presentación</i>	7	
<i>En recuerdo de José Antonio Maravall</i>	»	8
José Antonio Maravall, <i>Política directiva en el teatro ilustrado</i>	»	11
Francisco Aguilar Piñal, <i>El fracaso de « Los menestrales »</i>	»	31
Pedro Álvarez de Miranda, <i>Una voz de tardía incorporación a la lengua: la palabra 'espectador' en el siglo XVIII.</i>	»	45
René Andioc, <i>De caprichos, sainetes y tonadillas</i>	»	67
Ermanno Caldera, <i>De la comedia de santos barroca a la comedia de magia dieciochesca</i>	»	99
Antonietta Calderone, <i>El conformismo reformador de José López de Sedano</i>	»	113
José Miguel Caso González, <i>Notas sobre la comedia histórica en el siglo XVIII.</i>	»	123
María Teresa Cattaneo, <i>En torno a « La ponceña de Orleans » de Antonio Zamora</i>	»	133
Mario Di Pinto, <i>Comella vs Moratín. Historia de una controversia</i>	»	141
Lucienne Domergue, <i>El Alcalde de Casa y Corte en el « Coliseo ». Teatro y policía en España a fines del Antiguo Régimen</i>	»	167
John Dowling, <i>Autocrítica y defensa del Mardoqueo" de Juan Clímaco Salazar</i>	»	189
Luciano García Lorenzo, <i>Actitud neoclásica ante la parodia</i>	»	203
David T. Gies, <i>Cienfuegos y las lágrimas de virtud</i>	»	213

Francisco Lafarga, <i>Acerca de las traducciones españolas de dramas franceses</i>	»	227
François Lopez, <i>De la comedia al entremés. Apuntes sobre la edición de obras teatrales en el siglo XVIII</i>	»	239
Guido Mancini, <i>Sobre la herencia barroca de Antonio Zamora</i>	»	255
Antonio Mendoza Fillola, <i>El compromiso colonial y el despotismo en la tragedia neoclásica</i>	»	267
Guy Mercadier, <i>Personas y personajes en el teatro de circunstancia de Diego de Torres Villarroel</i>	»	289
Franco Merregalli, <i>De Luis José Velázquez a Johann Andreas Dieze</i>	»	303
John H. R. Polt, <i>Invitación a « Las bodas de Camacho »</i>	»	315
Maria Grazia Profeti, <i>Texto literario del siglo XVII, texto espectáculo del XVIII: la intervención censoria como estrategia intertextual</i>	»	333
Juan A. Ríos Carratalá, <i>La obra de José Concha destinada a los teatros particulares</i>	»	351
Francis Sureda, <i>El público de los teatros valencianos del setecientos: aportación a su estudio</i>	»	367
Marc Vitse, <i>Tradición y modernización en « El dómine Lucas » de José de Cañizares</i>	»	383
Iris M. Zavala, <i>La poética de lo cotidiano: reflejos de comportamiento en el teatro del siglo XVIII</i>	»	399

PRESENTACION

En el momento de ofrecer a los lectores este tomo de Actas del Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII que se celebró en Bolonia durante los días 15-18 de octubre de 1985, la Junta directiva del « Centro di Studi sul Settecento Spagnolo » cumple con el deber de agradecer a todos los studiosos que han honrado la iniciativa con su presencia y laboriosa participación.

Un vivo agradecimiento vaya también a las Autoridades Académicas que han dado el máximo apoyo y particularmente — por las concretas contribuciones que han hecho posible el Coloquio y la publicación del presente tomo — al « Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne » de la « Università degli Studi di Bologna » y a la « Cassa di Risparmio in Bologna ».

Mario Di Pinto Maurizio Fabbri Rinaldo Froldi

En recuerdo de José Antonio Maravall

Pasado un año del día triste en que nos dejara, y en el momento de concluir el presente volumen de las actas de un convenio en que él mismo participó con la agudeza, con el entusiasmo que caracterizaba siempre sus intervenciones culturales, es mi deseo dedicarlo a su memoria también en nombre de todos quienes colaboran y sostienen el 'Centro di Studi sul Settecento Spagnolo'.

Creemos que el valor excepcional de la vastísima producción historiográfica de José Antonio Maravall, ha de aparecer cada vez más significativo y esclarecedor a quienes, con atención profunda, sepan volver a sus páginas. Y es que él, abarcando diversos campos disciplinares, ha sabido afrontar la realidad y el pensamiento humano (en Maravall ambos unidos indisolublemente ante su convencimiento de que dato y elaboración mental son inseparables) para recoger sus múltiples conexiones. De este modo llega a alcanzar profundas y significativas síntesis en la elaboración de un material ingente, referido no sólo al mundo hispánico.

Aunque no le fuera posible recoger en un volumen, como para otros periodos históricos, escritos dedicados al setecientos, no cabe duda que tanto sus ensayos como sus artículos nos ofrecen una interpretación personal de ese siglo, con particular atención a su momento cultural dominante, protagonizado por la Ilustración. Por otra parte, las tendencias de José Antonio Maravall le acercaron particularmente al Iluminismo. Esto, tanto a causa de su culto a la inteligencia, vigoroso y lúcido, como por el profundo sentido de la libertad que acompañaron su actividad de estudioso y su propia vida.

Caballero a la antigua, moderno por su espíritu inquieto y problemático, bien le cuadra el adjetivo 'sabio'. Y es que en él la generosa disponibilidad intelectual se aúna con el gusto sutil por la crítica, al tiempo que nos llena de admiración su capacidad, constante y certera, de saber transferir a la realidad de hoy — particularmente a la difícil convivencia de la comunidad hispánica — el conocimiento adquirido por medio del análisis histórico.

Es justo, pues, que lo recordemos no sólo por su doctrina, sino también por los valores éticos y civiles que nos ha dejado en sus obras y con el ejemplo de su vida.

Siempre José Antonio Maravall tornaba a Bolonia con júbilo, sensible ante el encanto de la ciudad antigua, plétórica de arte, y atraído por la inquieta actividad del centro de saber que sigue siendo hoy. Mi recuerdo se tiñe de nostalgia cuando me trae su presencia y viva participación en el Coloquio sobre el teatro del setecientos, en octubre de 1985 — cuyas actas se recogen aquí, encabezadas legítimamente por su contribución —, así como en la espléndida charla sostenida en la recepción que, concluido el Coloquio, le ofreció la Editorial « Il Mulino », donde se han publicado en italiano dos de sus obras más importantes: La cultura del barroco y Poder, honor y élites en el siglo XVII.

Nunca podré olvidar nuestro último encuentro, durante la cena que él, junto con su esposa, la exquisita y simpática María Teresa, quiso ofrecernos a mi mujer y a mí, en Madrid, precisamente dos días antes de su muerte. Para siempre guardaré en mi memoria la amabilidad de su trato, su mirada penetrante y su extraordinaria capacidad de alternar en la conversación temas de empeño cultural elevado con los de la humana realidad familiar de todos los días. Feliz circunstancia aquella, pues me permite conservar del entrañable amigo su imagen espléndidamente intensa y llena de vida. Un recuerdo, en fin, alivio del dolor ante la ausencia de J. A. Maravall.

Bolonia, 19 de diciembre de 1987

Rinaldo Foldi

POLITICA DIRECTIVA EN EL TEATRO ILUSTRADO

por José Antonio Maravall (Universidad Complutense de Madrid)

En el siglo XVIII, a pesar de la escasa calidad de las obras que para el teatro se producen, hay, como es sabido, entusiasmo general por él. En un siglo del mayor interés por la educación, si bien desde los clásicos era ya conocido el carácter moralizante de la comedia, en la primera y segunda Ilustración se acentúa la estimación por aquélla. Si, como quería Luzán, la poesía ha de estar subordinada a la moral y a la política, ningún género de poesía se adapta mejor a este precepto que la poesía dramática, con su amplia proyección entre el público y su eficacia en atraer la adhesión a la ideología que difunde, aspecto en el que ningún otro género de literatura se le puede comparar. « Se logra con ellas, mejor que con cualquier otro medio, el tener por algunas horas ocupada y embelesada la ociosidad del pueblo ». Pero hay algo más que el propio Luzán, de quien son las palabras anteriores, señala: no se trata sólo de distraer, como tantas veces se había repetido en el siglo anterior, sino que, cuando son buenas, las comedias se pueden aprovechar para corregir los vicios y educar en las virtudes. « El pueblo y los hombres particulares — advierte el propio Luzán — logran su aprovechamiento en la comedia, viendo en ella copiado del natural el retrato de las costumbres y de sus vicios y defectos, en cuyo vejamen cada uno aprende y se mueve a corregir y moderar los propios ». Esta va a ser entre los ilustrados, con su doble cara positiva y negativa, la opinión general. En el *Discurso preliminar* que escribe para ponerlo al frente de la edición de sus comedias, Moratín afirma

que, siguiendo a la verdad y a la virtud, « desempeñará el poeta el objeto de utilidad general que debió proponerse ». Pero esta frase de Moratín tiene una novedad: asimila el fin que comprende a cualquiera otro objetivo, en la comedia, esto es, la utilidad general, al mismo fin que también se busca en la industria, el comercio o la navegación. Por eso, en su otro *Discurso preliminar* que abre sus *Orígenes del teatro español*, dirá que con la primera fase de desarrollo de estas actividades económicas, coincidió el primer renacer de la comedia. ¿Es esto burgués? No voy a adelantar las cosas. Para mí el despliegue de lo que esa frase significa viene a ser el tema del que me voy a ocupar. En esa formulación moratiniana se pueden condensar las respuestas a las preguntas ¿por qué asume el teatro esa función dirigista con las características que la misma presenta en el último tercio del siglo XVIII?, ¿a quién dirige?, ¿adónde, para qué dirige?.

Desde el primer momento, el teatro propiamente ilustrado — cuya producción es muy corta en España — se plantea, pues, como objetivo a medio plazo, no levantar fuertes pasiones, no arrastrar al público a contemplar escenas que horripilen o diviertan toscamente, no provocar polémicas ruidosas, tampoco dejarse llevar de una comicidad malsana. Lo suyo no es sino advertir sobre vicios y errores, presentar el modelo de las buenas costumbres, distribuir luces y procurar preparar a individuos de diferentes niveles sociales a ser útiles a la sociedad. Finalmente a colaborar, cada uno con lo suyo, fielmente y bien preparados, con el gobierno en su campaña de reformas en la vida económica y en la vida social, y más aún, tomar a cargo esa campaña cuando el gobierno se detenga. En fin de cuentas, se trata de animar al trabajo, a los negocios, a las profesiones, rechazando la ociosidad — así se comprueba, por ejemplo, en obras de Nicolás de Moratín y de Iriarte — de impulsar a alcanzar el mejor conocimiento de la práctica de tales ocupaciones, siempre honorables, y difundir que sean ejercitadas con un criterio económico. Un ejemplo: en *La señorita malcriada* Tomás de Iriarte pone en boca del personaje representante de la sociedad culta ilustrada el siguiente comentario, al oír hablar despectivamente de una mujer por haber sido esposa de un comerciante:

¡Oh qué falsa
opinión! Pues ¿por ventura
haber estado casada
con un negociante honrado
es desdoro?

No se habla en el siglo ilustrado de medidas coercitivas ni de castigos para que los pueblos respeten en términos de poco menos que un culto divino a la suprema potestad. Contrariamente, la línea de dirección que llevaba el teatro barroco consistía en lograr que sin razonar sobre la cuestión, los vasallos obedecieran pasivamente en su papel de subordinados, aceptando la « justicia » que sobre los individuos o los pueblos dictaran los señores y en último término el rey. Recordemos una de las fórmulas en que Lope define el contenido del poder real absoluto:

De un rey a un pueblo se da
premio y castigo en la ley
y de su ejecución será
sólo un instrumento el rey.

Conforme a esto, de un pueblo al rey no hay más que una pasiva subordinación; de un rey a un pueblo una autoridad, aunque absoluta, de estructura judicial, para premiar la obediencia » que sobre los individuos o los pueblos dictaran los señores los mandatos reales. Mientras de hecho, los reyes del siglo XVI y XVII se ocupan de cuestiones económicas y aplican una política precursora del mercantilismo, mientras construyen puentes, barcos, hospitales, mientras se ocupan de diplomacia o de cuestiones militares, el teatro barroco deja esto de lado, salvo alguna excepción, y presenta la figura del rey como la del « judex » medieval — tal como aparecen algunos reyes, por ejemplo, en la *Crónica Albendense* —, de manera que su actuación se agota con administrar justicia. No está desplazado recordar aquí la imagen del Pantocrator de algunos tímpanos o retablos medievales, salvo que en lugar de juzgar al orbe, juzga en el espacio de su reino. Se diría que en el teatro subsiste la versión agustiniana de « justitia et pax », solo que esa paz tiene un alcance reducido al reino.

En consecuencia, los elaboradores o difusores de la fórmula barroca del dirigismo en sus variadas manifestaciones (el arte, la

literatura, el púlpito y, sobre todo, el teatro), siguen una fórmula simple: gobernar es dar premio al sumiso, al fiel que cumple con su obligada subordinación (la cual viene establecida por ordenación divina) y dar castigo al súbdito infiel, al rebelde que rompía su obligación, que se sale del marco de la ley, que contraría la voluntad real.

Yo pienso que el dirigismo barroco fue una acción gobernante que pretendió cerrar el paso a trastornos, a revueltas, cuando los estamentos altos de la pirámide de poder que constituía la estructura de la Monarquía absoluta, de las New-Monarchies, se consideraron amenazados en sus privilegios y juzgaron que había que reforzar la jerarquía tradicional. Así lo han visto en relación a Inglaterra L. Stone, respecto a Francia Mousnier y Porchnev — a pesar de sus discrepancias —, sobre Italia R. Villari, y en España al hablar de ello yo he llegado a suponer que es el caso más ajustado a la interpretación que acabo de exponer. En tales casos, la primera medida es la represión física, de la que tanto uso se hizo en el siglo XVII. Cuando se cayó en la cuenta de que aquella no bastaba, dadas las diferentes maneras bajo las cuales el ataque al orden establecido podía ocultarse o disimularse, se acudió a la represión psicológica: para ello, el doctor Pérez de Herrera proponía al rey Felipe III que mantuviera al pueblo con miedo e inseguridad. Pero como la aplicación efectiva o amenazante de los recursos armados no siempre era posible y, por otra parte, conforme observó Olivares, con la ley no bastaba porque muchos casos y de los más graves quedaban fuera del marco legal, había que acudir a reforzar los frenos ideológicos que mantenían a las poblaciones en la obediencia. Esto es lo que ve en la monarquía francesa Porchnev, lo que David Parker señala en el amplio intento de Richelieu de utilizar a este efecto el teatro, es decir, para una campaña de incrementar el número de voluntades con firme adhesión al sistema. Y esto, a mi modo de ver, es lo que explica la masiva producción dramática y el volumen que la fiesta teatral desaloja en la cultura barroca. El teatro, medio para captar voluntades, para sumar adhesiones en la lucha interna y externa: tal sería el carácter del dirigismo barroco, represivo, defensivo, empleado para la contención y de inspiración eminentemente, cerradamente política.

Pero hubo a continuación un segundo tipo de dirigismo, impulsor, garantizador del orden para, precisamente apoyándose en él, llevar adelante las reformas que se estimaban indispensables, un plan de moralización, bien entendido que con hondos cambios en sus valores, ante un modelo de convivencia corrompido, inmóvil, injusto y, sobre todo, del cual era producto una crisis general agobiadora; un segundo dirigismo, pues, reformador, regenerador (la palabra « regeneración » es frecuente en el XVIII; se encuentra en Jovellanos y en otros, con un sentido próximo al moderno). Este segundo y nuevo tipo que, iniciado al terminar el primer cuarto del XVIII aproximadamente, alcanza su mayor fuerza en el último cuarto, se basa en un principio de libertad, no frente al poder político, sino frente a los poderes informales de la cultura y de la economía que dominan la sociedad. Pero, por eso mismo, no se trata más que de algo intermedio: una libertad dirigida. Según ello, el interés privado mueve y desarrolla al interés público y no al revés, con lo que la intervención del Gobierno debe atender en primer lugar al interés privado, creando indirectamente las condiciones en que pueda sentirse apoyada una fuerza social renovadora; apoyada contra esos otros poderes, difíciles de vencer por la dureza de su propia anquilosis. De esta manera, el Estado, el legítimo poder político, contará con condiciones de funcionamiento más eficaces. Este es un planteamiento general que se aplica no solamente a la economía, sino a la cultura, a la educación, a las costumbres, a la vida familiar, a la sanidad, etc. La sistematización de una manera de ver conforme a plena libertad en los citados campos fue obra de Guillermo de Humboldt. Pero su *Ensayo* fue enseguida refutado por un ministro austriaco, Dalberg. Y lo significativo está — y por eso cito el hecho — en que la obra de Humboldt, de pleno liberalismo social, permaneció inédita hasta cerca de la mitad del siglo XIX, mientras que la de Dalberg se publicó mucho antes, en las últimas décadas del XVIII. Esto, a mi modo de ver, quiere decir que estaba ahí, en esa segunda línea, el pensamiento de la época; próximo a él, la fórmula del despotismo ilustrado. Es lo que he llamado libertad dirigida: hay que dejar libre el juego de los intereses privados, ciertamente, pero hay que hacerlo cuando la gente tenga un claro conocimiento de esos sus

intereses (lo cual comprende que sepan cómo armonizar éstos con el interés público). Mientras no se llegue a ese nivel de información y conocimientos, apoyada por el grupo gobernante, la clase dirigente — que tiene el poder de la cultura y en parte de la riqueza — tomará a su cargo una gran campaña de educación, de señalamiento de los caminos a seguir, de propaganda, para llegar a enseñar a las gentes lo que sus individuos saben y éstas no: esto es, cuáles son sus verdaderos intereses. Pues bien, junto a otros cauces (las Sociedades Económicas, la Prensa que todavía tiene un carácter didáctico, los establecimientos reformados de educación), el teatro tiene un papel de primera importancia: por la amplitud de su público; por la fuerte impresión que sobre las mentes ejercen los medios visuales — en esto coincide con el barroco —; por lo atractivo de la forma dialogante y de discusión — se ha señalado el carácter discutidor de los burgueses —; por la variación continua de su espectáculo que place por la novedad, etc.

Lo propio del teatro es este dirigismo reformador (aunque siempre con reformas parciales, como corresponde a su inspiración moderada), impulsor, a través de una educación, dicho en una sola palabra, una educación que los capacitados para dirigir proporcionan sabiamente a los demás. Voltaire hace esta declaración: « Je regarde la tragédie et la comédie comme des leçons de vertu, de raison et de bienséance ». Los gobernantes del despotismo ilustrado y aun de la Ilustración en general, son estimados siempre sabios (tal es la figura del « sabio legislador » de Filangieri: ahora el príncipe no es « judex », sino legislador-legisdador, dirán los fisiócratas). Ellos saben elegir y preparar a personas cultas y virtuosas que se encargarán de transmitir en forma asimilable a los demás el mensaje de innovación de la vida en común. Este papel era propio, según Nasarre, de los filósofos — esos odiosos « afilosofados », que detesta el grupo reaccionario —, a los cuales incorpora Moratín, juntándolos en una misma función, a los autores de comedias.

Ignacio de Luzán, con unas palabras que parecen no ser más que un tardío eco humanista, pero lo cierto es que alcanzan mucho más adelante, hacía este interesante elogio de las letras (y ya sabemos que para Luzán, ningún género de ellas es más efi-

caz y útil que la comedia): « Las buenas letras hacen al buen ciudadano [no, pues, el miedo y los castigos] que apto y dispuesto para recibir en sí todas las demás ciencias y artes... no sólo entiende en su felicidad, sino en la de los demás hombres. Buen repúblico, ama y busca la prosperidad de su patria, el bien de su nación. Buen vasallo, no respira sino para obedecer, para respetar y amar las leyes, los preceptos y la gloria de su rey [recordemos que *El delincuente honrado* proclama su respeto y acatamiento voluntario a las leyes y sus autores]. Y en fin — prosigue Luzán —, sólo anhela que todos experimenten los efectos de su humanidad, que todos los imiten, y que se extienda a todas las naciones la buena fe, la policía, la cultura, la afabilidad, la generosidad y, finalmente, la verdadera felicidad humana que pende de la práctica de las virtudes más humanas ». Esta es la verdadera filosofía que se aludía en líneas anteriores. Si el respeto al rey y a la ley es una condición previa, que con frecuencia el ilustrado pone por delante, si también el barroco había proclamado la « gloria de obedecer », la religión de la obediencia, Campomanes la conservará todavía: suya es la expresión la « gloria de la obediencia ». Pero si el programa dirigista barroco se acababa aquí, es aquí mismo donde empieza el ilustrado: letras, ciencias, prosperidad, cultura, afabilidad, buena fe, felicidad en el ciudadano, en la patria, en la humanidad. Todo el programa de virtudes sociales sobre las cuales la Ilustración quiere reformar la Sociedad están enumeradas en este párrafo. Y es en la acción educada y libre para alcanzar estos bienes, en donde se encuentra la virtud del ilustrado.

Cuando Moratín estrena *La comedia nueva o El Café*, el « Diario de Madrid » (febrero, 1792) inserta un comentario del que Dowling recoge un significativo párrafo: « su fin moral, excelente, pues se alienta a que el teatro sea lo que debe ser, esto es, la escuela de las buenas costumbres y el templo del buen gusto ». El teatro, pues, ha de seguir lo que en la Ilustración podemos llamar educación « abierta », sin centros ni programas, que tienen otra función y en otra edad. N.F. de Moratín, que presenta en *La Petimetra* a una joven frívola, entregada al arreglo de su persona y a la ociosidad, no deja de hacer alabar en ella el « buen gusto » y su dominio del trato social, cortés y acogedor.

Este es resultado de una educación ilustrada (no sin falta de razón, von Wiese sostiene que educar, según el ilustrado, es educar para la sociedad). Solo que esto significa mucho más en la época de lo que podemos en un principio suponer. Teniendo en cuenta que las letras y eminentemente el teatro procuran la « práctica de las virtudes más humanas », podemos medir el fondo que alcanza esa educación que se comunica por el teatro a los miembros de la sociedad. El teatro se dirige a formar a los hombres según un saber que en su tiempo se consideró fundamental para la acción del hombre culto, filántropo, filósofo, que había de ir esparciendo con su ejemplo la imagen de la sociedad renovada. Ese saber, en muchas ocasiones, se enuncia con esta expresión: « trato del mundo ». Conducirse con corrección esmerada; con tacto y medida, pensando como Moratín, cuando pregunta

¿Sabes tú que donde falta
moderación no hay placer?

En ese trato se comprende ser capaz de mantener amenamente una conversación en la que se hilvanan nociones de geografía, geometría, física, historia natural; no perder el dominio de sí mismo y con ello mantenerse de parte de la verdad y de la virtud. Esas son las condiciones que hacen al « hombre de bien ». En ningún género se recoge el « trato » como algo constitutivo de la figura del hombre ilustrado — que necesariamente es un personaje social y sociable — tan cumplidamente como en el teatro. Pero éste, además, es la más adecuada escuela para hacer hombres y mujeres admirablemente educados en el arte de comunicarse un exquisito saber convivir y útiles y distinguidas ideas que intercambiar en ese trato. Por eso, el personaje ilustrado de Iriarte comenta de una hermosa joven esta desfavorable carencia en su formación:

¿Supo acaso cultivar
su ingenio, adquirir ideas
capaces de fomentar
la conversación amena?

La conversación, acerca de cuyo valor educativo social el prof. Sebold, en comentario a este pasaje, da interesantes datos, es

quizá el plano más estimable en la formación de una persona. Y a su vez la « estimación » — « distinción » del burgués es uno de los logros más preciados de una persona, en la educación.

A este tipo objeto de la educación que el teatro proporciona, es al que el teatro se dirige en su acción sobre las conciencias, por una vía libre de todo poder represor; a formar por el ejemplo y la doctrina un nuevo tipo social al que corresponde la más alta estimación de las nuevas clases en ascensión. Es el « hombre de honor » — palabra esta tan diferente en su sentido del honor barroco —. Se puede comparar la diferencia incluso con lo que significa el mismo término en las tragedias de Moratín padre, en *Solaya* de Cadalso o en *La Raquel* de García de la Huerta. El resultado obtenido nos pondrá de relieve, dígame lo que se quiera, el cambio operado en la sociedad española.

Del « hombre de bien », tal como se le menciona en Cadalso, ha escrito Aguilar Piñal que es aquel que en su conducta «insiste en la moderación y el justo medio, subordina el yo a la sociedad y predica la tolerancia como medio de alcanzar la común felicidad ». Estos, que Aguilar presenta como ideales neo-clásicos, llevan en mi opinión otros elementos que proceden de los antecedentes barrocos de la tragedia. Una obra como *Solaya o los circasianos* presenta una manera de entender el honor que en su tremendismo, en su básico estamentalismo, en su carencia de todo contenido personal, solo se puede explicar dando su parte a la tradición barroca. Es casi imposible de creer que el Cadalso que escribiera *Los eruditos a la violeta* y más aún, *Noches lúgubres*, fuera el mismo que escribió sus tragedias. Eso me confirma en mi tesis de que el neo-clásico puede estar apartado del ilustrado. Mi opinión es que este último no subordina su yo a la sociedad — un caso de perturbación de la transparencia social que, sin necesidad de contar con la crítica de Rousseau, resulta difícil de entender en la experiencia de la Ilustración —. Quizá el hombre ilustrado lleva dentro de sí el sentimiento de la sociedad y de su obligación de contribuir de alguna manera al bien de la misma, considerando esto como conciencia de su condición humana. Al reconocerse como un yo, se estima indisolublemente miembro de una sociedad, obligado a servir a la utilidad general, porque se funde con su individual utilidad y felicidad. El « hombre de bien »

ilustrado, en este caso sería aquel que no conoce los deberes sociales como una carga impuesta estamentalmente en compensación de los privilegios que goza, sino aquel que asume esos deberes como reconocimiento libre del lazo con el cuerpo civil del que es parte integrante.

Un personaje, al que corresponde en la obra el papel de representante de la vieja sociedad que nunca totalmente, pero sí en muchos aspectos, quiere reformar el ilustrado, protesta en *El delincuente honrado* porque « todos estos modernos gritan: la razón, la humanidad, la naturaleza ». En el fondo son los tres factores que en que se apoya el hombre de bien, y en ellos está implícito, sin más, un cuarto, la sociedad. Son, además, por otra cara, las calidades con que el teatro presenta a la figura del hombre urbano o bien educado: el « hombre sensible », objeto, tal vez se podría decir que parte principal, del contenido educativo del teatro. En el lenguaje ilustrado, « filósofo » y « hombre sensible », penetrado de sentimientos humanitarios, vienen a ser equiparados (así se observa en la misma obra de Jovellanos que acabo de citar — acto III, escena VI). Y así se halla también en la definición del « philosophe » que Voltaire da en su *Dictionnaire philosophique*. No hay en ella ni mención de una aplicación profunda a la reflexión intelectual, lo que cuentan son las cualidades morales, cuyo eje es el sentimiento de humanidad. La tierna humanidad y su compañera la sensibilidad, son algo que pertenecen de suyo a la Ilustración y yo propondría dejar de hablar de pre-romanticismo cuando en el teatro, sobre todo, y también en alguna novela, a resultas del movimiento de ambas virtudes, aparecen las lágrimas. La comedia ilustrada pretende, si no siempre hacer saltar éstas, producir por lo menos hondos suspiros. « Si las lágrimas son efecto de la sensibilidad del corazón ¡desdichado de aquél que no es capaz de derramarlas! » También estas son palabras de Jovellanos. Tengamos en cuenta que en la *Enciclopedia* la palabra 'coeur' es tan frecuente como 'raison' y, desde luego, lo es más que la palabra 'science'. Es curioso que en la *Enciclopedia*, en el artículo sobre *Locke* — un filósofo que tanto influyera sobre la Ilustración — una gran parte de él esté dedicada a enaltecer el papel humano de las lágrimas, apenándose de los niños que no han visto llorar alguna vez a sus padres.

Esta condición de sentir con los demás; de conocer y cultivar los movimientos de compasión, pertenece de esencia a la Ilustración y por eso en los grandes educadores tienen su fomento y refinamiento una parte decisiva. No lo tienen en los que sólo tangencialmente rozan la Ilustración o en los ya lejanos pre-ilustrados, pero en los ilustrados plenos como Cadalso, Montengón, M. Valdés, Jovellanos, Foronda, no puede faltar. La educación para el «trato del mundo» lleva consigo la educación de la sensibilidad. No se puede ser un hombre útil y benéfico si no se es capaz de compartir los sentimientos de otros. Y esto no lo descubrimos solo en Rousseau, ni tampoco en Diderot. Se encuentra en el padre de la moderna macroeconomía, Adam Smith. El teatro que consideramos, no trata de golpear con dureza sobre los afectos, sino de depurar el ser sensible del hombre, de manera que ese teatro recoge la respuesta de «las almas sensibles al que defiende los derechos de la Humanidad», dicho también con palabras de Jovellanos que dan fin a *El delincuente honrado*.

La comedia ilustrada abandona el modo de convivencia en lo extraordinario, en lo violento, en lo sublime. No pide ni «suspensión» ni espanto. Le basta con tomar en cuenta las maneras de la cotidianeidad, en cuyo plano el ser sensible se muestra al natural. Por esa razón, el teatro ilustrado lleva la verosimilitud al detalle de pequeños y sencillos acontecimientos y los encuadra en el marco de los problemas habituales de la sociabilidad. Ya que es la manera de mantener el trato con el mundo de un día cualquiera (que por otra parte, sobre la escena, se reduce a un corto número de horas), va a desarrollarse sobre dos coordenadas propias de ese curso habitual de la existencia. La manera de relacionarse será la *conversación*, no el diálogo heroico (que remeda Ramón de la Cruz en algunos de sus sainetes). Y como corresponde al marco de una conversación, se desarrollará rara vez en calles y plazas, casi siempre en interiores domésticos, en cuartos íntimos, donde a veces nos resulta extraño que puedan entrar fácilmente tantos y tan lejanos personajes como muchas veces lo hacen; por ejemplo, en *La Mogigata* o en *La señorita malcriada*. Y es que la *intimidad*, segunda de las coordenadas que quería señalar, aunque no se halle en grado de plenitud todavía, es la gran novedad del teatro a que me vengo refiriendo: un teatro de la intimidad.

Por eso, abandona lo que era un teatro de acción y aun de argumento, para ser un teatro de conversación, de diálogo íntimo. Como sucede en la conversación de esta naturaleza, los personajes que intervienen no hablan como portadores de un carácter socialmente definido por la colocación en un puesto estamental, sino por su psicología personal, su idiosincrasia, que ponen de manifiesto ante un reducido número de personas, en un lugar o aposento en el que las relaciones son muy personales.

Un volumen publicado por la Universidad de Lille (1976), con trabajos de varios autores, bajo el título de *Intime, intimité, intimisme*, inserta un trabajo de A. Girard sobre el tema: *Evolution sociale et naissance de l'intime*. Según el autor, el sentimiento de lo íntimo se desarrolla en el paso del siglo XVIII al XIX, lo que en principio se puede aceptar, aunque yo creo que su comienzo en sentido moderno, así como la palabra misma que lo designa, son de dos o tres décadas anteriores al final del XVIII. Pero considero errónea su equiparación — o mejor, confusión — con el individualismo, que Girard mantiene: el individualismo es anterior, por lo menos en dos siglos, y aunque en uno y otro se den influencias de las condiciones económicas y sociales, no se pueden confundir. Girard mismo presenta al individualismo enfrentándose a la sociedad. Para mí, lo íntimo está en buscar un refugio contra la presión de las relaciones sociales, en un recinto reservado frente a aquellas, en el que se permanece con un grupo de familiares, de amigos, de personas « íntimas », con las que se mantienen relaciones transparentes de individuo a individuo, en los intervalos que la relación convencional de la sociedad deja libres. Desde luego, sin individualismo no hay intimidad, pero están lejos de ser la misma cosa. Con lo primero, cabe la « interioridad », pero de suyo no basta para que haya « vida íntima ». La primera escenificación de ésta es una de las grandes conquistas del teatro ilustrado.

En ese despliegue de la vida íntima tienen su lugar los pequeños hechos, los detalles personales, los objetos del entorno familiar, en los que entra un componente de elección. Por eso, el « buen gusto » tiene su peculiar y nuevo sentido. Adquirido a lo largo del cotidiano proceso de enriquecimiento cultural de la

persona, es un sello que lleva grabado cada uno de cuantos lo poseen en su íntima manera de ser.

El papel del hecho cotidiano y a la vez del lugar habitual en que se desenvuelve la vida íntima, desprovistos de magnificencia que asombre o de tenebrosidad que espante, es, en su función de « vulgaridad » — cabe llamarla así — una manera nueva en el teatro del último tercio del XVIII, en relación con lo cual el profesor Russell P. Sebold, en su estudio de las dos más características obras de Iriarte, ha resaltado un aspecto muy significativo que quiero comentar. En la conversación teatral que los escritores ilustrados llevan a la escena, eliminando la sorprendente tramoya, se nos presenta la estancia íntima, el cuarto de estar, la sala particular, el tocador; los personajes hablan de sus preocupaciones como cosa corriente, del comercio que ejercen, de la profesión liberal a que se dedican, de su condición de rentistas; en cada caso, ello forma parte de su personalidad en las figuras principales. Hay un desplazamiento en los primeros planos de la representación. Pero se da esto — y en ello es en lo que quiero insistir — dentro de una ambientación « privada y vulgar », como observa Sebold con palabras de la época, en la que la voz « vulgar » quiere decir lo conocido y habitual...

El profesor Sebold hace esta interesante observación: « *El sí de las niñas* es quizá en toda la historia del teatro la primera obra en la que sabemos los números de habitación de los huéspedes de una posada y también las señas del domicilio permanente, en Madrid, de algunos de los personajes ». Es una referencia sugestiva y valiosa. Es así, partiendo de los datos de menor relieve, como la comedia encuentra apoyo en la fijación de un ambiente real, para convertirse en una ideología que acaba en un programa de educación. En ella se contiene el mensaje propio de la Ilustración y en la medida en que éste entraña un programa de aspectos de reforma social, la impresión de la conversación teatral sobre el público, basada en la permanencia ante los ojos de lo cotidiano y familiar, convierte al teatro en un instrumento de ese mensaje ideológico.

La comedia tiene un claro programa educativo, esto es obvio. Y su introducción en la escena, dominada antes por supervivencias barrocas y por esas producciones híbridas de restos barro-

cos y neoclasicismos de « estilo francés », ahora tenía por objeto difundir y fijar la ideología y sus derivadas formas de vida de la Ilustración. Sobre 1720, todavía el Dean Martí había escrito que la finalidad de la tragedia era corregir, deleitando, las costumbres del pueblo. Era una frase que venía de muy atrás, que un humanista de corte neo-clásico como Martí, podía aplicar a la tragedia y otros ensanchaban al otro sector del género teatral. Pero esta frase y otras similares que se escuchan en el último tercio del 1600, habían quedado atrás y apenas significaban un paso más sobre las pretensiones de la comedia del XVII dichas en la fecha en que lo hace Martí. En la última fase del XVIII no se trataba ya de esto, sino de algo más complejo. La comedia ilustrada no buscaba directamente corregir y deleitar al pueblo. Por de pronto, se esforzaba por apartar de él a aquella parte que llamaba vulgo, vulgacho, refiriéndose a individuos que en bandas y con los medios más groseros asistían a las representaciones con el previo propósito de levantar o hundir una pieza en su estreno. Y en cuanto al resto del pueblo, de acuerdo con el informe de Jovellanos, se pensaba que al elemento popular, dado a duros trabajos muchas veces insanos, le convenían más las diversiones que los espectáculos. De ahí la política de elevar el precio de las localidades, y juzgo que no de otra interpretación como la que llamo del banal-marxismo se puede echar mano. La comedia ilustrada no busca efectos colectivos de psicología de masas, por vías de contagio extrarracional. Se dirige a los individuos, sumados en el público, y se dirige a estas para decirles que la colaboración de cada uno, educada para el mejor éxito de la empresa reformadora, es necesaria y ha de consistir en ayudar al Gobierno ilustrado, a sus ministros y comisionados, desde el puesto que les corresponde; en trabajar para mejorar la sociedad, para hacerla avanzar hacia un estado más próspero, y hacer más grata, más provechosa, también más alegre y, en definitiva, más feliz esa sociedad que todos integran. En una palabra y con un término que a veces aparece en la literatura, de mayor « bienestar ». Y pensemos que esa felicidad (esa « felicitá pubblica, oggetto dei buoni principi », de la que escribió con tan notable éxito Muratori), es efectivamente el primer anticipo de lo que será más tarde la economía del bienestar. Así lo ha visto Schumpeter.

Erá necesario llegar a una sociedad en la que todos fueran elementos activos (piénsese en los proyectos para proporcionar ocupación a los inválidos): una sociedad de pleno empleo, con hombres realizadores de un trabajo productivo, ensalzando éste y quitando toda tacha legal que pesara sobre el mismo. Un joven de juiciosas ideas y rectas costumbres contesta a otro de carácter contrario que le alaba el juego, el alegre vicio, la vida despreocupada, también en una pieza de Iriarte (*El señorito mimado*):

Pero esto de no pensar
en servir de algo al Estado...

(No hace falta aclarar que « Estado » significa todavía aquí lo mismo que « sociedad »). La comedia, para perfeccionar el tipo y afianzarlo, ponía en cabeza a los « caballeros », « hombres de bien » — sin referencia estamental alguna —. En el teatro, los reyes y príncipes, los palacios y las Cortes, los grandes señores, no aparecen; la nobleza apenas se muestra en escena (acaso algún marqués trasnochado para permitir comprobar su carácter de supervivencia sin papel). Tan fáciles de imitar resultan sus pretenciosas maneras, como corresponde a su falta de utilidad. Moratín lleva su crítica hasta el extremo de convertirlas en caso de imitación que promueve la mofa general: así pienso que hay que entender la comedia *El barón*.

La figura central en la comedia ilustrada es la de aquel que ha sido educado y tiene por misión irradiar esa educación de la que cada uno, según su puesto, podrá asimilar la que le corresponda. Tal es, repito, la figura del « hombre de bien », tan presente en todas las obras de Iriarte y Moratín. Se trata de los « caballeros » — así se llama a los encargados de difundir gradualmente las luces en las obras de los dos autores citados —. Esos caballeros hombres de bien, que saben administrar sus haciendas, regir su vida, aconsejar a sus amigos y parientes, y ganarse el respeto de todos en alto nivel — son los individuos del grupo social ascendente, a los que es todavía impropio llamar burguesía como clase, pero sí se les puede identificar como burgueses, ejemplos de un nuevo tipo social. En ellos radica la virtud, tal como entiende ésta el ilustrado. Para éste, como ha escrito Gusdorf, la virtud es siempre virtud social. Y se encuentra en ese grupo que dejo señalado.

Todo ello es objeto de la educación, de la que el teatro es la más eficaz vía de transmisión. Cuanto sea logro de aceptación prestigiosa o de rechazo, de estimación o desprecio, y, más aún, de éxito o fracaso, de la educación depende. El personaje prudente y estimado que, en *El señorito mimado*, echa en cara a una madre consentidora el fracaso de su hijo, le repite

... la educación,
señora — vuelvo a mi tema —,
la educación.

El hombre de bien, educado y que educa con su ejemplo y sus palabras, en el siglo XVIII es el que sabe conducirse recta y convenientemente en las relaciones mantenidas al margen de la esfera del poder político, del Derecho formal. Las leyes acata, las respeta, las cumple, pero lo suyo es el campo de relaciones en las que la de mando y obediencia no se presenta. Por eso, sin duda, Aguilar Piñal, habla de su tolerancia. Por esa razón, como ya he hecho observar, en ese teatro en el que se mueven los ejemplares de este tipo de « caballero », no aparecen personajes con los cuales predominaría la relación de superior potestad; quedan, más bien, las de superior influencia y prestigio.

De *El señorito mimado* publicó el « Memorial literario » en 1788 — ya ha sido por otros citado — un comentario que ofrece un interesante matiz: « el asunto de esta comedia ni es encumbrado como muchas de las nuestras, ni es tan bajo como otras que pudieran pasar por entremeses: es medio, tomado de la *vida civil* propia de las comedias ». Es esta expresión *vida civil* la que me interesa subrayar. Pienso que esta expresión alude al ámbito de un grupo que ha adelantado mucho en diferenciarse de los demás, un grupo que es « medio ». En realidad, constituye más bien que el medio, el centro de la vida urbana. Son los más significativos de la misma, en su mayor parte el grupo más estimable. Son, pura y simplemente, la *sociedad civil*.

La sociedad es el área en que se desenvuelven las relaciones de los individuos en cuanto quedan al margen de autoridades políticas o eclesiásticas. La regla entre ellos es la « convención » o las « conveniencias » que nadie en particular ha dado, pero que todos cumplen libremente o por lo menos sin una presión orga-

nizada. Es en esa esfera de relaciones convencionales donde se buscan los valores orientadores de la Ilustración: la utilidad, la prosperidad, la armonía natural del interés privado con el interés público y los supremos valores de la sociabilidad y la sensibilidad. Hacia mediados de siglo, Fergusson ha escrito su obra *Ensayo sobre la sociedad civil*, y la expresión se encuentra en Jovellanos, lector de Fergusson, y en otros muchos. Hasta cierto punto su apoyo principal, su parte más numerosa se encuentra en el ámbito del «negocio». Resultan muy expresivos los versos de la *La señorita malcriada* que recita uno de los personajes femeninos, en los que se nos da una cierta imagen de la forma de vida de trabajo honrado, prestigioso socialmente:

... mi esposo
tenía en el cuarto bajo
como suelen otros muchos
negociantes, su despacho,
y yo vivía en el piso
principal, sin tener trato
con los que iban a negocios
de comercio.

Se habla de comerciantes de importancia, de industriales y fabricantes, de hombres de negocios, de abogados y notarios, de empleados y burócratas, de médicos y farmacéuticos, de escritores y pedagogos — personajes que ha puesto de moda, por entonces, Pestalozzi, como los que trabajaron por introducir los métodos pestalozzianos en Tarragona, Madrid, Santander. Todos ellos llevan sus cuentas y en sus conversaciones se oye con frecuencia la voz *riqueza* — como ya dos siglos antes —, pero no referida a la propiedad de tierras, sino a la acumulación de riqueza mueble, en definitiva, dinero.

Hacia esas profesiones discurre cada día más el grupo de esos que fueron los individuos « medianos » de la ciudad. Como dice de ellos Iriarte, ni encumbrados ni bajos, los de en medio que están en camino de alcanzar el poder no formalizado, la influencia social que se les reconoce por el talento y la prudencia calculadora con que actúan en su profesión y por su forma de vida y su moral de la « decencia ». Fijémonos un momento en una

conocida frase de Moratín — yo mismo la he citado otras veces —. Me refiero a su famosa recomendación al autor de comedias: « busque en las clases medias de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones y el estilo en que debe expresarlas ». Pero esa frase — verdadera declaración triunfal de la clase media — va precedida de una y seguida de otra que hay que tener en cuenta. En ese su *Discurso preliminar* se lee también: « la comedia pinta a los hombres como son, imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica; y de estos acaecimientos, de estos individuos y de estos privados intereses forma una fábula verosímil, instructiva y agradable ». Esa referencia a la « vida doméstica » corrobora lo que ha sido uno de los aspectos en que más he insistido. Y la redondea la mención de los « intereses privados ». Esta versión literaria que Moratín da de lo que era un concepto económico del capitalismo en desarrollo, revela una concordancia muy interesante para entender a quiénes y hacia dónde y a qué quería dirigir el teatro ilustrado a las gentes.

Y Moratín vuelve a insistir más adelante, en el mismo *Discurso*: « los vicios y errores que pinta la comedia deben ser comunes, porque no siéndolo, ninguna utilidad produciría su imitación ». Esto significa que el dirigismo del teatro ilustrado es una cuestión social, no política. El teatro tiene una incuestionable función dirigista, pero en un sentido impulsor, perfeccionador, eliminador de formas caducas o viciosas, el cual se orienta al modelo de individuo educado, culto, sociable, con « trato de mundo », viendo en él al agente renovador de esa esfera de relaciones convencionales que es la sociedad. Por eso acaba, como todo el movimiento de la Ilustración, siendo un movimiento de carácter social.

La sociedad civil, en cuyo ámbito lleva a cabo su misión el teatro ilustrado, se viene a identificar con ese grupo de los hombres de bien, honorables y sensibles, el grupo de las clases medias. Si aparece esa nueva forma de coexistencia es porque a la vez ha aparecido una nueva figura de individuos que llevan consigo una nueva noción de honor, de decencia, de virtud. De ellos ha dicho Moratín que hay que tomar los personajes de la comedia. Y semejantemente, Iriarte, en *Hacer que hacemos*, pide que los

tipos de aquella sean « copiados de los originales que se ven en la vida humana ». También esto quiere decir cotidiana, profesional o doméstica, particular. Y por tanto, hay que tomar a la « sociedad » como el campo de experimentación del teatro para su empresa de rehacer a aquella misma.

Ante ésta, no hablemos de burguesía, porque no hay conciencia de clase; pero podemos hablar, sí, de los burgueses, con conciencia de individuos con intereses semejantes. Estos, ante la sociedad no exclamarán nunca orgullosamente, como un señor de la época del Barroco, « soy quien soy » (la frase, en el XVIII, solo la he encontrado burlonamente, en un sainete, *Manolo*, de Ramón de la Cruz). Pero cada uno de aquellos se sentirá obligado a decir que se comporta convenientemente. Es la moral de la « propriety » de que hablara Adam Smith. También Luzán ofrece como norma « la conveniencia y el decoro ». Y este último término se repite, como mención de una instancia a la vez obligatoria y libre, en Cadalso, Iriarte, Forner, Moratín. Es una palabra que se encuentra ya en el siglo XVI. A comienzos del XVII, Sebastián de Covarrubias, en su *Thesoro de la Lengua Castellana o Española*, nos da su primera definición: « decoro vale el respeto y mesura que se debe tener delante de los mayores y personas graves ». Estas palabras nos dan idea de lo que puede ser el concepto en cuestión en la sociedad jerárquica del Barroco: la actitud de respeto y mesura se mantiene frente al superior y pone de relieve la estimación que al superior se le debe y que este puede reconocer o exigir de quien se le presente. En el siglo XVIII, el decoro, valor burgués por excelencia, es la actitud que revela la estimación que se merece aquel que ante sí mismo y ante los demás aparece como ejemplo de hombre rico, culto, educado y que presta la debida atención en el trato del mundo.

La finalidad a que apunta, en su dirigismo social, no político, el teatro que se puede juzgar propio de la Ilustración, es la de reforzar en su cumplimiento y difundir el círculo de aceptación de esa moral del « decoro ».

EL FRACASO DE « LOS MENESTRALES »

por Francisco Aguilar Piñal (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid)

En 1784, fecha de redacción de su comedia *Los menestrales*, el poeta y dramaturgo Cándido María Trigueros tenía ya escritas 15 tragedias, 13 comedias, 7 entremeses y 5 pastorales, todas ellas inéditas. Hasta la edición de *Los menestrales* sólo había visto impresas algunas de sus poesías, bajo el seudónimo de « El poeta filósofo », y varias disertaciones eruditas en el tomo de *Memorias* (1773), de la *Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, de la que era miembro numerario. Era, pues, un dramaturgo desconocido, excepto para el público sevillano y muy en especial para el círculo de amigos que componían la tertulia del Asistente Olavide. Me importa destacar aquí la gran amistad que le unía con el entonces Oidor de la Audiencia sevillana, Gaspar Melchor de Jovellanos.

Gracias a Cotarelo ¹, está bastante documentada la historia de *Los menestrales*. En la «Gaceta de Madrid» del 9 marzo de 1784 apareció la convocatoria de un certamen público para premiar los dos mejores dramas que se presentasen, con los que el Ayuntamiento madrileño quería festejar el nacimiento de los dos Infantes gemelos, Carlos y Felipe, hijos del Príncipe de Asturias, y el tratado de paz con Inglaterra, hechos ocurridos el año anterior. Los dramas debían estar ya premiados y listos para la represen-

¹ E. Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, cap. XIII.

tación a mediados del mes de junio. El concurso fue un éxito, ya que se presentaron 57 piezas, la mayoría de escritores residentes en la Villa y Corte. Se nombró un jurado compuesto por cinco miembros: dos académicos de la Española, José de Viera y Clavijo y el secretario Manuel de Lardizábal; un abogado y escritor, Miguel García Asensio; el catedrático de Poética de los Reales Estudios de San Isidro, Ignacio López de Ayala; y como Presidente el consejero de Ordenes, Gaspar Melchor de Jovellanos. Todos ellos escritores de reconocido prestigio.

Los premios, como se sabe, fueron adjudicados a dos autores no residentes en Madrid: Meléndez Valdés y Trigueros. De la valoración del tribunal conservamos el testimonio del propio Jovellanos quien, en carta del 20 de mayo, le comunica a Trigueros que la mayoría de los dramas presentados son muy malos, afirmando por el contrario que « *Los menestrales* es una pieza de las mejores que se han producido para nuestro teatro, la más acomodada a nuestro genio y costumbres y la más proporcionada al objeto y a las ideas del día... En cuanto a la justicia, nada temo, porque se ha cumplido exactamente con ella, pues las obras premiadas, aunque de amigos míos, acreditarán por sí mismas a los ojos del mundo literato que las ha de juzgar, que son lo mejor que ha producido nuestro siglo »².

Poco tiempo después, Trigueros recibe en su retiro de Carmona los cincuenta doblones del premio y doce ejemplares impresos de *Los menestrales*³, pero no se decide a trasladarse a Madrid para la representación. En el impreso, como era su costumbre, hace preceder a la comedia de una advertencia preliminar que resume en pocos párrafos su concepción del teatro como espectáculo al servicio de la política: « Para que el teatro sea bueno y digno de aprecio, es necesario que sea conforme a su institución,

² G.M. Jovellanos, *Obras*, BAE, 50, p. 163.

³ *Los menestrales*. Comedia premiada por la Villa de Madrid para representarse en el Teatro del Príncipe, con motivo de los festejos públicos que executa por el feliz nacimiento de los Serenisimos Infantes Carlos y Felipe, y ajuste definitivo de la paz. Su autor Don Cándido María de Trigueros, Beneficiado en la ciudad de Carmona. En Madrid. Por Don Antonio de Sancha. Año de M.DCC.LXXXIV. 4 hs.+ 121 pp. Precede una *Loa*, escrita expresamente para esta comedia por Ramón de la Cruz.

que es lo mismo que ser arreglado a la sabia intención de los Augustos Soberanos que le protegen». Los dramas, según su opinión, deben ser agradables, pero también deben procurar el provecho común. « Ser agradable y útil — dice — es el conjunto a que, como filósofo que debe ser, ha de aspirar cualquiera poeta dramático ». La comedia debe ridiculizar las costumbres perjudiciales, « y en esta grande y universal feria de ridiculeces no se reconoce inferior nuestra España a cualquiera de las otras ».

A continuación expone su postura ideológica para justificar el argumento de su comedia: « Los rezagos de la legislación feudal, de la nobleza gótica y del orgullo arábigo-escolástico, han dejado un buen número de preocupaciones 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. Una de estas preocupaciones, hijas de la vanidad y de la ignorancia, es el poco aprecio con que se han mirado las artes y los artistas, por un efecto inmediato de la falsa idea de la nobleza ». Esta « falsa idea de la nobleza », cuyo desarraigo será una de las claves de la política social de la Ilustración, será también el tema principal de la comedia de Trigueros, que completa con estas palabras: « De tan injusto desprecio ha provenido la manía del mayor número de los menestrales, que por deseo de ser más descuidan o desamparan sus oficios, creyendo siempre encontrar mayor aprecio en otra situación ».

Brevemente resumiré el argumento de la comedia. Un sastre, Cortines, deseando, no la riqueza, que ya posee, sino la estima social, proyecta el casamiento de su hija Rufina con un pretendido Barón, que daría a su familia el acceso a la honra y a la estimación de la clase noble. Esto contraría a la hija, que está enamorada de Justo, otro sastre de su misma condición social y a la propia madre, que favorece estas relaciones. La ofuscación de Cortines, embaucado con las afectadas maneras cortesanas y las pretendidas ejecutorias de Rafa, se mantiene hasta el final de la obra, en que el falso Barón es descubierto por el alcalde de Corte, Don Juan, al manifestar sus innobles artimañas, con las que sólo pretendía hacerse con la fortuna de Cortines, burlándose sin misericordia de su obsesiva manía de ascender en la escala social.

La obra está escrita en versos endecasílabos asonantados, excepto en los pasajes de canto y baile, que lo son en versos de arte menor. La música era de Blas de Laserna y las decoraciones fueron pintadas a este propósito por Antonio Carnicero. El motivo central del argumento es una fiesta en una finca del poblado de Chamartín, próximo a Madrid, para festejar en privado el nacimiento de los Infantes. La trama argumental es simple, ajustándose cuidadosamente a las tres unidades. La acción es pobre y la intriga escasa, pero los personajes están bien concebidos y perfilados y la versificación es digna, sin falsa retórica ni largos parlamentos. Todo cuanto en la comedia se dice va encaminado al mismo fin: ridiculizar la manía nobiliaria de Cortines y desmascarar al pícaro de Rafa, dos lacras sociales que incomodaban a los partidarios de la reforma ilustrada.

En una escena, Cortines se avergüenza de que le llamen maestro artesano, y al replicarle Justo que puede conseguir la riqueza con su oficio, le responde airado:

« No señor, no señor; un artesano
podrá juntar caudal, mas no ser rico.
Donde no hay oropel, ¿qué sirve el oro
si no puede servir para lucirlo? »

Esta idea del « lucimiento » social es, para Cortines, consecuencia de la nobleza. Pero le desengaña Pitanzos, un hidalgo pobre pero muy pagado de su hidalguía:

« ¿No veis, hombre, que es ese un desatino?
¡Ennoblecerse! Pues quien dice noble,
¿no dice viejo, rancio, añejo, antiguo?
¿Es quizá la nobleza como un hongo,
que se viene sin ser visto ni oído?
Ser noble no es la empresa de una vida;
pide mucha fortuna y muchos siglos.
.....

No señor, el ser noble es otra cosa,
no es premio del sudor ni el ejercicio;
es gracia « gratis data », ora nos haga
nacer el cielo en clima ennoblecido,
ora nos haga nieto de los nietos
de los que fueron buenos ha diez siglos ».

En otra ocasión es también Pitanzos quien, dialogando con el alcalde de Corte don Juan, vasco como él, que se precia de vivir con el sudor de su trabajo, sentencia:

« Ejercicio y trabajo no son voces
decentes para un hombre allá nacido ».

Al hacer incompatibles la nobleza y el trabajo, Trigueros llega al fondo del tema, que enfoca desde un nuevo ángulo en la escena II del acto II cuando Rafa, en un soliloquio, expone su particular opinión del trabajo, que desprecia:

« Luego dirán mil gentes para nada
que el trabajo es la fuente del contento;
trabaje el infeliz que sudar quiera,
y no sepa tener un alto ingenio... »

Y un poco más adelante, en diálogo con don Juan, otros versos de clara denuncia social:

« Siempre en la Banca un mayorazgo tienen
holgazanes que llaman caballeros ».

El propio don Juan, en el acto III, expone la tesis de los ilustrados, que es, por supuesto, la del autor. A la pregunta extrañada de Pitanzos, « ¿un zapatero a ser aspira noble? », responde el alcalde con autoridad:

« ¿Y por qué no, si procediera honrado,
si su ejercicio no desamparase?
El ser inútil, ser ocioso y malo
se opone a la nobleza, no el oficio;
noble será, si es bueno, el artesano ».

He aquí el explícito mensaje del drama: el trabajo útil a la sociedad es lo único que ennoblece al hombre, no el apellido ni la cuna. Mensaje que el autor, por boca de nuevo del alcalde, hace llegar a todos después de prender al falso Barón:

« Todo oficio
da honor al que le ejerce como honrado;
sólo en abandonarlo está la culpa.
Dejad esos delirios, la nobleza
se funda en la virtud y en el trabajo.

.....

Todos de un solo tronco ramas somos.
No hay más noble que el que es buen ciudadano,
y el que más útil es, es el más noble,
en bajo esté o en alto...
Vivamos donde el cielo nos ha puesto,
único medio de que bien vivamos ».

Tales versos, de absoluta novedad en la escena, apuntan claramente a la « filosofía de la conformidad » de que habla Andioc ⁴, pero también defienden la igualdad, la laboriosidad y la nobleza del buen ciudadano, conceptos de plena modernidad que deben atraer la atención de los críticos. Trigueros, de acuerdo con la política social del Gobierno, pretende dignificar el trabajo útil, es decir, la productividad, condenando al mismo tiempo la holgazanería, ya se trate de un noble o de un artesano. *Los menestrales* no es, pues, una sátira contra la clase noble, en general, sino contra los desocupados que huían del trabajo por un falso pundonor. Y al mismo tiempo, una reconvención a los menestrales que, envidiosos de la felicidad ajena, creen encontrarla en el cambio social que les permita ingresar en el mundo cerrado y hostil de la alta sociedad. Si hubiese sido un ataque a la nobleza como clase o una defensa del menestral descontento, el Gobierno no la hubiese permitido ni mucho menos premiado. Conténtese cada cual con su estado, viene a decir Trigueros, acepte su destino y la sabia dirección del monarca, pero esfuércense todos en ser útiles a la sociedad mediante el trabajo honrado y productivo.

La idea de la dignificación de los menestrales y sus oficios ya había sido lanzada por Capmany en 1778, bajo el seudónimo de Ramón Miguel Palacio ⁵, y por Pérez y López y Arteta de Monteseuro tres años más tarde ⁶. A estos impresos de tan clara

⁴ R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid de siglo XVIII*. Madrid, 1976, cap. IV.

⁵ *Discurso económico-político en defensa del trabajo mecánico de los menestrales y de la influencia de sus gremios en las costumbres populares, conservación de las artes y honor de los artesanos*. Madrid, Sancha, 1778. 63 pp.

⁶ Antonio Xavier Pérez y López, *Discurso sobre la honra y la deshonra legal, en que se manifiesta el verdadero mérito de la nobleza de sangre y*

incidencia en la reforma legal de 1783 precedieron otros textos de Romá y Rosell (1768), Campomanes (1774) y Bruna (1775) en el mismo sentido, pero el último impulso para la nueva legislación fue dado por las memorias presentadas en 1782 a la Sociedad Económica Matritense⁷.

La comedia de Trigueros está directamente inspirada, en último término, en la Real Cédula de 18 de marzo de 1783, que no sólo declaraba honrados todos los oficios y prohibía la ociosidad, sino que prometía privilegios, incluso la concesión de la nobleza, a los que se distinguiesen durante tres generaciones en el ejercicio de la industria y el comercio. Podemos decir, pues, que *Los menestrales* no es más que la escenificación de una Real Cédula.

Si acertado estuvo Trigueros en su empeño político, no podemos decir lo mismo de su realización dramática. La trama amorosa que intenta animar el severo didactismo de la obra, está muy lejos de la pasión arrolladora que atrae al espectador, defraudado por la sequedad del diálogo moralizante. El sentimiento amoroso de Rufina por su novio es tan racional y moderado como el frío tema legal que lo enmarca. Excepto en las escenas de canto, el tono general de la obra está muy alejado de la espectacularidad lírica o dramática a que tan acostumbrado estaba el público madrileño. Ni las fastuosas decoraciones ni la música intercalada lograron, sin embargo, salvar a *Los menestrales*: « Le dieron palmas de moda, y muchas, día 16 de junio de 84. Y a fuerza de atajos y de ser buenos todos los intermedios duró 11 días », escribió una mano anónima en el ejemplar manuscrito que se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid⁸. Aunque esos once días de cartel no justifican la calificación de fracaso, lo cierto es que esta es la primera crítica adversa, seguida inmediatamente por los resentidos poetas madrileños que no consiguieron el premio.

se prueba que todos los oficios necesarios y útiles al Estado son honrados por las leyes del Reino. Madrid, 1781. Antonio Arteta de Monteseuro, *Disertación sobre el aprecio y estimación que se debe hacer de las artes prácticas y de los que las ejercen con honradez, inteligencia y aplicación.* Zaragoza, 1781. 168 pp.

⁷ Puede verse una selección de estos textos en el núm. 22 de la « Revista de Trabajo » (Madrid, 1968) con introducción de Antonio Elorza.

⁸ Biblioteca Municipal de Madrid, 1-128-9.

El mismo Jovellanos se lo comunica a Trigueros, en carta del 16 de julio, achacando el fracaso a los actores: « La suerte de ambas no ha podido ser peor. Han sido diabólicamente estropeadas. No se puede dar una representación más fría. Sólo el papel de Pitanzos ha sido decentemente ejecutando por Mariano Querol; tal cual el de Rafa, por el Mayorito [José Ordóñez, el mejor tenor del momento]; pero todos los demás se han salido del cuadro o no han hecho más que necedades. Sobre todo el Alcalde de Corte, cuyas finas y oportunas ironías son como el alma del drama, descubren toda la ridiculez de los tres caracteres, tan bellos y bien contrastados, como son el de Cortines, el de Pitanzos y el de Rafa, y finalmente animan la acción, amenizan el diálogo y reparten aquella escogida y laudable moralidad que hace el principal mérito de la pieza. Este papel, digo, se encargó a un borachón de Satanás [Manuel de Vera, que falleció a los pocos días] que, diciendo sus versos sin énfasis, sin armonía y sin el menor sentido, hizo un efecto enteramente contrario, y en mi opinión llenó de hielo y desaliento a todos los demás ».

Después de apuntar las causas del fracaso, Jovellanos comenta en su carta las consecuencias: « De aquí ha nacido — escribe — un clamor extraordinario contra los que hemos adjudicado el premio, porque los poetas no premiados (que sólo en Madrid pasarán de cuarenta) se han aprovechado de la ocasión para poner en descrédito nuestro juicio. Yo lo oigo con indiferencia, porque sé que el público imparcial de la nación nos ha de hacer justicia, como a Vds., pues creo de entrambas piezas que agradarán leídas y agradarán bien representadas a cuantos tengan alguna aunque pequeña tintura de buen gusto. Como quiero que Vd. lo sepa todo, le digo también que se ha esparcido por aquí la voz de que esta comedia es una sátira contra la nobleza, a cuya idea, por más que sea disparatada, han dado asenso muchos de los señores que tienen tanto talento como Pitanzos. Finalmente, corre una miserable sátira, atribuida a D. Vicente Garcia de la Huerta, de que, si puedo, incluiré copia. Este hombre, acostumbrado a ser tenido por el oráculo de este Parnaso, no puede sufrir que otros poetas sobresalgan »⁹.

⁹ G.M. Jovellanos, *Obras*, BAE, 50, p. 165.

A los versos llenos de hiel de García de la Huerta siguieron los de Tomás de Iriarte y otros veinte poetas madrileños, rencorosos por no haber obtenido el premio y envalentonados por el fracaso de los premiados. Uno de estos poemas lleva el siguiente significativo título: « Los poetas de Madrid se quejan, en un recurso jurídico, en verso, de que hayan sido premiadas dos comedias de forasteros »¹⁰. Esta vez el agrio Forner no atacó directamente la comedia de Trigueros, quizás porque tres días antes del estreno se había ensañado suficientemente con él en su *Carta de Antonio Varas*, contra el poema *La Riada*.

La crítica teatral del «Memorial Literario» no fue tan dura con *Los menestrales*, comedia en la que aprecia muchos motivos de agrado, pero censura el carácter inconstante de Cortines, objeción que es, al menos, discutible. También fue alabada públicamente meses más tarde por una revista francesa de gran difusión¹¹. Pasada la polémica del momento y sustituidos a los pocos meses los motivos de alegría por los de tristeza, con el fallecimiento de los dos Infantes, ya nadie se acordará de esta comedia hasta que el revolucionario Marchena la valore negativamente en el « discurso preliminar » de sus *Lecciones de filosofía moral y elocuencia* (Burdeos, 1820), valoración que repite Ticknor en su *Historia de la literatura española* (1849). Fue después Menéndez Pelayo, que tan bien conocía la obra de Marchena, quien, en su *Historia de las ideas estéticas en España*, remacha la crítica negativa al tratarla con aquella tan conocida como desafortunada frase: « pieza insulsa y bárbara, únicamente curiosa por sus pretensiones de drama social y un tanto democrático »¹². Con esta explícita descalificación del pontífice máximo de la crítica literaria, es lógico que la pasaran por alto las posteriores historias de la literatura española, como la de Fitzmaurice-Kelly (1926) o la de Valbuena Prat (1937), o que solamente la citaran de pasada, como la de Angel

¹⁰ Estas sátiras contra *Los menestrales* se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss. 10.956 y 18.474) y en la del Palacio Real de Madrid (2-J-6).

¹¹ « Nouvelles de la République des Lettres et des Arts ». Núm. del 18 de Mayo de 1785.

¹² M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid 1947, III, p. 313.

del Rfo (1948) o la de Díez-Echarri (1960). Mucho menos explicable es que se olvide de *Los menestrales* Juan Luis Alborg en su voluminoso tomo dedicado exclusivamente a la literatura española del siglo XVIII (1972) o Rodríguez Puértolas en su *Historia social de la literatura española* (1978).

Hemos de acudir, como en tantas otras ocasiones, a los estudios de hispanistas extranjeros para encontrar una crítica detenida de *Los menestrales*, en obras dedicadas por entero al teatro del siglo XVIII. El primero fue el norteamericano John A. Cook, en su obra *Neo-classic Drama in Spain* (1959), seguido por la escocesa I. L. McClelland, *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808* (1970) y por el francés René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro F. de Moratín* (1970). Creo que ha llegado la hora de la revisión serena y sin prejuicios. ¿Por qué hemos de dar más crédito, por ejemplo, a Marchena o a Menéndez Pelayo que a Jovellanos, contemporáneo del autor, para quien *Los menestrales* « es una pieza de las mejores que se han producido para nuestro teatro »? Vayamos a la biografía de los mencionados críticos y comprenderemos que ni el abate sevillano podía alabar una obra en la que se respeta la monarquía y el orden social del antiguo régimen, ni el maestro santanderino podía, con sus conocidos prejuicios, estimar en algo la literatura del siglo XVIII.

¿Hemos de negar por esto el fracaso de *Los menestrales*? Si hablamos de su estreno, es evidente que no, aunque se mantuvo once días en escena. Pero es también Jovellanos quien culpa de este fracaso a los actores con razones muy convincentes. Sin embargo, no hay que ser un lince para apreciar otros motivos intrínsecos del desagrado del público. Demos por supuesto que la comedia peca por falta de acción y por exceso de didactismo; que está escrita en endecasílabos, propios de la tragedia y no de la comedia; que era una obra de circunstancias, sin apasionada intriga amorosa; que la actriz principal, Pepa Figueras, no era el ídolo de *chorizos* ni de *polacos*... Todo esto es cierto, pero hay otros motivos más profundos que justifican el fracaso de *Los menestrales*.

Es esta una comedia de ambiente burgués, escrita desde una ideología absolutamente renovadora en los valores sociales que propone, con un propósito educador y plenamente ilustrado. El

esfuerzo de Trigueros por cambiar el gusto teatral era tan ingenuo como su propósito de agradar al público atacando de frente los valores sociales establecidos. Su ideología, comprometida con el poder ilustrado, constituía una denuncia social dirigida contra todos, altos y bajos, nobles y plebeyos. Era una sátira suave y bienintencionada, pero hurgaba en una de las más arraigadas llagas sociales de España: la incompatibilidad del trabajo con la honra, la estimación y la dignidad de la persona. Remover esta anticuada mentalidad y curar esta ponzoñosa herida fue un buen propósito de los ilustrados, pero su fracaso estaba cantado, porque no se cambian unos hábitos sociales a golpes de leyes ni de comedias. La de Trigueros viene a decir: menestral, trabaja y sé útil a la sociedad; te estimarán por tu trabajo, no por la clase social a que pertenezcas; noble: honra y estima a tu semejante, aunque sea un artesano, porque todos somos « ramas de un mismo tronco » y no hay más nobleza que la del trabajo.

Con estas ideas sobre la escena, ¿cómo no iba a ser un fracaso la comedia? Yo diría que el fracaso era obligado. Invitación al trabajo, estima del trabajador, eran propuestas demasiado escandalosas para ser aplaudidas en el coliseo del Príncipe. Ni en las lunetas ni en las gradas podían oír con entusiasmo tales insinuaciones. Todo lo que hubo fueron « palmadas de moda », frías y de compromiso, ante una obra premiada públicamente. Sólo quienes, como los jueces del concurso, no se viesan retratados en la comedia, podían sentirse satisfechos con la representación. Tal es el caso de Floridablanca, del cual afirma Jovellanos que « la celebró y se divirtió con ella »¹³. Por otra parte, idéntico fracaso sufrieron años después otras comedias de parecida temática, como *El hidalgo tramposo* de Alvaro María Guerrero, o *El Barón* de Moratín, escritas según el modelo de *Los menestrales*, pero de inferior mérito¹⁴.

La marginación social del trabajador manual, de hondas raíces medievales, no es un fenómeno exclusivo de España, como ha señalado el profesor Maravall¹⁵, pero su incidencia en la histo-

¹³ En carta a Trigueros del 10 de agosto. Ver: *Obras*, t. 50, p. 165.

¹⁴ R. Andúo, *op. cit.*, p. 177.

¹⁵ J. A. Maravall, *Trabajo y exclusión. El trabajador manual en el*

ría social de nuestro país puede evidenciarse aún en la actualidad. El mito de que el trabajo productivo constituye la única vía de salvación para un pueblo en crisis económica, resucita con fuerza en el siglo XVIII y se convierte en la idea motriz de la política social de la Ilustración, tema ya estudiado por competentes historiadores¹⁶. Pero es una lástima que en estos estudios no haya ocupado un lugar preferente la comedia de Trigueros, más olvidada de lo que merece.

Los menestrales no sólo es una pieza clave en la historia de nuestro teatro social, sino que posee valores literarios nada desdeniables. El fracaso de su estreno se debió, como hemos visto, a motivos extraliterarios, pero podemos añadir que este fracaso fue muy relativo, ya que ninguna de las posteriores comedias sociales de los más afamados autores dramáticos del momento, como Tomás Iriarte o Leandro Fernández de Moratín, logró mantenerse en escena, en la fecha de su estreno, los once días de *Los menestrales*¹⁷.

Aun admitiendo el fracaso de su puesta en escena, la obra presenta notables valores literarios, y es de sumo interés desde el punto de vista sociológico. En la historia del teatro español supone una ruptura con el pasado, el definitivo aburguesamiento de la comedia y el paso inicial de un largo camino que después recorrerían con más éxito autores como Moratín, que tanto debe a Trigueros.

sistema social de la primera modernidad, en *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, 1984³, pp. 363-426.

¹⁶ A. Domínguez Ortiz, *Notas sobre la consideración social del trabajo manual en el antiguo régimen*, en «Revista de Trabajo», 1945, pp. 673-81; W. J. Callahan, *La estimación del trabajo manual en la España del siglo XVIII*, en «Revista Chilena de Historia y Geografía», 132 (1964), pp. 59-72; V. Palacio Atard, *El atractivo nobiliario sobre la burguesía española del antiguo régimen*, en *Homenaje a Johannes Vincke*, Madrid, 1963, II, pp. 641-46; V. Rodríguez Casado, *La nueva sociedad burguesa en la literatura de la época de Carlos III*, en «Estudios Americanos», XIX (1960), pp. 1-22.

¹⁷ *El señorito mimado* y *La señorita malcriada* de Iriarte, ambas estrenadas en 1788, duraron ocho y siete días respectivamente. *El viejo y la niña* (1790) de Moratín, diez días; *La comedia nueva* (1792) de Moratín, siete días. Habrá que esperar al estreno de *El sí de las niñas* (1806) para hablar del gran éxito de Moratín, ya que se mantuvo 26 días en cartel.

Cándido María Trigueros, cuya obra erudita y literaria pretendo reivindicar desde hace años, es un autor al que hay que situar en la vanguardia del movimiento ilustrado, en plena coincidencia ideológica con los máximos exponentes del mismo, en especial con Jovellanos, que no le regatea los testimonios de su amistad y admiración. En estos momentos estoy ultimando una extensa biografía de este gran polígrafo toledano cuyos escritos, de la más variada temática, ocuparían no menos de diez volúmenes en una edición crítica. Pero no quisiera seguir trabajando en solitario. Sirvan estas palabras de sugerencia a los cada día más numerosos amigos del siglo XVIII español, para que orienten sus estudios hacia la obra histórica, científica y literaria de ese gran desconocido, sencillo, enfermizo y laborioso escritor que se llamó Cándido Melchor María Trigueros Sánchez Díaz de Lara y Luján¹⁸.

¹⁸ Al corregir las pruebas de esta comunicación ya se ha publicado el libro aquí citado, con el título: *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, 1987.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Madrid, 1615, fol. 72 vº.

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

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

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

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

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

⁶ Madrid, 1904.

⁷ Madrid, 1972.

⁸ Ed. de D. W. Moir, Londres, 1970.

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

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

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

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

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

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

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

¹² Zaragoza, 1737, p. 330.

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

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

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

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

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

¹⁴ Madrid, 1751, p. 94.

¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Los indicios de que *espectador* va ganando terreno son cada vez más evidentes: el *Diccionario* de Terreros, redactado hacia 1765, recoge *espectador* (y *espectadora*) definiéndolo como « el que ve y considera con atención algún espectáculo. (...) Algunos dicen mal en Cast. *Spectátor* »²³. En 1767 aparece ya en textos de carácter oficial que autorizan y regulan las representaciones teatrales en Sevilla²⁴, así como en un informe redactado por Campo- manes²⁵. Para la década de 1770 lo tengo documentado en Jovellanos y en Tomás de Iriarte²⁶, y todavía en 1780, al usarlo el duque de Almodóvar, percibe su novedad e insinúa su filiación francesa:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DE CAPRICHOS, SAINETES Y TONADILLAS

por René Andioc (Universidad de Perpignan)

El propósito de este breve trabajo no es estudiar una vez más las influencias que sobre los *Caprichos* de Goya ejerció, o pudo ejercer, su entorno literario, o más concretamente el contexto teatral madrileño de finales del XVIII; se ha escrito ya mucho, y generalmente con acierto, sobre esta materia. El teatro menor tiene otro interés para el aficionado a los grabados del aragonés (y por cierto que tampoco esto constituye ninguna novedad): el de referirse a veces exactamente a la misma realidad, incluso con el mismo enfoque, a menudo satírico o burlón, que la obra del artista, pero con la ventaja del diálogo, el cual, complementando la función del traje de los actores y, al menos cuando lo hay, la del decorado, permite la identificación inmediata de los tipos y personajes y del ambiente que se finge en las tablas. En cambio, la elección por Goya del formato en altura, idóneo, según advierte Claudette Dérozier¹, para proyectar en primer término un pormenor o un caso que se quiere destacar de un conjunto, trae como consecuencia la reducción espacial del escenario, de manera que en aquellos fondos parcamente figurativos y que por lo mismo se han tenido por de escasa significación, juegan un papel determinante la alusión, la sugerencia, el signo, y, naturalmente, cualquier indicio ambiental. Ese lenguaje elíptico, las obras del género chico nos ayudan a veces a interpretarlo con mayor exactitud; y

¹ *Essai d'approche des « Caprices » de Goya par l'analyse formelle*, en *Hommage à Georges Fourrier*, París, 1973, p. 124.

por otra parte, pienso que a ellas se tiene también que acudir para tratar de acorralar una vez más el significado escurridizo o proteico del mismo vocablo « capricho », que no sin alguna razón ha venido preocupando a los más destacados dieciochistas hasta nuestros días.

Las sillas del Prado

Empecemos por uno de los enseres en que al parecer no se ha fijado bien la crítica: unos objetos tan triviales como son las sillas. No creo que se trate, al menos únicamente, como podría dejarlo suponer el muy interesante estudio de Battesti Pelegrin², de un elemento abstracto de estabilidad, a pesar de « tener ya asiento » las dos muchachas del *Capricho* 26. Las sillas en que están sentadas las mujeres en los grabados 7 y 15 (*Ni así la distingue y Bellos consejos*) son también y ante todo unos elementos, asociados con otros, cuyo significado, cuyo valor de signo podían interpretar inmediatamente los aficionados madrileños a la obra de Goya; se trata de las sillas que se alquilaban a los paseantes del Prado³; por ello se lee en uno de los comentarios, redactado por un amigo del artista para la estampa n. 16 (*Dios la perdone, y era su madre*), en la que se han suprimido, adviértase, las sillas que antes figuraban en el dibujo B 6 del álbum de Madrid: « La señorita [...] baja al Prado... » Las sombras proyectadas en el suelo muestran que es de día, o al menos, si el valor oscuro de algunos fondos es elemento realista, noche de luna, porque también había paseo a esas horas, según vemos por ejemplo en el sainete de Cruz *El Prado por la noche*; unas manchas de contorno sinuoso (como en algunos grabados contemporáneos de Rodríguez) situadas en siguiendo término en los grabados 7 y 16 sugieren el arbolado que adornaba el paseo (una acotación de D. Ramón en la obrita que acabamos de evocar pide mutación de selva para fingir aquel

² *Les légendes des « Caprices » ou le texte comme miroir?* en *Goya, regards et lectures*, Aix en Provence, 1982, p. 36.

³ O del « Prao », como dice Fischer que se tiene que pronunciar (*Voyage en Espagne aux années 1797 et 1798*, Paris, 1801, I, p. 193, n. 1); se trata, naturalmente, de una deformación popular: véase el habla de los majos en la tonadilla *La contienda*, de 1779 (J. Subirá, *Tonadillas teatrales inéditas*, Madrid, 1932, p. 212).

lugar de esparcimiento); por último, las mujeres — con excepción de la «madre» jorobada que lleva chal con un desgarrón, zapatos toscos y el rosario y bastón de la alcahueta vieja — visten las dos prendas típicas de las clases media y popular, que sólo se ponían para salir, mantilla y basquiña (aquí basquiña de flecos, como petimetras o, simplemente, elegantes). La ayuda que nos presta el género chico es preciosa a este respecto: en la tonadilla *Las delicias del Prado*, de Esteve (1777), la avellanera Polonita (Rochel) dice que los petimetres « nunca se quieren sentar / porque no tienen algunos / la silla con qué pagar », y al poco rato, concluida ya su faena, canta el regante este « caballo », de sintaxis algo apretada:

Ayer en aqueste Prado
tanto un perrito orinó,
que sillas, coches y gentes
nadando al Canal marchó.

En la medida en que hay poca diferencia en los *Caprichos* entre las nociones de exterior e interior ya que Goya se vale de los mismos medios para traducirlos, según advierte Dérozier, y que el valor descriptivo de los fondos se reduce muchas veces a lo mínimo, esas escasas referencias del artista al medio ambiente cobran todo su valor. Prosigamos. En 1791, Pablo del Moral representó *Las sillas del Prado y las andaluzas*⁴, de significativo título, en que la escena es una « vista del Prado con sillas ocupadas de gente menos una », y empiezan las cómicas Morante y Prado riñendo por ocupar la localidad aun sin dueño. El paseo del Prado, según las obritas que a él se refieren, y naturalmente según los viajeros, facilitaba oportunidades amorosas de toda clase; Moral lo compara a un paraíso, « porque ay Evas, ay Adanes / y culebras ay también ».

El *Voyage en Espagne*, de Fischer, realizado en 1797-1798, cuando ya estaban próximos a aparecer los *Caprichos*, confirma esos datos dispersos en el teatro menor, refiriendo que se habían dispuesto bancos en el tramo que va de la calle de Alcalá a la Carrera de San Jerónimo, y que se alquilaban sillas en la alame-

⁴ A.M.M., Música, 153-5.

da principal. Por otra parte, el aparente desorden en el reparto de las sillas en las estampas que sugieren el ambiente del Prado, creo que se puede explicar gracias al testimonio de *El juzgado casero*, que en 1786 hacía, dice, « una pinturita al olio de este gran Mapa del Paraíso Matritense »:

« Coloca el cobrador todas las sillas en dos bandos por el buen orden que le está prevenido, para que sentándose en ellas las personas que gusten, logren la lícita dibersion a que se dirige este pensamiento; ¿y qué sucede? Dos cosas tan reparables como las que llevo propuestas: la primera el atrebimiento de ocuparlas dichos Monstruos de picaresca fortuna, poniéndose de rifa con el más profano y notable desaogo; y la seguenda que segun van llegando los que contribuyen a sus veteranas Asambleas mudan las sillas formando círculo obliquo, de modo que parecen Ramillete de Verengenas, sobre la indecencia de estar con las espaldas bueltas a lo más lucido del tránsito »⁵.

La silla vacía a cuyo lado está sentada la joven en el *Capricho 15* bien podría ser la que ha de ocupar algún aficionado a su belleza. Es posible además que el escenario del *Capricho 5*, o por mejor decir, del dibujo preparatorio, sea también el Prado (aunque había otros paseos concurridos como el de las Delicias, también llamado Prado de las Delicias, o el del Buen Retiro) por varias razones: en primer lugar, Goya sugiere de manera inequívoca la presencia del arbolado a la izquierda de las dos alcahuetas (sabido es que lo constituían esencialmente castaños y olmos)⁶. La mancha oscura pasa al grabado con menor intensidad, pero con análogo contorno; otro pormenor viene a reforzar esta hipótesis, y es que como epígrafe al dibujo dejó Goya apuntado: « Las viejas se salen [esto es: se mean] de risa p^r q^e saben q él no lleba un quarto ». Ahora bien, esta clase de joven, que viste casaca, sombrero, corbatín, y lleva espadín etc., como persona decente, o, según decían entonces, « usía », sale al escenario en varios sainetes y tonadillas como tipo familiar que poblaba los paseos y demás lugares concurridos; en la tonadilla *Las mormuraciones del Prado*, de Laserna (1779), dice una vieja:

⁵ P. 61.

⁶ Fischer, p. 195.

... Aquel usía
que a la moza más alta corteja
tiene el sueldo embargado todito
por el sastre, tienda y lavandera.

Ya hemos oído cantar en *Las delicias del Prado* que los petimetres
no tenían ni para pagar la silla; y se añade en la misma obra
que nunca en este Prado
faltan fachendas
olfateando la fruta
que nunca prueban,

frase que debió de escandalizar, por lo que quedaron sustituidos
los dos últimos versos por: « haciéndose personas / y sin pese-
tas »⁷, lo cual conviene a nuestro propósito, si bien le resta no
poca gracia a la versión primitiva. En 1779, Comella redactó la
letra de *El torero, la maja y el petimetre*, en la que una naranjera
le contesta a un petimetre de actitud ambigua: « No tiene usted
dinero / para la merca ». Y más de treinta años antes de la publi-
cación de los *Caprichos*, en el sainete de Cruz *El Prado por la
noche*, ya se burlaba una avellanera de la falta de recursos de
aquellos señoritos: « como no los avancemos / — dice — cuan-
do vienen con madamas, / ni saliva gastan ».

Basquiñas y mantillas.

En cuanto a las basquiñas y mantillas — tan nacionales y po-
pulares que Moratín utilizó estas voces metonímicamente al ha-
blar de vestir a la española la comedia clásica —, como hemos
apuntado, se las ponían las mujeres para salir de casa y, como
es lógico, se las quitaban al regresar, « desnudándose », según
decían entonces. En *Los refrescos a la moda*, sainete de Cruz escri-
to en 1768, fecha algo temprana por cierto para nuestro propó-
sito, la Señora recibe en su casa la visita de una Viuda que llega
del Prado, y exclama en dirección a sus criadas: « Muchachas,
venid corriendo / a quitar esta basquiña / y mantilla », y por
la acotación nos enteramos de que « por un lado salen las dos
criadas que quitan la basquiña y mantilla a la viuda... »; también

⁷ J. Subirá, *Tonadillas...*, cit., p. 137, n. 1; errata de imprenta en
la cita.

la criada Celia les quita ambas prendas a D^a Orosía y D^a Laura que vienen de visita en *La oposición a cortejo* (1773), de nuestro D. Ramón. Otro ejemplo: en *Los hombres solos*, del mismo y del propio año, al salir la criada Felipa a misa « se levanta y pone la mantilla », y su compañera Luisa llega de fuera con la misma prenda puesta y la basquiña, igual que D^a Frasquita y D^a Matilde a los pocos instantes. Pero en otros sainetes la criada no sale más que con la mantilla, y en los años de 1797-1798 el viajero Fischer lo confirma al escribir que las mujeres de las clases pobres y las majas (« grisettes ») salen a veces sin basquiña aunque van pocas sin mantilla. El caso es que ese ademán ritual de ponerse o quitarse las mantillas en una escena de interior es en primer lugar mero reflejo de la realidad, y por otra parte sirve de indicación para el auditorio, que no siempre tenía enfrente un decorado « realista », de la misma forma que el manto y los chapines en las protagonistas de comedias áureas, o el vestir de negro o de color sus galanes. En *Las calceteras*, otro sainete de Cruz (1774), se advierte la diferencia de calidad que impone en el traje femenino la desigualdad entre amas y criadas: « María Pepa », esto es María Josefa Huerta, sale « de criada », escribe el autor, o sea « con mantilla y basquiña de lana », mientras que el ama, esposa de un maestro calcetero rico, al disponerse para salir, entabla el diálogo siguiente:

Joaquina - Mi mantilla y mi basquiña,
muchachas.
Cortinas - ¿Cuáles sacamos?
Joaquina - Cualquiera de las de muer,
y mantilla de encaje ancho.

La maja de *El almacén de novios* (1774), es decir un tipo social parecido al de la criada, gasta también « mucha basquiña de muer [...], mucha mantilla / de grodetur negro o blanco », pero en este caso se censura su falta de moderación; algo parecido ocurre en *La casa de Tócame Roque*, por otro nombre *La Petra y la Juana o el casero prudente*, que Cotarelo fecha en 1791: otra maja, cortejada por un alférez que la saca a paseo, se pone « la basquiña / de moer con los dos flecos [con que Goya viste a su personaje femenino del *Capricho 15*] / de varas de cinta ciento

[esta es prenda de petimetra], / la rica mantilla de / labirinto con el negro / pispunte en el fisonado ». Esta descripción, hecha por el sastre que vistió a la maja, nos ayuda a comprender mejor la aparente contradicción que percibe, y resuelve, Valeriano Bozal en la representación de los personajes femeninos en los tres grabados de Goya que venimos tratando de aclarar. En efecto, el erudito historiador del arte⁸, después de examinar un número impresionante de estampas contemporáneas de los *Caprichos*, y en particular las de Rodríguez, ha demostrado que el traje que visten las jóvenes elegantes no era el de las majas, sino el de las petimetras « de la alta sociedad » (yo me contentaría con decir: « de las clases acomodadas »); pero por otra parte, salta a la vista que son ramerías, « dadas las compañías y el ambiente general », como también advierten los comentarios contemporáneos del Prado y de la Biblioteca Nacional. Pienso en efecto que las prostitutas indiscutiblemente vestidas como señoras decentes, si no de petimetras, algo más rebuscadas éstas en su atuendo, son — ¿cómo no iba a ser así? — mujeres plebeyas que se ponen a tono con lo que de ellas se espera en el paseo del Prado. Recordaremos a este respecto que Meléndez Valdés, en un discurso forense de 1798, fustigaba el exceso en los vestidos, « singularmente los de calle », diciendo que costaban una basquiña y una mantilla millares de reales, y que « la prostitución y la más alta nobleza las usan a la par, confundiéndose en los aires y vestido »⁹; tal vez sea esta frase la que indujo a Bozal a relacionar petimetría y alta sociedad, pero las palabras de « Batilo » no significan necesariamente que estas dos prendas sean de uso común en la alta nobleza. Es cierto que los retratos y cuadros de Goya nos muestran que por aquellos años varias damas de la aristocracia, grandes señoras, se hacían retratar unas en traje que llamaremos de

⁸ *Goya y la imagen popular* en « Cuad. Hispanoamericanos », 374 (1981), p. 254; *Imagen de Goya*, Barcelona, 1983, p. 118.

⁹ *Discursos forenses*, Madrid, 1821, p. 195.

También arremete *El juzgado casero* con las excocineras o excampesinas que al cabo de poco tiempo visten como « una Exm^a Señora », tratando de engolosinar a los caballeritos en el paseo del Prado (pp. 55 y ss.). El mismo periódico confirma lo que dejamos apuntado más arriba a propósito de *El Prado por la noche*: la gente solía pasear también a la luz de la luna en verano, e incluso algunas mujerzuelas se apartaban con « los babosos que las acompañan a lo más obscuro de los Árboles ».

ceremonia u oficial, otras, empezando por la duquesa de Alba en 1797 y la misma reina, a la española, es decir con basquiña y mantilla; pero conviene preguntarse, a pesar del número bastante notable de aquellas personas que visten de tal forma, si no se trataba entre ellas, quiero decir en los medios privilegiados de los grandes, de una moda al fin y al cabo más « sencilla » que la de la indumentaria oficial; el caso es que a unos treinta años de distancia parece haberse observado en el vestido de las mujeres una diferenciación que reflejaba la jerarquización social: en el sainete de 1765 *El pueblo quejoso*, de Cruz, en que se pasa revista a las distintas clases de público en el coliseo, se opondrá la bata de las petimetras de los aposentos a la saya y mantilla de la cazuela¹⁰; una espectadora de este sector exclama:

En quitándome la saya
y arrojando la mantilla,
quedo ya, mal comparada,
tan señora como ellas.

Y en el relato de Fischer, de finales del siglo, se afirma que « le voile — esto es: la mantilla — et la Basquine, en un mot, tout le costume espagnol, a entièrement disparu » en las mujeres ricas que recorren en coche el paseo del Prado, mientras que las demás llevan mantilla blanca o negra y basquiña totalmente negra o de un negro rojizo, que llaman « morena », hechas de terciopelo o de moaré, con flecos (« falbalas », simples, dobles o triples, exactamente como las que vemos en los grabados goyescos¹¹.

¹⁰ La saya era lo mismo que la basquiña, según Blanco White (*Cartas de España*, Madrid, 1972, p. 71); se ponía encima de la falda o guardapiés.

¹¹ P. 198 y 241.

¹² Francisco de Goya, *Diplomatario*, ed. de A. Canellas López, Zaragoza, 1981, p. 470. No carece de gracia el que el interés por el último retrato ecuestre lo funde la reina sólo en el caballo Marcial.

¹³ P. 243. En lo que a teatro se refiere, parece contradecirlo, aunque a treinta años de distancia, el pasaje arriba citado de *El pueblo quejoso*, de Cruz.

¹⁴ Véase por ejemplo la variedad de sombreros que aparecen en la multitud que rodea a la encorizada del *Capricho 24*, y que son los únicos medios de identificar social y profesionalmente a algunos de los participantes (militares, familiares del Santo Oficio, proletarios, etc.).

Aquel mismo año de 1799 en que se estamparon las últimas planchas de los *Caprichos*, la reina María Luisa, en dos cartas sucesivas a Godoy, se refiere al reciente retrato « de mantilla », o « de la mantilla », según lo denomina (sin mencionar la basquiña negra, que también lleva), como si esta prenda fuera suficiente para caracterizar al cuadro, al igual que otras dos expresiones utilizadas en la misma correspondencia, y que son: « de cuerpo entero » y « a caballo »¹². Refiere Fischer sobre el particular que las mujeres de la que llama él « primera clase » usan modas venidas de Francia y han renunciado casi todas al « traje nacional », salvo cuando andan a pie o van a misa o al teatro¹³. Lo cierto es que un perfecto conocimiento — que desgraciadamente me falta — de la indumentaria cotidiana o de etiqueta, y de sus variaciones en los años 1790 es imprescindible para captar todas las sugerencias y alusiones contenidas en unos pormenores que pueden pasar aun inadvertidos, y que, habida cuenta de la voluntaria reducción de elementos anecdóticos al convertirse el dibujo preliminar en *Capricho*, cobran mayor importancia en el estado definitivo¹⁴.

Lo extraño del caso es que no viene a ser en última instancia muy equivocada la denominación de « majas » empleada, creo que sin particular reflexión, hasta la puesta a punto de Bozal. Fuera de que en los lugares de paseo puede perfectamente un petimetre piropear a una maja, al menos en algunos sainetes y, en ellos, generalmente sin éxito, como ocurre por otra parte en el dibujo n. 69 del álbum de Madrid en que la maja prostituta, si bien lleva la mantilla, viste la jaquetilla con brahones, puños bordados y faldones cortos, propia de las de su clase, y, sobre todo, ha adoptado la típica posición « en jarras » mirando de lado al importuno usía.

Tuto parola è busia

No pienso que se haya rectificado aun la interpretación equivocada de la leyenda del dibujo preparatorio para el *Capricho* 33, « Tuto parola è busia ». De Glendinning hasta Gassier se traduce la última palabra por « mentira » (« Todo es mentira »; « chaque mot est un mensonge »). En realidad no se ha advertido que el

italiano de Goya podía sufrir alguna alteración al acomodarse a la fonética española y a la ortografía personal del pintor, como ocurre en otros muchos casos, en particular en su epistolario: « da boy sempre », por « da voi... », « da bero », por « da vero », igual que suele escribir con *b* larga « de beras », « berano » o « benga »). De manera que « busia » debe leerse « busía », es decir como resultado de la contaminación del italiano « vossia » (con acento no escrito en la *i*) por su equivalente castellano « usía »; mejor dicho como voz italiana pronunciada por un español no buen conocedor del idioma del Tasso, que había de escribir más tarde en otro dibujo: « Pobre e gnuda bai filosofia ». El tratamiento de « Señoría » era además el que correspondía al título de conde, palatino o lo que fuese. Y por último no dice: « tuta parola », sino « tuto » (ital.: « tutto »), o sea que este adjetivo representa al mismo « usía ». Así pues, el sentido de la frase es: « Usía es todo parola », « Usía no es más que un charlatán ».

En *El Rastro por la mañana*, de Cruz (1770) dice la Figueras: « dicono del italiano: / tuto parola; ma vedo / spañoli piu locuachi / e piú fachendiste ... »; y la castañera « picada », en el conocido sainete del mismo, despide a un petimetre con estas palabras: « le digo a usía que que basta / de parola ». Se puede leer en *El cuento del Prado con el italiano*, de Esteve: « ... el amor italiano / todo es parola »¹⁵.

Ya ha encontrado Glendinning un paralelo entre la leyenda del dibujo y el texto de otra tonadilla, de 1779, intitulada *La contienda*, en la que a un italiano que se pretende conde le contesta una maja castiza que lo es « de Tutti parola »¹⁶. Y es que la asociación italiano-charlatán (o sacamuelas, según escribe el autor de un comentario de los *Caprichos* al referirse al « Conde Palatino » goyesco) era, podríamos decir, tópica en aquella clase de obras, y se suele expresar frecuentemente en la forma indicada; así se lee en *Las delicias del Prado*, tonadilla de 1777:

López - Oh carísima regatza. Io sonno obligatísimo e obse-

¹⁵ J. Subirá, *La tonadilla escénica*, Madrid, 1929, II, p. 18.

¹⁶ Goya y las tonadillas de su época, en « Segismundo », 3 (1966), pp. 108 y ss.

quiosísimo servitore de tutto il mio cor, y schiavo me re comando.

Petimetra - *Tutti parola*. ¿Es usted caña de pescar vencejos?

López - ¡Oh! Ser Io *ilustrísimo* e perfectísimo a la violeta Sentite un poco de parola e lo saprai *tuto*.

« Dejémonos de digresiones, [...] los españoles no andamos con preámbulos. Todos somos de golpe y porrazo. En tu tierra todo se vuelve *tutti parola* ... »; así habla un majo en la parola — este nombre también se da entonces al declamado de la tonadilla, en oposición al cantado — de *La italiana y el español*, version barcelonesa de *El majo y la italiana fingida* (1778)¹⁷.

Y se podrá observar de pasada que una de las palabras clave de la « italianidad » tonadillesca es, para los españoles, « tutti », incluso con sustantivo singular y femenino (« tutti Italia »).

La justicia

En *El Noticioso General*, de Cruz, dice un cómico que hace el papel de escribano quejoso:

Usted ya sabe el abuso
que en Madrid desde que hay farsas
hay de sacar escribanos
muchas veces a las tablas,
jugando sobre las uñas
equivoquillos y gracias.

Y desea que el periódico de que toma su título el sainete ponga « en letra bastardilla » que esas bromas deben entenderse no con los escribanos de pelucón y casa propia, sino con « escribanillos / de infantería que arañan / lo que pueden »; se arma una contienda sobre cuál de las dos clases saca la mayor tajada con las uñas, y prosigue el diálogo:

Callejo - Yo me las corto lo menos
dos veces cada semana.

Espejo - Son dos días; en los cinco,
lugar queda de clavarlas.

Víctimas de esta clase de bromas eran también los alguaciles,

¹⁷ J. Subirá, *La tonadilla...*, cit., 1930, III, p. 73, n. 4.

por otro nombre « gatos », como aquel de la segunda parte del *Manolo* (1971)¹⁸ que exclama triunfante: « Ya caíste entre mis uñas », a lo cual contesta el delincuente Media Muela: « No era mucho, / que son largas y es fuerza / hicieran presa »; este alguacil y sus compañeros vienen « vestidos de golillas », según la acotación, lo cual nos trae al recuerdo dos características de los individuos de cara gatuna, dos con golilla, uno con espada (que no es espadín sino espada con taza) y los tres con pelucón, que están descañonando, según reza la leyenda del *Capricho 21*, a una polla de medio cuerpo para abajo: la semejanza entre el de la derecha, o sea el de la espada, con el del dibujo de 1797-1798 n. 612 en Gassier-Wilson, a quien el espejo le devuelve la imagen de un gato, es total, sólo que al del *Capricho* le falta el sombrero; pero lo tiene, naturalmente de alguacil, en el dibujo preparatorio¹⁹; el escribano, sin armas y con casaca, está a la izquierda, y el alcalde de barrio, reconocible por su larga toga (lleva sombrero y vara en el dibujo porque la escena es en la calle²⁰, mientras que en el grabado ha desaparecido el fondo figurativo) les « hace capa »²¹, como reza el comentario de la Biblioteca Nacional. De la asimilación poco halagüena que se solía hacer entre esos dos miembros subalternos de la justicia, alguacil y escribano, nos da buen testimonio el sainete *La república de las mujeres*, de Cruz (1772), en que las Amazonas, después de triunfar, pasan lista a sus prisioneros para aplicarlos a « femeniles tareas »; se oye el siguiente diálogo:

Pereira	-	¡Juan de las Uñas!
Navas	-	« Las viñas »
		dirá.

¹⁸ No es cierto que sea de Cruz.

¹⁹ Todas estas características las tiene ya el alguacil de la plancha 9 de la *Colección de trajes de España*, de Juan de la Cruz (1777).

²⁰ En el dibujo se ve desde fuera una reja de cárcel y, para indicar que se trata de una ronda nocturna, alumbrada la escena un farol, muy parecido al celeberrimo del « fusilamiento de la Moncloa ».

²¹ « Sale Chinita [aunque contrahecho] de alcalde de barrio, con capa de grana y peluca » en *Las cuatro novias*, de Cruz (1773), y amenaza con encerrar al sobornador en la cárcel.

Véase un tipo análogo (alcalde de Corte) en un grabado de la ed. de Ibarra de *El delincuente bonrado* (1787), reproducido en F. Aguilar Piñal, *Historia de la Literatura española e hispanoamericana*, Orgaz, Madrid, 1980, p. 169.

- Pereira - Está escrito de prisa;
 «Viñas» dice, con efecto.
 Figueras - ¿Qué oficio tienes?
 Navas - Yo era,
 con perdón de usted, escribano
 Guzmaná - El más útil de la presa
 es este, que está la isla
 toda de ratones llena
 y no hay quien los amedrente.

¿Qué relación tendrá esa « gente de la garra » con los monstruos del *Capricho 51* que « se repulen » cortándose las uñas? A primera vista, poca, pues estos están casi desnudos, de manera que resulta difícil identificarlos con los que también critica una tonadilla diciendo:

Pedir a un mal escribano
 que no proteja un embrollo
 y que se corte las uñas,
 es pedir peras al olmo ^{2bis}.

El comentario de la Biblioteca Nacional los describe como a empleados que roban al Estado y a quienes el jefe, como en el caso, citado mas arriba, del alcalde, les « hace sombra »; pero la capilla que lleva el de la derecha en el dibujo preparatorio y desapareció luego recuerda el *Capricho 49 (Duendecitos)*, el cual significa, al menos según el comentario ya citado, que « la Iglesia o el clero tiene el diente afilado y la mano derecha monstruosa y larga para agarrar ». A propósito de esta última leyenda, sabido es que la asociación « frailes »-« duendes » era corriente, no sólo en la época sino ya en el siglo anterior, pues todos recuerdan naturalmente la descripción que hace el criado Cosme del duende que cree haber visto en la jornada segunda de *La dama duende*, comedia que se seguía representando en los años 1790:

Era un fraile
 tamañito y tenía puesto
 un cucurucho tamañito
 que por estas señas creo
 que era duende capuchino.

Como era de esperar, en el sainete *El duende* (1773), D. Ramón saca de dicha tradición popular un efecto cómico; en éste,

el ingenuo Chinita, gracioso de la compañía, asegura que un ser sobrenatural, algo inclinado a su esposa, la favorece con cenas opíparas, y que él se resistió a creer en su existencia hasta que se le ofrecieron dos pruebas; la primera, dice,

es mi mujer
que seriamente ha contado
que le ve muy a menudo;
y la segunda, que entrando
el otro día yo en casa
se me apareció el malvado
en forma de frailecito
.....
con más barbas que un zamarro
en la cabeza.

Quien tiene justamente « barbas de zamarro » es uno de los frailes del *Capricho 74* (*No grites, tonta*) que se entran volando por la ventana en casa de una señora al parecer asustada, pero que, si prestamos fe al comentario de la B.N., los recibe con los brazos abiertos²². ¿Será un fraile de los que, según expresa Feijoo en el *Teatro Crítico Universal*, « se hacen duendes por las damas »²³? Lo cierto es que, si nos fijamos en el primer individuo

^{21bis} Citada, sin título, J. Subirá, *La tonadilla...* cit., II, p. 200.

²² Quien los tiene abiertos es el fraile, en un ademán que podríamos llamar profesional.

²³ *Duendes y espíritus familiares* en BAE, 56, p. 104.

« ¡Oh cuántos hurtos, cuántos *estupros* y *adulterios* se han cometido cubriéndose o los agresores o los medianeros con la capa de duendes! » (*ibid.*).

Interesa recordar que el paso por la ventana es la explicación lógica que se le ocurre a Feijoo para el caso de un duente familiar íncubo « que oprimía violentamente a una mujer », según frase del Padre Fuentelapeña. El tal Fuentelapeña, autor de *El ente dilucidado*, que apareció unos cincuenta años después de la probable redacción de la comedia de Calderón (nueva ed., Madrid, 1978) planteaba el problema de si los duendes eran hombres, y argumentaba doctamente en la forma que sigue:

« 722 - Instarás lo primero: estos duendes tienen figura de Religioso, como lo deponen algunos que lo han visto y lo opina el vulgo; *sed sic est* que figura de Religioso parece que arguye ser de hombre, *ergo*, etc.

Respondo lo primero: que es verdad que el vulgo dize se ven en forma de Religiosos Fraylecitos, pero quizá es patraña del vulgo o engaño de los que lo han visto ».

Y añadía unos renglones más adelante (nº 726):

de la pareja, la nariz fuerte y de anchas ventanas, la mano derecha con los dedos mayor y anular doblados, y por último los trazos lineales que sugieren redondeces mal encubiertas por el hábito, del cordón para abajo, todo esto junto no deja fuera de duda el significado de la figura²⁴.

Aunque no me fundo en un estudio estadístico, teniendo por lo mismo que renunciar a cualquier alcance científico de mi observación, quiero hacer constar la relativa frecuencia — o, al menos, la frecuencia suficiente o lo suficientemente insólita como para llamarme la atención — con que aparecen o se evocan en aquel teatro menor los representantes del orden en cuanto se oye una algarazca, máxime una riña popular, o se hace referencia, más bien con gracia que con emoción, a la represión que por poca cosa sufren las capas míseras de la población, lo cual corresponde bien a la realidad histórica cotidiana; corolario de la llegada de soldados, alcaldes o alguaciles es en efecto la evocación del cuartel, de la cárcel, de la aplicación a trabajos forzados en el Prado, de las galeras, y no hablemos de las muchas cortes que corrió el célebre Manolo de Cruz, desde Ceuta a « Aljucemas », pasando por Orán, El Peñón y Melilla, matando sus « contrarios treinta a treinta ». En el dibujo 82 del álbum de Madrid que desembocó en el *Capricho 22 (Pobrecitas)* escribió Goya, como es sabido, el epígrafe: « ¡Pobres, cuántas lo merecerían mejor! ¿pues qué es esto? ¿qué a de ser? q^e las lleban a Sⁿ fernando ». Al hospicio, mejor dicho a la casa de corrección de San Fernando, distinta del hospicio de la calle de Fuencarral de Madrid²⁵, se alude, como era de esperar, en el *Manolo*, pues en este sainete se pasa revista a los distintos establecimientos adonde han ido a parar los amigos del ex presidiario de vuelta a Lavapiés:

« Y además de esto las lechuzas, unas más y otras menos, remedan la cabeza y tocado de Monjas, como es notorio. Luego, *de primo ad ultimum* la figura de Frayle, caso que la tenga algun duende, no arguye en él naturaleza de hombre, *ergo*, etc. ».

Cabalmente . . .

²⁴ Goya observa en varios dibujos y *Caprichos* la tradición que hace de la nariz reflejo del sexo en lo que a tamaño se refiere (véase P. Alzieu, Y. Lissorgues, R. Jammes, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, Toulouse, 1975, pássim).

²⁵ Véase J. Soubeyroux, *Paupérisme et rapports sociaux à Madrid au XVIII^e siècle*, Lille-París, 1978, II, p. 594 y ss.

Manolo - Dime más novedades. ¿Y la Pacha,
la Alifonsa, la Ojazos y la Tuerta?

Sabastian - En San Fernando.

Manolo - Si sus vocaciones
han sido con fervor, ¡dichosas ellas!

Más lejos prosigue el héroe plebeyo: « ¿Y mi tía la Roma? », a lo cual se le contesta: « En el Hespicio », pronunciándolo con deformación popular corriente en los sainetes. Y por último, al preguntar Manolo por la nueva dirección de su cuñada, se entabla este breve diálogo:

Manolo - ¿Y mi hermano?

Tía Chiripa - En Orán.

Manolo - Famosa tierra

¿Y mi cuñado?

Tía Chiripa - En las Arrecogidas

Manolo - Hizo bien, que bastante anduvo suelta.

El último establecimiento, la casa real de Santa María Magdalena de mujeres arrepentidas, vulgo Recogidas, entonces sita en la calle de Hortaleza, no estaba muy lejos del hospicio de Madrid; y me parece oportuno transcribir en este caso el comentario del manuscrito del Prado al *Capricho* 22, que casi palabra por palabra suena como la respuesta de Manolo: « Vayan a coser las descosidas. Recojanlas, que bastante anduvieron sueltas ». Lo de coser es referencia precisa al trabajo a que estaban sometidas las mujeres delincuentes encerradas en San Fernando, donde cosían las de doce a dieciséis años, hilaban las mayores de dieciséis, y hacían punto las ancianas²⁶. No siempre se puede diferenciar el hospicio propiamente dicho, el de la calle de Fuencarral, creado a fines del siglo anterior para auxilio de los pobres y actual Museo Municipal, cuya fachada escandalizó a muchos ilustrados, y su « departamento de corrección » — también denominado « hospicio » en el lenguaje no oficial — fundado en el pueblo de San Fernando a raíz de los acontecimiento de 1766 para aplicar al trabajo a los numerosos mendigos, vagabundos y delincuentes de ambos sexos que la autoridad consideraba indeseables o peligrosos.

²⁶ *Ibidem*, p. 619.

En *Las castañeras picadas*, el alguacil llamado Don Dimas²⁷ anuncia que está dada una querrela contra las dos majas « por escandalosas, / y es muy posible que vayan, / si no abandonan los puestos, / al Hospicio a cardar lana ». En *La casa de Tócame Roque*, Aquilina, por no querer — dice — « golver al Hespicio », sirve en casa de una capitana que la explota desvergonzadamente, por lo que trata de irse con la ropa para resarcirse, pero el alguacil la obliga a permanecer en casa del ama. Una tonadilla de 1775, *La guía nueva*, en la que, usando de un procedimiento de que se vale ya Calderón en algún auto sacramental, se destinan calles de Madrid a los vicios o virtudes más difundidos, dice que « El Uso [con U pero debe suplirse la H que falta] ya se ha mudado / al Hospicio, y el Delito / retirado a San Fernando ». En otra de Laserna, sin fecha, pero de fines de siglo, *Las Recetas*, un estudiante de medicina propone recetas para curar las malas costumbres, y dice una copla:

Para esas que en los paseos
van, con notable descaro,
en sus acciones y trajes
su conducta declarando,
Recipe: ad hospicium domus,
*nisi Santum Ferdinandum*²⁸.

En San Fernando pues, se hilaba; así reza también el epígrafe del dibujo 84 del álbum de Madrid (« S. Fernando, ¡cómo hilan! »), en el que a esta ocupación se están dedicando tres pensionistas con la cabeza rapada, delantal y uniforme. Son las « colegialas de moda » de la tonadilla de Esteve, fechada en 1774²⁹, o sea cuando la casa de corrección era un de creación reciente i por ende capaz de interesar como tema central de una obrita musical al público de los teatros; los oficios ejercidos antes de su arresto por las penadas son naturalmente humildes o moralmente sospechosos: una « vendía en la plaza / de todas cosas » y « pasaba por hermana / de un tuno grande bribón »; a él le mandaron « al Prado

²⁷ ¡ Como el buen ladrón!

²⁸ « Récipes », en Subirá, *Tonadillas . . .*, cit., p. 83.

²⁹ J. Subirá, *Tonadillas . . .*, cit., p. 165.

a cavar » y a ella a donde ya está; otra subió « de naranjera / a tener tren y caudal », yendo « a pasear / al café y figón »; la colegiala primera « iba a las romerías / de turrонера » y « andaba por las calles / vendiendo rosas »; la cuarta fue « comerciante / de trapo y sebo »; estaba cenando una noche un capón en compañía de una vieja, y cuando llegó la justicia

todos a la vieja
fueron a pillar,
y ella a Barahona
se pudo escapar.

Y en este caso aparecen juntas las dos facetas de las tradicionales celestinas que alternan tareas de alcahuetas y de brujas, y pasaron también a los *Caprichos*. Se advertirá que la última hilandera por fuerza y sus compañeras, la naranjera y la turrонера, son de la misma familia o del mismo gremio que las majas o vendedoras ambulantes, forasteras o no, de los sainetes de D. Ramón, cuyos oficios « intermitentes » tenían frontera común con la mendicidad o la prostitución³⁰; y por otra parte, que el anonimato de las reclusas, a las que además de la denominación humorística de « colegialas », no se les da más que un número (« colegiala primera, segunda », etc.), corresponde bastante bien a la impresión visual de uniformidad y dilución de la personalidad que se desprende del citado dibujo goyesco de las tres « colegialas » entregadas al mismo quehacer con los mismos utensilios (rueca y huso) y en la misma posición; y, por último, que de los hombres que compartían, si así puede decirse, el encierro con el bello sexo en San Fernando no se habla, que yo sepa, una sola vez, al menos en los textos más asequibles, quizá porque aquel fue durante largo tiempo el único establecimiento de reclusión de mujeres para todo el país.

En el *Capricho 22 (Pobrecitas)*, que representa dos mujeres « como avergonzadas — escribe Lafuente Ferrari —³¹ tapándose

³⁰ Fundándose en una lista de 230 presos de ambos sexos escalonados en diez años, Soubeyroux afirma que más del 45% de las mujeres están encarceladas por causa de prostitución; la mendicidad y el vagabundeo representan un 25% (II, p. 644).

³¹ *Los Caprichos de Goya*, Barcelona, 1978.

la cabeza con los mantos blancos », los que primero eran soldados en el dibujo del álbum de Madrid se han convertido en paisanos envueltos en su capa, en quienes ve el eminente goyista « dos jaques, que deben ser agentes de la policia »; esta identificación corresponde exactamente al comentario de Harris, de la familia del de la B.N., en el que se les califica de « tunantes alguaciles ». En los sainetes, los representantes del orden pueden ser también civiles o militares; en *Las serranas de Toledo*, de Cruz (1770), por ejemplo, « salen de patrulla Carretero y otros dos », y éste apacigua la riña que acaba de estallar entre varias mujeres en una calle popular madrileña (a pesar del título), y exclama: « cuenta / con no meter algazara, / porque irá alguno al cuartel ». En *El peluquero casado* (1772) también de Cruz, se amenaza con ir al cuartel por soldados, e incluso traer una compañía entera de granaderos. En cambio, en otro sainete, ya citado, *El duende*, se quiere llamar al alcalde de barrio para acabar con un escándalo; el mismo ministro sale « con algunos de ronda » en *Los pobres con mujer rica* (Cruz, 1767), y, según suele verse con frecuencia, las personas sorprendidas le muestran mucho respeto. Curiosamente, con *El fandango de candil*, representado por Cruz en 1768, ocurre lo que con el *Capricho 22*, mejor dicho, con el dibujo que le precedió, pues al concluirse el sainete llegaban en el manuscrito los soldados para interrumpir una fiesta nocturna, y ya decía un personaje: « Este cabo tiene traza / de haber sido en algun tiempo / alguacil »; y el caso es que en la edición que del texto se hizo en 1792 y vendía el librero Quiroga, los militares quedaron sustituidos, si bien no por un alguacil, al menos por unos colegas del mismo gremio, es a saber: un alcalde y un escribano de justicia.

Pero los dos personajes del *Capricho 22*, ¿son alguaciles? Del que está medio ocultado por una de las desgraciadas no se puede decir más de que la mancha que le cubre la cabeza recuerda la forma del sombrero del alguacil que vemos con uniforme completo en los dibujos 652 y 1500 de Gassier-Wilson, y no es aventurarse mucho puesto que en el dibujo preparatorio para el grabado ya lo ha esbozado Goya. El segundo personaje, mejor diseñado, no lleva sombrero de uniforme, sino uno de dos puntas, que no es por cierto de militar; en cambio, tiene patillas pobladas

y por otra parte hace con los labios una mueca característica, bastante parecida a la que afea el rostro del no menos patilludo individuo de una prueba única contemporánea de los *Caprichos* en la que algunos creen ver un retrato de la reina María Luísa³²; dicho individuo hace un ademán obsceno con ambas manos, y el de las « pobrecitas » también hace uno, de significado equivalente, con el dedo mayor de la mano que sujeta la capa; de manera que si no es alguacil, es indudablemente tunante, como dice el citado comentario. De cualquier forma, el sainete *Las castañeras picadas* nos sugiere, por boca del mismo alguacil Don Dimas, que a veces no bastaba la autoridad de este ministro para asegurar el orden en la calle o incluso en las reuniones privadas o fiestas caseras: « si no basto — dice — / yo a persuadir la templanza, / mi alcalde tiene la ronda / para salir preparada »; agrega que « son limitadas / [sus] luces y facultades / cuando de atajar se trata / un escándalo o disgusto »; pero se da incluso el caso de vivir uno de esos alguaciles de ficción (y « de golilla », según la acotación) en una casa de vecindad sita al parecer en un barrio popular de Madrid, en el sainete *La Petra y la Juana* (más conocido bajo el título de *La casa de Tócame Roque*); por el patio de dicha casa van y vienen una pareja de sastres, oficio vil si lo había, lavanderas, majos y majas, un inválido y otros más, y nos enteramos por el sastre de que el alguacil « ha venido corriendo / a quitarse el uniforme / y en un santiamén se ha puesto / de majo »; de manera que el personaje se sitúa en la misma frontera que separa la ley de la delincuencia, al menos si recordamos en qué opinión eran tenidos los majos, incluso, me atrevo a decir, por el mismo Ramón de la Cruz, si bien se mira. Tampoco viste de majo el personaje de Goya, pero tiene otro pormenor anatómico que no engaña, y es que, como en todas las figuras plebeyas de los *Caprichos*, sus pantorillas son gruesas y toscas, a diferencia de las de las personas de las clases más elevadas, que las tienen más finas: compárense por ejemplo el gañán del *Capricho* 8, los contrabandistas del 11, el ricachón del 14, el espartero del 18, los plebeyos del 42, por una parte, y, por otra, el mismo Goya en el 43, los

³² Gassier-Wilson, nº 618.

elegantes de los grabados 5 y 7, el caballero del 10, etc. Se trata simplemente de una tradición de origen aristocrático, a la que en parte debemos la figura de Sancho Panza frente a la de D. Quijote, las cuales, creo yo, no son de estirpe exclusivamente carnavalesca o literaria³³; por eso también es más fina la silueta de Ambrosio de Spínola que la del defensor flamenco de Breda en *Las lanzas* de Velázquez: «hidalgos y galgos, secos y cuellilargos»; y por lo mismo también pienso que los majos del cartón para tapiz *La gallina ciega* no son majos auténticos, a diferencia de los de *El baile a orillas del Manzanares*, *La cometa*, ni, naturalmente, plebeyos de distintas procedencias como los de *La riña en la venta nueva*, sino unos nobles disfrazados de majos — según solía ocurrir en la realidad — o, cuando menos, unos tipos majescos pictóricamente influidos por el entorno aristocrático, o «decente» de los otros participantes en el referido cuadro.

La voz «capricho».

Quisiera para concluir tratar de ver si existe alguna posibilidad de aproximarnos, aunque fuera poco, algo más al sentido de la voz «capricho» tal como la usa Goya. Recuerdo que en 1976, Paul Ilie publicó un imprescindible glosario cronológico³⁴ en el que se mencionan nada menos que seis categorías distintas de significado, no siempre afines, ni mucho menos, con un total de unas sesenta ramificaciones o matices. Diez años antes, Glendinning³⁵ proponía modificar ya la interpretación de Helman fundada en los conceptos de originalidad técnica y de fantasía, y en parte influida, como era lógico, por el prospecto publicado en el *Diario* de 1799, llegando a la conclusión de que el «capricho», que «significaba muchas veces en las tonadillas lo mismo que

³³ Véase el interesantísimo estudio de A. Redondo, *Tradición carnavalesca y creación literaria* en «Bulletin Hispanique», LXXX (1978), pp. 39-70, y, por otra parte, A. Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, 1973, p. 29. Véase también: J. G. Lavater, *Essai de physiognomie*, La Haya, 1784, III, p. 199 (*Rudesse d'un homme de la lie du peuple*).

³⁴ *Capricho / caprichoso: a glossary of eighteenth-century usages* en «Hispanic Review», 44 (1976), pp. 239-255.

³⁵ Art. cit.; véase n. 16.

tonada, cuento o idea », equivalía a « cuadro de costumbres ficticio » e incluso a veces de tonalidad moral. Pienso que siguiendo esta dirección se podría disipar parte de la neblina que esfuma aun los contornos del concepto aplicado al género ilustrado por Goya. Acudamos pues, una vez más, al teatro que suelen tildar de menor.

En el sainete de Cruz intitulado *El regimiento de la locura*, que se estrenó en febrero de 1774 al finalizar la temporada teatral, el autor Eusebio Rivera sale a anunciar la enfermedad del célebre gracioso Chinita, y la consiguiente imposibilidad de representar « los sainetes de esta fiesta / crítica de fin del año / después que estaban escritos / a su genio ». ¿Realidad o ficción? No lo he podido comprobar. Pero lo importante es que para suplir esta falta, la suerte depara a los cómicos un regimiento de locos levantado sin ninguna dificultad en Madrid, donde hay muchos, por la misma Locura, personaje interpretado, con graduación de capitán, por el actor José Espejo, el cual aparece « vestido caprichosamente ». A él se dirige Rivera, pues supone que podría sacar de apuros mejor que nadie a la compañía « con algún nuevo capricho », o sea, como encarece Polonia Rochel, sacando de su cabeza « algunas / ideas de gusto raro ». Se trata de la misma sinonimia o equivalencia de que dan fe numerosas tonadillas. ¿Cuál va a ser pues el contenido del tal capricho o idea de gusto raro? Simplemente un desfile — procedimiento ya usado en otras obras de esta clase —, una sucesión de reclutas enganchados por fuerza, es decir, de locos, y más concretamente, de ciertos tipos sociales (así se explica creo yo, el uso del plural en la voz « ideas » que se acaba de citar); son un traductor que presume de sabio, una petimetra, un petimetre que se gasta las pesetas en galanteos infructuosos, un rico parco en gastar, una pareja celosa que no ve « que es buscar tres pies al gato / buscar la fe conyugal / en los tiempos que alcanzamos », una vieja que finge la mocedad, etc. Como se ve, la elección de dichos tipos, ya que se les da patente de locos, o sea de individuos al margen de cierta normalidad, supone un enfoque satírico, y algunos de ellos tienen cierto parentesco con los que Goya graba en sus estampas.

Al concluir el sainete, preguntan Rivera y Polonia cuándo por fin les va a exponer la Locura la famosa « idea » (en singular ya)

que le están pidiendo los cómicos angustiados, y replica ella mandando que los agarren como a locos a ellos también, ya que « después que han estado haciendo / disparates todo el año, / sólo cuando se despiden / pretendían enmendarlos ». Este breve diálogo permite dos ilaciones: en primer lugar, en la escala estética y racional de valores a que pertenecen los dos términos « caprichos » y « disparates » éste se sitúa a un nivel inferior al de aquél, pues un razonamiento geométrico, según decían entonces los ilustrados, muestra que un capricho es un disparate enmendado, mejorado, es decir positivo; en cambio, como eslabón de una cadena semántica que lleva a la locura, el segundo vocablo supone un grado más, comparado con el primero. Algo parecido ocurre con los *Caprichos*. Ambas palabras aparecen varias veces asociadas en los textos que reúne Ilie en su glosario; a tres versos de distancia se vale Ramón de la Cruz de las mismas dos palabras para calificar un caso de indudable rareza en el sainete *El Noticioso General*, y, en *El gusto perdido*, tonadilla de Laserna, se anuncia que « tendrá fin el capricho / y el disparate », donde se ve que el último es mero encarecimiento con relación al casi sinónimo del verso anterior.

Pienso que hay concordancia y no contradicción entre los dos aspectos que he destacado más arriba; no es cierto en efecto que los frecuentes sustitutos de « tonadilla » en la letra de estas obras, como « capricho », « disparate », « humorada », « chiste », sean siempre unos rigurosos equivalentes semánticos a la voz genérica, ni que sirvan para calificar al género como tal. Conviene preguntarse si la frecuencia con que aparecen algunos, incluso con *diminutivos*, no procede a veces de la actitud tradicional y sistemática que adoptan los cómicos — mejor dicho, los autores y sus intérpretes — pidiendo regularmente perdón al auditorio por sus faltas, a modo de conclusión, humillándose en cierto modo ante el público, a quien se considera o finge considerar juez supremo en asuntos de estética teatral, es decir *infravalorando* verbalmente, en espera del aplauso final, la calidad de la obra, máxime de la obrita, representada³⁶. Se viene afirmando que Goya adoptó un

³⁶ Recuérdese con cuánta frecuencia se califica de necio al gracioso en la comedia áurea cuando acaba de suscitar la risa con una humorada o un chiste.

comportamiento algo parecido, dictado en este caso por la prudencia, tratando de atenuar el impacto o alcance de algunos *Caprichos* por medio de los títulos y del comentario del Prado que, equivocadamente en mi opinión, se le atribuye (aunque es de su puño y letra)³⁷, y también al calificar de disparates algunas de las litografías a cuya colección entera se ha extendido luego tal denominación.

Pero por otra parte, resaltan los intérpretes del teatro menor la novedad, la invención, que también llaman rareza, extrañeza, de las tonadillas diciendo que son « de capricho » (en singular); tanto es así que llegan a emplearse pleonásticamente, como fórmulas hechas, los grupos « capricho extravagante », « raro capricho », « extraño capricho »; y se advierte bastante bien que en los adjetivos usados en los casos referidos (« extraño », « raro », etc.) cabe alguna ambigüedad que permite entender mejor las alianzas puestas de manifiesto por Subirá³⁸ entre la voz « tonadilla » y unos sustitutos eventuales como por una parte « juguete » — el más corriente —, « satirilla » por otra, y por último « capricho », cuyo sentido puede oscilar, *según el contexto*, de un lado para otro de una línea de neutralidad connotativa.

El Noticioso General, de Cruz (1772) pone en escena a un forastero que, mientras concluye su pleito en Madrid, ha formado el proyecto de publicar un « papelito » semanal de igual título, en el que se darán a conocer a los lectores « ideas extraordinarias / y figuras » que no suelen mencionarse en la prensa establecida. Esta expresión vuelve a parecer unos versos más adelante en la forma: « mucha *figura* ignorada / y mucho *capricho* bueno », quedando insertada la voz « capricho » en el área semántica de lo « extraordinario », como sinónima de « caso raro » (« exquisitas cosas », se escribe también a este respecto), y por otra parte, la proximidad de la « figura » le añade una veladura burlesca de la que se volverá a hablar. El caso es que los distintos tipos o cuadritos dialogados que se suceden en la obra, o mejor dicho,

³⁷ Véanse mis anteriores trabajos: *Al margen de los Caprichos: las « explicaciones » manuscritas* en « Nueva Revista de Filología Hispánica », XXXIII (1984), pp. 257-284 y *Acerca de la letra de Goya en Actas del Seminario sobre Ilustración Aragonesa* (15-17 de abril de 1985), en prensa.

³⁸ *La tonadilla* . . . , cit., II, pp. 58 y ss.

en el despacho del director novel (el vizcaíno que chapurrea el castellano, la viuda metida a escritora, los escribanos malquistos, las habladoras sin saberlo), se relacionan con la tradición cómica; sólo el último, empresario de una ópera portátil — « original humorada » — se distingue del grupo anterior, pero al fin y al cabo hace una parodia de representación teatral, de que se conocen dos ejemplos más en D. Ramón; de cualquier forma, el periodista que colecciona « figuras » y « caprichos » tiene un apellido — Turleque — de rancia estirpe burlesca, y a su manía de coleccionar la califican los protagonistas digamos normales de « raro capricho », y, unos versos más adelante, como en la carrera de grabador de Goya, las dos palabras, y a dos niveles distintos se ve que el « capricho », caso raro, se compone de « figuras » o se reduce a una de ellas.

Esta palabra « figura » tiene ya en la época de Goya, al igual que la voz « capricho », una larga historia: « en buen Castellano — escribe en 1763 Romea y Tapia³⁹ — a qualquiera que en acciones, trage o pensamientos se sale de la línea que prescribe la prudencia [*recordemos las definiciones académicas del capricho como intracción de la razón, del buen gusto, de la ley*], se le define con el epítecto de Figura; y quando comete este exceso hasta el superlativo, le echamos toda la ley y queda por espanta muchos con el terrible apodo de Figurón. Pues vea [...] por qué a las comedias de Carácter en España llaman de Figurón ». Los mismos contemporáneos establecen una equivalencia entre la figura o el figurón dramático y la forma y contenido de lo que Goya llama « estampas caprichosas » y uno de ellos, en el mismo año de 1799, « Caprichos », Este, Manuel Ascargorta, administrador de la casa de Osuna, describe en una carta dirigida a la condesa-duquesa « para que S.E. se divierta un poco con la consideración de [*su*] *bella figura* », el uniforme de los caballeros hijosdalgo de Madrid que le corresponde estrenar, y añade que los variados colores y bordados, « el pelo blanco, la boca haciendo guiños y la carta tan favorecida de las viruelas, podían aumentar la

³⁹ *El escritor sin título*, Madrid 1763, p. 17.

colección de los Caprichos de Goya... »⁴⁰. El mismo Goya, como ha mostrado Helman, sacó sus *Chinchillas* de una comedia de figurón de Cañizares, y de otra de Zamora el cuadro de la « lámpara descomunal ». Años después, en 1821, el autor anónimo de un folleto publicado a raíz de la aparición de las famosas *Condiciones y semblanzas de los Diputados a Cortes*, concluye su papel con unos versos jocosos, una de cuyas estrofas dice lo siguiente:

Y te verás retratado
cual judío de Pasión,
que también Goya me presta
su pincel de figurón.

« Se llama pincel de figurón — comenta una nota a pie de página — aludiendo a los Caprichos de este excelente artista »⁴¹; y, por si no fuera bastante explícito, se recordará que a los Judíos de los cuadros que representan la Pasión de Jesucristo se les suele pintar con facciones caricaturescas, o al menos deformadas según criterios tradicionales⁴². « Caricatura » es por otra parte el título o denominación que da Goya a varios dibujos del álbum B; a propósito de las caricaturas escribía Leandro Fernández de Moratín en sus *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*⁴³, poco anteriores a la publicación de los *Caprichos*, que suplían la crítica o la sátira, y, como buen comediógrafo, tampoco podía por menos de comparar este ramo de las artes gráficas con el arte dramático, en la siguiente forma: « una caricatura es, respecto del diseño en el género agradable, lo que una farsa respecto de la buena comedia ». La equivalencia de caricatura y farsa es, con poca diferencia, la del *Capricho* y del teatro menor, o, al menos, de su fábula en el caso de la tonadilla.

Hay otro aspecto, también importante, creo yo, ya que lo encontramos prácticamente a cada paso en las justificaciones de las

⁴⁰ Condesa de Yebes, *La condesa duquesa de Benavente, una vida en unas cartas*, Madrid, 1955, p. 4.

⁴¹ A. Rodríguez-Moñino, *Incunables goyescos*, en « Bulletin of Hispanic Studies », LVIII (1981) (ed. a cargo de N. Glendinning), p. 298.

⁴² Véase uno de ellos en *El prendimiento*, del mismo Goya.

⁴³ O.P., I, p. 184.

obras satíricas — y ya queda apuntado que se da con cierta frecuencia la denominación de satirillas a las tonadillas, cuyos temas se relacionan muchas veces con este género —, y es que los autores de escritos satíricos suelen precaverse, con arreglo a lo dispuesto por la ley, contra la acusación de difamar o ridiculizar a determinada persona o profesión; dicho de otro modo, proclaman ya sea la gracia inocua o el alcance general de su crítica. Esta precaución es la que toma Goya, o el amigo de éste, en el anuncio de los *Caprichos* publicado en el *Diario* de febrero del 99. Recuérdese tan sólo el ruidoso « affaire » Comella, que lograron enterrar oportunamente dos censores amigos de Moratín, y el encarcelamiento del compositor Esteve. De ahí la frecuencia de frases del siguiente tipo: « Pase este capricho / por chanza no más » (*La bola del mundo*, de Laserna); « Esta humorada pase / sólo por chanza » (*La folla de María Antonia*, de Esteve); « Supuesto que mi tonada / sólo habla en general » (*Al fin todo se descubre*, de Laserna); el ejemplo más completo a este respecto es el que extracto de *La hidalga en la corte*, de Laserna (1785), en la que después de establecer una serie de correspondencias formales y graciosas entre varios tipos sociales y la topografía madrileña, se puntualiza: « Chitito, chitito / que a hacer voy clarito / cierta prevención. / De las calles y casas / que aquí refiere, / no atiendan a las voces / sino al concepto; / pues su sentido / no toca a quien las vive / sino a los vicios. / Y del raro argumento / siga el capricho ». Después de algunas coplas más, se repite la seguidilla con su introducción, si bien reducida a los cuatro primeros versos. El prospecto de los *Caprichos* manifestaba por su parte que « en ninguna de estas composiciones se ha propuesto el autor para ridiculizar los defectos particulares a uno u oto individuo.. »; en *La gran lotería*, de Esteve (1762), dice la cómica Nicolasa Palomera: « Yo no quiero que mis tonadillas / satiricen en particular; / porque sólo intento / con ellas lograr / reprender los vicios / sin abochornar »; leamos por último la inscripción de Goya en el dibujo preliminar para el *Capricho* 43: « ... Su yntento sólo es desterrar bulgaridades perjudiciales... ». Ejemplos de esta clase se encuentran tanto en los textos literarios como en los considerandos de los censores⁴⁴.

⁴⁴ Véase Subirá, *La tonadilla...*, cit., pp. 154-160.

Una obra no teatral, publicada en 1788 y anunciada en el « Memorial Literario » de octubre de aquel año, nos ayuda a adentrarnos en esta selva semántica. La redactó un polígrafo tan mediocre como célebre en su tiempo, al menos en la prensa periódica, el doctor Manuel Casal, por otro nombre Lucas Alemán. La « carta segunda » de *El postillón del Correo de Madrid* participa a sus destinatarios la constitución de una academia « nueva y rara » para llenar el vacío dejado por las demás « que ilustran el universo », ya que « ninguna hasta ahora se ha inventado de *extravagancias* »; este docto cuerpo llevará el nombre de Asamblea de los *Caprichos* y tratará de usos, « Abusos y *vicios vulgares* inconexos »; es la misma terminología usada por el autor del anuncio de 1799: « extravagancias »; « errores y *vicios humanos* »; « asuntos *caprichosos* »; « preocupaciones y embustes *vulgares* ». La manera de tratar los nueve caprichos sometidos a juicio es acorde con el genio más bien festivo y superficial del autor, pero no por ello dejaremos de destacar algunos que entonces criticaban autores más graves, como la costumbre de tocar timbales y clarines en las iglesias, la creencia en la localización geográfica de algunos animales ponzoñosos, la idea de que no padecen viruelas los nacidos en años bisiestos, la moda, la cuestión de si les aqueja « histórico » (*sic*, por: histérico) a los abates, entonces tenidos, al menos en el teatro menor, por unos entes « anfibios », entre hombre y mujer. Se trata como se ve de asuntos no imaginarios o fantásticos sino corrientes y propios de una sociedad y un país determinados, pero también como reza el prospecto del *Diario* de 1799, de « actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana oscurecida y confusa por la falta de ilustración », es decir en la que la pasión ha sustituido a la razón dormida. Fundamentalmente pues el « capricho » es el mismo desacierto que se denuncia. Goya, o en cualquier caso el redactor del prospecto, dice primero que « la mayor parte de los objetos » representados en su obra son « ideales » de lo cual se infiere que no todos lo son (¡empezando por el autorretrato!), y que los que sí lo son se refieren a actitudes mentales. Ello no significa que los vicios satirizados sean, pese a lo escrito, los de « toda sociedad civil ». La generalización es, una vez más, simple precaución y también acatamiento a la teoría clásica. De no ser así, ¿a qué vendría el pá-

rrafo en que se le advierte al público que el autor no ha querido ridiculizar a nadie en particular? Este último vocablo, por otra parte, se opone a « universal » que aparece en el párrafo siguiente, en que se desarrolla la clásica teoría de la imitación.

Se suele mencionar, dentro del contexto de la aparición de los *Caprichos* goyescos, una serie de cuatro grabados que se describieron en el « Diario de Madrid » de 17 de abril de 1795 como « colección de cuatro estampas de caprichos... », denominación que suena poco más o menos como la que se usa en el conocido anuncio de 1799: « colección de estampas de asuntos caprichosos », o la que aparece en la suscripción del dibujo preliminar de 1797: « ... esta obra de caprichos », o también « la obra de mis caprichos » en la carta a Miguel Cayetano Soler, de 1803. ¿Tan poco tienen que ver esos cuatro « caprichos » del 95 con las estampas que preparaba Goya por aquellos mismos años, según escribe Helman?⁴⁵ ¿No se puede hallar un denominador común para estas dos series, la del aragonés y la anónima, tal vez de Gamborino? ¿Qué « asuntos » son los de ésta, y qué parecido tienen, si es que lo tienen, con los de Goya? Reza el suelto del « Diario » que son los siguientes: « primero, el buen humor andaluz; segundo, la petimetra en el Prado; tercero, la castañera Madrileña, y cuarto, la naranjera Murciana »⁴⁶. Como se ve, se trata de lo que llamamos tipos sociales pintorescos, y que por tales se tenían como pone de manifiesto el uso del artículo definido, y de ninguna manera de partos de la fantasía, sino todo lo contrario. Alguna familiaridad con los sainetes y tonadillas nos lleva a la convicción de que los dos últimos tipos de mujeres, si bien no visten el traje de majas, son trabajadoras temporeras u ocasionales como muchas de ellas en el teatro menor — la naranjera solía ser también valenciana — pues, según advierte

⁴⁵ *Trasmundo de Goya*, Madrid, 1963, p. 39.

⁴⁶ Las cuatro estampas, numeradas de 1 a 4, se custodian en la sección de Bellas Artes de la B.N.M. en el orden siguiente: *El buen humor de los andaluces*, *La naranjera murciana* (el 2 se grabó al derecho y por lo mismo aparece invertido en la estampa), *La castañera madrileña* y *La Petimetra en el Prado* (signaturas: B.A. 38057 — otro grabado de distinta mano, pero al parecer copiado del anterior: 38062 —, 38059, 38050 y 38054).

Valeriano Bozal⁴⁷, el majismo encubre un conglomerado de oficios propios de lo que él llama « proletariado urbano ». En lo que a la castañera — no « picada » como las de Cruz — se refiere, interesa destacar que, a pesar de su título, son las « personas decentes » que compran castañas las que mayor espacio ocupan en el grabado; de lo que se trata es más de un puesto de castañera que de la misma vendedora, si bien lo miramos. *El buen humor de los andaluces* (*sic*), que representa un guitarrista y una tocadora de pandereta, tiene también relación con el majismo (como el toreo, por otra parte): Andalucía tenía sus majos y majas, según el grabador Antonio Rodríguez, y era además, si prestamos fe al viajero Alexandre de Laborde y a otros, la verdadera tierra de « aquella especie de petimetres »⁴⁸. Resta, justamente, la legítima petimetra, deliciosa joven con basquiña de flecos, mantilla negra y ramillete de flores en el pelo, que no por casualidad está pasando delante de un majo, cuya figura aparece en otros grabados, provisto de su cigarro encendido, de su capote, cofia con remate de borlas, y montera a modo de mitra boca abajo, según decía Blanco White. Se trata de dos tipos encontrados y parecidos a la vez, pues cada uno a distinto nivel trata de sobresalir en el traje y modales, a tal punto que la definición del majo por Bourgoing para uso de sus lectores franceses es « petimetre de baja estofa »⁴⁹, definición parecida, se habrá advertido, a la de Laborde.

Pues bien; si no se trata al parecer, en estos cuatro casos, de « satirillas » como en tal o cual tonadilla o sainete, no es menos cierto que se ha elegido a estos personajes por su pintoresquismo que los hace descollar como tipos entre la masa anónima y uniforme, porque constituyen unas *curiosidades* que, según el enfoque, se pueden connotar positiva o negativamente o de cualquier otra forma — sarcástica, por ejemplo —, igual que a sus congéneres de los sainetes y tonadillas se les consideraba con benevolencia y agrado, o por el contrario con el enfado e incluso el desprecio que infundía en ciertos espectadores la llamada canalla

⁴⁷ *La formación del costumbrismo en la estampa popular española del siglo XVIII* en « Cuadernos Hispanoamericanos », 384 (1982), p. 531.

⁴⁸ Citado en Subirá, *La tonadilla . . .*, cit., p. 97.

⁴⁹ *Tableau de l'Espagne moderne*, Paris, 1813³, II, p. 386.

tanto en las tablas como en la calle. En *Vaya un caso, señores*, tonadilla a solo anónima, con título tomado del primer verso, empezaba así la letra:

Vaya un caso, señores
extraordinario,
que también hay *caprichos*
entre los majos.

La sinonimia es en este ejemplo indudable y queda reforzada además por la coordinación gramatical. El « caso » es el de una maja que, a diferencia de sus hermanas, que ya constituían en sí mismas un caso, no tiene majo ni quiere admitir ninguna sujeción sentimental, es decir, teniendo en cuenta la mentalidad entonces imperante, una rareza, a pesar de su abolengo literario. En 1811, González Azaola escribía el « Semanario Patriótico » de Cádiz que « el vulgo de los curiosos » ha estado creyendo que los *Caprichos* goyescos « solo representaban rarezas de su autor », mientras que las rarezas son las de la sociedad contemporánea⁵⁰. Pienso que el *cómo* son « de caprichos » los cuatro grabados de la serie anunciada en 1795 lo acaba de aclarar otra estampa intitulada *Boleros y currutacas son géneros del país*, o sea, como digo, que tratan de « curiosidades » o « rarezas » que segrega la sociedad española de la época y que, según como se miren, pueden ser divertidas o irritantes⁵¹ (recuérdense las sátiras de Zamácola contra los currutacos y, en cambio, su afición a las seguidillas boha venido preocupando a los más destacados dieciochistas hasta leras o manchegas)⁵², lo cual garantiza por otra parte, frente a una eventual calificación, de tipo censorio, por ejemplo, cierto margen de seguridad, mayor que la interpretación unívoca que supone el equivalente: « sátiras », utilizado, y con razón por cierto, por

⁵⁰ Cit. por E. Harris, *A contemporary review of Goya's "Caprichos"*, en « The Burlington Magazine », CVI, (1964), p. 42.

⁵¹ Este aspecto lo menciona Ilie al final de su catálogo (« VI - Emotional tonality... »); véase n. 34.

⁵² *Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos...*, M 1795; *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos...*, 1799, y sus artículos en el « Diario de Madrid », mayo-junio de 1795 (seud. « Don Preciso »).

los comentaristas de los *Caprichos*, por el mismo González Azaola, admirador de las estampas goyescas, y aun antes por el grabador González de Sepúlveda, a quien no le hicieron en cambio ni pizca de gracia al parecer, en febrero de 1799, las que llama « sátiras de Goya », por demasiado lascivas en su opinión ⁵³.

⁵³ « Viéronse en casa de Arnal el libro de las brujas y las sátiras de Goya; no me gustó, es muy libertino » (cit. por Jeanine Baticle, *Un nuevo dato sobre los 'Caprichos' de Goya*, en « Archivo Español de Arte y Arqueología », XLIX (1976), p. 330.

El « libro de las brujas », por antonomasia, será el *Malleus Maleficarum*, que también leyó Jovellanos por aquellas fechas. Es interesantísimo el que se consultasen ambas obras, el *Malleus* y los *Caprichos*, durante la misma visita.

DE LA COMEDIA DE SANTOS BARROCA
A LA COMEDIA DE MAGIA DIECIOCHESCA:
« EL MÁGICO LUSITANO »

por Ermanno Caldera (Universidad de Génova)

El Esclavo por amor y mágico lusitano, según reza el título de la 1ª parte, o *El Esclavo por amor del más infeliz* (o *infelice*) *dueño y mágico lusitano*, como se titulan las partes 3ª y 4ª o, en fin, *El mágico lusitano* a secas, como aparece en la 5ª parte, es una de las tantas series de comedias de magia que se compusieron durante el siglo XVIII, que sin embargo nunca disfrutó de la popularidad de otras series más afortunadas, como las de *Vayalarde* o de *Marta la Romarantina*.

Tenemos noticia de que se representó en 1743 en Madrid por la compañía de Palomino: no sabemos si una o más partes¹.

De las dichas cinco partes, se ha perdido la 2ª, mientras que las restantes se encuentran manuscritas en la Biblioteca Nacional². Por cuanto me resulta, nadie ha tratado hasta ahora de esta

¹ Vid. A. Calderone, *Catalogo delle commedie di magia rappresentate a Madrid nel secolo XVIII*, en *Teatro di magia*, Roma, 1983, p. 252. Es verosímil que no debió de alcanzar un gran éxito, si luego desapareció de las escenas madrileñas. Es verdad que esto parece contrastar con el hecho que se escribieron cinco partes, lo que de costumbre se verificaba sólo después de un éxito al menos discreto de las primeras. Sin embargo, hay que reflexionar que esta serie es anómala respecto a las demás: en efecto, sus cinco partes (o al menos las cuatro primeras) se debieron plantear desde el principio, puesto que sólo al final de ellas la historia del protagonista tiene su lógica, e histórica, conclusión.

² Mss. n. 14.900, 16.273, 16.287, 16.288.

comedia, si se exceptúa una breve mención en la *Historia de la literatura* de Valbuena Prat y en la Introducción al *Esclavo del demonio* escrita por el mismo crítico³.

Tampoco la cita Braga en su Introducción al poema que dedicó al protagonista de nuestra obra⁴.

La comedia representa un interesante momento evolutivo de un tema tradicional: la leyenda de Fray Gil de Santarem, ya tratada por Mira de Amescua en la célebre comedia del *Esclavo del demonio* y por Moreto, Cáncer y Matos Fragoso en *Caer para levantar*.

El anónimo autor del *Mágico lusitano* parece referirse explícitamente a la pieza de Amescua acuñando sobre ella el título *El Esclavo por amor*, donde, si no temiese de que se me acusara de excesiva sutileza, me gustaría entrever el erotismo dieciochesco sustituyendo las preocupaciones teológicas del siglo anterior. Además, una referencia más explícita aparece en la 5ª parte, Jornada II, donde Gil reconoce ante Dios:

me hice esclavo del Demonio.

Pero el aspecto de mayor interés crítico de esta obra estriba, más que en su dependencia (muy relativa, como veremos) del modelo barroco, en la serie de modificaciones sustanciales con que el autor se aleja de la fuente para fabricar un nuevo tipo de comedia que contribuirá, por su parte, a la reforma del teatro español.

Ante todo, me parece interesante el pasaje de la comedia de santos, como eran las de Amescua y de los tres Ingenios barrocos, a la de magia. Es verdad que, como ha demostrado muy bien Andioc⁵, los confines entre una y otra son muy lábiles, pero es igualmente cierto que el elemento mágico, secundario en las tracciones anteriores, aquí no sólo es funcional, sino que consti-

³ A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1953⁴, III, p. 20; Mira de Amescua, *Teatro*, Madrid, 1959, p. LXXIII.

⁴ T. Braga, en su *Frei Gil de Santarem*, Porto, 1905, cita, en cambio, otras elaboraciones literarias y brinda una lista muy exhaustiva de las fuentes.

⁵ Vid. R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976; sobre todo el cap. IV.

tuye el apoyo de la acción, al menos en cuanto se refiere a las cuatro primeras partes.

En la comedia de Mira, Don Gil Núñez de Atoguía, pío canónigo de la catedral de Coimbra, rapta a Lisarda y se convierte en bandolero. Al ver a la hermana de su compañera, Leonor, se enamora de ella y pacta con el Demonio la concesión de su alma contra la posesión de la joven. Pero, cuando va a abrazar el bulto que el Demonio le ofrece, descubre un esqueleto. Gil se arrepiente y un ángel le devuelve la cédula del pacto diabólico. Profesará en la orden de Santo Domingo.

No vale la pena detenernos en la comedia de Moreto, Cáncer y Matos, por repetir en sus líneas fundamentales, hasta con pasajes idénticos, la de Mira.

Y he aquí, muy resumidas, las diversas partes del *Mágico lusitano*. En la 1ª, Don Gil, caballero de Coimbra, es persuadido por el Demonio — que toma las facciones de un amigo suyo — a aprender la magia, gracias a la cual podrá vencer la frialdad de Leonor. Gil entra en una cueva toledana (« *peñascosa con aves nocturnas, serpientes, y otros animales espantosos* »), firma con su sangre la consabida cédula y, al salir, empieza a dar varias demostraciones de su poder mágico. Con todo esto, no consigue el amor de Leonor, que al final rapta, llevándola consigo sobre un caballo alado.

La 2ª parte, perdida, narraba verosíblemente las aventuras de Gil en París⁶.

En la 3ª, Leonor ya no aparece y la sustituyen dos primas, Narcisca y Laura, que Gil tiene en su poder en su castillo y que en vano procura someter a sus deseos. Padres y amantes de las dos jóvenes inútilmente luchan contra él, que, valiéndose de sus

⁶ En la confesión general que, en la 4ª parte, rinde al Prior de Palencia, cuenta que, después de la experiencia toledana, se fue, sobre un caballo infernal, a París, donde obró « prodigios grandes ». Por otro lado, el viaje a París para estudiar medicina, es atestiguado por la *Historia* de Hernando de Castillo y el *Flos Sanctorum*. Según Braga, Gil Rodrigues (éste es, según el investigador portugués, su apellido), de resultados de estos estudios fue llamado como médico a la corte de Blanca de Castilla, donde encontró al futuro Alfonso III de Portugal que ya estaba conspirando contra su hermano (*op. cit.*, pp. IX y X).

artes mágicas, regularmente los derrota. Empieza sin embargo un proceso de arrepentimiento después de aparecerle un ángel (un Parainfo se le llama) que le invita a mudar de vida:

no ofendas más
de Dios la misericordia.

(J. III)

La parte siguiente nos presenta a Gil todavía obsesionado por las dos primas y en la espera de que

una y otra separadas,
serán víctima amorosa
a mi apetito.

(J. I)

Pero una nueva visión, en sueños, del Parainfo, le persuade a convertirse. Estalla entonces un terremoto, se derrumba el castillo y las cautivas quedan libres. Gil — a quien la Virgen devuelve la cédula del pacto — pide y viste el hábito dominico en el convento de Palencia; luego se traslada al de Santarem donde recibe a Narcisa y Laura y a los parientes y novios de ellas. Fray Gil, en un arrobamiento místico que le tiene levantado del suelo, resuelve las discordias que habían surgido entre ellos y bendice las bodas de las dos parejas.

Parecería que a este punto se debiera cerrar definitivamente la serie. Al contrario, alguien — con mucha probabilidad el propio autor de las anteriores — quiso añadir una 5ª parte, entre hagiografía y enredo. Ahora Fray Gil, además de obrar milagros curando ciegos y lisiados, resuelve una pendencia de amor y honor en la cual estaban complicados dos caballeros y dos muchachas de Santarem. En fin muere santamente, con la asistencia de Cristo y del Custodio, entre el llanto general:

Y aquí rendido el Ingenio
a tan ilustre auditorio
pide perdón de sus hierros.

Mucha música acompaña o interrumpe el desarrollo de la acción. En la 3ª y 4ª parte asistimos, además, a escenas mitológicas,

evocadas por el arte mágico de Gil, que les confieren cierto carácter de fiestas palaciegas.

Como se puede fácilmente desprender de este, aunque reducidísimo, resumen, al autor (o, ¿quién sabe?, los autores) del *Mágico lusitano* se aleja marcadamente del modelo con el cual tiene en común muy pocos rasgos diegéticos. Pero la diferencia sustancial hay que buscarla en el espíritu con que acomete y renueva la materia. Y, aunque pueda parecer raro en un campo tan sujeto al dominio de la fantasía, lo que persigue es sobre todo un fondo de mayor racionalidad y verosimilitud.

Este fin ya está presente en la mente del autor en el momento mismo en que decide convertir una comedia de santos en una de magia. No se trata sólo de sustituir una figura laica a una religiosa (hasta la mitad de la 4ª parte, Gil es un caballero y no un canónigo como el de Mira) sino también de poner la ciencia en lugar de la religión.

Este aspecto del mago-hombre de ciencia es muy corriente en las comedias de magia dieciochescas, pero aquí se insiste a menudo sobre tal ecuación.

En la 1ª parte, el Demonio y la Magia personificada rematan el concepto de que lo que Gil va a aprender es una « prodigiosa ciencia » que no se aprende sin « afanes », « estudio continuo » y « diuturna tarea ». En la cueva, Gil encuentra a tres discípulos que, en lugar del hábito de esclavos que vestían los de Amescua, aparecen como unos verdaderos estudios: en efecto son

tres personas con ropas talaes sentados cada uno leyendo en su libro.

(Parte I, Jorn. 1)

Y los tres recitan versos en los cuales cada uno expresa la necesidad de una seria aplicación. En particular, el segundo emplea expresiones de clara marca ilustrada y progresista:

No perdamos instante
en que nuestro discurso se adelante.

(I, 1)

Y cuando, poco después, Gil quiere ofrecer al rey una muestra de su habilidad, éste ya sabe

que docto
os aclaman en las ciencias.

(I, 2)

Y el propio Gil bien sabe que posee
arte, que pueda
de el Orbe prodigio hacerme.

(I, 3)

Y como todo verdadero estudioso, en los momentos de mayor turbación, Don Gil se recoge a su « librería »

a discutir confusiones
de mi triste pensamiento.

(IV, 1)

El estudio hasta tiene la prerrogativa de calmar su excitación erótica:

la impaciencia de esperar
este logro, en que me empeña
mi estrella impía, el estudio
la suavice, y entretenga.

(IV, 2)

Este carácter de hombre de ciencia parece que está impreso en el personaje hasta el punto que, en la última parte, el rey le expresa a Fray Gil su agradecimiento por la ayuda que le brindó en su subida al trono de Portugal,

siendo en mi abono — dice —
vra ciencia, defensa a empeño tanto.

Lo que le ofrece al gracioso la oportunidad de espetar un verso que, bajo su tono chistoso, quizás encierre más intencionalidad:

Es mi Fr. Gil científico, y es Santto.

(V, 3)

En cuanto a la conversión del protagonista, se debe a la inter-

vención de un ángel que le persuade a cambiar de vida. En realidad, esto podría aparecer como el último acto de un proceso más largo (que me gustaría definir prerromántico) de una crisis — laica y racional también — de la confianza puesta en la ciencia.

En la 3ª parte, Gil, desengañado por la frialdad que le demuestran Laura y Narcisa, reconoce

que en la ciencia
que fiel profeso, me falta
saber modo de rendir
los albedríos de cuantas
hermosuras mi apetito
guste, sin que al conquistarlas,
sea fuerza, para rendirlas,
de la violencia me valga.

Y subraya

la distancia
que hay de gozar una dicha
con voluntad de la Dama,
o por violencia, que en esto
(la consecuencia está clara)
al gusto le faltan gustos,
a la gracia faltan gracias,
al primor faltan primores.

En fin, al confesarle el Demonio que « en los albedríos sólo (...) manda el Criador » y que, para lograr sus deseos, tendrá que recurrir a la violencia de las artes mágicas, se pregunta, insatisfecho:

Conque, ¿es preciso valerme
de tan rigurosas armas
para triunfar?

(III, 2)

Don Gil tiene pues ya algunos rasgos típicos del moderno hombre de ciencia que al amor a la ciencia misma une también el conocimiento de sus límites.

Y conoce también el tormento de la duda ante lo arcano y lo inexplicable.

Así la primera aparición del Paraninfo desencadena en él un proceso de reflexiones e incertidumbres que se prolonga a lo largo de la 3ª y 4ª parte y que prepara gradualmente la conversión, la cual se verificará con la segunda aparición.

En efecto, en la 3ª parte Gil aparece mientras triste y meditando así comenta su situación psicológica:

Confuso, absorto, y sin juicio,
llena el alma de congojas,
ofuscado mi discurso,
la voluntad con zozobras,
turbado el entendimiento,
sin acuerdo la memoria,
y todo yo un caos de dudas,
que a la razón se amontonan.

(III, 3)

En la 4ª, todavía angustiado por la aparición, oscila entre sueño y realidad, buscando una explicación empírica y pretendiendo al fin liberarse con una afirmación escéptica:

¡si fue sin duda quimera,
que el sueño abultó, en las sombras
que esparce cuando nos deja
sin uso, y sin ejercicio,
los sentidos que nos lleva!

(IV, 2)

En fin, cuando se trata de escoger entre el poder que le brinda la ciencia y la obediencia a las leyes del honor, no duda en elegir esta última: de manera que, en la ocasión, renuncia a la magia para lidiar sin ventajas, como le conviene a un auténtico caballero.

El pecado de este ser culto y sensible es, según la tradición, la lascivia. Sin embargo, lo que en los modelos era un descubrimiento improvisado y tardío del santo varón, aquí, para alcanzar, como de costumbre, una mejor verosimilitud, se convierte en una

tendencia congénita, casi irrefrenable. Confiesa al Prior de Palencia que firmó el pacto cuando, joven

de la lascivia sentía
el sensual acicate.

(IV, 2)

No hay pues que extrañar que su amor a Leonor adquiriera en seguida connotaciones lujuriosas. El mismo reconoce:

en mí quiso
el amor, que más crecieran
entre los gustos de amarla,
deseos de poseerla...

(V, 1)

Y tanta es su lascivia que, después del episodio de Leonor, aspira contemporáneamente a la posesión de Laura y Narcisa. No duda, para conseguirlo, en recurrir a engaños y lisonjas; ni le falta una pizca de sadismo cuando afirma que, en cuanto se duerman,

yo hago que sus bellezas
lamenten de mi apetito
la más tirana violencia.

(IV, 2)

Tanta aspiración a la verosimilitud se refleja también en la búsqueda de un marco histórico mucho más definido que el de sus antecedentes.

En *El Esclavo del Demonio* la narración se coloca hacia el fin del reinado de Alfonso II de Portugal (1211-1223) y se concluye al momento de su muerte y de la sucesión de Sancho II, al cual se le hace casarse — contra la verdad histórica — con Leonor.

Estas referencias históricas son, además de inexactas, casi fortuitas. Al contrario, el autor del *Mágico lusitano* se preocupa, al principio y al final de su obra, de proporcionar al espectador los datos útiles para una exacta colocación histórica.

Las primeras peripecias se desarrollan al margen de las bodas de Urraca, hija de Alfonso VIII de Castilla, con el futuro Al-

fonso II, hijo de Sancho I de Portugal, suceso que se verificó en 1209. Luego este mismo Alfonso, cuando apenas ha sucedido al padre, aparece en un campamento militar después de haber derrotado al *Miramamolín* (sabemos que el Amîr almû'minîn era, a la época, Muhammad al-Nasîr).

En la 5ª arte, el rey de Portugal Alfonso III recuerda los acontecimientos recientes durante los cuales, con la ayuda de Fray Gil, ha depuesto a su hermano Sancho II, apoderándose del trono. Esto pasaba en 1248. Y como Gil muere inmediatamente después, resulta que la historia narrada en las cinco partes se encierra en los cuarenta años que van de 1209 a 1248. Tiene pues razón el gracioso Remiendo, convertido en lego al lado de Fray Gil, en recordar, en la 5ª parte, que de los personajes de las partes III y IV, algunos han muerto y los demás ya van para viejos.

Al situar en 1248 la muerte de Gil, el autor sin embargo se aleja de la *Historia General de Santo Domingo* de Fray Hernando de Castillo, que, al contrario, indica la fecha de 1265 (el 14 de mayo).

En cambio, muchos otros detalles aparecen evidentemente sacados de esta historia — o del resumen de ella que aparece en el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas⁷ — puesto que no resultan en las comedias anteriores: el estudio de la nigromancia en la cueva de Toledo, el demonio que se presenta como un amigo (« se le juntó en figura de caminante » dice Castillo), el viaje a París, la doble aparición del ángel invitándole a convertirse, el mismo aspecto que adquiere el ángel⁸, la profesión en el con-

⁷ Vid. *Primera Parte de la Historia general de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores* por el Maestro Fray Hernando de Castillo, Madrid, Sánchez, 1584, pp. 3432 y sigs (Cap. 72 y sigs.) y Alonso de Villegas, *Flos Sanctorum, Adición a la tercera parte*, Toledo, 1587 (incluido en la 3ª Parte, Toledo, 1588 — aunque indique, por evidente error, 1538 —), pp. 1 y sigs (*Vida 173 de Fray Gil etc.*; declara que está sacada de la *Historia* de Castillo). Largos trozos de la primera obra los refiere A. Valbuena Prat en su edición del *Teatro* de Ámescua, cit.

⁸ En *El Esclavo del Demonio* sólo se trata de una voz. En cambio, en el *Mágico lusitano*, el Parainfo aparece a Gil, la segunda vez, en su despacho, como un caballero con lanza, escudo y armadura (*ceñía de su caveza / la belleza imponderable / morrión (...), cubría el pecho airoso / fuerte peto etc.*; así lo refiere Gil, puesto que se trata de un sueño y el

vento de Palencia, la devolución de la cédula hecha por la Virgen en lugar del ángel, las escenas de arrobamiento místico⁹, los milagros actuados en el convento de Santarem¹⁰.

Sin embargo aparece en nuestra comedia también un suceso que no está relatado en la *Historia* de Fray Hernando ni en su resumen y que, por otro lado, es seguramente histórico. Se trata de la ayuda que Fray Gil prestó a Alfonso III en su lucha contra el hermano Sancho y a la cual el propio rey hace explícita referencia en la 5ª parte¹¹. En efecto sabemos que fue justamente Fray Gil quien llevó a Sancho la bula de deposición y que, además, protegió a Alfonso sobre el cual pesaba la interdicción por las bodas con la hija de Alfonso el Sabio, que se celebraron a pesar de estar todavía en vida su primera mujer¹².

Todo esto atestigua, una vez más, el escrúpulo historiográfico de nuestro autor, quien proporciona así al *Mágico lusitano* las trazas de un drama histórico-legendario sobre la biografía de Gil de Santarem, en el cual, por consiguiente, el aspecto meramente hagiográfico ocupa un espacio reducido, arrinconado como está al final de la vida del protagonista y de la obra teatral. Además, cuando la santidad se manifiesta plenamente, enseña unos rasgos más que nada filantrópicos: Fray Gil es sobre todo un pacificador, que en la 4ª parte reaviva la amistad entre dos antiguos rivales y en la 5ª resuelve positivamente un lance de honor y colabora a la subida al trono de un rey justo y digno.

personaje, quizás por el constante deseo de verosimilitud, no comparece en la escena). Cfr. Castillo: «*estando un día en su estudio a solas (...) le apareció (...) un caballero muy bravo y de aspecto ferocísimo (...) que blandiendo una lanza que traía en la mano...*» (p. 344b, v).

⁹ Cfr. *Historia*, cit., p. 349b, r: «*fray Umberto dize que le vio algunas vezes visitando los enfermos, quedarse elevado de tal suerte que ni via, ni conocia...*»; ibid., p. 349b, v: «*arrebatao en extasis y las manos puestas, y levantado en el ayre todo el cuerpo*».

¹⁰ Además de los milagros, que coinciden genéricamente con los narrados por Fray Hernando (se trata de las solitas curaciones de enfermos y lisiados), el *Mágico lusitano* refiere también las tentaciones que padeció Gil en términos muy parecidos: repite, por ejemplo, el cuento del diablo que tomó el aspecto de un fraile del convento (Cfr. *Historia*, p. 347b, r, y *Mágico lusitano*, V, 1), aunque varíen los sitios: el convento de Coimbra en la primera obra, el de Santarem en la segunda.

¹¹ En V, 3. Véanse los versos citados anteriormente.

¹² Cfr. T. Braga, *op. cit.*, p. XV.

Sin embargo, la comedia no es sólo esto. Es un acopio de los más variados tipos de espectáculo: comedia de magia, sí, pero también de santos, de capa y espada, histórica, biográfica, con mucho interés hacia lo escenográfico y lo musical que — como aludía antes — le confieren cierto aspecto de comedia palaciega. Es, pues, una interesante manifestación de ese experimentalismo teatral dieciochesco que se dirige a la búsqueda de la espectacularidad total¹³.

El espíritu reformista del comediógrafo no llegó sin embargo a mellar la estructura y el lenguaje que se mantienen en la tradición barroca calderoniana.

Los personajes responden a los papeles tradicionales: no faltan ni el galán ni la dama ni los graciosos con sus eternos chistes.

Se hace, además, un verdadero desgaste de esos parlamentos alternos que tanta fortuna disfrutaron en las piezas de Calderón y que aquí aparecen alguna vez tan exasperados que dificultan la comprensión¹⁴.

Pero, a pesar de todo esto, y contra la costumbre de tantas comedias de magia de la época, el autor se muestra inesperadamente fiel a un concepto de dignidad literaria, atento a un cuidado formal que — aunque dentro de las convenciones del cultismo barroco — le permite lograr efectos estilísticos no despreciables.

Baste citar, como ejemplo, un trozo de la descripción de la cueva de Toledo que Gil le hace al Prior de Palencia:

Música daban funesta,
negras, y nocturnas aves,
que torbellinos alados,

¹³ Cfr. mi *Sulla spettacolarità nelle commedie di magia en Teatro di magia*, cit., pp. 11 y sigs.

¹⁴ Cfr., entre los muchos posibles, este ejemplo de II, 1:

A la voz que

canta:

y es milagro y me asombra

contestan.

Gastón y Jaime

Haberos ya quitado.

Ramón y Lope

El no haberos.

Gastón y Jaime

La vida.

Ramón y Lope

Dado muerte.

o animados uracanés
por la oscura región giran,
siendo, ya buelen, ya paren,
penachos de humo en el risco,
noches de pluma en el ayre.

(IV, 2)

No dudo que al menos estas « noches de pluma » se las enviaría Góngora al oscuro autor del *Mágico lusitano*.

Pero tampoco faltan, en este campo de lo lúgubre, recursos estilísticos que, junto con un gusto escenográfico parcialmente nuevo, parecen anunciar temperies artísticas futuras.

Gastón y Jaime penetran en el sombrío palacio donde están encerradas Laura y Narcisa y así comentan:

Gastón. De obscuridades horribles
está el Palacio cubierto.

Jaime. Cuantas salas he corrido
ponen pavoroso miedo,
según de horror, y de asombro
están sus espacios llenos.

(III, 1)

Me parece que tanto las *obscuridades horribles* como los *de horror y de asombro espacios llenos*, agigantados por el inesperado empleo de la forma plural, abren el camino al cupo simbolismo existencial de las mazmorras clasicistas y de los panteones románticos.

EL CONFORMISMO REFORMADOR DE JOSE LOPEZ DE SEDANO

por Antonietta Calderone (Universidad de Messina)

José López de Sedano fue uno de esos autores menores de la segunda mitad del siglo XVIII cuya producción teatral se nos presenta como un interesante documento histórico puesto que, como opina G. Carnero, « precisamente [...] en un autor de medianas luces es más fácil que se dé el propósito de escribir una obra de tesis, o que sea más evidente la sutura entre el pensamiento y la hermosa cobertura »¹.

No me refiero, por supuesto, a Juan José López de Sedano, autor de la *Jabel*, colector del Parnaso Español y protagonista de una famosa polémica literaria con Tomás de Iriarte en los años 1778-1785, sino a ese José a secas que en otro trabajo pretendí distinguir del anterior, contemporáneo suyo, con el cual a menudo ha sido confundido².

Dejando de momento las razones que me han llevado a estas afirmaciones, quisiera avanzar aquí mi hipótesis de trabajo actual: reconocer valor histórico-literario e ideológico a la obra de uno de los tantos « poetas ramplones » aplebeyados e ignorantes », según los calificaba E. Cotarelo y Mori³, que en aquel entonces abastecían de piezas banales los coliseos madrileños.

¹ *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, 1983, p. 47.

² J. López de Sedano, *Marta aparente*, por A. Calderone, Roma, 1984.

³ *Estudios sobre el arte escénico en España. Tomo II: María del Rosario Fernández. La Tirana*, Madrid, 1897, p. 2.

José López de Sedano se configura como el prototipo de autor de transición, por un lado aún fiel a los cánones teatrales post-barrocos, y por el otro, dispuesto a dar cabida, en su obra, a la nueva problemática ilustrada tanto en su preocupación estética como en la moral e ideológico-social. Lo que nos explica una cierta ambigüedad de tesis y de estilo acompañada por la fluctuación continua (incluso en una misma pieza), entre el entregarse y el retraerse del autor frente a posturas de extraordinaria modernidad ideológica.

Según las investigaciones que he llevado a cabo hasta ahora, entre 1763 y 1779 compuso piezas de argumento heroico-militar⁴, de magia⁵, diversos sainetes⁶ y numerosos « arreglos » de obras extranjeras⁷, demostrando en tanta variedad de temas dramati-

⁴ *Cerco y ruina de Numancia*, ms. 16.116 BNM, s.a.; *No hay trono como el honor. Alejandro en Macedonia* (1ª y 3ª jornadas), ms. 1-50-3 BMM, 1778; *Tener el nombre de fiera y en las acciones no serlo. Laomedón en Siria* (1ª jornada), ms. 1-149-14 BMM, s.a.; *Faltar a padre y amante por obedecer al rey. La Etreá* (3ª jornada), ms. 1-30-1 BMM, 1778; Barcelona, C. Gibert y Tutó, s.a.

⁵ *La deshonra está en la culpa*, ms. 15.861 BNM, s.a.; *Marta aparente*, ms. 1-47-1 BMM, s.a. [1779]; ed. cit. 1984. Elementos mágicos se encuentran también en la citada *Cerco y ruina de Numancia*.

⁶ *La casa de Chinitas*, ms. 1-154-19 BMM, 1778; *La defensa de las mujeres*, ms. 1-154-2 BMM, 1779; *La duda satisfecha*, ms. 14.520³⁵ BNM, 1800, atribuyéndolo a Ramón de la Cruz, A. Durán lo publicó en *Colección de sainetes*, Madrid, 1843; en el siglo siguiente, E. Cotarelo y Mori aclaraba el problema (*Sainetes de Don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, N.B.A.E., 23, *Discurso preliminar*, p. L b.), pero a pesar de ello, el sainete volvería a aparecer como pieza de don Ramón en la edición de F. Sainz de Robles (R. de la Cruz, *Sainetes*, Madrid, 1958); *El paje duende*, ms. 1-158-27 BMM, s. a. [1779]; *El sainete de repente*, ms. 14.524¹¹ BNM, s.a. [1778] (hasta hoy atribuido a Antonio Valladares); *El sonrojo de los críticos y escrutinio de los vicios*, Madrid, A. Muñoz del Valle, 1763.

⁷ Este conjunto de piezas requeriría, incluso en una breve presentación como ésta, un análisis más detallado y extenso del que, por evidentes límites de espacio y de tiempo, puedo dedicarle ahora. Por lo tanto, lamentando tener que rematar la cuestión con pocas y esenciales afirmaciones, en primer lugar tengo que declarar que la mayor parte de ellas no son traducciones directas del original (como a menudo se lee en algún título de las piezas impresas), sino adaptaciones en verso, por lo general manuscritas, de una anterior traducción directa en prosa, por lo común anónima e impresa. De ello se desprenden los diversos aspectos por investigar: el ya citado problema del texto escrito (llegado hasta hoy, según los casos, en versión sólo manuscrita; o manuscrita e impresa tal como fue aprobada por la censura, sin emendaciones, o bien manuscrita, con emendaciones de la censura, e

zables si no originalidad, sí cierta homogeneidad en un determinado tipo de tesis.

Consciente de la función pedagógica, además de lúdica, del teatro⁸, se lanzó valerosamente a la batalla contra la irracionalidad imperante, la relajación de las costumbres, las modas impuestas, la mala distribución de la riqueza, aspectos, como es bien sabido del gran problema moral y económico-social con el que iban a enfrentarse las autoridades gubernamentales. Y si tal postura crítica es connatural a los sainetes (no hay que olvidarse, además, del gran modelo « vivo » representado por Ramón de la Cruz, quien había dado enfoque reformador a este género menor y en aquellos años dominaba cotidianamente en los mismos coliseos), no deja de sorprender en las comedias de argumento fantástico, como las de magia o las heroico-militares. Hasta influyó quizás — y esto es lo que quisiera verificar — en la elección misma de los originales para sus « arreglos » o refundiciones.

Sirva como ejemplo la traducción de *Le Misanthrope*, donde la censura de la moda de los cortejos, puntualmente diseminada en

impresa conforme tales correcciones, etc.), el de las representaciones (puesto que el tener a menudo el mismo título tanto la traducción verdadera como la refundición, determina una cierta confusión en el análisis del tipo de fruición por parte del público); en fin, relacionado con este último aspecto, el de la tradición crítica y bibliográfica que ha tenido que discernir, no siempre con acierto, entre una y otra pieza. Teniendo presentes, pues, los resultados hasta hoy conseguidos y recordando una vez más la relatividad de estos mismos resultados; invito al investigador interesado a tomar visión del cuadro incluido como apéndice de esta comunicación, cuyo propósito es el de facilitar una visión de conjunto de los datos que poseo. A tal propósito agradezco al amigo investigador Francisco Lafarga la amabilidad de haberme confirmado, durante las sesiones del Congreso, el ser *El huérfano inglés* segura traducción de *L'Orphelin anglais*, cuya existencia yo conocía pero que hasta el momento no he podido examinar. Incluye en dicho cuadro *La Silesia*, que debió ser traducción, según consta en el « Memorial Literario » de 1784 (octubre, p. 106), sin tener, también en este caso, ningún dato para comprobarlo.

Recuerdo, en fin, que José López de Sedano compuso, además, una pesadísima pieza original en un acto, para ser intrepredada por dos personas: *La pasión ciega a los hombres* (Valencia, Estevan, 1803).

⁸ Uno des sus personajes, el Alcalde de *La duda satisfecha*, afirma que el teatro es « [...] un puesto/ respetable, donde deben/ corregirse los defectos,/ sin nombrar en las ideas/ determinados sugetos./ Haciendo así, se logra/ la diversión y el provecho,/ y en lo contrario, se arriesga/ la instrucción y el buen ejemplo. » (fol. 12 v.).

todas las obras que he visto, se convierte en el eje absoluto de toda la acción: el traductor elimina más de una escena del original para ampliar alguna o añadir otras nuevas en las que intensifica su diatriba moral. O véase también la de *Beverlei*, en la que la representación de las consecuencias nefastas del juego se lleva a cabo con mayor insistencia y exacerbación a pesar del tono « aplebeyado ».

Otros arreglos ponen de manifiesto otro aspecto grave de la crisis que afecta a España: el desarreglo social, relacionado con la preocupante pobreza del pueblo y la ofensiva riqueza de los Grandes; la falta de trabajo en los unos y el rechazo del trabajo por los otros, con los prejuicios que de ello derivan, como la criminalidad, la mendicidad, etc. José López de Sedano no se limita a criticar las instituciones oficiales, incapaces de tomar medidas legislativas adecuadas, sino que, tras analizar los términos del problema, pasa a sugerir soluciones y avanza propuestas concretas de reforma, adelantando a veces y otras comunicando a su público cuanto los economistas de aquellos años iban discutiendo o poniendo en marcha ⁹

En *La joven isleña*, por ejemplo, (que sigue al pie de la letra el original sólo en la escena IV, donde se concentran las ideas roussonianas), la « salvaje » Justina, como su modelo Betti, se opone a la asimilación del concepto de riqueza con el de felicidad y critica la conducta de la sociedad falsamente desarrollada en la que ha sido trasplantada; pero va más allá del modelo, puesto que no vacila en denunciar tanto el inmovilismo de la nobleza decaída como la conducta ociosa de las mujeres, que influyen negativamente en la esfera económica y moral de la nación ¹⁰. Sobre la supuesta incompatibilidad entre nobleza y « artes mecánicas » sa-

⁹ Sobre el examen de tales problemas y las diversas soluciones avanzadas por los espíritus ilustrados, véase J. Sarrailh, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Méjico, 1957, en especial modo el cap. IV de la tercera parte, dedicado a las *Generosas soluciones del problema social*.

¹⁰ Al saber que en España a las mujeres y a los nobles se les exime del trabajo, Justina declara: « Vosotros tenéis la culpa, / porque en vez de buscar medios / decentes para ser ricos, / inventáis vosotros mismos / arbitrios para empobrecer. / [...] No entiendo / esas costumbres de España, / ni podrá ser de provecho / a una civil sociedad / que, porque son caballeros, / los hombres vivan ociosos. » (fol. 13 r.).

bemos que en 1773 se había pronunciado el Gobierno con una ley, tras variadas discusiones y propuestas de economistas y magistrados¹¹. Y en 1785 Jovellanos, en el *Informe sobre el libre ejercicio de las artes*, aclarando las Reales Cédulas de 1779 y 1785, habría de recomendar el trabajo a las mujeres, a condición de que no fuese un tipo de trabajo que ofendiera su honestidad¹². En el mismo año de 1779 José López de Sedano emprendía un libre arreglo de *La locandiera*, eligiendo como protagonista a una mujer burguesa (según la acepción moderna del término, claro está), una posadera, que se caracterizaba no por su belleza como la Mirandolina original, ni por la hermosura y el «trato noble» como la Liseta de la primera versión anónima, sino por su «discreción» y «honestidad»; ejemplo concreto, para el público popular, de mujer trabajadora y honesta. El afán moralizador, además, llevaba al traductor a eliminar las otras dos figuras femeninas, las cómicas, que ya en la anterior traducción habían sido presentadas como ignorantes, ociosas, gorronas, y a pintar al Marqués como personificación de los peores aspectos de la nobleza decaída y pobre¹³.

El tema de la nobleza y la legitimidad de sus privilegios vuelve a aparecer en la traducción de *L'Orphelin anglais*, que llevaba a las tablas otro inquietante problema de aquellos años, el del mestizaje social, tratado con afirmaciones perfectamente adscribibles a la gran discusión político-filosófica sobre el derecho, que arrancaba de las ideas enciclopedistas y del humanitarismo roussoniano.

J. López de Sedano, al mismo tiempo que censuraba los lamentables defectos de un tipo de nobles vanos, ociosos, «sedientos de sangre»¹⁴, ensalzaba la virtud de otro tipo de nobles virtuosos y humanos. «La más alta de las leyes / es la humanidad» proclama uno de los protagonistas, a la par que otro reconoce que «la distinción de estados / no es una vana apariencia, / sino dis-

¹¹ Real Ordenanza adicional a la de reemplazos del ejército de 3 de noviembre de 1770, cit. por R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976, p. 239.

¹² B.A.E., 50, pp. 33-34.

¹³ Véase mi examen de esta refundición en *Da Mirandolina a Liseta*. (Su «*La locandiera*» in Spagna) en «*Letterature*», 7 (1984), pp. 28-73.

¹⁴ P. 12 a.

tinción real / y útil », siendo el verdadero noble, hombre de bien y benefactor ¹⁵.

La preocupación moralizadora tal vez convenciera al poeta a refundir *Marta imaginaria*, comedia de magia con estructura de auto sacramental calderoniano: nada más lejos, por lo tanto, de los cánones fundamentales neoclásicos de propiedad y verosimilitud según ponía de manifiesto el « Memorial Literario » de 1784. *Marta aparente*, además de presentar numerosas intervenciones lingüísticas que denotan un inequívoco intento de censura religioso-moral y estilística, vuelve a renovar los acentos de crítica moral y social de las piezas anteriores. Además, puede notarse, por primera vez en la serie de comedias basadas en el personaje de la maga Marta la Romarantina, un uso de la magia que no tiene como fin la genérica consecución de potencia y de honores, sino la concreción de la reivindicación económica y social ¹⁶.

Resumiendo, en muchas piezas José López de Sedano se hizo intérprete de los problemas que flotaban en el ambiente de la época, sin dejar de ser, al mismo tiempo conformista y ambiguo puesto que en muchas otras no evitó lo espectacular, lo maravilloso, lo farragoso que tanto chocaba con las ideas estéticas de aquella misma España ilustrada. Fue contradictorio no sólo en el estilo, sino también en la elección y desarrollo de los temas. Me limito a citar sólo algún ejemplo. Arremetió contra las mujeres en casi todas sus piezas, a la vez que les dedicaba una defensa (la del sainete de 1763, refundido en 1779), dictada por un excepcional feminismo, y plasmaba protagonistas femeninas virtuosas, discretas, ejemplares.

En el desenlace de algunos de los arreglos citados no cabe duda que el expediente de la agnición del protagonista o la consecución de bienes materiales y no sólo virtud, resolvía la situación de desarreglo inicial según los viejos presupuestos de clase, en contradicción con la crítica de los mismos, que había desarrollado en el curso de la acción. En fin, los conceptos de injusticia social, de superioridad moral de la clase subalterna, de deseo de bienestar, presentes en *Marta aparente*, estaban puestos en bo-

¹⁵ P. 19 b y 15 b respectivamente.

¹⁶ Cfr. mi *Introducción a Marta aparente*, cit., pp. 70-72.

ca de Culpa, como tentación, y por lo tanto, no como legítima reivindicación.

Quizás este autor « de medianas luces » quisiera, como he supuesto en mis trabajos anteriores, emprender su personal reforma de las costumbres españolas, haciendo llegar sus ideas a través de los géneros y los expedientes más populares, o, quizás escribiera, como el Don Eleuterio moratiniano, « únicamente deseoso de despachar su mercancía teatral para salir de apuros, como despachaba anteriormente billetes de lotería para vivir », según la graciosa comparación de R. Andioc¹⁷. Lo cierto es que hoy en día se nos presenta como autor « en crisis », reflejo perfecto del período « en crisis » del que venimos hablando; digno, por ello, de atención.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 209.

APENDICE *

Adaptaciones de J. Sedano	Traducciones anteriores y/o de otros autores	Originales
<p><i>El Misántropo</i> Ms. 1-126-2 BMM s.l. s.a. BNM s.l. s.a. BIT <i>Estreno:</i> agosto 1771</p>		<p><i>Le Misanthrope</i> de Molière (1666)</p>
<p><i>La Silesia</i> Ms. 16.120 BNM Ms. 1-46-3 BMM Barcelona, J. F. Piferrer, s.a. (BRAE, BIT) Barcelona, C. Gibert y Tutó, s.a. (BIT) Barcelona, Viuda de Piferrer, s.a. (BIT) <i>Estreno:</i> 1776</p>		
<p><i>El desertor</i> Ms. 1-105-1 BMM Madrid, Librería de Quiroga, 1793 (BIT) <i>Estreno:</i> 20 agosto 1777</p>	<p><i>El desertor</i> (¿ P. de Olavide?) Barcelona, C. Gibert y Tutó, s.a., 2ª ed. (BIT)</p>	<p><i>Le Deserteur</i> de L. S. Mercier (1770)</p>
<p><i>El huérfano inglés o el evanista</i> Ms. 1-118-5 BMM Madrid, Librería de Quiroga, 1796 (BNM, BMM, BIT) Barcelona, C. Gibert y Tutó, s.a. (BIT) Barcelona, P. Nadal, 1798 (BIT) <i>Estreno:</i> septiembre 1778</p>		<p><i>L'Orphelin anglais</i> de C. H. de Lon- gueil (1769)</p>

Ser vencido y vencedor.

Julio César y Catón

Ms. 1-64-10 BMM

Madrid, Librería de Quiroga, 1801 (BMM)
Barcelona, J.F. Piferrer s.a. (BNM, BIT)
Barcelona, P. Nadal s.a. (BIT)

Estreno: 23 enero 1779

Catone in Utica

de P. Metastasio
(1727)

La joven isleña

Ms. 1-39-11 BMM

Estreno: 5 julio 1779

La jeune indienne

de S.R.N. Chamfort
(1764)

Estragos que causa el juego.

(El Beverley o jugador inglés)

Ms. 1-121-3 BMM

Estreno: 12 julio 1779

Beverly. El jugador inglés. Barcelona, F. Genéras, s.a. (BIT)
Barcelona, C. Gibert y Tutó, s.a. (BIT)
Barcelona, J. F. Piferrer, s.a., 2ª ed. (BMM, BIT)

Beverlej

de B. J. Saurin
(1768)
traducción de
The Gamester
de E. Moore (1753)

El hombre prudente

Ms. 1-116-10 BMM

Estreno: 2 agosto 1779

El hombre prudente
Barcelona, P. Nadal, 1797 (BNM)
Barcelona, C. Gibert y Tutó, s.a. (BNM, BIT)
Barcelona, J.F. Piferrer, s.a. (BIT)

L'uomo prudente

de C. Goldoni (1748)

La posadera feliz o el enemigo de las mujeres

Ms. 1-28-13 BMM

Ms. 14.976 BNM

Madrid, Librería de Quiroga, 1779 (BNM)

Estreno: 22 septiembre 1779

La posadera y el enemigo de las mujeres

Barcelona, P. Nadal, 1798 (BIT)
Barcelona, C. Gibert y Tutó, s.a., 2ª ed. (BMM, BIT)

La locandiera

de C. Goldoni (1752)

Nacer de una misma causa enfermedad y remedio. La enferma fingida.

Ms. 1-133-17 BMM

Estreno: agosto 1784

El buen médico o la enferma por amor

Barcelona, P. Nadal 1798 (BNM, BIT)
Barcelona, C. Gibert y Tutó, s.a. (BNM)
Barcelona, J.F. Piferrer, s.a. (BIT)

La finta ammalata

de C. Goldoni (1751)

(*) Las ediciones impresas (sueltas) de cada una de las obras, aunque de diferente impresor, tienen idéntico texto. Las siglas se refieren a las bibliotecas de Madrid: Nacional (BNM), Municipal (BMM) y de la Real Academia Española (BRAE), y a la del Instituto del Teatro de Barcelona (BIT), en las que se hallan disponibles los manuscritos y dichas sueltas. Las fechas de estreno están sacadas de los expedientes del Archivo Municipal de Madrid, *Catálogo de Secretaría*, XVIII, Grupo 10 (que contienen, además, recibos autógrafos de José López de Sedano), de los *Papeles de F. Asenjo Barbieri* (Ms. 14.016² de la Biblioteca Nacional de Madrid) y de las aprobaciones y demás indicaciones contenidas en los manuscritos.

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 comunicación¹ 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*². Pero, ¿cómo puede hablarse de fracaso,

¹ 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.

² 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*³.

³ *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*⁴.

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 trabajo⁵. 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).

⁴ *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.

⁵ 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 gusto⁶.

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 parisiñas, 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,

⁶ *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.

Cuando, 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, Jael, 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? »⁷.

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 »⁸.

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 Belloy⁹. 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.

⁷ 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.

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

⁹ 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 »¹⁰.

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

¹⁰ Mme. de Staël-Holstein, *Oeuvres complètes*, Paris, 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.

EN TORNO A « LA PONCELLA DE ORLEANS » DE ANTONIO ZAMORA

por Mariateresa Cattaneo (Universidad de Milán)

Por el singular desarrollo de su humana aventura y el contradictorio bosquejo que de ella construyen las actas de dos procesos bastante contiguos en 1431 (condena a la hoguera) y 1456 (completa rehabilitación), la imagen de Juana de Arco resulta sin duda extraordinaria, pero también difuminada y como suspendida entre la luz firme del milagro y los rasgos sombríos de la superstición o de un patriotismo visionario que aunque es pío no deja de ser ante todo heroico y bélico.

Sin embargo, en eso estriba la sugestión del personaje que puede asumir múltiples caras según la perspectiva de interpretación privilegiada: de lo que se han aprovechado ampliamente los historiógrafos y, más, los escritores que en Europa, y en Francia esencialmente, han ofrecido muchas posibles Juanas ¹, utilizando en diferentes secuencias combinatorias los datos de su biografía, de la situación histórica y, a veces, trazos imaginados.

En la literatura española ² el interés por la Poncella de Orléans

¹ Véanse, para una información bibliográfica general, P. Lanéry d'Arc, *Le livre d'or de Jeanne d'Arc*, París 1894 (reimpreso en 1970, en Amsterdam); I. Raknem, *Joan of Arc in History, Legend and Literature*, Oslo 1971, E. Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, 1976 (artículo: *Doncella de Orléans*).

² A. de Latour, *Jeanne d'Arc sur la scène espagnole*, en « *Revue britannique* », 1874, pp. 401-428; *Jeanne d'Arc chez les historiens espagnols*, en « *Revue britannique* », 1875, pp. 103-116; Guillot de Saix, *Jeanne d'Arc dans la littérature espagnole*, en « *Hispania* », París, 1919, pp. 209-217.

no es frecuente: pero sí bastante temprano, si consideramos la comedia perdida de Lope (que se encuentra en las listas del *Perogrino*, con el título de *La Poncella (Doncella) de Francia*) que se insertaría en uno de los primeros puestos de un índice de obras escénicas de tal argumento, detrás del *Mystère du siège d'Orléans* (1435), de la *Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Remy* (1581) del jesuita Fronton du Duc, y próxima al *Enrique VI*, parte I, de Shakespeare (1592) y de la anónima *Tragédie de Jeanne d'Arc* (1600).

Prescindiendo de la obra lopesca, de la cual no queda noticia alguna, se debe avanzar pues hasta 1722, para encontrar impresa *La Poncella de Orleans* de Antonio Zamora³, probable refundición de la comedia de Lope.

Imposible y ciertamente ficticio sería cualquier intento de reconstrucción del esquema original lopesco: mídase la distancia — no en sentido valorativo, sino de lógica narrativa, estructuración escénica y entrelazamiento temático y simbólico — que aleja *No hay deuda que no se pague* del *Burlador de Sevilla*. Tampoco nos sirven de ayuda, para remontar al menos a una fuente común, las escasas referencias a la legendaria Juana en la historiografía española precedente. Frente al silencio de las crónicas contemporáneas a la Poncella, y a la falta de otra referencia cualquiera a su trágica muerte o sucesiva rehabilitación, adquiere así especial relieve la *Historia de la Ponzella de Francia y de sus grandes hechos: sacados de la crónica real por un cavallero discreto imbiado por embaxador de Castilla a Francia por los serenissimos reyes don Fernando y doña Ysabel*⁴.

Es una narración novelesca que, sin ninguna exactitud histórica, a pesar de la pretendida derivación de una indeterminada « crónica real », nos ofrece una Juana guerrera valiente y astuta, « codiciosa de batalla », asimilada, como modelo femenino, a las

³ La comedia, anterior según P. Merimée (*L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII siècle*, Toulouse 1983, p. 66) a diciembre de 1707, fue publicada en el tomo I de *Comedias nuevas de Zamora*, Madrid, 1722 (reimpreso en 1975, en Hildesheim - New York).

⁴ Utilizo la edición de Burgos, Philippe de Junta, 1562. En « *Revue Hispanique* », 1926, I, pp. 512-592, se puede leer el texto de la edición más antigua (Sevilla, 1512).

Amazonas, que vence, mata, conquista, sufre una breve prisión, vuelve a vencer y termina su carrera recibiendo honores en su palacio. Los más altos príncipes quieren casarse con ella, en particular el Rey de Chipre, pero ella, no interesándole los amores, prefiere pasar su tiempo leyendo y platicando en su pequeña corte sobre las hazañas de los famosos héroes del pasado. Como ha resaltado M. Defourneaux⁵, el mayor interés de la *Historia de la Poncella de Francia*, agradablemente fabulosa, pero con un esquema narrativo repetitivo, consiste en la intervención de los españoles en los hechos de la Poncella. Durante la lucha por la conquista de La Rochelle, ella envía una embajada al rey Juan II de Castilla (téngase presente que estamos en 1436 y la Poncella ha muerto en 1431) pidiendo refuerzos que el rey le concede, y precisamente desde una nave de la flota castellana Juana guiará la acción victoriosa.

La buena difusión de la *Historia de la Poncella*, es atestiguada por cuatro ediciones entre 1512 y 1562 (Sevilla 1512; Sevilla 1530; Burgos 1557; Burgos 1562) y además por la *Crónica de Alvaro de Luna*⁶, en la que se repite tal cual el episodio de la embajada, con alusión precisa a esta obra, que entonces estaba sin imprimir.

Aparece así una tendencia a conectar de algún modo la aventura de Juana con los acontecimientos históricos españoles (precisamente con la colaboración entre Francia y Castilla contra Inglaterra durante la guerra de los Cien Años) que se confirma observando como también el padre Mariana llega a hablar de la Poncella⁷ a partir de la petición de ayuda francesa para la reconquista de París, dirigida esta vez al rey de Aragón (que no pudo satisfacerla). Pero la narración sucesiva — pasando por alto cierta imprecisión de los nombres — es ejemplar por corrección histórica y hace pensar en que Mariana quizás pudo leer las actas del proceso durante su estancia en París (1567).

⁵ M. Defourneaux, *Jeanne d'Arc en Espagne*, en «Hispania», París, 1943, pp. 1-19.

⁶ *Crónica de Don Alvaro de Luna, condestable de Castilla, maestre de Santiago*, ed. J. de Mata Carriazo, Madrid, 1940, p. 150.

⁷ *Historia de España*, XX, 16, BAE, 31, p. 87.

Muy diferente es la orientación de Zamora al escribir su *Poncella* en la que introduce muchos anacronismos y unas cuantas modificaciones históricas: evidentes ya desde las primeras escenas, donde encontramos ya adulto al hijo de Carlos VII, presentado en el papel de Delfín (en realidad el futuro Luis XI tenía pocos años en estas fechas), mientras Carlos ya es el Rey, sin ningún problema de consagración. Y además el mayor enemigo de Juana es Enrique V — ya muerto y sustituido como regente por su hermano, el duque de Bedford — e Inés (Agnés Sorel) aparece como amante del rey, a pesar de que sus amores empezaron muchos años después de la muerte de Juana.

Esta arbitrariedad, justificada por la posibilidad de crear una tensión teatral entre dos personajes femeninos, permite también la articulación de la necesaria fábula de amores y celos, sin que afecte a Juana (como ya habían hecho y seguirán haciendo otros escritores: d'Aubignac, Schiller etc.): pero es singular y notable la transformación de Inés en dama inglesa, cuya novelesca llegada a la corte es narrada en la apertura de la escena con uno de aquellos diálogos diegéticos iniciales que parecen ser típicos de la técnica teatral de Zamora (piénsese en *No hay deuda que no se pague*, pero también en *Mazariegos* y *Monselves* o en *Siempre hay que envidiar amando*). Ya en estos primeros parlamentos la acentuación es negativa (el amor del rey se define « amoroso capricho », « embelesado delirio », « delito » y se añade que « siendo Inglesa Inés / parece preciso / mandando en su voluntad / que adelante los partidos / de Inglaterra... » « ... pues rendido / a su amor para perderle / solo ha tenido albedrío ») aunque, al entrar en escena Inés, Zamora, quizás recordando los preceptos de Lope sobre la necesidad de la suspensión del oyente, subraya de ella solo el aspecto de mujer enamorada, bien que insegura y celosa.

El desarrollo de la obra es de todos modos coherente con los indicios iniciales. La elección dramática de Zamora tiende a la fijación de una imagen negativa de Inglaterra, hecho que en su concordancia con los acontecimientos históricos españoles contemporáneos⁸ parece enlazarse con la actitud historiográfica de

⁸ Los sentimientos francófilos de Zamora en los primeros años del

las fuentes ya examinadas, de conectar siempre los asuntos extranjeros con intereses españoles, y quizás sirve para establecer el posible horizonte de espera del público de Zamora.

En esta misma dirección va la revalorización de los franceses, empezando por Carlos VII, al cual Zamora « a donné du coeur, dont il manque si tristement dans la réalité »⁹. Enamorado infeliz, obligado a oponerse a su deseo, y por lo tanto dotado de aquella ambigüedad y de aquella vacilación sentimental que Zamora otorga con frecuencia a sus personajes, el rey muestra siempre gran lealtad para con Juana, siendo imitado por sus colaboradores (faltan los detractores, por ej. La Tremoille): trata de socorrerla en el infausto final y Juana muere entre sus brazos mientras se ensaña un vengador ataque a los ingleses.

El gran proceso de Rouen queda reducido a un interrogatorio bastante mísero dirigido por el duque de Celeberia y por un dudoso Talbot (también el clásico adversario de Juana es dibujado por Zamora inclinado a inquietas reacciones y atormentado por amorosas añoranzas de Inés) y de tal manera la prevaleciente responsabilidad inglesa sirve para justificar en la condena de la Poncella la total ausencia de la Iglesia: sólo se alude a una aprobación de la sentencia por parte del Obispo de Bobés (Beauvais), de Nicolas Midi y Guillermo Spinet — los nombres son históricamente exactos — sin duda obedeciendo a la censura de la escena española acerca de las apariciones de los eclesiásticos.

Pero también en lo que se refiere a Juana se puede notar una debilitación de las tensiones religiosas y místicas a favor de un enfoque más aventurero (lo amazónico de Juana, de lo que Moratín¹⁰ se mofará) y espectacular.

siglo son atestiguados también por *Preso, muerto, vencedor, todos cumplen con honor en defensa de Cremona* (1716), comedia « visiblemente de circunstancias » según Alberto Lista que añade: « la revistió con todos los lances de amor, celos y desafíos que pudieran haberlo hecho Lope y Calderón: y lo mismo hizo en la *Poncella de Orleans*, tomada de la historia francesa, y que escribió probablemente por complacer a sus gefes » (*Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, 1844, II, p. 219).

⁹ P. Merimée, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰ *Comedias de D. Antonio Zamora*, en *Obras póstumas* de D. L. Fernández de Moratín, Madrid, 1868, III, p. 138: « Juana de Arc sale luchando a brazo partido con un lobo y tanto le aprieta que le ahoga y da con él en tierra... ».

Mientras las « voces » encuentran solo espacio en los cuartos del soneto en el que Juana resume su excepcional historia, durante su interrogatorio:

En la feliz quietud de mi cabaña,
al despuntar el Sol, estaba un día,
quando candida luz, que el Cielo embia,
mis ojos ciega, y sus carrizos baña:
Sal, Juana (dixo) á ser en la Campaña
vida de la Francesa Monarquía,
pues su Rey sabe, que á tu brazo fia
tan sagrado poder, tan nueva hazaña. (acto III)

Zamora utiliza hábilmente la intervención sobrenatural en el sueño de Carlos (acto I: a Carlos aparece « en una Nube luziente una Sombra vestida de blanco » y, con un complicado juego de tramoyas, el ángel le enseña a Juana « pastora humilde », a la cual en este mismo momento él revelará su función de amparo y alivio de la Monarquía): aquí Zamora combina una típica situación calderoniana con el proceso de intensificación de recursos escenográficos que es peculiar suyo y le es exigido por su público.

Añádase que en Juana se evidencia aquella debilidad en la construcción del personaje protagonista que se advierte también en otras comedias de Zamora — empezando por el Don Juan violento y matón, desprovisto de toda cualidad mitopoyética de *No hay deuda*: indicio sin duda revelador de la reducción de las perspectivas dramáticas del tiempo, en el cual, usando la certera expresión de Marc Vitse¹¹, se lleva a cabo una « sistemática labor de desmitificación », pero también, según mi parecer, personal incapacidad para lograr una coherencia psicológica y temperamental que supere la incertidumbre sentimental, la ambigua conflictividad exteriorizada en los patéticos suspiros de los « a parte », que agita a los personajes en un movimiento teatral sagazmente articulado, pero unificado más por la espectacularidad (simbiosis de visual y de sonoro, cuidada estructura y variación escénica, ingeniosa gradualidad del final de los actos, de rebuscado efectismo) que por la colocación central del héroe.

¹¹ *Historia del teatro en España*, Madrid, 1983, I, p. 601.

Juana, en vilo entre una prevaleciente caracterización heroico-militar y la vocación divina aceptada con automatismo no problemático, no consigue imponerse sobre la deuteragonista Inés en calidad de antítesis cristiana a la soberbia y al egoísmo mundano, como se puede observar en la escena « de la rosa y del lirio », obsequio floreal ofrecido por las dos mujeres al rey y que éste utiliza después, arrojando la rosa de Inés y poniéndose en el sombrero el lirio de Juana, con significado político-amoroso, ante Talbot. Se trata de una escena bien ingeniada y quizás, si queremos abandonarnos en conjeturas, de derivación lopesca, como afirma Merimée¹², pero que ciertamente reabsorbe a Juana en la atmósfera artificiosa y cortesana de las comedias que Bances Candamo definía « de fábrica »¹³, y lo mismo sucede con la escena del duelo entre las dos rivales (acto III), duelo que, masculino o, en su variante más singular, femenino, es tópico del mismo género de comedia.

Con todo, la ambición de una comedia de molde calderoniano es demostrada por la organización métrica más variada respecto a la costumbre zamorana (mayor presencia de octavas, a veces con alternancia amebia voluntariamente solemne, introducción del soneto) y sobre todo por la ausencia del elemento saineteril, con una casi completa falta de música y canciones (se da una sola, breve excepción en el reencuentro entre Inés y Talbot) y con la supresión del rebajamiento cómico del lenguaje, limitado, según la tradición, a los pocos parlamentos del gracioso.

Sin embargo no son suficientes ni esta mayor dependencia de los modelos, ni el estilo adornado con fórmulas y módulos calderonianos, que aunque son frecuentes no dejan de ser decorativos y postizos, para una dignificación heroica que coloque la historia de la Poncella dentro del marco estructural trágico del teatro áureo.

Además de los elementos exquisitamente dieciochescos que Merimée y Valbuena Prat¹⁴ han puesto de relieve, la pertenencia — aunque todavía inicial — al nuevo siglo consiste precisamente

¹² P. Merimée, *op. cit.*, p. 35.

¹³ F. Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, Londres, 1970, p. 34.

¹⁴ P. Merimée, *op. cit.*, p. 35; A. Valbuena Prat, *El teatro moderno en España*, Zaragoza, 1944, pp. 14-16.

en esta imposibilidad de adhesión intensa al desarrollo de la trayectoria dramática en sus conflictos y en su excepcionalidad: la obra al revés se construye con distanciamiento y moderación ideológica conciliadora, que conllevan una edulcoración de lo trágico y no generan más que una emoción patética.

Ya nos acercamos a la reflexión racionalista de Feijoo, que pocos años después, encuadrará con lucidez, en una óptica de desconstrucción heroica, la peripecia de la Poncella: « aquellos [los ingleses] atribuyeron sus hazañas a pacto diabólico, y estos [los franceses] a moción divina, acaso los ingleses fingieron lo primero por odio, y los franceses, que manejaban las cosas, idearon lo segundo por política: que importaba mucho en aquel desmayo grande de pueblos y soldados, para levantar su ánimo abatido, persuadirles que el cielo se había declarado por aliado suyo, introduciendo para este efecto al teatro de Marte una doncella magnánima y despierta, como instrumento proporcionado para socorro milagroso »¹⁵.

¹⁵ *Teatro crítico*, I, *Defensa de las mujeres*, en *Obras escogidas del P. Fray B. J. Feijoo*, BAE, 56, p. 55.

COMELLA vs MORATIN HISTORIA DE UNA CONTROVERSIDA

por Mario Di Pinto (Universidad de Nápoles)

1. Don Pedro, el áspero e intransigente parroquiano del moratiniano *Café*, aparentaba no conocer al autor de « esa » comedia, ni quería saber nada de él: es decir del inocente Eleuterio Crispín de Andorra, sólo culpable de haber escrito una de las innumerables comedias heroicas que poblaban en aquel entonces tanto las tablas de la capital como las de provincias¹. Pero sí le conocía Leandro Fernández (ficticiamente don Pedro), y pretendía que el público, tanto « la turbamulta de los chorizos »² como la minoría burguesa y medio culta, por distintas razones y con distintas reacciones, reconociera en don Luciano Francisco Comella el modelo que poco y mal se ocultaba tras el transparente personaje de don Eleuterio. Por más que lo negara Moratín, todas las alusiones y referencias apuntaban a aquel blanco³, ni era cierto, como advertía

¹ Como los teatros de Sevilla, Valencia, Barcelona, Cádiz, que eran (especialmente al último) verdaderas escuelas y viveros de actores, de donde procedían los más afamados y exitosos artistas de la capital. Cfr. de E. Cotarelo Mori, *La Tirana*, Madrid, 1897 e *Isidoro Matquez*, Madrid, 1902.

² Según escribía el propio Moratín en carta del 22 de febrero de 1792 a Juan Pablo Forner, contándole circunstanciadamente el estreno de *La comedia nueva o El Café*: « La turba multa de los Chorizos, los pedantes, los críticos de esquina, los autorcillos famélicos, y sus partidarios ocuparon una gran parte del patio y los extremos de las gradas... ». Cfr. *Epistolario de L.F. de M.*, edic. de R. Andioc, Madrid 1973: v. carta 29.

³ Que Moratín aludiese efectivamente a Comella, lo indicaba ya en 1830 Juan de Dios Gil de Lara en sus *Apuntaciones para una disertación*

una y otra vez el autor, que: « ni en las personas ni en las alusiones se hallará nadie retratado con aquella identidad que es necesaria en cualquiera copia, para que por ella pueda indicarse el original »⁴. No. Aunque la intención del autor fuera la de formar un don Eleuterio « de muchos escritores ignorantes que abastecen nuestra escena de comedias desatinadas, de sainetes groseros, de tonadillas necias y escandalosas », como más tarde declararía en el prólogo de la bodoniana edición de Parma de 1796 y remacharía en las estupendas notas a la comedia, que redactó con ánimo más sosegado en los últimos años de su vida⁵, no cabe duda alguna de que a quién se refería era al propio Comella. Don Leandro no hizo ningún esfuerzo para ocultar las señales que indicaban en Comella el prototipo de don Eleuterio, desde los orígenes catalanes a los datos familiares, así como el título mismo de la estrafalaria comedia « El gran cerco de Viena », que no podía no recordar al público *El sitio de Calés* estrenado por Comella en junio de 1790, con éxito de público aunque no de crítica, ya que la comedia había sido maltratada en el « Memorial Literario » de julio del mismo año⁶.

El malaventurado Comella, como se saca de la mentada carta de don Leandro a su amigo Forner, « presentó un pedimento al presidente » del Consejo y a cuantas autoridades pudiese (vg. al Corregidor, al Juez de imprentas, al Vicario), para impedir la representación y la impresión del « libelo infamatorio », amparándose en las leyes del Estado. En su solicitud se aprecia la patética sorpresa del postulante al verse inexplicable y un tanto cínicamente atacado no sólo en su oficio de literato sino también en su vida privada y familiar:

sobre las Alusiones que se encuentran en varias obras de L. Leandro Moratín y sobre la vida de este escritor, BNM ms. 3710/14 (tomo la referencia de R. Andioc, *op. cit.*, p. 127 n. 13)

⁴ Cfr. el prólogo a la edición príncipe (Madrid, 1792) de *La Comedia nueva*. Para la historia del estreno y las polémicas que lo acompañaron o surgieron a raíz de aquél, así como para la bibliografía relativa a toda la cuestión remitimos a la edición de John Dowling, Madrid, 1970.

⁵ El prólogo a la edición de Parma (Bodoni) 1796 puede leerse hoy en la edic. cit. de Dowling. Las notas a la *Comedia* (ms. 61-94 de la B.N.) están publicadas en el t. I de las *Obras póstumas*, Madrid, 1867, pp. 89-155.

⁶ « Memorial Literario », n. CXIII, julio de 1790, II parte, pp. 394-397.

« Señor: D. Luciano Francisco Comella, vecino de esta corte, con el mayor respeto hace presente a V.E. como por la compañía de Eusebio Ribera va a representarse una pequeña pieza en un acto (sic), intitulada *La comedia nueva*, su autor D. Leandro Moratín, en la que, entre las infinitas sátiras que contiene, hay la de las personalidades contra el suplicante, su mujer D.^a María Teresa Beyermón, y su hija mayor, sacándolas en ridículo al teatro e injuriándolas en términos tan claros, que no falta otra cosa que nombrarles; pues pinta un poeta que actualmente escribe « que se casó con una criada del amo que sirvió » antes de escribir; « que tiene cuatro hijos », que la comedia que supone ha compuesto, se vende en « los puestos del Diario »; que a la hija, que desfigura con nombre de hermana, aunque dice la edad que tiene, « la da instrucción, la hace aprender o estudiar la gramática y que hace versos »; que para dar todavía mayor idea de que es el suplicante el poeta que se denigra y de que es catalán dice: « estupendo potaje para un ventorrillo de Cataluña », con otras particularidades injuriosas que trascienden al decoro de su mujer, siendo la una de ellas el decir « que estuvo en la comida tirando miguitas de pan a un tal D. Hermógenes », y otras calumnias que deben ser castigadas. Como también que el poeta « tiene intimidad con la dama de la compañía », y que en su casa hace las cosas « más bajas » que pueden imaginarse... »⁷.

No debieron parecerle del todo sin fundamento las ilaciones de Comella al Vicario eclesiástico, cuando dudó largamente en otorgar su aprobación a *La comedia nueva*, tardando en darla hasta la víspera del estreno. Aún mejor sabían de qué el asunto los dos censores encargados de leer e informar sobre la solicitud: Santos Gonzáles y Miguel de Manuel, ambos del partido de Moratín y adictos suyos, los cuales se empeñaron en demostrar la impertinencia de tales quejas, encima mofándose del malaventurado Comella

⁷ El memorial de Comella, así como todo el expediente, con los informes de los censores etc., va reproducido en el exhaustivo estudio de Carlos Cambrero, *Comella*, publicado en la « Revista contemporánea », 1896, nn. CII, CIII y CIV (v. n. CIII, p. 45-47). Hoy puede leerse, con otros documentos, en la edic. cit. de Dowling.

y añadiendo por su parte más burlas e insolencias. Las argumentaciones de Santos Díez, de una pedantería imponente, en lugar de demostrar (como sería su cometido), que el ridículo poetaastro retratado en la *Comedia* no suponía referencia alguna a Comella, acababan por recargar irónicamente las injurias contra el suplificante, con una descarada dialéctica que no ocultaba sus malévolas intenciones⁸.

Sin embargo, y pese a todas las defensas de los censores y a todas las disculpas de Moratín, el blanco de la satírica agresión no era la ficticia comedia sino el propio Comella. *El cerco de Viena*, grande o pequeño que fuese, no debía importarle gran cosa a don Leandro: era sólo un pretexto para atacar cierto estilo de hacer espectáculo, que a él no le gustaba o que no comprendía. Y es una prueba el que ni Comella en sus quejas, ni los censores en sus informes, hablen de la comedia ficticia en relación con *El sitio de Calés*. El mismo Moratín, en sus notas póstumas, fue bastante imparcial, repartiendo citas y ejemplos entre muchos (Valladares, Zabala, Concha...), sin cargárselo todo y solamente en los hombros de Comella. Al cual, en la lista de las malas copias de la *Numancia destruida*, parece reconocer el mérito de una mayor prudencia o menor desatino con respecto a los demás. Y efectivamente, en el caso del *Sitio de Calés*, Comella tendría a mano la fácil defensa de que no se trataba de una « comedia nueva », sino de la traducción de una pieza francesa⁹, que por lo visto no debió tener una mala acogida. Por lo menos eso dice el « Memorial Literario » en la citada reseña del *Sitio*: « Mr. de Belloy

⁸ Para dar una idea de sus sofismas, sacamos de su prolijo *Informe* (J. Dowling, *op. cit.*, pp. 269-272) este ejemplo: « ... tampoco hay motivo para que se queje; porque, o él se tiene por buen poeta, o por adocenado: si lo primero, no es él con quien habla Moratín; si lo segundo, enmiéndosese o abandone esa ocupación, y tome otra, como se representa haberlo ejecutado el dócil y amable don Eleuterio. Además de eso, ¿qué razón hay para que se queje un mal poeta de que le digan que lo es? Este no es un defecto moral, ni denigrativo del honor sólido de un ciudadano, que ni le mandan que sea poeta ni tiene obligación de serlo. Sea él un ciudadano honrado y amable como el D. Eleuterio de la comedia; que con eso nada perderá, aunque abandone la poesía por falta de talento para ella ».

⁹ Era traducción de *Le Siège de Calats* (1765) de P. L. Buirette de Belloy; cfr. F. Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés* (1700-1835). I. *Bibliografía de impresos*, Barcelona 1983.

dió en París en 1765 una tragedia sobre este asunto. Nunca pieza dramática alguna tuvo mejor suceso, ni más alabanzas ». Pero curiosamente añade, acto seguido, que: « el Autor de la Española no ha querido aprovecharse de ella, acaso por la gloria de ser original. De ella no ha tomado más que los nombres; ha seguido otra trama, con bien pocas situaciones que valgan algo; ha querido dar parte en el valor, y en el consejo a las mugeres, y aun las ha hecho superiores: cosa bien estraña a la historia a la verosimilitud y a la misma Tragedia Francesa ». En resumidas cuentas se reprochaba a Comella el intento de originalidad y la valoración de la mujer: cosas, en cambio, que demuestran una sensibilidad moderna y una atención a un problema social, que justamente en aquel tiempo iba difundándose en España. En otras palabras, se le reprochaba el no querer ser solamente traductor o remedador de lo ajeno, como tantos autorcillos que abastecían el teatro de entonces, y pretender a un papel más autónomo.

2. Es posible que Moratín, como había declarado y como resulta de las notas, pretendiera castigar todo un género de teatro, creando el prototipo de « muchos escritores ignorantes »; pero no puede negarse que el ejemplo, tal como le salió, apuntaba, por inequívocas señales, únicamente a Comella. Y eso, no por lo que Comella copiosa y estrafalariamente iba escribiendo, ya que comedias « heroicas » tan prosopopeicas y multitudinarias se contaban por decenas y centenares. Ni las de Comella eran las peores: sus tres *Federicos* (*Federico II*; *Federico II en Glatz* y *Federico II en el campo de Torgau*) y su *Catalina II* se representaban, y se continuaron representando aún después de la sátira moratiniana, por mucho tiempo y con gran éxito de cómicos y de público, no sólo en España sino también en el extranjero. De la buena acogida que tuvieron en Italia el mismo Moratín es testigo (no sin una punta de envidia) en su *Viaje de Italia*. No se olvide además que, según noticia de Cotarelo, todavía en 1815, muerto ya Comella, el gran actor Isidoro Máiquez representaba el *Federico II* en el Príncipe: la comedia se representó durante siete días, del 1 al 7 de Febrero, siendo presenciada el día 7 por el propio rey Fernando VII¹⁰. Siempre en Abril de 1815 el mis-

¹⁰ Cfr. E. Cotarelo Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*,

mo Máiquez repuso otra heroica de Comella, *Luis XIV el Grande*. Estrenada en Noviembre de 1789, la comedia gustó al público y a la crítica, obteniendo un excelente juicio del « Memorial Literario ». En ella, como en casi todas las suyas, se vislumbran los grandes temas de la Ilustración, ahora nuevamente propuestos pero en clave popular. También se destaca un buen conocimiento de las ideas políticas, junto a una oportunista utilización de ellas: en el personaje de *Luis XIV* Comella traza el retrato del perfecto monarca ilustrado, con la evidente intención encomiástica de rendir homenaje a Carlos IV, recién subido al trono¹¹. Y era acaso esa radicalización de la temática ilustrada, que iba difundándose en muchos sectores de la española de la última década del siglo como antecedente de lo que se llamaría más tarde « romanticismo », lo que desconcertaba y molestaba al conservador Moratín.

Por lo que atañe a la comedia « lastimosa » (el otro aspecto de la producción comellana), algunas de ellas — como *La Jacoba* o *El Abuelo y la Nieta* — fueron recibidas tanto del público como de la crítica con gran favor y repuestas muchísimas veces, hasta bien entrado el siglo XIX, como piezas ya clásicas. Y hay que decir que era en este terreno donde Moratín acusaba la competencia de su rival, tanto por los temas tratados como por la técnica teatral, la cual — se diga lo que se diga — Comella poseía en grado sumo. En particular las dos obras que acabamos de mencionar trataban, como otras muchas de la época, el mismo asunto de matrimonios mal ajustados y niñas engañadas que Moratín repitió en todas sus comedias (menos en *El Café*), sin duda con un rigor neoclásico, un equilibrio y una perfección estilística que Comella ni se planteaba siquiera, pero también con menos

cit. pag. 377. Y añade graciosamente: « Comella no pudo asistir a este triunfo, pues había fallecido a fines de 1813 » (nunca impedimento fue más justificado!).

¹¹ Carlos IV había sucedido a su padre en diciembre de 1788. Es curioso notar a este propósito como, indicando — en una visión profética — a los futuros Borbones de España, la reina esposa de Luis XIV atribuyera sólo a los primeros tres el atributo que a cada uno parece convenirle (« Animoso », « Pacífico », « Justo »), dejando para el último (Carlos IV) el genérico y nada calificativo apodo de « Sabio Heredero ». Se conoce que en un año escaso de reino el nuevo soberano aun no había dado pie para una definición caracterial más personal.

movilidad y menos recursos escénicos de los que gustaban al patio. Por otro lado, nunca ha sido meritorio ni aconsejable despreciar al patio o prescindir de él, cuando se trata, al revés, no de someterse a su gusto, sino de implicarle en el espectáculo.

Y es que lo que Moratín llamaba retraso, desarreglo o vuelta a la escena barroca por parte de los autores « ramplones », no era sino un intento de renovación, un síntoma del romanticismo incipiente. No un retraso pues, sino una anticipación, la señal de que los tiempos estaban evolucionando. De la comedia « lastimosa » nacían la temática y el lenguaje de la comedia social, pero era la « heroica » con su trasfondo político, sus efectos escénicos y corales, la que preludiva a un teatro romántico y masivo, de concepción moderna, casi cinematográfica. Aquellos autores, los Zavalas, los Valladares, los Comellas, lejos de ser incultos y desarreglados, como los pintaban y siguen pintándolos los modernos censores, conocían muy bien su oficio y se planteaban críticamente el problema de un teatro-espectáculo distinto de un teatro-texto. Y diría que casi en términos modernos, ya que el fausto de sus espectáculos, las muchedumbres, los caballos, los ejércitos de los *Federicos*, de las *Catalinas* y de los tan incriminados « sitios », no tenían nada que ver con la ingenua maquinaria de la comedia de magia, que ya iba cediendo paso a una espectacularidad de otro tipo, mas eran funcionales de la acción escénica, el código semiológico con que comunicar al público un mensaje incluso político, pidiéndole la colaboración de su propia fantasía. Era, si se nos permite la comparación, la misma operación que al cabo de siglo y medio haría Cecil de Mille. La representación sustituía a la palabra y el mensaje, aunque inconscientemente, ocultaba un fin didáctico, que iba desarrollándose a la vista y con la complicidad de los expectadores¹².

¹² Este mismo concepto se encuentra en J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*, III. Desarrollando un ensayo de I. L. McClelland (*Comellan drama and the censor*, en « Bulletin of Hispanic Studies », XXX - 1953 -), en que se plantea el problema de que el grupo de « sub-literary scribblers » (Comellas and Zabalas) fuera realmente el que había visto la oportunidad de « dramatizing modern social problems » (p. 21), Alborg instituyó, con toda oportunidad, la comparación con la moderna técnica cinematográfica.

Y era exactamente el contrario del teatro neoclásico de Moratín, en el cual todo aparecía perfecto y verosímil, como ya conocido, y cada elemento, cada palabra, exquisita y congruente, soportaba el equilibrio de toda la comedia. Ambos eran hijos tardíos de la Ilustración, de la cual eran la deformación dialéctica, el significado y el significante separados y opuestos. No extrañará, por tanto, el que Moratín, desde lo alto de su conservadurismo y de su aristocracia intelectual, embistiera la roja muleta de este popularismo prerromántico.

3. Pero sin detenernos en el super conocido episodio del estreno de *La Comedia Nueva*, y de la polémica que a raíz de aquel estreno se armó, circunstanciada y documentadamente descrito por Cambronero, a finales del siglo pasado, y por los que de él lo tomaran, cabe preguntarse por qué don Leandro, el gran comediógrafo y mejor lírico que fue, se metió tan sañudamente con Comella. Y ¿por qué con Comella, que al fin y al cabo no era de los peores, y no por ejemplo con Concha, Moncín, Zabala o Valladadares? La cosa no es de extrañar si consideramos que Moratín iba persiguiendo la plaza de director de los teatros. Tanto para ajustar sus flacas finanzas como para intentar realizar el sueño de su vida, es decir la reforma teatral, cuyo plan tenía meticulosamente pensado en todos sus detalles. E iba declarándolo a diestro y siniestro en cartas, escritos, sugerencias y peticiones oficiales: a Floridablanca primero, a raíz del éxito de *La Comedia* (« en virtud del estudio formal que tengo hecho del teatro; de la experiencia que he adquirido... »), y a Godoy después, en una carta larguísima y muy interesante, o al mismísimo Carlos IV, insinuando la necesidad de una reforma y proponiéndose humildemente como director de la misma: « Si Vuestra Magestad le juzgase capaz de desempeñarla, él, por su parte, no dudará sacrificar todo su talento y estudio a un objeto de tal importancia »¹³. Eran, traducidas a un código cortesano y burocrático, las mismas intenciones que dejaba traslucir en *La Comedia*, poniendo en boca de don Pedro, ya desde el primer acto, unas declaraciones que eran al mismo tiempo su diseño programático y una justificación

¹³ Cfr. R. Andioc, *Epistolario* de L. F. de M. (cit.) cartas 27, 28, 34, 35 (págs. 122-140) y otras.

de la poca operosidad de su grupo. Como esta: « lo que necesita [el teatro español] es una reforma fundamental en todas sus partes; y que mientras ésta no se verifique, los buenos ingenios que tiene la nación, o no harán nada, o harán lo que únicamente baste para manifestar que saben escribir con acierto, y que no quieren escribir ». Una huelga de escritores o, si se prefiere, un chantaje: si el gobierno no nos asegura el éxito con la fuerza, no escribiremos comedias. Y es interesante notar como este concepto debía alimentarle con particular regocijo, ya que venía caldeándolo desde algún tiempo, si en la *Derrota de los Pedantes* (del 89) exclamaba: « ¿que especie de fatalidad domina hoy en la literatura española? ¿Por qué los que debían escribir callan, cuando los que aún no saben leer escriben? ». Y veremos, más adelante, como este mismo silencio, o mejor dicho comedimiento, será un tema de la polémica de Comella, la acusación a los neoclásicos de poca fantasía o incapacidad creativa.

La Comedia Nueva parece escrita a propósito para conseguir aquel resultado. Era la forma más genial y mejor lograda de manifestar con un ejemplo evidente los defectos y las enfermedades supuestos de la escena contemporánea y sugerir al mismo tiempo las posibles panaceas para sanarla. Y para llevar a cabo la ambiciosa operación, Moratín se atrevía a jugar, como un malabarista, en el mismo terreno del adversario, desafiando al mismo público que solía apreciar y solicitar aquellos desatinados expectáculos. Por esto el blanco al que apuntar directa y francamente no podía ser otro sino el más alto y más exitoso representante de aquel teatro que él pretendía derrotar. Es cierto que el don Eleuterio del *Café* tenía que reunir en sí todos los defectos y los desarreglos de la escena contemporánea; que debía ser la suma — como Moratín predicaba — de todos los autores ramplones e ignorantes de la época: pero también es cierto que no podía de ninguna manera resultar abstracto so pena de no ser creíble. Con el enorme sentido del teatro que tenía, Moratín sabía teórica y prácticamente que para ridiculizar y corregir los vicios, la comedia debe imitar la naturaleza y crear personajes concretos. En este caso, la sátira debía personalizar, referirse a un nombre y a una persona reale, posiblemente al número uno, el más querido y aplaudido por su público: este era don Luciano Francisco Comella.

El propio Leandro Fernández, a diferencia de sus secuaces, no desconocía el mérito de su rival. Prueba de ello es la misma preocupación que siempre tuvo en negar cualquier parecido de éste con su ficticio personaje. Al menos oficialmente, ya que en privado se le escapaba la verdad y así, por ejemplo, cerraba el relato del estreno en la carta a Forner ya varias veces citada, con estas palabras en las que la ironía parece ceder el paso a un sí es no es de desengaño: « la gente bien intencionada piensa que una obra como ésta debía causar la reforma del teatro; pero yo creo que seguirá como hasta aquí, y Comella gozará en paz de su corona teatral ».

Comella en efecto siguió gozando de su corona. El éxito de la comedia por lo visto no debió ser tan clamoroso: despertó cierto interés los primeros días gracias a la curiosidad, la expectación, los chismes y las polémicas que se armaron; pero ni la tesis, quizás absorbente, ni la estructura metateatral, que forman hoy el gusto y el mérito de la obra, serían las más apropiadas para atraer la simpatía de un público acostumbrado a un tipo de fábula más enredoso y activo. La maniobra moratiniana no consiguió los resultados que se propusiera, pero sí fue eficaz a largo plazo: en el sentido que no logró hundir a Comella, que continuó escribiendo y representando con éxito para su público, pero le fastidió para siempre dejándole ridiculizado o haciendo que se borrara su nombre de toda la historiografía siguiente. Porque los historiadores del XIX (y del XX), salvo contadas excepciones, o por no leer efectivamente los textos o por no atreverse a modificar juicios o definiciones ya canonizadas, no supieron cambiar un veredicto tan autorizado como el de Moratín y prefirieron ignorar el nombre de Comella o, si hablaron de él, lo hicieron con malévola suficiencia, prolongando la leyenda del escribidor malo e inculdo ¹⁴. Lo cual Comella no era.

¹⁴ Más divertida resultaba la saña crítica de los censores, cuando para mejo castigar a nuestro pobre comediógrafo, digno por lo visto de toda execración, le achacaban culpas diametralmente opuestas. Es el caso del romántico Agustín Durán, quien juzgaba que la inferioridad de esos autores menores de XVIII (y ponía a Comella en compañía de Cañizares, Añorbe, Moncín, Valladares y Zavala) estribara en su obsequio a las reglas neo-clásicas y a la escuela francesa. Manuel Silvela, medio siglo después, le

4. Podrá parecer exagerado llamar a don Luciano Comella « el dramaturgo más inspirado e inteligente de su generación », como le definió Subirá Puig en un valioso ensayo de 1953¹⁵; pero lo que no puede negarse es que fue el más prolífico comediógrafo de su tiempo con sus cientocincuenta y pasa títulos entre tragedias, comedias, prólogos, entremeses y fines de fiesta, sin contar las tonadillas. Todas estas piezas siguen esperando todavía a que alguien las lea sistemáticamente y en su conjunto, que estudie sin prejuicios la temática tan abundante y variada, y la ideología que de ella se infiere, y sobre todo que analice con método el sistema de signos tanto escénicos como lingüísticos. La empresa aportaría incluso otro interés más amplio, representando un elemento inexcusable en el mapa posible del lenguaje generacional de aquellas últimas décadas del XVIII mucho más útil para el conocimiento de la cultura y los gustos del destinatario-comitente que no los datos meramente económicos. Quien esto se propusiese, debería partir del estudio de Cambroneró: el cual tuvo el no pequeño mérito de averiguar los datos biográficos todavía inciertos y de clasificar y fechar por primera vez el esuberante material existente en la Biblioteca Municipal de Madrid, pero sin salir de una mera descripción de la fábula de cada pieza y de la anecdótica de su representación, ni atreverse a modificar sustancialmente el juicio de Moratín. Y sin embargo tanto él como, más tarde y más decididamente, Subirá Puig en varios estudios

reprochaba el error contrario, adscribiéndole a la escuela nacional. Quien, como a Ticknor, casi le avergonzaba confesar haber leído con gusto treinta comedias de Comella; quien le hacía inculto e ignorante de literatura extranjera (francesa en particular) y quien le mofaba por su ingenua dependencia de los textos franceses.

Cfr. A. Durán, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, Madrid 1828; M. Silvela, *De la influencia ejercida en el idioma y en el teatro español por la escuela clásica, que floreció desde mediados del postrer siglo. Discurso leído ante la R. Academia Española el día 25 de marzo de 1871*; G. Ticknor, *History of Spanish Literature*, Londres, 1849 (ed. Castellana, con notas de P. de Gayangos, Madrid, 1851-56).

¹⁵ J. Subirá, *Un vate filarmónico: don Luciano Comella. Discurso leído el día 22 de marzo de 1953, en su recepción pública en la R. Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1953.

suyos¹⁶, dejaron constancia de la injusticia histórica perpetrada en daño de Comella y de la necesidad de replantearse ex novo el problema de su valor literario.

Para empezar habrá que despejar el terreno de los falsos juicios que, de pura pereza y con el transcurso del tiempo, han venido encostrándose alrededor del tema. Comella no fue solamente el famélico comediógrafo (no interesa ahora si bueno o malo) trasplantado a la Corte desde su nativa Cataluña, muy conocedor de su oficio y capaz de hilvanar de prisa y corriendo una comedia nueva si alguien se la encargaba o de estrenar muchas en un mismo año. El era también un literato y compartió con sus contemporáneos una cultura que, en aquel entonces, es decir en los años noventa, no tenía ya nada o muy poco que ver con lo barroco ni con sus epígonos, mas iba desarrollando (y por consecuencia modificando y poniendo al día) los temas y la doctrina de la Ilustración de hacía medio siglo. Y que Comella en efecto estuviera fuertemente imbuido de cultura ilustrada lo demuestra toda su obra teatral de los *Federicos*, *Catalinas*, *Luis Catorce* a *La Jacoba*, el *Abuelo y la nieta*, *El alcalde proyectista*, *El violeto universal*, del que vamos a ocuparnos, y muchas otras. Pero puede comprobarse también en la obra no teatral, en los artículos por ejemplo que con varios seudónimos ('El impertinente', 'El abogado de los pedantes' y otros) iba publicando en « El Diario de las Musas », que él mismo fundó con Lorenzo de Burgos y mantuvo en vida desde el primer de Diciembre de 1790 al 24 de Febrero de 1791. En ese « Diario », además, rindió un afectuoso homenaje a la memoria del malogrado coronel y gran poeta Joseph Cadalso, de quien por lo visto fue admirador, reproduciendo en los números 20 y 21 dos de sus odas (*Al Amor y A Venus*).

La publicación periódica tuvo el honor de tener una censura muy favorable nada menos que de Meléndez Valdés, quien tuvo trato con los proponentes, o por lo menos habló con ellos, como se infiere del siguiente juicio que entresacamos de dicho informe:

¹⁶ Cfr. J. Subirá, *La tonadilla escénica*, Madrid, 1930, *Tonadillas teatrales inéditas*, Madrid, 1932.

« ... el plan de este periódico me ha parecido juicioso y bien meditado y de no poca utilidad al público por la variedad de objetos que debe abrazar, unos de instrucción y filosofía, y otros de amenidad y honesto entretenimiento. Los autores se me han mostrado llenos del mejor deseo de trabajar por sí, y solicitar por todos los medios que les sea posible auxilio de otros literatos para llevarle cada vez a mayor perfección; y los números que he examinado, no conteniendo nada opuesto a la religión ni a las leyes, están por otra parte escritos con pureza y llenos de buenos y juiciosos pensamientos... »¹⁷.

De « los otros literatos » solicitados y que no desdeñaron publicar en dicho folio, hemos reconocido unos epigramas de Iglesias y traducciones, farsas y diálogos filosóficos de Juan Pablo Forner¹⁸.

Lo que destaca tanto en las palabras de Batilo como en la solicitud y en el « Prospecto » o programa antepuesto al primer número, es el substrato ilustrado de aquella cultura, que se adivina tras las ideas, el intento social y — ¿cómo no? — el estilo mismo. Por otra parte es comprensible que los supuestos herederos de aquel legado, cincuenta años después, al recoger aquellos conceptos con espíritu filológico y comportamental, los proyectaran sobre una distinta dimensión política, prerromántica y populista, a pesar y en contra de la resistencia neoclásica. Moratín, que escribía a posteriori, en la segunda década del Ochocientos y en Francia, después de ilusiones y desengaños, intuía esas cosas, como el agudo crítico que era, pero no podía aceptarlas, como el conservador que también era.

No se olvide además que Comella (como Zavala y otros) según noticia de Cotarelo y más tarde de McClelland, figuraba en la tertulia de la Fonda de San Sebastián: la cual, por decaída que

¹⁷ La censura de Meléndez Valdés, como la solicitud de los diaristas, ambas de 1789, pueden leerse en G. Demerson, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Madrid, 1971, I, pp. 248-250. Más recientemente, L. Domergue, en su *Censure et lumières dans l'Espagne de Charles III*, Paris, 1982, pp. 164-165, ofrece un circunstanciado informe del expediente y de sus tropiezos con la censura.

¹⁸ ¿Será por eso (o también por eso) que Moratín dirigiéndose a Forner habla de « tu cliente » o de « tu Comella »?

estuviese con respecto a la primitiva, como sugería Cotarelo¹⁹, se-
guía siendo sin embargo un círculo de literatos donde se agitaban
temas nacionales y extranjeros. Dichos literatos puede que no
fuesen todo lo revolucionarios que pretende McClelland²⁰, pero sí
es cierto que a menudo se hacían sospechosos a la censura por
sus ideas sociales. Así, por ejemplo, el sólito Díez González con-
cluía su censura a *El Hombre Agradecido* de Comella con estas
preocupadas palabras:

« ... A la puerta del héroe de este drama fija el poeta un
escudo con este lema: *Casa de la Beneficencia en favor de
la Humanidad* y con este motivo hace el poeta su crítica de
la vanidad de los escudos de armas..., y se deja caer contra
la profusión de caudales que practican los poderosos. Su-
pongo que la moral sea sana, y que en este drama nos mues-
tre en poeta algunas verdades políticas. Pero dudo si el
teatro sea lugar propio para representarlas en unos tiem-
pos en que el mundo malicia demasiado y se halla confuso
y aturdido por una revolución de opiniones »²¹.

De la información que Comella tuvo de la cultura europea,
como de su afán de conocimiento, existen varios testimonios. Uno
de ellos puede ser la solicitud del 27 de diciembre de 1789 di-
rigida al Corregidor Armona pidiendo una « gratificación que fue-

¹⁹ Cfr. E. Cotarelo Mori, *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, p. 127:
« La tertulia de San Sebastián fue perdiendo importancia cuando se intro-
dujeron en ella elementos de menos valía; sin embargo a fines del siglo
aun duraba pero eran sus concurrentes habituales Don Pedro Salanova,
Lucas Alemán (D. Manuel Casal), Antonio Cacea (el P. Cayetano Cano),
El Militar ingenuo (D. Manuel Aguirre), Don Alvaro María Guerrero,
Comella, Zavala y otros, apoderados ya de aquel templo antiguo de la eru-
dición y del buen gusto ».

²⁰ I. L. McClelland, *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*, Liverpool,
1970, I, p. 188. La tesis de McClelland es muy interesante; después de
convenir con Cotarelo que « the cultural tone must have fallen », añade:
« But we hope to show that these so-called contemptibles were not unin-
telligent readers of the French or the French in traslation that they often
developed ideas unperceived by their betters, and that much of their un-
kemptness was due to the fact that they were overworked progressives...
They tried to be progressive in times when progressive ideas were viewed
with more suspicion than they had been in Arandan days... ».

²¹ I. L. McClelland, « *Comellan* » drama and the Censor, en « Bulletin
of Hispanic Studies », XXXI (1953), pp. 20-31: v. p. 22.

re de su agrado » para el pago de « un surtido de los mejores modelos extranjeros y otras obras metódicas » que « el suplicante » había encargado con el deseo de « perfeccionar cada día más sus producciones », y cita como méritos « los dos *Federicos*, las dos *Cecilias*, *Luis catorce*, *El pueblo feliz*, *La Jacoba* y otros, mereciendo en estos dramas el aplauso de algunos sabios y de la mayor parte del vulgo ». El expediente pasó como de costumbre a Díez González y sobra decir cómo éste se chupase los dedos, no dejándose escapar la ocasión de maltratar al pobre poeta, y proponiendo al final, con malévolamente ironía, que se le diera algo no por su talento sino por su indigencia²². Otra posible prueba de lo documentado y actualizado que era don Luciano al escribir sus comedias históricas, creo pueda deducirse de una nota del « Memorial Literario » de 1789, la reseña de un libro sobre *Las guerras de Federico II el Grande, en veinte y seis planos, que comprenden las batallas campales, etc.* recién traducido del Alemán y del Francés aquel mismo año. La coincidencia no deja de ser curiosa y no parece imposible que fuese ésa, puede que en su edición francesa, la fuente de la escena y el ambiente histórico de los dos *Federicos* hasta entonces compuestos²³.

Amén del sinfín de comedias y de otras fruslerías teatrales de las de pane lucrando, entre las cuales sin embargo no deben ser incluidas las tonadillas, que según la autorizada opinión del musicólogo Subirá eran de tomar muy en serio; y amén de la colaboración al « Diario de las Musas », que debió de ser copiosa, aunque hoy resulte difícil averiguar quién es quien tras el disfraz de tanto seudónimo; conocemos tre obritas literarias de Comella. La primera es un poemita intitulado *Letrilla a un paxarillo*,

²² Cfr. C. Cambroner, *op. cit.*, en « Rev. Contemp. », CII (1896), pp. 577-582.

²³ Cfr. « Memorial Literario », Noviembre de 1789, I parte, n. XCVII, p. 333. La referencia completa es la siguiente: « Colección de las Guerras de Federico Segundo el Grande, en veinte y seis planos, que comprenden las batallas campales y grandes acciones ocurridas en las tres guerras de Silesia, con la sucinta explicación de cada una. Dada a luz en Alemán y Francés por D. Luis Maller, teniente de Ingenieros al servicio de Prusia, y traducida por D. Francisco Paternó, Capitán del Regimiento de Infantería de Milán, vol. en 4º de 239 pág. en Málaga: en la Imprenta de los herederos de D. Francisco Martínez, año de 1789 ».

al estilo de Meléndez y de Iglesias parecido a tantos como entonces corrían, ni bueno ni malo. Más que de letrilla, se trata de un romancillo (ya que no lleva algún estribillo) de 17 cuartetas hexasilábicas de asonancia llana en los pares. Fue publicado en el « Memorial Literario » de 1789, al igual de las otras dos composiciones, que son un cuentecito moral (*El papelista embrollón y el vano escarmentado*) y una extraña fantasía, entre filológica y costumbrista, en forma narrativa, intitulada *Viage aereo desde el Prado de Madrid hasta el Valle de Cangas de Tineo*²⁴. Pero es de suponer que haya escrito más cosas, posiblemente esparcidas en varios periódicos, quizá ocultándose, como entonces estilaba, tras uno o más seudónimos, que hoy nadie conoce ni vale la pena sacar del olvido. En todo caso no se trata (no se trataría) de lo mejor suyo.

El verdadero asunto es el de recobrar una posible y verosímil imagen de Comella; reconocer que lejos de « carecer de cultivo », según expresión de Díez González, era (como dice Subirá) « también un hombre culto e ilustrado, conocedor de la Mitología y la Historia, versado en idiomas extranjeros así como en música ». Por algo, añadimos nosotros, era digno de ser el adversario de Moratín.

5. No es pensable que entre Comella y Moratín (o será mejor decir entre uno y otro bando, de los cuales ellos eran los campeones) se rompieran las hostilidades ex abrupto, con el estreno de *El Café*. Hay más de un indicio para pensar que aquello fuera solamente el momento cumbre, la arremetida más sensacional, de una lucha que duraba desde hacía unos años. Hojeando por ejemplo las anualidades del « Memorial Literario », se nota como el mismo Comella elogiado y mimado (por revista, fíjese bien, rigurosamente regularista) y admitido como colaborador hasta el año 89 (el año feliz de don Luciano), repentinamente se convierte, en 1790, en el blanco de todas las críticas. La cosa se pone todavía más sospechosa al advertir que el mismo cambio — y en el mismo año —

²⁴ Aparecieron en el « Memorial Literario » de 1789 en este orden: *El Papelista embrollón* ... en Octubre, n. XCV, pp. 235-240; el *Viage aereo* ... en Noviembre, n. XCVII, pp. 381-388; y la *Letrilla* en el mismo Noviembre, n. XCVIII, pp. 478-480.

se produce también en el censor Díez González, quien al suceder a Ignacio López de Ayala en 1788, había seguido tratando a Comella hasta entonces con suficiente aprecio²⁵. Más aún: ¿por qué justamente aquel año Comella, al cerrársele las puertas del « Memorial », siente la necesidad de tener una tribuna particular, « El Diario », donde atacar y defenderse? ¿De quién? Parece más que legítimo inferir que algo gordo debe haber pasado aquel año. Pero ¿qué? y ¿quién tiró la primera piedra? Este es el dilema.

El primer ataque debió de ser el del joven Moratín, con *La Derrota de los Pedantes*, publicada a finales del 89 (probablemente octubre o noviembre)²⁶, en la cual, metiéndose con toda la mala literatura del tiempo, parece aludir directamente a Comella por lo menos en dos puntos. En uno habla genéricamente de « una pestilente multitud de tonadillas modernas, bien frías, bien necias, bien escandalosas y despreciables »: ahora, conociendo la poca afición que siempre tuvo Moratín a la música y el desprecio que profesaba al melodrama italiano²⁷, y considerando que Comella era a la fecha el más popular y experto tonadillero, no es difícil comprender a qué ventana está tirando. Aún más diáfana es la alusión en el segundo punto en que dice de « un poetilla ridículo, autor de siete comedias góticas, todas aplaudidas en el teatro, todas detestables a no poder más y todas impresas por sus-

²⁵ De *La Jacoba* dice haberla « hallado bien arreglada, de trama fácil y natural, el todo de la Fábula de bastante interés etc. ». Más elogioso fue el juicio del « Memorial », así como para el segundo de los *Federico*. Cfr. la corta monografía de A. V. Ebersole, *Santos Díez González Censor*, Valencia, 1982, bastante útil aun cuando poco aprovechada.

²⁶ Ya que la reseña del « Memorial Literario » es de Noviembre de 1789, n. XCVIII, p. 430: « El Autor de este escrito, conocido por sus bellas producciones poéticas, intenta en él hacer ver varios disparatados poemas, romances, sonetos ecc. que produxeron, o el atrevimiento, o el interés, motejándolos con gracia su insulsez, para lo que figura llega una caterva de Pedantes al Palacio de Apolo, a donde un comisionado queriendo hacer patentes sus méritos para entrar en él con los Cervantes, Ercillas, Garcilaso, Argensolas ecc. es despreciado y reprendido de aquél. Entre los varios pasajes chistosos en que no se dexa de entender quienes son los sugetos a que se dirige la sátira, hace la descripción de un salon, en donde se hallan colocadas las artes y ciencias con maestría y gravedad ».

²⁷ Cfr. nota 1 p. 75 de nuestro trabajo: M. Di Pinto, *La tesis feminista de Moratín*, in *Coloquio internacional sobre L. F. de M.*, Abano Terme, 1980.

cripción, con dedicatorias y prólogo »²⁸. A parte que aquel apodo despectivo (« poetilla ridículo »), especialmente por el adjetivo, parece referirse a los éxitos populares que don Luciano había obsonaje de don Eleuterio; y que lo de « aplaudidas en el teatro » parece referirse a los éxitos populares que don Luciano había obtenido aquel año; la clave del enigma parece estar en el número siete referido a las comedias, para más inri góticas²⁹, que no puede señalar a otro sino al mismísimo Comella. Y esto, tanto como si el siete represente un número indeterminado, para decir muchas, como que indique un número determinado: ya que efectivamente las comedias estrenadas por Comella, y con aplauso, antes de la publicación de la *Derrota* son siete. A saber: *La buena esposa* (Julio de 81); *La Cecilia* (Junio de 86); *Cromvel* (Diciembre de 86); *Federico II emperador* (Dic. de 88); *Federico II en Glatz*; *La Jacoba* y *El pueblo feliz* (las tres de 1789, respectivamente de Junio, Julio, Septiembre); excluyendo de la cuenta el *Luis Catorce* y el *Federico II en Torgau* (Noviembre y Diciembre de 89) porque posteriores a la sátira moratiniana.

Es posible que Moratín estuviese molesto por el gran éxito de público y de crítica que había tocado a *La Jacoba*, mientras su viejo y su niña, tan pensados y meditados desde hacía casi tres años, aguardaban en un cajón el placet de las autoridades y de los cómicos. Sea como sea, la reacción del adversario no se hizo esperar: en las Navidades del mismo año 1789 estrenó Comella el fin de fiesta *El Premio* en el cual, con una estructura metateatral que utilizó después en otros prólogos y fines de fiestas, hizo que los actores actuasen como tales y con sus nombres reales. Era una defensa del teatro tal y como gustaba al público y a los cómicos, y debía contener un ataque contra los severos dicámenes de los neoclásicos, con alusiones posiblemente pesadas

²⁸ Cfr. ediz. J. Dowling, Barcelona, 1973, pp. 91 e 89.

²⁹ Comedia gótica no tiene el significado específico que más tarde se dió a un género particular de teatro. Moratín utiliza aquí el adjetivo con el sentido que F. Ruiz Morcuende recoge en su *Vocabulario de don L. F. de M.* (Madrid, 1945, I, p. 758, 4ª y 5ª acc. de la voz: *gótico*) de « afectado, recargado de metáforas y adornos » o, mejor aún, de « escritor que escribía con estilo afectado y recargado », como en el *romance IV* « A una dama que le pidió versos » (BAE, 2, p. 601-2): « ... en ambos corrales - la ruda plebe merienda - del *gótico* don Fermín - las mal cocidas menestras ».

a hechos y personas de la escasa escena neoclásica. La cosa sin embargo no pasa de ser una hipótesis, aunque legítima, ya que entonces y por primera vez, las iras del censor Santos Díez, « el desabrido catón dramático » como le apodó Cotarelo, se abatieron sobre el malaventurado autor, arrancándole los últimos folios, que él tuvo que substituir apresuradamente al último momento con nueve páginas nuevas. Una intención discretamente polémica, si se quiere, se aprecia en el mismo título y en la moraleja final: el « premio » de los actores y del autor es el aplauso del público.

Sobre el asunto de los pedantes, más o menos derrotados por Moratín, volvió Comella desde las páginas del « Diario de las Musas », su púlpito, con un artículo *La pedantería*, aparecido en el n. 39 del 8 de enero de 1791 y firmado con el significativo seudónimo de 'El abogado de los pedantes'. El asunto del breve ensayo se compendia en la frase final: « ... si se averigua a fondo, tienen menor pedantería los Pedantes de profesión que no éstos ». Y éstos, como ha vendido describiéndolos, son los mismos personajes (diría máscaras) que aparecerán más tarde en *El Violeto Universal*: un militar monótono, un letrado maniático, un novelero fanfarón, un Poeta presumido, etc. Este último ya es un erudito a la violeta: « Un Poeta que va de casa en casa, de tienda en tienda, de café en café, encajando a todos los sonetos que ha hecho, las églogas que ha compuesto y saca a relucir hasta con los más idiotas a Melpómene, el Pindo, Elicona, la Mitología y cita a Horacio a quien no le conoce ¿no es un Pedante? ». Adivina quién.

Este « Diario » merecería ser estudiado a fondo, porque me parece — habiéndolo algo más que hojeado — que esté hecho con bastante mala intención por su autor, con continuas alusiones a los reformadores (neoclásicos) del teatro, a cierto tipo de crítica aplastante, hasta llegar a un artículo de abierta denuncia (*Los falsos críticos*), aparecido en dos tandas el 12 y el 21 de febrero: el 24 le cerraron el diario y cualquier intento de hacerle revivir fue infructuoso.

Más directamente alusivo a Moratín, ya después de « La comedia nueva », fue Comella en varias suyas, aunque siempre atento para eludir el acecho de la prevenida censura de don Santos. Así en julio de 1792 estrenó *El Abuelo y la Nieta*, una comedia de música sobre la educación de las chicas, mezclando va-

rios temas ilustrados desde el mito del buen salvaje, en persona de un pretendiente americano, a la armonía del buen gobierno, despótico pero con filosofía. El concepto de educación que defiende Comella, sigue muy de cerca el modelo rousseauiano, a lo mejor deducido o refrescado en el *Eusebio* de Montengón aparecido poco antes, pero con algún motivo no sé si más ingenuo o irónico (como este: « mandé que comiera aquello — que quisiese; si cevollas — cevollas, si verros, verros »). La figura que se contrapone al novio americano, sano en sus principios naturales, y que parece corresponder intencionalmente a Moratín (a pesar de la opinión contraria de Silvela) es la del Abate. Aunque éste sea el personaje negativo, es sin embargo el pernio a cuyo alrededor rueda toda la acción, el verdadero soporte de la comedia. En él se apañan todos los vicios y los defectos de una educación ciudadana, fatua presumida y vacua. He aquí como le describe, por ejemplo, el aya doña Mónica: « Un tuno, que habiendo sido — inútil para las Letras — y las Artes, se vistió — de Abate, y con esta treta — se introdujo en los estrados, — en *los cafes*, y las tiendas — de Madrid, donde ha logrado — porque canta, representa — y bayla, que *por el hombre — más erudito le tengan — y civilizado*; ahora, — según él dice, se emplea — y se fatiga en sacar — del seno de la baxeza — y la barbarie a las Damas — Españolas... ».

Debajo del disfraz de erudito a la violeta, al fin y al cabo el sólido cliché cadalsiano, hecho para despistar a la censura, la clave para reconocer a Moratín en el ridículo personaje, creo deba verse en ser « abate » oportunista (beneficio que don Leandro había solicitado y obtenido), en los *cafés* (siempre el *café*), en la presunción y en ese feminismo ante literam, que parece referirse al original desenlace de *El viejo y la niña*³⁰.

Una vez indicado cual es el blanco de sus indirectas, Comella no se detiene en cargarle con demasiadas señas personales (en esto resultando más discreto que su adversario), mas se complace en ridiculizarle para tomar su propia venganza. Y debió de saltar de contento cuando, amén de todas las demás ridiculeces, el abate

³⁰ Cfr. M. Di Pinto, *op. cit.*, pp. 75-91.

le salió hasta impotente (« Los Abates — para amigos somos buenos — pero no para maridos ». La opinión, ingenuamente machista no cabe duda, de una supuesta poca virilidad de Inarco Celenio, parece bien firme y radicada en Comella, si también en la tonadilla *El Pedante* hace que un personaje diga del motejado erudito: « ¡Ay, que el sabio es Don Marica! ». Ni se olvide, a este propósito, que uno de los pinchazos clavados a don Eleuterio para que lo sintiera don Luciano (como diz que hacen las brujas brasileñas con sus fantoches de cera) era la alusión a su intimidad con la dama de la compañía, en cuya casa hacían « las cosas más bajas que puedan imaginarse », refiriéndose con trasparente envidia a la posible relación de Comella con la Tirana. Lo más divertido es que el mismo Comella, al protestar en su solicitud, no desmiente la cosa, sino que la cita como uno de los elementos que puedan identificarle.

La tonadilla *El Pedante*, estrenada el 1 de Agosto del mismo 92, según Subirá que la publicó en 1930, parece tenga méritos musicales, que desde luego exceden de mis facultades auditivas. De todas formas la música es de Laserna, músico en boga entonces. Por lo que atañe al texto en sí, no me parece una gran cosa³¹. Es más bien un material de escombros, residuo sobrante de *El Abuelo y la Nieta* y anticipación de *El Violeto universal*. Esto mismo y el ser — son palabras de Subirá — « aguda sátira contra los moratinistas enamorados de lo extranjero y despreciadores de lo nacional », parece resolver a favor de Comella la duda de la atribución, aunque no sea un gran regalo que se le haga. Parece aludir a Moratín, anticipando *El Violeto*, al decir: « fuese a correr cortes — y vuelve a ilustrarnos », o cuando le preguntan: « Y acerca del teatro — ¿cuál es vuestro parecer? » y contesta el Pedante: « Mi carácter me prohíbe — que hable del español bien », y más aún al ser definido « un crítico de café » (siempre el café, ya convertido en manía para el pobre de don Luciano), que le

³¹ El texto en J. Subirá, *La tonadilla escénica*, Madrid, 1930, III p. 121 sg. Cfr. también Idem, *Tonadillas teatrales inéditas*, Madrid, 1932, p. 307: « 1792 . . . Estrena Moratín *La comedia nueva*, que censura acremente el género tonadillesco, y Laserna pone música a la tonadilla *El Pedante* (¿letra de Comella?) aguda sátira contra los moratinistas enamorados de lo extranjero y despreciadores de lo nacional ».

reanuda al don Pedro del *Café* moratiniano y es modelo, como vamos a ver, del otro *Café* comellano. Se le aconseja también, aquí como allí, « hablar menos y hacer más » y termina con una evidente referencia a las pésimas uvas de don Leandro: « Voy a desacreditaros, — de improperios a llenaros, — en un escrito moderno — que yo voy a publicar », mas le contestan en seguida los otros, y es la llamada de Comella a « su » público: « Norabuena, norabuena, — que el pueblo decidirá; — que de necios y de sabios, — sabe el mérito apreciar ». ¿Adivínese de quién se habla?

6. Pero la real y directa contestación de Comella a *El Café* es el 'fin de fiesta' *El Violeto Universal o Café*. Directa es un decir ya que siempre esas cosas se hacían por filo de ironía o, si se prefiere, el juego era por tabla y el público era la barandilla donde rebotada la bola. Sin la inteligencia del espectador, el guiñar del ojo no es una alusión sino un tic. Por esto decíamos antes que la ironía de Moratín nos parece más pesada, demasiado cargado don Eleuterio con señas personales más que alusiones, lo cual no deja de extrañar en un autor por costumbre tan agudo e irónico. Podría explicarse psicológicamente con que, escribiendo poco y estrenando menos, aún no tenía alcanzada una popularidad como el otro, aún le faltaba un público « suyo » con quien dialogar. La técnica alusiva de Comella, en cambio, tenía experimentado un código puntual que el público debía de conocer bien, cazando al vuelo las mínimas señas. Nótese, por ejemplo, como casi siempre que en una comedia él introduzca alguna alusión a Moratín (sea una escena satírica o un personaje ridículo) lo anuncie ya desde el título, imitando o falsificando uno correspondiente de su adversario, venga o no al caso. Así mientras *El Pedante* parece responder directamente a *La Derrota de los pedantes*, *El Abuelo y la Nieta* no tiene nada que ver con la fábula de *El Viejo y la Niña*, pero sí contiene un personaje en que aparece ridiculizado Moratín. Más emblemático es el caso de *El Violeto Universal o Café*, donde el primer título se refiere a las anteriores comedias en que el personaje que actúa como contrafigura de Moratín es justamente un erudito a la violeta, y el segundo reanuda con la incriminada comedia omónima, de la cual quiere ser una contestación directa. Más señas no podía dar.

El Violeto fue escrito a finales de 1793: la censura de Santos Díez es del 23 de Noviembre, del 26 el permiso del mismo para la representación y del 27 la aprobación (« apruévase y representase ») de Morales « mediante a que de mi orden se han arrancado de esta Pieza las ojas atajadas por el censor don Santos Díez González ». Sin embargo no se publicó nunca, que sepamos, ni en sueltas ni en colecciones de teatro. Fue representada el día 5 de Diciembre de 1793 por la compañía de Manuel Martínez en el Coliseo de la Cruz actuando « La Tirana », Robles y Huerta, según informe de Cotarelo³², utilizado (aunque sin citar la fuente) por Subirá, quien añade que la pieza estrenada juntamente con *El Asdrúbal* y *Los Esclavos Felices* « en el mismo día otoñal (?)... sólo duró ocho días »³³. La noticia parece confirmada por un recibo de 2100 reales de vellón por la pieza trágica *El Violeto Universal*, firmado por Comella el 28 de Noviembre de 1793 a nombre de Martínez, es decir al día siguiente de haber recibido la aprobación³⁴. De todas formas no hay ninguna reseña de la obra en los periódicos de la época cotejados por Ada Coe; y el « Memorial Literario », que publica en enero de 94 una larga crítica de las primeras dos³⁵ desconoce por completo *El Violeto*: lo cual se puede comprender, dado el poder casi absoluto ejercido sobre la prensa del momento por el grupo neoclásico.

Además la mutilación operada por Santos Díez, que mandó arrancar cuatro páginas que fueron substituídas con pocas palabras de diálogo, para salvar lo salvable de la continuidad escénica, le quitaba interés, si no salero, a la pieza al quitarle las más directas alusiones a Moratín³⁶. Afortunadamente conocemos parte

³² E. Cotarelo Mori, *Isidoro Máiquez*, Madrid, 1902, p. 577 (Apéndice).

³³ J. Subirá, *Un vate filarmónico*, cit., pp. 30 y 31. Pero así no fue, porque como se deduce de las listas publicadas en el apéndice del libro de Cotarelo apenas citado, las primeras dos fueron representadas el 26 de noviembre con otra pieza corta del mismo Comella « Perico el de los Palotes », se conoce que substituída al último momento porque la aprobación del censor llegó sólo el 27, mientras el día 5 de diciembre *El Violeto* substituyó al *Asdrúbal*, que no debió de encontrar éxito.

³⁴ B. N. Madrid: Papeles de Barbieri « 14076 », 1793 (123).

³⁵ Cfr. « Continuación del Memorial Literario », Enero de 1794, III, pp. 73-80.

³⁶ Son los folios 7 y 11 (recto y verso ambos) del ms. 1-152-10 de la

del diálogo prohibido hasta en sus versos originales, gracias a la censura de don Santos, que vamos a reproducir en parte, porque también da un resumen del argumento:

He examinado el adjunto sainete titulado *El Violeto Universal*, siendo el lugar de la scena un *Café*, lo mismo que el de la comedia tituada la *Comedia Nueva*; hace el poeta salir a la dicha scena varios sujetos de cabeza ligera con sus respectivas manías; y entre ellos un crítico reformador de Theatros, que ha ido a correr cortes con ese fin, y ha formado un Plan de Reforma, en el qual dice: *Se pone allí un Director*; a lo que le pregunta otro: *Sin duda Usted quiere serlo? — Porque Porque el fin primario — de todo el que da proyectos — es el de tener en él — el empleo de más sueldo*. Y así va siguiendo hasta decir la expresión equívoca: *El Café es un veneno*. De manera que es menester mui poca sutileza para penetrar el fondo de esta Sátira.

Sí, el *Café* era un veneno: Comella lo había experimentado y lo recordaba el público que percibiría la alusión directa. Pero lo que Díez no calculaba era que la sátira no residía en esos pocos versos, sino en todo el ambiente, en el lenguaje mímico, en la intención alusiva que el autor comunicaba discretamente a su público con un gufiar de palabras. El *Café* aparecía en el mismo título, al lado del *Violeto* que lo propinara, y esto era suficiente para que el público entendiese de qué iba el asunto. Por otra parte don Benito, la contrafigura de Moratín, es decir el actor que hiciese tal personaje, dispondría para hacerlo también de otros recursos expresivos que no fuera la mera palabra, inclusive los que le proporcionaba el propio censor. Veámoslo con un ejemplo: cuando don Benito dice (fol. 15r): « ... Siéntese Usted, — y le enseñaré un proyecto famoso para el teatro », el censor borraba « el teatro » y ponía « los Foros », que no encajaba con el

Bibl. Municipal de Madrid, substituídos con 11 renglones (7 versos y medio) y una breve acotación, la primera, y con 17 renglones (16 versos) y una acotación la segunda, que corresponderían mediamente a unos setenta versos o poco menos. Están escritos con letra del mismo Comella nerviosa y apresuradamente.

contexto. Pero no se daba cuenta de que si uno está hablando de teatros y de repente dice «Foros», pronunciándolo de algún modo particular, el público no sólo comprende la alusión, mas se percata también del esfuerzo de la censura para ocultarla. También olvidaba don Santos que Comella solía utilizar también otros motivos satíricos, tan ingeniosos (o groseros) como eficaces, contra su rival. Obsérvese esta secuencia: una Petimetra entra en el café, se sienta a la mesa de don Benito, pide un café, el camarero pregunta quién va a pagarlo y ella: «Pagaré este Cavallero»; Benito contesta: «Yo? Y por qué carga de agua?» — «Porque goza el privilegio — de ser Macho», y... zas, aquí llega el golpe, porque Benito repone con rápida chanza: «Pues Señora — yo soy hembra y de esos fueros — nunca gozé». La petimetra, obviamente, recoge el significado más evidente y externo y contesta: «Qué tacaño!». Pero la interpretación queda ambigua, y la imagen (visto no visto) que don Luciano quiere dar del otro, hablando por encima de la censura, es bien clara, y es la misma que en *El Pedante* y en *El Abuelo*: poca virilidad, tacañería, esnobismo etc.

El pre-texto del *Violeto Universal* es exquisitamente literario y venía a Comella de su atenta lectura de las obras de Cadalso, cuyos influjos no cesan de notarse en la temática ilustrada esparcida por todo su teatro. En particular, parece haber influído en el diálogo del *Violeto* (hasta en el título) la sátira de Cadalso *Los eruditos a la violeta*, de 1772, y el Suplemento a dicha obra, publicado el mismo año, que Comella debió de conocer muy bien, ya que algún trozo del *Violeto* parece la puesta en escena de la quinta y última de las cartas ficticias añadidas al *Suplemento*, la «de un Viajante a la violeta a su Cathedrático». Por otro lado, hay que decir que el neologismo de «violeta», con el adjetivo «universal», no le quedaba mal a Moratín, picándole justamente en su orgullo, un tanto vanidoso, de literato profesional.

Se trataba pues de una operación de transcodificación: de la sátira literaria, en su forma didáctica e incluso epistolar, a una estructura teatral. La personificación de una idea, o de un rencor si se quiere, sumiéndolo en el mismo ambiente en el que el

otro le había ridiculizado: el *Café*. Sólo que no tuvo, ni podía tener, el mismo éxito, porque mientras Moratín, para desafiarle, le había sacado al campo de los destinatarios, más asequible para el público, él dejaba su sátira en el terreno culto y minoritario de los emisores de mensajes, de los autores y de su chismografía, con una referencia a un libro de veinte años antes, que era improbable el gran público conociera, y por lo tanto no podía disfrutar con el debido regocijo aquellas alusiones cultas.

Aquel referente funcionaba en cambio a nivel de Moratín y sus amigos: del censor Santor Díez, por ejemplo, que por eso mismo dificultaba la representación de la pieza, no viendo que en este modo, reconociendo a su amigo detrás de las deformaciones al fin y al cabo genéricas de Comella, mostraba compartir aquel juicio despectivo. ¡De los amigos te guarde Dios!

EL ALCALDE DE CASA Y CORTE EN EL « COLISEO »
TEATRO Y POLICIA EN ESPAÑA A FINES
DEL ANTIGUO REGIMEN

por *Lucienne Domergue* (Universidad de Toulouse - Le Mirail)

En la segunda mitad del siglo XVIII el teatro ha ido tomando, sobre todo en Madrid, una importancia social e ideológica cada vez más grande. El gobierno ilustrado, que nunca pecó de blando sino más bien de dirigista, interviene sin tregua en este sector sensible, como ya han demostrado historiadores y críticos. Se ha venido insistiendo en la censura previa de las obras dramáticas. Por eso quiero hablar de la policía de los teatros, controlada por el Consejo de Castilla; ya que en la España del Antiguo Régimen, éste tiene un papel muy amplio. Esta policía es directamente ejercida a un tiempo por el Corregidor de Madrid y por la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, que depende del Consejo. Ya se ha tratado de las competencias que la real resolución de 29 de noviembre de 1747, precisada el año siguiente, atribuye al corregidor; hasta 1834, durante casi un siglo, éste irá cuidando « del gobierno de los teatros de comedias y (de) la composición de compañías »¹.

¹ Véase el artículo de C.E. Kany, *Theatrical Jurisdiction of the "Juez protector" in XVIIIth century Madrid*, en « *Revue Hispanique* », LXXXI (1933), p. 382-393.

E. Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, 1902, p. 21, resume el papel del corregidor: « Los tres (teatros) dependían del Ayuntamiento . . . , tenía arrendado el de los Caños del Peral a una compañía italiana y administraba los otros por intermedio de dos regidores

No obstante, en unas « Precauciones comunicadas nuevamente a la Sala », se halla « repetido el cuidado de su puntual cumplimiento para la representación de comedias bajo de cuya observancia se permite el que se ejecuten », según reza el título de una ley de 1753 inserta en la *Novísima Recopilación*². La Sala sigue, pues, encargada de las funciones; sin embargo, las cosas no quedaban tan claras como para descartar toda cuestión de competencia entre ésta y el corregimiento; en los decenios siguientes los alcaldes se quejan al corregidor por tener unos alojeros indecentes, y en 1787, Campomanes, gobernador del Consejo, haciendo de árbitro entre el corregidor Armona y el alcalde Gonzalo de Vilches, le da la razón a éste.

Las competencias de los alcaldes y sus privilegios en este campo han sido fijados y proclamados de forma a menudo reiterada a lo largo de los siglos. En los corrales de comedias, en tiempos de los Austrias, ya acudía un alcalde. En 1651 se decide que también asista a las funciones en el « coliseo », mientras se ordena, en 1668 y en 1720, que los arrendadores tengan desembarazados los corredorcillos que están debajo de las cazuelas de ambos corrales para los alguaciles de Corte, que han de estar en ellos, puestos a los órdenes de los alcaldes ». En 1680, se precisa la obligación para el alcalde de asistir a las comedias nuevas y en los días de fiesta: lo primero para enterarse de qué se trata y sobre todo de cómo reacciona el público, lo segundo para controlar mejor la concurrencia siempre más numerosa en los días festivos. Hay que suponer que no se cumplían escrupulosamente las prescripciones cuando se repiten tan a menudo, como la orden de que vaya un alcalde a cada corral, publicada en 1696, 1714, 1715, 1746, 1765 y 1776; en 1715 se les había obligado a asistir a las

comisarios presididos por el Corregidor. Esta junta formaba las compañías las pagaba, administraba, sirviéndose de otros empleados (contador, secretario, revisor, escribano etc.), los fondos que producían las representaciones y con el sobrante que entonces era cuantioso satisfacían una multitud de cargas en algunas fundaciones benéficas como el Hospital general del Buen Suceso el Hospicio, el Colegio de Niñas de la Paz y otras varias.

² Los datos que manejo en este estudio tienen una doble precedencia: E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, *Apéndice, Legislación*, pp. 617-732 y A.H.N., *Consejos*, libros de la Sala de Alcades.

funciones de la Compañía de la legua. Su Excelencia el Presidente de la Sala es quien controla estrictamente la actuación de los dos alcaldes, remitiéndosele razón de los que van diariamente a los corrales (la orden se renueva en 1747); en 1746 el cabo de ronda tiene obligación de tomar la orden del Presidente. En 1762 se manda a los alcaldes que no den licencias para representar las comedias sin dar cuenta primero a la Sala; al año siguiente se repite de nuevo el auto: que sin licencia de la Sala no ofrezcan los autores las comedias; en 1773 se insiste en que, antes de la representación, presenten los mismos a la Sala las comedias y tonadillas para su definitiva aprobación; finalmente en 1788 se publica un auto para que los responsables de las compañías traigan diariamente a la Sala dos ejemplares de los carteles que anuncian las comedias.

En atención a la escasez de alcaldes, Campomanes concede, en 1787, que uno solo cuide de los teatros y de la Opera, donde hay función cada día menos el viernes: se tendrá que repartir la ronda para que pueda dar aviso al alcalde de turno en cuanto ocurra alguna novedad que requiera su presencia. Pero el 4 de mayo del mismo año ante las protestas de la Sala, Campomanes prescribe que no se haga novedad, concurriendo dos alcaldes. Por fin, en 1797, la Sala decide que a los dos alcaldes más modernos que asistan a las visitas de cárceles no se les releve por ello de la asistencia a comedias y óperas, sino que todos asistan por turno.

En el ámbito del teatro el papel del alcalde va a ser esencial, no sólo porque interviene a última hora, rechazando, si nota inconvenientes en el momento de la representación, un texto ya aprobado por las censuras sucesivas, sino porque se ocupa de la policía de los espectáculos vigilando a espectadores y actores.

Las responsabilidades de los alcaldes empiezan incluso antes de que la gente entre en los teatros. En los papeles de la Sala hay varias órdenes relativas a los coches, que se han de repetir entre 1726 y 1787: que se forme una sola fila de coches (en particular en el Coliseo de la Cruz); que se respeten varias ordenanzas para menor confusión de coches, «aprehendiendo y castigando a los cocheros que delinquieren para su pronto y ejemplar castigo», etc. En 1775, se le fija al alcalde el sitio en que debe parar su propio coche cuando asista de oficio; en 1800, se exige

que el coche de las cómicas se sitúe detrás del del representante de la autoridad. Este punto va detallado también en el Reglamento general de 1807 que cita las calles donde aparcar, con tal que sea en una sola fila: « El lugar del primer coche se destina para el del Serenísimo Príncipe Almirante (se trata de Godoy) y cuando no asista, para el alcalde que asiste a cada uno de los teatros, pues por cualquiera ocurrencia que sobrevenga importa pueda usar del suyo sin delación ».

También menudean los mandamientos relativos a horarios de función, a billetería, a desembarazar puertas y pasillos, a precauciones contra el fuego, sobre todo en 1778, cuando sucedió el incendio del teatro de Zaragoza; estas órdenes se repiten en 1786, 1799 (año en que se dispone un control estricto en el Teatro de la Cruz donde parece que las tinas del foso no están llenas de agua), hasta que, en el verano de 1802, el fuego destruya el coliseo del Príncipe. Poco después, el Reglamento de 1807 insiste particularmente sobre este aspecto, en el capítulo IX: *De los alcaldes de los teatros*, y en el XII: *De la policía*: « No se fumará en parte alguna del teatro. No se podrá encender hacha de viento ni de cera de puerta adentro de los teatros ».

Al leer ciertos bandos publicados por la Sala de Alcaldes no podemos menos que pensar que las autoridades no pecaban de liberalismo. Los Borbones habían ido introduciendo una manía reglamentaria cada vez más pesada y meticulosa, de modo que unas reacciones que nos parecen hoy en día perfectamente naturales, estaban terminantemente proscritas en los antiguos « coliseos »; por ejemplo, el título XI del Reglamento de 1826 reza lo siguiente: « No se permitirá bajo pretexto alguno que los actores y actrices, después de la escena, vuelvan a salir a recibir aplausos, bajo las penas contenidas en el capítulo primero al que interrumpiese la representación con palmadas, voces u otra demostración ». Recordaremos que en el capítulo aludido la pena mínima que se preveía era ser « destinado irremisiblemente por dos meses a los trabajos del Prado, con un grillete al pie por la primera vez y cuatro por la segunda, y en caso de reincidencia se le aplicará (al contraventor) al servicio de las armas ». Sin embargo existía un castigo menos duro para los poderosos: « Si los contraventores

fuesen de otras circunstancias, se les impondrá cincuenta ducados de multa por la primera vez, etc. »³.

El título X del mismo documento nos resulta también algo chocante: « No se repetirán los bailes, tonadillas, ni otra especie de cantos y diversión que se disponga para recreo del público, a fin de que así no se hagan molestas ni demasiado largas las funciones, ni grave a los espectadores ni a los actores, causándoles una detención y trabajo con que no contaban ». ¡Paternal solicitud para con los comediantes, o más bien deseo de no condescender en darle gusto al vulgo, haciendo el alcalde y los alguaciles horas extraordinarias!

A propósito de cierta polémica entre el corregidor y el alcalde, en la que terció Campomanes en favor de éste (lo era a la sazón Vilches), destacaremos los reparos que el Gobernador comunicó a la Sala el 6 de agosto de 1787: « Cuando advirtiesen algo reparable en el teatro, (que) lo repriman, como lo hizo el alcalde Vilches, con la sola diferencia de que nunca el alcalde lo advierta en alta voz y en su lugar le haga prevenir al autor de la comedia por medio del secretario o portero, usando alguna condescendencia en cuanto a las repeticiones de tonadillas que pide el pueblo, de manera que no se interrumpan si se empezaren a cantar, porque de ello resulta disgusto a los espectadores con quienes se debe contar mucho, porque al fin son quienes pagan la diversión ». Con bastante sorpresa vemos aquí que un alto magistrado del despotismo ilustrado habla casi con las mismas palabras que el Lope del *Arte nuevo de hacer comedias*, refiriéndose al vulgo. Estas observaciones del Gobernador del Consejo que suenan hoy a perogrulladas, había necesidad de afirmarlas una y otra vez en aquellos tiempos.

En otra ocasión vemos que Campomanes aconseja la moderación a la Sala, cuando pensaba ésta en publicar otra vez un bando muy puntilloso sobre policía de teatros. Le contesta, el 3 de febrero de 1784, que, aunque es loable su celo, la multiplicación

³ Pienso que la ley reservaría a los actores la pena más severa: « ser de otras circunstancias », ¿ cómo podrían pretenderlo los pobres cómicos? En 1817 en gran Máiquez se dirigió al Consejo de Castilla en nombre de los cómicos de la Corte, rogando se declarase que su profesión no era infame ni ellos por consiguiente viles.

de preceptos que comprende podría causar graves embarazos en su ejecución. En estas diversiones se debe procurar « conciliar la decencia y decoro con la libertad reglada de los concurrentes sin hacer odiosa a la autoridad », tanto más cuanto que pronto se acaba la temporada, añade con cierto pragmatismo el Gobernador del Consejo⁴.

Desde muy antiguo, hasta el bando de 1826 inclusive, numerosas son las ordenanzas de la Sala que se relacionan con el vestido del público; este último texto precisa que la gente tiene que asistir al espectáculo « sin embozo » (sin duda por motivos de seguridad) y, otro detalle interesante, « para las gradas, tertulia, aposentos, galerías y lunetas no se permitirán gorros por ser justo que haya lugares distinguidos para los que concurran con mayor decencia ». Esta especie de *apartheid* social en los teatros, usado con los hombres de gorro, no parecería tan natural en 1826, cuando se tiene que proclamar en una pragmática lo justa que se le antoja al legislador esta medida.

Este tipo de disposiciones, no sé si llamarlas suntuarias, ya que están más bien destinadas a garantizar el orden público, la seguridad, aparecen en fecha temprana. En 1710 se prohibía que se entrase en un teatro embozado, mientras que ya en 1692 se prohibía terminantemente que se sacase la espada dentro de los corrales; en 1713 no se permiten las monteras. En 1725 es preciso repetir que no se tolera a embozados o disfrazados, siendo presos los que se encuentren; en 1747 se publicará nuevamente la orden. A pesar de todo, en 1730, hubo denuncias a la Sala por haberse visto alguna gente embozada en los corrales de Madrid. En 1751 se prohíben las capas en los aposentos de los corrales; el 19 de febrero de 1760 un bando precisa que en ellos sólo se puede entrar con sombrero de tres picos: que « en los palcos o balcones, alojeros y tertulias no esté persona alguna que no lleve su propio traje, sombrero armado de tres picos, peluquín o pelo propio, redingott o capingott, pero de ningún modo con capa, gorro ni embozo ». La Sala no vacila en publicar la misma orden en varias ocasiones: en 1766 naturalmente (año del motín de Esquila-

⁴ El bando impreso figura en los libros de la Sala (año 1784).

che, o sea de las capas y sombreros), en 1771 y 1784; en 1786 para la Opera. Con todo este mismo año el alcalde Colón advierte, en los aposentos terceros y aun segundos, a muchos hombres con capa parda y redecilla, tal como Goya representa al pueblo en sus cartones de tapices. La orden de 1793 no hace sino recalcar « que tampoco en aposento alguno se permitan a embozados con sombrero puesto, gorro ni cofia, pero sí capa caída o redíngote para la mayor comodidad y abrigo ».

¿Se interesaría la autoridad por el confort del público? Parece que así es. El reglamento de 1807 insiste en que ninguno haya de quedarse con el sombrero puesto en lunetas, gradas, tertulias ni patio, porque se impide la vista de unos a otros. En estas fechas ya no se trata de seguridad pública; la moda puede más que las reales pragmáticas; ella ha desterrado los sombreros gachos; ahora son los sombreros de copa alta, como el que tiene Goya en el autorretrato grabado que encabeza los *Caprichos*; sólo se trata pues de la visibilidad, de la comodidad de cada uno de los espectadores.

Hemos hablado tan sólo de los hombres, pero las mismas precauciones, y hasta mayores, se toman con las mujeres; a lo largo de los siglos se publicaron buen número de reales órdenes relativas a su presencia en los teatros. Respecto a las actoras el auto de 1586 manda que no representen mujeres y el de 1653 que no salgan vestidas de hombres. Para las espectadoras, los documentos son más frecuentes: en 1608 se recomendaba tan sólo que no estuviesen los hombres a las puertas donde entraban y salían ellas; pero en 1613 hay más: se prohíbe a las mujeres ir a las comedias. Con los años no duraría tal rigor, ya que en 1768 se ordena que no se permita a las mujeres ponerse las mantillas en los aposentos, estas mantillas o mantos que llevaban puestas las tapadas o cubiertas en las obras de los ingenios auriseculares. Este auto no es más que la repetición de varios bandos anteriores, de 1753 o de 1760: « que en los balcones y alojeros no se permita poner celosías ni que estén mujeres cubiertas los rostros con mantos », y se habrá de repetir hasta 1826, en que se advierte que no se consienten las señoras « con el rostro cubierto de cualquier modo ».

La separación absoluta de los sexos se siguió exigiendo asimis-

mo hasta finales del Antiguo Régimen, ya que en 1826 prescribe el legislador:

« XIV También se prohíbe el hablar desde el patio a las mujeres de la cazuela (sabido es que en ella quedaba aparcado el rebaño mujeril) y el hacer señas a los aposentos u otro sitio.

XV Ninguno podrá pararse a la puerta de la cazuela y lugar por donde entran y salen las mujeres, aunque sea con motivo de esperar a la que sea propia, hermana o conocidas, pues esto deberá hacerlo en parajes más desviados del Coliseo y en que se convengan respectivamente ».

Sobre este particular se fueron publicando órdenes por el estilo durante todo el siglo XVIII: se piensa en las que prohibían a ambos sexos la concurrencia a los bailes a una misma hora, especialmente las de 1771 y 1792.

Argumentos de la misma clase se aducen para fijar la hora de las funciones; así se lee en el exordio de las « Precauciones » de 1753 »:

« Para evitar los desórdenes que facilita la oscuridad de la noche en concurso de ambos sexos, se empezarán las representaciones en los dos corrales a las cuatro en punto de la tarde desde Pascua de Resurrección hasta el día último de septiembre y a las dos y media desde primero de octubre hasta Carnestolendas ». Por eso el espectáculo no puede pasar de tres horas. Transcurriendo los años, hay constancia de una orden del Conde de Aranda, a la sazón presidente del Consejo de Castilla, que autoriza a los cómicos para dar representaciones nocturnas en la temporada de verano.

Por si fuera poco, en el título primero del citado bando de 1826, se conminaba al público, particularmente a la gente baja, a la que llevaba gorro: « Los concurrentes a los coliseos... no proferirán expresiones, darán gritos ni golpes, ni harán demostraciones que puedan ofender la decencia, el buen modo, sosiego y diversión de los espectadores, bajo la pena al contraventor... »: aquí remito a los castigos, exorbitantes por cierto, que se han citado anteriormente para los actores, ya que son los mismos, es decir nada menos que los trabajos forzados en el Prado con los malhechores de Madrid. También se hace aquí la misma distinción entre el pueblo y « los de otras circunstancias » a pesar

de que la ley empieza con estas palabras: « Los concurrentes, sin distinción de clases ni fueros... », lo que significa que todos serán iguales ante la ley, pero que por motivos de « decoro » los castigos iban adaptados a cada categoría social⁵.

El legislador prometía penas igualmente duras para los responsables de las famosas « gritas » en los teatros, a los que Moratín pudo pintar copiando del natural, sin necesidad de inventar nada, al evocar la épica batalla entre los Chorizos y los Polacos. El 6 de mayo de 1786, el Corregidor informa a Campomanes que « en las tardes de ayer y hoy dieron grita las mujeres de la cazuela y los hombres del patio en el Coliseo de la Cruz a Rosalía de Fuentes, cómica, al tiempo de cantar su tonadilla con escándalo y desorden de la función ». Dicha Rosalía, escribe el Corregidor, tiene mérito y fue bien recibida en la primera de las tres tardes únicas que ha salido a cantar; de ello el magistrado deduce que « esta grita y desaire han podido prepararse de antemano por envidia y emulación ». Propone, pues, que el alcalde de Corte reparta « por el ámbito del patio o a sus costados algunos soldados con cuya presencia se contengan los que van ganados por dinero con ánimo de turbar la diversión pública y que las mujeres acomodadoras de la cazuela acompañadas de un alguacil adviertan a las que sospecharen puedan dar la grita se contengan en su deber, quedándose en la puerta de la misma cazuela el alguacil para observar cómo se cumple la orden ». Campomanes lo aprueba todo, pero en vez de soldados propone mandar alguaciles. En efecto doce alguaciles con traje de golilla son citados para que pasen a las tres en punto de la tarde « a la posada del alcalde Ramón Antonio de Hevia a tomar sus órdenes ». Alborotar en el recinto de los teatros, de cualquier manera que sea, es lo que sobre todo debe intentar evitar la Sala de Alcaldes. Entre los espectadores, los más temibles para la autoridad eran los famosos mosqueteros, temidos también de los autores de comedias; Moratín pinta las angustias de éstos las tardes de estreno, angustias com-

⁵ En este caso no se podía tratar tan sólo del barullo causado por la impaciencia de público antes de empezar la función como en 1741 (se le avisó al alcalde que debía procurar evitar o contener los alborotos con motivo de comenzar la representación), sino de lances más graves y a veces menos inocentes.

partidas por Eleuterio, el desgraciado « ingenio » de la *Comedia nueva*⁶. Según nos informa Cotarelo, « el año 1813 fue el último en que hubo mosqueteros, es decir espectadores de pie. El Ayuntamiento, por acuerdo de 22 de noviembre de 1814, hizo poner

⁶ En carta a Forner fechada en 22 de febrero de 1792 Moratín evoca su susto al estrenarse *La comedia nueva*: ... « y se representó el día 7. La turbamulta de los Chorizos, los pedantes, los críticos de esquina, los autorcillos famélicos y sus partidarios ocuparon una gran parte del patio y los extremos de las gradas; todo fue bien, el público aplaudió donde era menester; pero cuando en el segundo acto habla don Serapio de los pimientos en vinagre, fue tal la conmoción de la plebe choriza y el rumor que empezó a levantarse que yo temí que daban con la comedia y conmigo en los infiernos, pero los que no comen pimientos los hicieron callar y sufrir, y se acabó la representación con un aplauso general que bastó a vengarme de los trabajos padecidos ».

En la misma *Comedia nueva* ocurrieron peores desgracias para su autor: *Doña Mariquita*: Porque vaya si la silban, yo no sé lo que será de mí. *Doña Agustina*: ¿ Pero por qué la han de silbar, ignorante? ... *Doña Mariquita*: ¿ Y qué dice el profano? ¿ Que no silbarán esta tarde la comedia? *Don Hermógenes*: No, señora, la aplaudirán ... *Don Serapio* (aludiendo a los chorizos): Uno de capa que tiene un chirlo en las narices. ¡Bribón! Ese es un oficial de guarnicionero muy apasionado de la otra compañía. ¡ Alborotador! que él fue el que tuvo la culpa de que silbaran la comedia *El monstruo más espantable del Ponto de Calidonia* que la hizo un sastre, pariente de un vecino mío ... Sí, uno alto, mala traza, con una señal que le coge ... Mayor gatallón ... *Don Serapio*: Ya, pero voy al decir. ¡ Unas ganas tengo de pillar al tal guarnicionero! ... Empeñado en que la otra compañía es la mejor y que no hay quien la tosa ... y luego se van a palmotear como desesperados a los de barandilla y al degolladero. Pero no hay remedio, ya estamos prevenidos los apasionados de acá y a la primera comedia que echen en el otro corral, zas, sin remisión, a silbidos se hunde la casa ... A Ver ... (Acto II, escena 2).

Don Antonio: Pero dígame vd; ¿el pueblo, el pobre pueblo sufre con paciencia ese espantable comedión? *Don Pedro*: No tanto como el autor quisiera, porque algunas veces se ha levantado en el patio una mareta sorda que traía visos de tempestad. En fin se acabó el acto muy oportunamente (III, 6).

Doña Mariquita: ... Cuando llegamos estaban ya en el segundo acto ... Al llegar nosotras se empezaba este lance de madre e hijo ... El patio estaba tremendo! ¡ Qué oleadas! ¡ Qué toser! ¡ Qué estornudos! ¡ Qué bostezar! ¡ Qué ruido confuso por todas partes! ... Pues, señor, como digo ... La gente ... comenzó de nuevo a alborotarse. El ruido se aumenta; suenan bramidos por un lado y por otro, y empieza tal descarga de palmadas huecas y tanto golpeo en los bancos y barandillas que no pareció sino que toda la casa se venía al suelo. Corrieron el telón, abrieron las puertas, salió renegando toda la gente ... (III, 8). Véanse en *Apéndice* otros textos de Moratín.

bancos en el resto del patio que no ocupaban las lunetas de ambos teatros, a fin de evitar tumultos como uno que hubo poco antes en la Cruz. De modo que aquella especie de institución teatral, aquella ruidosa mosquetería, árbitro del éxito de las obras y de sus intérpretes se acabó de una vez con sólo obligarla a estar sentada y cobrarle algo más por esta comodidad que se le ofrecía en cambio »⁷.

Pero lo peor que les podía pasar a todos los que vivían del teatro (escritor, « autor » o sea director de compañía, actores), es que se enfadase el alcalde al presenciar el espectáculo y que recogiese la obra después de autorizada por la censura. He encontrado varios ejemplos. En 1786 se representa la comedia titulada *El triunfo de la virtud y fin infausto del vicio*. Con un título de esta clase ¿qué más quiere la autoridad? Esta sin embargo expresa en el libro de la Sala el motivo de sus recelos: « sobre satirizarse en las comedias a los ministros de justicia, sacándoles al tablado con vestidos de golilla y varas en la misma forma que se presentan en el tribunal y demás funciones públicas, llamándoles estafadores, ladrones y falsarios, de forma que los que asisten a los alcaldes en el alojero se avergüenzan y levantan de su asiento, moviendo la curiosidad de los concurrentes que fijan en ellos los ojos no sin complacencia ». He aquí las palabras de Mariano Colón, alcalde de Casa y Corte, dirigiéndose a Campomanes; a continuación pide que « para evitar este desorden contra la autoridad y decoro de la justicia » se expurguen las « expresiones ofensivas a los subalternos de justicia que los pongan en ridículo, que no se permita salgan los cómicos al teatro de golilla y vara, pues para representar un alguacil podrán hacerlo en traje de militar y vestido negro acaso con mayor propiedad ». El gobernador del Consejo de Castilla no podía menos de estar conforme, ya que los magistrados solían mostrarse muy quisquillosos en cuanto se tocaba a los de su casta; así se lo manifestaba a la Sala el 30 de julio de 1786. Sin embargo, quizá por cierta afición al « color local », el 9 de agosto les manda esta rectificación: « En aquellas comedias de capa y espada en que se presentan lances de justicia y es preciso salgan alguaciles, no importa usen del traje

⁷ Cotarelo, *Máiquez*, cit., p. 377.

propio del oficio, con tal que no haya expresiones satíricas ni se hagan acciones que ridiculicen y avergüencen a estos subalternos »⁸. Entonces hace recuerdo de la real orden de 9 de noviembre de 1753 firmada por el obispo gobernador del Consejo que acordaba lo siguiente: « Si al tiempo de la ejecución de la comedia encontrase el alcalde algún reparo o inconveniente..., la prohíba desde luego sin embargo de estar aprobada y aunque antes se hubiese representado al público ». Sin que se exprese de que clase ha de ser este reparo, entiende la Sala que no se cifiere a lo que ofende el pudor y las buenas costumbres. Si hay la menor sátira contra los « ministros », el alcalde podrá « prohibir en el acto la función, corregir la pieza y aún arrestar al cómico que maliciosamente faltase a un punto tan esencial en todo gobierno racional ».

Finalmente se recogió dicha comedia, porque la Sala juzgó que en ella « se hacen y se dicen acciones y palabras indecentes, provocativas, oscuras e indecorosas a un acto tan serio y respetable ». ¿Qué había pasado concretamente para llegar a tal extremo?

El alcalde Juan Antonio García Herreros concurría de oficio a la comedia representada por la compañía de Manuel Martínez en el coliseo del Príncipe; las personas eran don Enrique, don Juan, don Braulio, un lacayo, un alcalde de Corte, un escribano y el alcaide de cárcel. En la primera jornada no se advirtió « expresión alguna que dionase »; pero « en la segunda habiendo dado muerte don Braulio a don Juan, acudió al ruido y novedad el alcalde que salió a las tablas de capa y bastón, con insignia de caballero de hábito, con el escribano y ministros todos con traje de militar con linterna y, después de que tomó razón del hecho con los dichos de los circunstantes, proveyó la prisión del don Enrique que se ejecutó, y concluyó la jornada; la tercera dio principio representando la cárcel y en ella con grillos don Enrique, y con el alcaide que había concurrido para llevar al reo a la audien-

⁸ El problema de representar en el escenario con traje de golilla no era tan fácil de resolver a pesar de las recomendaciones de Campomanes, ya que hay constancia de que, en 1804, la Sala tuvo que dar otro informe sobre el uso de este traje por los cómicos.

cia del juez, e intervinieron en este pasaje ciertos versos en boca del alcaide con expresiones de mal tratamiento y aun insultantes al reo; mudado el telón, apareció la audiencia y en ella el alcaide vestido en traje de toga con vara de justicia en la mano, el escribano y algunos ministros vestidos de militar tomando declaración al lacayo (que le hacía el gracioso), y habiendo avisado el alcaide que don Enrique estaba en la puerta de la audiencia, mandó el alcaide retirar al lacayo, y al ejecutarlo le dijo a éste el escribano: « Vos sois o tenéis traza de gran picaronazo »; a que respondió el lacayo: « Sí, pero no he llegado a gato ». Entró don Enrique en la audiencia y dio principio el juez a examinarle y a pocos versos le interrumpió el escribano haciendo al reo cierta pregunta y repregunta, y respondiéndole éste con sumisión y respeto, le insultó el escribano, llamándole insolente en tono airado y despreciable, y entonces volviéndose el alcaide al escribano le reprendió el exceso, cuyo pasaje ocasionó en el público un rumor, y yo óí a un hombre que estaba debajo de la cazuela decir las siguientes palabras: « Esto es lo que sucede ». Continuó la declaración del reo y se notó que el oficio del juez estaba ridiculizado en no guardar la gravedad de su oficio, poniéndose a argüir con el reo, enfadarse y amedrentarle con el tormento para que confesase el delito, suponiéndole ya probado, y desazonado el público a este tiempo, empezaron los concurrentes del patio a dar palmadas que el vulgo llama « de moda » y en la inteligencia común son de desaprobación, con lo cual, el volver las espaldas para salirse muchos de los circunstantes y un rumor fuerte que interrumpió la representación se vieron en la precisión los cómicos de despedirse y echar el telón sin acabar la comedia. Se oyó decir a unos que censores la habían aprobado; a otros cómo se daba la licencia para la impresión; y a otros que no estaba impresa ».

Al día siguiente de esta ruidosa función, el alcaide de turno quiso recoger el texto de la comedia escandalosa, pero Manuel Martínez, el « autor », se negó a entregárselo, diciendo « que ninguna de las piezas era suya y sí de Madrid por haber éste (*sic*) comprado los caudales de una y otra compañía; que antes eran propias de cada autor añadiendo que para dicha recogida se debía ocurrir o al Corregidor o al contador del propio de comedias, don Juan Zabi ».

En la comedia recogida la justicia, o más bien sus ministros quedaban malparados: el escribano es ridículo: «gato» le dice el gracioso⁹; al mismo tiempo es odioso, ya que insulta al reo sin motivo; el juez tiene un papel poco honroso y decoroso: falto de gravedad, se enfada (ridículo) y amenaza con el tormento, lo que ha pasado a ser odioso para la opinión ilustrada que ha leído a Beccaria. La reacción del público bastaría para justificar la prohibición de la obra. Los espectadores manifestaron claramente su desaprobación, pero lo que no queda tan claro, es el motivo de su «desazón»: ¿criticarían el texto de la comedia, o bien la actitud poco digna de la justicia española? Me temo que sea la justicia¹⁰. La Sala no podía tolerar esta indignación ruidosa, y menos tratándose de sus jueces.

En el caso de la «Tonadilla del guapo» mandada recoger por el alcalde Jovellanos en 1779, se puede suponer que intervinieron razones que, aunque no se expresan, son del mismo tipo, ya que los dos protagonistas son un juez y un jaque; aquél confiesa cantando: «Muy a despecho / de mis fatigas / uno se burla / de mi justicia»; el otro se burla de él, sin duda alguna, cuando le grita: «Tenga vd buenas noches, / Señor alcalde, señor alcalde / Dígame lo que quiere, / Su merced mande», y al final dispara, con este comentario: «Quedé triunfante»¹¹.

Los alcaldes no retiraban tan sólo las comedias que maltrataban a los de su cuerpo. Tenían que controlar que los personajes no se opusieran a la moral ni a las buenas costumbres. El 2 de febrero de 1804, el alcalde José María Pérez Valiente está en el teatro de los Caños del Peral; le pareció que la representación del drama *Cual el padre tal es el hijo* no debía permitirse. La Sala mandó que Durán, el otro alcalde que le seguía en turno, lo viese con particular cuidado. El día 4 Durán informa que la obra no se ha vuelto a representar sin embargo de haberse anunciado al público por los carteles y diarios, porque, «habiéndole parecido

⁹ La respuesta del lacayo era insultante: el escribano, por serlo, será aun más pícaronazo que él.

¹⁰ El informe de Colón muestra claramente que el público al oír insultar a los ministros, más que indignación experimentó satisfacción.

¹¹ A. González Palencia la estudia en *Entre dos siglos*, Madrid, 1943, pp. 125-135.

perjudicial dicha representación al Príncipe de la Paz había dado orden al director del referido teatro Isidoro Máiquez para que no se ejecutase ». Durán recoge el manuscrito; la Sala avisa al Consejo, pidiendo al alcalde que informe sobre el drama; mientras tanto el 6 de febrero Máiquez se queja de la pérdida del manuscrito, que la autoridad le quitó sin darle explicación alguna, causando notable perjuicio a la compañía: « por carecer de la obra, no puede proceder a su representación en los pocos días que restan del carnaval; termina Máiquez pidiendo se le devuelva la obra. A ciencia cierta no sé lo que sucedió: el día 10 Durán firma un informe totalmente negativo; el 13 la Sala informa al Consejo. Máiquez tuvo que renunciar a representar este drama falto de moralidad, en opinión de Godoy y de los alcaldes.

La censura previa había sido más benigna: el manuscrito de la obra se conserva entre los papeles de la Sala; lleva la censura de José Antonio Conde que se muestra favorable, con tal que se omita lo rayado, o sea en la escena 10 de la jornada II la definición que da Guillermo de la mujer: « La mujer es un efecto / Que en el comercio circula /; a manera de dinero, / pasa de unas a otras manos, / Y si se está mucho tiempo / en alguna se envejece / y se la desprecian luego ». A continuación el teniente del vicario eclesiástico de Madrid pone su visto bueno, ya que con la supresión señalada no queda nada que se oponga a la fe ni a las buenas costumbres; por fin el censor de teatros, Santos Díez González, redacta una aprobación bastante larga, lo que prueba que la obra le merece varios reparos; sin embargo al final no halla inconveniente en que se represente ya que triunfa la virtud ¹².

Con los años no se acostumbraría Máiquez al rigor de las autoridades que, cuando no le recogían sus textos, no respetaban siempre el fuego de su estro dramático. Mesonero Romanos habla de varios casos de intervención intempestiva y violenta por parte del alcalde: « Cada vez Máiquez se presentaba en el papel de Bruto en la tragedia de Alfieri, en el de Pelayo o en el Mégara de la *Numancia*, se reforzaba el piquete de guardia del teatro, doblaba el alcalde de Corte, presidente, su ronda de alguaciles y cuando

¹² Se publican en apéndice las censuras de Díez y de Durán.

Máiquez prorrumpía con aquel acento fascinador, con aquel fuego que le inspiraba su inmenso talento y sus facultades artísticas, en aquellos famosos versos: « Y escrito está en el libro del destino / que es libre la nación que quiere serlo... » « A fundar otra España y otra patria / más grande, más feliz que la primera... » « A impulsos o del hambre o de la espada / libres nacimos, libres moriremos ». El público, electrizado, se levantaba en masa a aplaudir y a vitorear; los soldados de la guardia tomaban las armas y el alcalde presidente destacaba los alguaciles a decir al actor que mitigase su ardimiento o suprimiese aquellos versos, a lo cual se negaba con altivez »¹³.

Así reaccionaba este actor por ser precisamente el gran Máiquez (los demás no gozarían de tal inmunidad), y porque el despotismo ilustrado ya empezaba a pasar de moda y el público ansiaba más libertad. El control seguiría siendo estrecho hasta finales del Antiguo Régimen. Por lo que a los teatros se refiere como en otros muchos campos, las cosas comienzan a cambiar de modo notable con la muerte de Fernando VII.

¹³ Máiquez representó el *Pelayo* de Quintana en 1805 y la *Numancia* en 1816 y 1818. La cita de Mesoneros la tomo de J. Campos, *Teatro y sociedad en España* (1780-1820), Madrid, 1969, p. 203.

Apéndice I

Leandro Fernández de Moratín
La Comedia nueva

1)

... Los que habían dicho antes que era un diálogo insípido, temiendo que tal vez no le pareciese al público tan mal como á ellos, trataron de juntarse en gran número, y acabar con ella en la primera representacion, que se hizo en el teatro del Príncipe, el día 7 de Febrero de 1792.

Es difícil que un partido por muy acalorado y rabioso que esté, consiga atropellar la opinion de todo el concurso que asiste al teatro, y va dispuesto á apreciar el mérito de cualquiera obra con la imparcialidad que generalmente le caracteriza. Así fué que al paso que la representacion de esta comedia iba adelantándose, la aprobacion del auditorio era mayor; los que habian de silbarla, no hallaban la ocasion de empezar, y su desesperacion llegó al extremo cuando creyeron ver su retrato en la pintura que hace D. Serafio de la ignorante plebe, que en en aquel tiempo aplaudia ó desacreditaba con frenética licencia el mérito de las piezas y de los actores, y tiranizando el teatro, concedia su proteccion á quien más se esmeraba en solicitarla por los medios que allí se indican. El patio recibió la leccion áspera que se le daba, con toda la indignacion que era de temer en quien iba tan mal dispuesto á recibirla; pero lo restante del concurso logró imponer silencio á aquella desenfrenada muchedumbre, y los cómicos siguieron más animados desde entónces, y con más seguridad del éxito. Al decir D. Eleuterio, en la scena VII, del acto II: *¡Picarones! ¿Cuándo han visto ellos comedia mejor?*, supo decirlo el actor que desempeñaba este papel con expresion tan oportuna y enérgica, que el auditorio, aplicando aquellas palabras á lo que estaba sucediendo, interrumpió con aplausos la representacion; la turba de los conjurados perdió la esperanza y el ánimo, y la general estimacion que obtuvo en aquel dia esta comedia no pudo ser más conforme á los deseos del autor.

(Introducción a la edición de 1825,
en *Obras póstumas de L. Fernández Moratín*,
Madrid, 1867-68, I, p. 90-91)

2)

Aunque las providencias que tomó el Gobierno para arreglar la policía de los teatros habían corregido muchos abusos y desórdenes, duraba todavía en el año de 1792 el nombre y la parcialidad de los *Chorizos* y *Polacos*. Los primeros, que sostenían á la Compañía de Manuel Martínez, eran sin duda los más formidables, así por el número, como por la calidad de su gente: tenían caudillo conocido, que dirigía en el patio sus ataques, calmaba sus ímpetus, y les hacía gritar ó callar, silbar ó aplaudir, según le parecía oportuno. Era éste un maestro de herrero, hombre de humor, de acalorada fantasía, alto, tiznado como Estéropo intrépido, expresivo en su gesticulación y movimientos, dotado de verbosa y fácil elocuencia, vecino honrado y de sanísimas intenciones; llamábanle *Tusa*, y era conocido, respetado con este nombre desde la Ribera de Curtidores hasta los yunques de las Maravillas. El y su gente aplaudían y preconizaban cuantos disparates tenía á bien representar el tío Martínez (que este cariñoso dictado le daba el vulgo); y nada se hacía en la Compañía de Eusebio Ribera, que en su opinión fuese tolerable. Esta no carecía tampoco de frenéticos apasionados, capaces de oponerse al torrente amenazador, que muchas veces venía á turbar y alborotar su patio: preciábanse de tener más inteligencia y delicado gusto que los *Chorizos*; pero en verdad que unos y otros tenían igual motivo para tan osada presunción.

Unas veces el amoroso Vicente Merino, á quien llamaban *el Abogado*, la gran Figueras, Gabriel Lopez, gracioso inimitable, la Polonia y el aplaudido Josef Espejo, que hasta ahora no ha tenido en su género competidor, hacían prosperar su compañía y llenaban de insolente orgullo á sus fieles *Polacos*. Otras se humillaban y confundían al ver que el auditorio abandonaba su teatro, para gozar en el otro los chistes populares de Miguel Garrido, los tonos lúbricos y expresión gitanesca de María Fernandez, álias *la Caramba*; el decoro y compostura de voz y acción de Antonio Robles, la enérgica y exagerada declamación de María del Rosario, conocida con el nombre de *la Tirana*, su gentil ademan, la hermosura de sus ojos elocuentes, la riqueza y pompa de su traje y adornos.

Como estos partidos usurpaban frecuentemente los derechos del público, y lo que á ellos no era agradable caía sin remedio, á fuerza de silbidos crueles, entre las oleadas del patio, que hacían

crujir y tal vez rompían *el degolladero* (viga robusta que dividía á los mosqueteros de la luneta pacífica), los cómicos procuraban aumentar el número de sus parciales y tenerlos muy en su favor, á lo ménos para evitar su cólera, ya que no les mereciesen aplauso.

... Tratábase de lo que había llovido aquella tarde, de la ronquera del segundo gracioso, de la entrada infeliz que habían tenido *los de allá*, de la altercacion ocurrida en el cubillo con un ebanista viejo de la calle de Silva, que hizo empeño de no quitarse el gorro, y había llamado *gato* al alguacil; de los preparativos que se hacían para la próxima comedia de mágia, y de las garruchas que AVECILLA tenía ya corrientes para hacer volar en un navío á el galan y la dama hasta el número siete de los palcos segundos.

... Ya nada de esto existe. Ni los autores dramáticos, ni los que representan sus obras, mendigan hoy la proteccion del vulgo, ni fomentan ni adulan su inconsiderada parcialidad. El público aprecia y aplaude sus aciertos; y si alguna vez manifiesta desaprobacion, lo hace en los términos que son lícitos en un teatro, sin desvergüenza, sin encono. Una actriz, por muy estimada que sea, no recibe anticipados los aplausos; pero así que los merece, se los dan. No queda ya disculpa, ni á los poetas ni á los cómicos, para escribir ni representar desatinos.

... No hay ya ni *Polacos* ni *Chorizos* que sostengan el abandono del arte: y los *mosqueteritos*, tan temidos, tan mimados en otra edad, en la presente siguen el impulso del público, forman una pequeña parte de él, y no tiranizan el voto comun, reducidos, por la nueva distribucion de los teatros, á más estrechos límites.

Intraque praescriptum Gelonos
Exiguís equitare campis.

(Notas de L. Fernández de Moratín para una edición de la *Comedia nueva*, en *Obras póstumas*, cit., I, pp. 125-130)

Apéndice II

Censuras del drama en 3 actos *Cual el padre así es el hijo*.

1) Censura previa de Santos Díez, censor general de teatros de S. M.

... « el objeto es manifestar las funestas consecuencias de un padre vicioso que con su mal ejemplo pervierte a sus hijos. Como es grande la dificultad que se encuentra en retratar las acciones perversas de modo que no ofendan en el teatro a los espectadores, suelen tropezar los poetas al pintar los caracteres que, aunque malos en sí mismos, sean poéticamente buenos, necesitándose para el desempeño un contraste de virtudes y vicios que haga resaltar el triunfo de la virtud. Y aunque en la presente comedia se halla este contraste, no la ha dispuesto el poeta con aquel tino y orden que se requiere para evitar o precaver en los espectadores el disgusto, que puede ocasionarles la pintura viva del vicio puesto en acción en la escena, faltando a lo que previenen los maestros del arte sobre que los poetas no pongan a vista de los espectadores muchas cosas que será mejor exponerlas en relación, no debiendo Medea despedazar a sus hijos en la escena viéndolo el pueblo, ni ejecutar otros personajes acciones deshonestas o increíbles que sólo producen horror o fastidio en lugar de recreo, que es el fin primario del teatro. Y así es que en las escenas que en la presente comedia van tildadas con esta señal o/O (*ojo*), ha incurrido el poeta en este defecto que debió evitar conforme a las leyes de la buena poesía dramática. Así aparece la señal *ojo* en la escena 2 del acto II: *Lord*: « Si cual ciego / pintan al amor, ¿ no quieres / que yo lo esté quando veo / tu hermosura? ».

Pero atendiendo a que el argumento y conclusión de la comedia contiene buena moral y resulta castigado el vicio y triunfante la virtud, y no haber por otra parte suficiente número de piezas, no hallo inconveniente ..., precediendo la licencia del Gobernador del Consejo, Juez Privativo y Superintendente General de los teatros del Reino ». (29 de enero de 1804)

2) Informe del alcalde de Casa y Corte Durán

... « Hallo que a proporción que está bien desempeñado su argumento y conforme éste con su título, es tanto más perjudicial

a la sana moral, decencia y buenas costumbres, pues que se presenta a los ojos del público un mal padre y esposo que, olvidado de todas sus obligaciones, se entrega a galanteos indecentes con extraordinaria vehemencia y sin perdonar medio alguno para conseguir sus torpes designios, valiéndose para ello del soborno, de la disimulación y hasta del rapto de la hija del ayo de sus dos hijos, Carlos y Jaime, que es el objeto a que se dirigen, como también los de Carlos, quien, a competencia y con noticia de su padre, concibe los mismos proyectos, le imita en todo y en despreciar también y tener por insensato a su hermano Jaime, hombre virtuoso y contenido, y finalmente manifiesta siempre en sus palabras y operaciones un carácter libertino y depravado con ajamiento de su mismo padre, que lo autoriza y apoya todo muy frescamente con la igual conducta que dice observó él mismo con el suyo. En el escandaloso rapto que se lleva a efecto y con que concluye esta pieza, se encuentran, por diversos medios proyectados con separación, padre e hijo; sale aquél herido, reconoce por fin sus yerros, se reúne con su esposa y dispone el casamiento de la hija del ayo, robada, con su virtuoso hijo Jaime; pero el Carlos mantiene siempre su carácter atolondrado y subsiste en su depravación, desprecio y desobediencia a sus padres, que quedan triunfantes y sin castigo.

También reconoce el censor regio estos defectos, aunque los toca con más generalidad, y manifiesta bien la repugnancia con que prestó su aprobación, cuando dice que, por no haber suficiente número de piezas nuevas menos defectuosas de que puede surtirse diariamente el teatro, no halla inconveniente grave en que se represente.

Yo entiendo todo lo contrario y tengo por muy débil y pequeña esta razón de apoyo para el permiso de la representación del drama, que debe prohibirse por las muchas que a las expuestas podría añadir, si no temiera cansar la atención de la Sala, que resolverá lo que estimare más acertado ». (10 de febrero de 1804)

AUTOCRITICA Y DEFENSA DEL « MARDOQUEO » DE JUAN CLIMACO SALAZAR

por John Dowling (Universidad de Georgia)

En 1765, Carlos III prohibió la representación de autos sacramentales y renovó la prohibición de comedias de santos, géneros muy arraigados en la cultura española, pero ya decadentes (Cotarelo 657). En un siglo cada vez más secularizado, tampoco florecía el drama bíblico que antes había gozado de gran aprecio presentando temas del Antiguo Testamento. Por eso, en el ambiente secular de la Ilustración, se destaca el drama bíblico, *Mardoqueo*, de Juan Clímaco de Salazar, publicado en Madrid en 1791.

El drama de Salazar ha merecido los elogios de Menéndez y Pelayo, crítico normalmente enemigo de la estética del XVIII, quien juzga que el *Mardoqueo* es « muy digno de ser separado y distinguido honoríficamente del fárrago de tragedias clásicas del siglo [XVIII], porque pocas hay tan bien escritas y en que la elocuencia poética sea tan noble y robusta » (*Estudios*, I, p. 196). El drama ofrece interés, además — y éste es el asunto de mi estudio — por la correspondencia del autor, residente en Italia, con varios literatos españoles que formaban parte del círculo de Leandro Fernández de Moratín. En sus cartas, Salazar escribe detalladamente sobre su tragedia, haciendo una autocrítica y defensa de ella. De la correspondencia se infiere el triunfo ya próximo del modo neoclásico. Las cartas, fechadas entre 1787 y 1790, precediendo así a la primera edición de la tragedia, coinciden con la publicación de *La belleza ideal* (1787) de Esteban de Arteaga, *La derrota de los pedantes* (1789) de Moratín, la segunda edición de

La poética (1789) de Ignacio de Luzán, y el estreno de *El viejo y la niña* (1790) — obras que representan el cercano apogeo del Neoclasicismo en España.

Juan Clímaco de Salazar, natural de Caravaca (Murcia), nació el 30 de marzo de 1744¹. Por ser jesuita, emigró de España en 1767 cuando la expulsión de la Compañía, decretada por Carlos III. Salazar se estableció, con otros muchos de sus hermanos de religión, en la Emilia Romana, donde contribuyó a la intensa vida intelectual de los exiliados. Al final de su vida, restablecida la Compañía en España, volvió a su país natal para fallecer en Hellín (Albacete) en 1815 (Menéndez y Pelayo, *Estudios*, I, p. 196).

El *Mardoqueo*, único drama que publicó Salazar, está basado en el Libro de Ester del Antiguo Testamento. Ester, hermosa judía elevada a reina por el empeño de su tío Mardoqueo, cautiva la voluntad del rey Asuero y, en conflicto con un hombre malvado, Amán, emplea su poder para salvar a un pueblo perseguido.

El tema ha despertado el interés de varios escritores dramáticos. Lope de Vega lo trata en *La bella Ester* (1610)². Poco después, Felipe Godínez lo dramatiza en *La reina Ester* (MS, 1613), que más tarde aparece en letras de molde con el título, *Amán y Mardoqueo, o La horca para su dueño* (1653)³. En Francia, Jean Racine utiliza el tema en su *Esther* (1689), drama que escribió

¹ Recibió como nombres de pila los del santo cuyo día era. San Juan Clímaco, doctor de la iglesia, que murió a los cien años de edad hacia 606 d. de J. C. *Klimax* es en griego «escalera», nombre que se dio al santo por su célebre libro, *Escalera al paraíso*, que trata del alcance de la perfección moral, empleando como símbolo una escalera de treinta peldaños (Attwater, pp. 199-200).

² El MS autógrafo de la Biblioteca Británica lleva el título *La bella Ester* y la fecha de Madrid, 5 de abril de 1610. Se publicó en la Parte XV de las comedias de Lope con el título de *La hermosa Ester* (Rennert, p. 360).

³ La fecha 1613 consta en Biblioteca Nacional, Madrid, MS 3112. Hay varias ediciones dieciochescas que pudiera conocer Salazar: Madrid, 1733; Barcelona, 1757; Valencia, 1777. En la Biblioteca Municipal, Madrid, hay una edición de Salamanca, s. f., que lleva una censura fechada en agosto de 1755. Adolfo de Castro publicó documentos sobre la condenación en auto público de Godínez por inventar, entre otras cosas, en *La reina Ester*, «que el Ángel San Gabriel había revelado a la Reina Esther que el Mesías había de nacer de madre concebida sin pecado original...» (278). Entre otros estudios sobre Godínez, merecen citarse los de Menéndez Onrubia y de Rauchwürger.

para la instrucción de las jóvenes de la célebre escuela de Saint-Cyr (Abraham, pp. 135-43). De estas obras, es evidente que Salazar conocía al menos las de Lope y de Racine (Fabbri, pp. 10-11).

Cada escritor se aprovecha del tema según sus propios designios⁴. ¿Qué vigencia pudo tener el tema en la época de Juan Clímaco Salazar? Menéndez y Pelayo insinúa que no es difícil descubrir alusiones contemporáneas:

« Amán no es solo el favorito engraido y altanero de los sagrados libros, sino un ministro librepensador que habla de las cadenas de la superstición y del vano fantasma de la idea de Dios; una especie de personificación de los gobernantes filósofos... un Pombal o un Conde de Aranda. ¿Y quién sabe si en el pensamiento del poeta, que escribía en los primeros años del reinado de Carlos IV, y cuando parecían mitigarse los rigores con los emigrados jesuitas (que son los hebreos de la tragedia), iba a ser María Luisa la nueva Ester, que les abriese las puertas de la patria...? »
(*Estudios*, I, p. 197).

Maurizio Fabbri ha elaborado magistralmente los designios que preconiza Salazar en su *Mardoqueo*. Asuero es el monarca ilustrado, benévolo. Su ministro Amán, soberbio y ambicioso, procura manipularle, como agente de la aristocracia personificada en Cársena y Tarse. Por la intervención de Ester el buen monarca eleva a Mardoqueo al poder, castigando a Amán. Moderado y sensato, Mardoqueo obra por el bien de la clase media y el pueblo (18-20). En esta interpretación, Ester, en su papel de intercesora, de mediadora, representa la Iglesia. La reina, bella y humilde, es

⁴ En la versión de Lope, Albert Sicroff ve una « vindicación rotunda del judío » (p. 704). Se muestra Lope — dice Sicroff — « más dispuesto a jugar con el antisemitismo de sus compatriotas que a mantenerlo vivo ». En esta como en otras obras, Lope no « se limitó . . . a expresar solo lo que estaba a tono con los valores, los gustos y las creencias de sus contemporáneos ». En su comedia, *La reina Ester*, Felipe Godínez hace constatar, con « una violenta pasión mosaica », según indica Carmen Menéndez Onrubia (p. 94), « como Dios no olvida nunca al pueblo escogido, [que] . . . se ve salvado de la mezquindad de sus enemigos a través de la bondad y belleza de una mujer . . . ». El tema que deseaba implantar Racine era otro. En la vida de Ester, quería presentar a la corte versallesca la nueva regla: « détachment du monde au milieu du monde même » o sea, una vida dedicada a Dios sin huir del mundo y de los hombres (Abraham, p. 138).

la portavoz de las aspiraciones de la gente modesta y sencilla contra los aristócratas; y la Iglesia personificada en ella, vuelve a su verdadero papel de guía espiritual (42-45). Fabbri contrasta, entonces, el punto de vista de Salazar con el de Vicente García de la Huerta, quien, en su *Raquel*, como ha demostrado René Andioc, defendía la postura de la aristocracia frente al monarca y al pueblo (275-370).

La correspondencia en que Salazar comenta su tragedia consiste en 17 cartas dirigidas a corresponsales residentes en España: su sobrino Gregorio Valcárcel (2 cartas); Joaquín Ezquerro, profesor en los Reales Estudios de San Isidro (6 cartas); Pedro Estala, sacerdote, antologista de poesía española y traductor de tragedias clásicas (3 cartas); Juan Pablo Forner, abogado, crítico y autor de una ficción satírica, *Exequias de la lengua castellana* (4 cartas); Ignacio García Malo, traductor de la *Iliada* y de óperas de Metastasio y autor de una tragedia, *Doña María Pacheco* (una carta); y Leandro Fernández de Moratín, joven comediógrafo, todavía sin estrenar, y autor de sátiras literarias (una carta). Esta correspondencia se encuentra en el archivo de Don Antonio Rodríguez Moñino; su viuda, Doña María Brey, con la generosidad que también caracterizaba a su marido, me la ha prestado.

De las cartas de Salazar se desprende que los corresponsales animan al novel dramaturgo a pensar no sólo en la publicación de su tragedia sino también en una representación en Madrid. Salazar escribe a Juan Pablo Forner que ha considerado su sagrada tragedia « más como cosa para leerse por personas juiciosas y honestas » (n. 8, 14-VII-89)⁵. Afirma que « jamás pensé en que ella se hubiese de representar en algún teatro público; antes bien creía entonces, como creo aora, que su justa representación es inasequible ». Sin embargo, percibimos entre líneas que Salazar se

⁵ Véase el calendario de las cartas en la sección de documentos. Las he numerado siguiendo la cronología y colocando, por evidencia interior, las dos que no llevan fecha. Se da también en la lista el número asignado por Rodríguez Moñino, quien las agrupó por corresponsales. En el texto cito por número y fecha. Dentro de un párrafo, cuando hay más citas, se entiende que son de la misma carta si no cito otra. No debo dejar de llamar la atención sobre la fecha de la carta n. 8, que coincide con el ataque a la Bastilla por el pueblo de París.

siente halagado; pero, a pesar del interés demostrado por los corresponsales, y aunque la tragedia apareció en letras de molde en 1791, no tenemos noticia de que se representara ni en la época ni después. Por otra parte, ha sido y es una obra que se lee con gusto y delectación.

La sección más exuberante del epistolario son las seis cartas dirigidas a Joaquín Ezquerra, que son las más largas. Ezquerra había vuelto de sus estudios en Roma precisamente en 1767, el año de la expulsión de los jesuitas. Empezó a trabajar en el bufete del abogado encargado del reconocimiento de los papeles del que fue el Colegio Imperial de los jesuitas (documentos del AHN). Ahora bien, el famoso y distinguido Colegio Imperial se convirtió en los Reales Estudios de San Isidro, y los neoclásicos se posesionaron de este importante centro para la indoctrinación de la juventud mejor dotada del país. En las dos décadas que siguieron, las reformas en el plan de estudios corrieron paralelas con los progresos de la literatura. Por ejemplo, los nuevos profesores laicos de los Reales Estudios eran también los censores que solía emplear el Consejo de Castilla para la aprobación de libros y comedias. Ezquerra, cuando tenía 26 años, hizo oposiciones y consiguió la pasantía de la cátedra de « buena versión y propiedad latina » (1771). Sucesivamente fue nombrado pasante de la cátedra de rudimentos y sustituto a la cátedra de poética, que después regentó. Mientras tanto, redactaba la obra periódica titulada « Memorial Literario », de marcada tendencia neoclásica.

Estamos ante el caso, entonces, de un jesuita exiliado en Italia, Salazar, que se sujeta a la crítica de un profesor, Ezquerra, del nuevo modo literario que en torno al año 1789 está triunfando en Madrid. Los dos son de la misma edad. Ezquerra por su parte, está relacionado con literatos, algo más jóvenes, del círculo de Moratín hijo. Estos desean practicar los preceptos, aprendidos por Luzán en Italia y expuestos por él medio siglo antes en su *Poética*, que habían de renovarse en la nueva edición de 1789. En las cartas, Salazar, aunque su tono es guasón, está empeñado en demostrar que su drama sigue las reglas del arte.

En una carta a Pedro Estala, dice Salazar que escribió una primera versión de su tragedia « después de la última catástrofe », o sea después de la expulsión de los jesuitas (n. 4, sf). En las casi

dos décadas, entre el comienzo de la composición y su determinación de enviarlo a España con vistas a su publicación, el drama pasaba de cuatro mil versos. Se veía su autor en la necesidad de rastigarlo severamente, según escribe a Estala:

« ... siendo la justa cantidad de la fábula y de su presentación uno de los constitutivos de la bella tragedia, me he visto precisado a cercenar actos, acortar escenas, trincar episodios, abreviar razonamientos y reducir expresiones. Pero aun después de este escrutinio, no puedo disimular que el amor propio me ha hecho dejar en mi tragedia algunas niñerías, juguetes y desahogos de mi poética puerilidad. Algo se ha de permitir y perdonar al primér parto o aborto de una musa primeriza ». (n. 4, sf)

Con penetrante conocimiento de sí mismo, añade el gárrulo autor de esta prolija correspondencia: « la concisa precisión del lenguaje trágico mal se adapta a mis labios, que quando se abren no saben cerrarse ».

Con modestia, que sospechamos que sea falsa, Salazar quiere dar a entender que, en un principio, sabía poco de teatro. Insinúa que no poseía más aparato dramático que « el que podían suministrar la obscura arte poética de Horacio, que sabía de memoria, y la inútilísima de nuestro Rengifo, que tenía en la uña » (n. 4, sf). Nos interesa que el jesuita de 1788 hable mal de una obra de larga tradición y de mucho prestigio, el *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo, también jesuita. La primera edición de su *Arte* se publicó en Salamanca en 1592, y durante toda la época barroca y todo el XVIII — porque hay una nueva edición todavía en 1795 — sirvió a estudiantes y a poetas y poetastros para escribir y criticar la literatura. Por otra parte, nos choca el tono de Salazar ante el *Arte poética* de Horacio, el escritor clásico más traducido por los poetas dieciochescos, cuya *Epístola a los Pisones* apareció, por ejemplo, en dos versiones, una de Tomás de Iriarte y otra de Fernando Lozano en el mismo año de 1777.

Salazar emplea el mismo tono despectivo hacia sí mismo al escribir sobre sus conocimientos prácticos del teatro y de sus lecturas de poetas dramáticos:

« Toda mi práctica y experiencia teatral se reducía al haber

visto algunos títeres en España, y al haber asistido a la representación de un auto sacramental en una yglesia medio arruinada de mi tierra quando apenas tenía yo uso de razón. Las comedias de Terencio expurgadas, y las tragedias de Séneca con toda la metralla de sus coros y sentencias eran los únicos modelos de comedia y de tragedia que, no sin razón, se propusieron a mi ferbiente juventud ». (n. 4, sf)

En la primera carta dirigida a Juan Pablo Forner, sugiere, burla burlando, que se inclina a los trágicos franceses e italianos, habiendo leído « todas las obras dramáticas de Juan Racine, algunas de Pedro Cornelio, un par de las de Voltaire y un non de las de Maffei » (n. 3, sf). Sin embargo, al escribir a Estala con seriedad sobre las influencias que han imperado en su obra, afirma que:

« ... haría violencia a mi ingenuidad disimulando que lo poco de buen gusto y discernimiento teatral que yo al presente tengo lo he adquirido en Cornelio, en Racine y en Maffei. La interesante *Mérope* de este erudito italiano, el robusto *Cid* y la inimitable *Atalia* de aquellos dos franceses y excelentes maestros en el arte de mover el corazón, han sido las fraguas en que se han refundido mi *Mardocheo* ». (n. 4, sf)

Su admiración por este triunvirato se trasluce a través de toda la correspondencia. En una carta a Ezquerria, declara que « para coordinar bien una acción trágica y representarla naturalmente, ... sirven maravillosamente Pedro Cornelio, Juan Racine y el Marqués Maffei » (n. 13, 16-IX-89). En otra carta a Estala, dice que ha leído todo el teatro de Voltaire. Su actitud no es nada equívoca: « fuera de la *Semíramis*, en cuya acción hay un gran fondo de tragedia, todo lo demás o son sátiras contra la religión christiana y sus prácticas y ministros, o disertaciones de una moral que no es provabilista, o filípicas contra el gobierno monárchico, o entusiasmos de la que llaman filosofía, o gerigonzas de amor » (n. 6, 25-III-89). De Voltaire habría tomado Salazar, tal vez, su actitud hacia el mayor escritor dramático inglés. En una carta a Moratín — futuro traductor del *Hamlet* — se refiere a « las monstruosas indecencias de Shakespear » (n. 16, 11-XI-89).

Con los dos grandes escritores dramáticos del Siglo de Oro en España, se muestra Salazar más benigno que con Shakespeare al referirse a « las irregularidades de nuestro admirable Lope, de nuestro inimitable Calderón » (n. 16, 11-XI-89). En efecto, Salazar no es un furibundo defensor de las reglas por encima del interés dramático. Cuenta que un amigo suyo, « sabidor de que yo andaba tras calzarme el coturno castellano, me puso en las manos ... las dos buenas tragedias, [*Virginia* y *Ataúlfo*], de nuestro arreglado Montiano. Es de lo mejor que he leído en castellano, ... pero en [su] arregladísimo estilo ... no encuentro nada que admirar ni que imitar » (n. 13, 16-IX-89). Falta, en su opinión, « la grave y magestuosa energía que debe animar el trágico language ». Muchos años después, Moratín hijo, con mirada retrospectiva, había de confesar que las arregladas comedias de su padre carecían de « fuerza cómica » (*Discurso preliminar*, p. 316). En la opinión de Salazar, falta « fuerza trágica » en las tragedias de Montiano, y esa fuerza debe encontrarse precisamente en el lenguaje.

En la autocrítica y defensa de su *Mardoqueo*, Salazar destaca tres aspectos del drama: el lenguaje, la acción y el carácter: y hace hincapié sobre todo en el lenguaje. Después de veinte años pasados en Italia, estaba preocupado por su dominio de la lengua castellana. Al enviar a su sobrino Gregorio unos versos a modo de epitalamio por las bodas del hermano de éste, confesó nuestro autor: « escribí la sobredicha canción en toscano, porque como ya son más los años en que chapurro el italiano que los en que hablé el castellano puro, la lengua se me va más fácilmente a las palabras y frases de esta tierra que a las de la mía » (n. 1, 28-III-87). Por esta razón, Salazar envió al sobrino un ejemplar de su tragedia para que éste le señalara « los defectos de lengua ... que en ella se notasen » (n. 2, 26-XI-88). El sobrino, impresionado por la obra de su tío, la mostró a sus amigos del círculo de Moratín hijo, y el resultado fue esta correspondencia.

Salazar se había esforzado para que quedara bien el lenguaje de su tragedia. « Si vieras el original de mi *Mardocheo* », escribía al sobrino, « te harías cruces y tapparías los ojos de miedo y horror » (n. 2, 26-XI-88). El tío sigue corrigiendo su obra a larga distancia, encargando a su sobrino que enmiende este o aquel

verso de una escena. A Ignacio García Malo, Salazar le expresa el ideal que buscaba: « Mi language en el *Mardocheo* ... no es ... igual en todas las situaciones de la tragedia; muda de tono y de expresiones según la acción muda de fuerza y de accidentes; mi estilo, en suma, es noble sin hinchazón, natural sin bageza, claro sin languidez, preciso sin obscuridad... » (n. 5, [1788]). Reconoce, sin embargo, que es difícil realizar su ideal: « asta aora el estilo mío, en general considerado, no pasa de la trágica medianía ».

Al componer su tragedia, Salazar había rechazado el alejandrino, a pesar de su admiración por los trágicos franceses. Descartó igualmente el romance heroico, o sea romance endecasílabo, favorecido por García de la Huerta, Jovellanos y otros trágicos (Navarro, pp. 295-96). Salazar prefirió el endecasílabo suelto, sin rima. Comprendemos su propósito cuando advierte a Estala, quien le ha escrito sobre una posible representación: « Si llegase a efecto dicha representación, encargue Vd. en mi nombre a los representantes que no hagan cuenta de relatar versos, sino de conversar en una métrica prosa, como lo es y debe ser toda prosa bien entonada y que no es trivial y familiar » (n. 6, 25-III-89).

Un estilo elevado y « una métrica prosa » son la difícil meta a que aspira Salazar, aunque en lengua castellana no encuentra, dice, el ejemplar adecuado. « Ningunos de los poetas trágicos castellanos que yo he leído me parece un exacto modelo para la imitación y expresión de aquella noble fuerza y elegancia que deben siempre brillar y sostenerse en las ideas y palabras que requiere la trágica representación » (n. 5, sf).

Es curioso, entonces, que un escritor que proclama con vehemencia sus necesidades y aspiraciones reaccionara con actitud defensiva cuando un crítico se atreve a insinuarle defectos en su tragedia. Ezquerria, en su crítica de *Mardoqueo*, que Salazar cita, había escrito: « Admiréme a la verdad, al punto que leí esta tragedia, del primor con que su autor maneja la lengua castellana y la levanta a la grandeza y magestad de que es capaz » (n. 13, 16-IX-89). Salazar le replica pendenciero: « Vd. hizo muy mal de admirarse... » Porque Ezquerria había escrito además: « será necesario el corregir y mudar algunos defectos e imperfecciones, e impropiedades de estilo muy dignos de perdón en quien por tan-

tos años está ya fuera de España y fuera del uso y egericio de la lengua castellana ». Salazar, que había buscado la ayuda y crítica de su sobrino por haber estado cuatro lustros fuera de la patria, se apresura a defenderse a sí mismo y a todos los jesuitas expatriados, jurando « por todas las lenguas de los papagayos de Africa, Asia y América » que: « Los que entre nosotros no sabían hablar bien el castellano en España no lo han aprendido en Italia. Pero los que allá sabían bien su lengua aquí se la mantienen muy sabida y conservada como oro en paño; y pueden haberla refinado después de más de veinte años que no oyen hablar a los mozos de cordel, a los afrancesados usías, y a los bachilleres y parlantines cagatintas de Madrid » (n. 13, 16-IX-89).

Contra el cargo de Ezquerria de que divisaba « en el language mucho idiotismo italiano pero no ageno del nuestro », Salazar escribe otra arenga trayendo a cuenta y en su defensa a Garcilaso y Boscán, a Cervantes Saavedra y Saavedra Fajardo. En particular, Ezquerria había señalado « el uso y la propiedad de las trasposiciones que tan frecuentes son ». Salazar contesta dándole su regla general: « quando la ... trasposición ... del sentido o de las palabras [deja] clara y perceptible la inteligencia de la frase o del período ... no hay peligro de que entonces se resienta el genio de nuestra lengua, que puede mejorarse mucho en puntos de armonía » (n. 15, 30-IX-89).

Al criticar Ezquerria ciertos aspectos de la acción, tocó otros puntos sensibles en un autor que se preciaba de « arreglado ». Ezquerria observa, por ejemplo, que el rey Asuero se ausenta de la escena sin explicar ni por qué ni a dónde va. Salazar replica que él sabe muy bien que los « fiscales y jurisperitos de la infernal trágica legislación » han decretado que ningún personaje se vaya de la escena sin que se entienda o se declare la causa o necesidad. Pero, en nombre de la verosimilitud, afirma Salazar que en tiempo de Asuero, ni el monarca ni ningún otro gran señor ha acostumbrado « dar a sus súbditos razón y cuenta del porqué se retira a su serrallo o a su gabinete » (n. 10, 26-VIII-89).

Ezquerria insinúa que en ciertos casos Salazar ha preparado tan bien las peripecias que no causan la debida sorpresa en el espectador. Salazar, por su parte, arguye contra los golpes de teatro (n. 10, 26-VIII-89). Ezquerria se atreve a sugerir que « el

Acto IV afloja un poco a mi parecer » (n. 9, 19-VIII-89) y que advierte « poca fuerza en el Acto V » (n. 11, 2-IX-89). Salazar, observando que « las pasiones no se deben mantener en el alto grado de orgasmo en que las sufrieron Mardoqueo y Ester en el acto precedente », insiste en que la acción « se mantiene en el grado de gravedad y energía que le corresponde ». Cuando Ezquerria quiere perdonarle al autor este defecto observando que « esta es la suerte de las tragedias que acaban con éxito feliz », Salazar proclama su doctrina dramática: el éxito de toda tragedia, sea feliz o desventurado el desenlace, consiste en mantener al espectador « despierto, contento, curioso y suspenso desde la primera asta la última escena de una representación que instruya y deleite el espíritu, y enterezca y conmueba el corazón » (n. 11, 2-IX-89).

Ezquerria critica el sueño de Mardoqueo por inverosímil y no necesario. Salazar lo defiende. Recuerda, entre otros casos, el « celebrado sueño de la inimitable *Atalia* del inmortal Juan Racine » y en su propia obra lo concibe como necesario para anunciar y preparar la solución de la fábula (n. 9, 19-VIII-89).

Es leve la crítica negativa que hace Ezquerria de los personajes del drama, pero de Amán escribe que su destino « no causa compasión sino alegría pues es malo, y su castigo [es] consiguiente y justo, y el espectador ya le mira o con indiferencia o con indignación » (n. 11, 2-IX-89). Salazar contesta que lo mismo podría decirse de « la impía *Atalía* de Racine » y del « tirano marido de las tres *Méropes* de Maffei, Voltaire y Torelli ». A su Amán, insiste, el espectador no le mira ni con indignación ni con indiferencia sino con piedad y compasión.

La creación predilecta de Salazar fue el sacerdote hebreo, Abiud, que no figura ni en el relato bíblico ni en otras versiones. Al escribir Ezquerria, « Abiud nos interesa poco », Salazar se siente herido: « el buen viejo Abiud ... es hijo todo mío, y carne de mi carne, y hueso de mis huesos, y entendimiento de mi modo de entender, y en fin el objeto de mis caricias y complacencias » (n. 11, 2-IX-89). Sigue con una larga y viva defensa de su « buen viejo ». Sea dicho en su honor que Salazar reconoce, en una carta a Forner, que « Abiud es uno de los últimos personajes y puramente episódico » (n. 8, 14-VII-89). Salazar se había encari-

ñado asimismo con otro carácter protático, también de su propia creación. Se trata de Palmira, la criada de Ester que él llama « quejicosa y maltrabaja » (n. 9, 19-VIII-89). Ezquerria hubiera podido observar que hay un momento en que Salazar se acerca peligrosamente al tono de la comedia española, pero el crítico se reprime y Salazar no tiene que replicarle.

La vehemencia con que Salazar se defiende es tal que nos sorprende leer, en la penúltima carta a Ezquerria, que dice que si escribe otra tragedia, « vaya ella a parar a las manos de Vd., pues censor más benigno, creo que no lo encontrará en todo el mundo ». (n. 14, 23-IX-89). La verdad es que Salazar soporta mal la crítica ajena. El mismo se complace en señalar algún defecto de su drama, pero en realidad está orgulloso de la obra que ha creado: « después de contemplar yo el *Clytandre* y la *Medea* del inmortal Cornelio, y la primera y penúltima del insuperable Racine [se refiere a *La Tebaída* y *Ester*], miro yo con buenos ojos, y aun con paterna complacencia, a mi primogénito *Mardocheo* » (n. 13, 16-IX-89).

Mientras Salazar todavía soñaba con estrenar su *Mardoqueo* en Madrid, ideaba y tenía casi versificado el primer acto de una nueva tragedia. El tema lo había encontrado en las anotaciones del Vellutello a Petrarca⁶. La heroína sería Sorismunda, cuya horrible experiencia relata Salazar, abreviadamente y con su desenfado característico, en una carta a Estala: « La infeliz Sorismunda, sin saber lo que se hacía, se cena cochifrito el corazón de su amante » (n. 6, 25-III-89). Pero Salazar ha aprendido bien las lecciones de los franceses y sabe guardar las conveniencias — *les bienséances*: « yo a lo menos quitaré el acto de comerlo para que las damas del Lavapiés no echen las tripas por la voca al asistír a tan asquerosa y horrible cena ». En realidad piensa crear una tragedia escrita según las reglas del arte: « Por lo demás, tengo reducida la acción a cinco solos personajes, a una sola cámara, al período de quatro o cinco horas de sol y una de noche ». Pero no se estrenó en Madrid el *Mardoqueo* ni — según parece —

⁶ Alessandro Vellutello publicó en 1525 una edición de las *Rimas* con notas sobre la persona histórica de Laura y la topografía de la región de Avifión.

se llegó a terminare y publicar su *Sorismunda*. El nombre de Juan Clímaco Salazar se ha relegado a alusiones pasajeras en la historia literaria y su drama bíblico está reducido a pasto de críticos peregrinos como Maurizio Fabbri y yo. Pero como Menéndez y Pelayo insinúa, la obra merece más atención por los valores que encierra en sí: un protagonista y una noble heroína bien delineados y un tema que vuelve a cobrar vitalidad a través de los siglos. El drama ofrece además el interés de tener, en la correspondencia de Salazar con los literatos del círculo de Moratín, una curiosa auto-crítica y defensa, basadas en las reglas neoclásicas que entonces imperaban en la crítica.

DOCUMENTOS

Ezquerria, Joaquín, *Documentos*. Archivo Histórico Nacional, Madrid. Leg. 5441, Exp. s/n. Leg. 5443, Exp. 16; Exp. s/n. Leg. 5444, Exp. 11. Salazar, Juan Clímaco de. *Cartas*. Archivo de Antonio Rodríguez Moñino.

RM - número en el archivo; sf - sin fecha, sl - sin lugar.

Número	Fecha	Lugar	Corresponsal
1 /RM16	28-III-87	Roma	Gregorio Valcárcel
2 /RM17	26-XI-88	Roma	Gregorio Valcárcel
3 /RM4	sf (antes de 14-VII-89)	sl	Juan Pablo Forner
4 /RM1	sf (antes de 25-III-8)	sl	Pedro Estala
5 /RM14	sf [1788]	[Roma]	Ignacio García Malo
6 /RM2	25-III-89	Roma	Pedro Estala
7 /RM3	24-VI-89	Roma	Pedro Estala
8 /RM5	14-VII-89	Roma	Juan Pablo Forner
9 /RM8	19-VIII-89	Roma	Joaquín Ezquerria
10/RM9	26-VIII-89	Roma	Joaquín Ezquerria
11/RM10	2-IX-89	Roma	Joaquín Ezquerria
12/RM6	9-IX-89	Roma	Juan Pablo Forner
13/RM11	16-IX-89	Roma	Joaquín Ezquerria
14/RM12	23-IX-89	Roma	Joaquín Ezquerria
15/RM13	30-IX-89	Roma	Joaquín Ezquerria
16/RM15	11-XI-89	Roma	Leandro F. de Moratín
17/RM7	24-II-90	Roma	Juan Pablo Forner

OBRAS CITADAS

- Abraham, Claude, *Jean Racine*, Boston, 1977.
- Andioc, René, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, 1970.
- Arteaga, Esteban, *La belleza ideal*, ed. M. Batllori, Madrid, 1955.
- Attwater, Donald, *The Penguin Dictionary of Saints*, Harmondsworth, 1970.
- Castro, Adolfo, *Noticias de la vida del Doctor Felipe Godínez*, en «Memorias de la Real Academia Española», 8 (1902), pp. 277-83.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904.
- Fabbri, Maurizio, *Conflitto ideologico e polemica "anti-Raquel" nella tragedia "Mardoqueo" di Juan Clímaco de Salazar en Finalità ideologiche e problematica letteraria in Salazar, Iriarte, Jovellanos. Tre saggi sul teatro spagnolo dell'ultimo settecento*, Pisa, 1974, pp. 9-45.
- Fernández de Moratín, Leandro, *La derrota de los pedantes*, Madrid, 1789, Benito Cano.
- *La derrota de los pedantes. Lección poética*, ed. John Dowling, Barcelona, 1973.
- *Discurso preliminar en Comedias. Obras*, BAE, 2.
- Godínez, Felipe, *Comedia famosa. Amán y Mardoqueo. Por otro título, La borca para su dueño*, Salamanca, s. f. Imprenta de la Santa Cruz.
- Iriarte, Tomás, *El arte poética de Horacio, o Epístola a los Pisones*, Madrid, 1777, Imprenta Real de la Gazeta.
- Lozano, Fernando, *Traducción del Arte poética de Horacio, o Epístola a los Pisones*, Sevilla, 1777, Manuel Nicolás Vázquez.
- Luzán, Ignacio, *La poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid, 1789, Antonio de Sancha, 2 vols.
- *La poética, o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Primera edición completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789), ed. R. P. Sebold. Barcelona, 1977.
- Menéndez Onrubia, Carmen, *Hacia la biografía de un iluminado Judío: Felipe Godínez (1585-1659)* en «Segismundo», 13 (1977), pp. 89-130.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, 1949, 6 tomos.
- Navarro, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse, 1956.
- Racine, Jean, *Esther. Tragédie tirée de l'Écriture Sainte. Oeuvres*, ed. Paul Mesnard, París, 1895, pp. 399-547.
- Rauchwarger, Judith, *Comedic Transformation of Biblical and Legendary Sources in Felipe Godínez "Los trabajos de Job"* en «Romanistisches Jahrbuch», 29 (1978), pp. 303-21.
- Rennert, Hugo Albert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, 1909, reed. 1967.
- Salazar, Juan Clímaco, *Mardoqueo, Tragedia en circo actos*, Madrid, 1791, Joaquín Ibarra.
- Sicroff, A. A., *Notas equívocas en dos dramatizaciones de Lope del problema judaico: "El niño inocente de la Guardia y La hermosa Ester"* en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. A. M. Gordon y E. Rugg, Toronto, 1980.
- Vega Carpio, Lope, *La hermosa Ester en Obras escogidas. Teatro*, ed. F. Sáinz de Robles, Madrid, 1955, III, pp. 101-131.

ACTITUD NEOCLASICA ANTE LA PARODIA

por Luciano García Lorenzo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid)

Para Juan Manuel Rozas, in memoriam

Durante los últimos años he prestado repetida atención a un género, casi totalmente olvidado por la crítica hasta muy recientemente: la parodia dramática y su resultado fundamental que es la comedia burlesca¹. Género tan viejo en su práctica como el propio teatro, llega hasta nuestros días a través de muy diversas fórmulas, desde las impuestas principalmente por diversos dramaturgos del XVII hasta las experiencias valleinclanescas y la burla que, por medio de este tipo de piezas, llevan a cabo, sobre todo, los grupos de teatro independientes en nuestros días, sin olvidar experiencias individuales de autores concretos².

Mi intención en las páginas que siguen, no es repetir lo que en otros trabajos ya hemos estudiado, ni tampoco recordar las aportaciones de diferentes colegas (Zamora Vicente, Crespo Mate-

¹ Remitimos a uno de nuestros últimos trabajos y a la bibliografía allí ofrecida: «El hermano de su hermana» de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVII, en «Revista de Literatura», XLIV (1982), pp. 5-23; la bibliografía posterior ha sido debidamente utilizada en un estudio reciente y aún en prensa: L. García Lorenzo, *De la tragedia a la parodia: «El Caballero de Olmedo»*, Madrid. Se trata de un volumen homenaje a Lope de Vega, que recoge las conferencias pronunciadas por diversos especialistas en el Teatro Español de Madrid durante el curso 1985-86.

² Sólo un ejemplo: Luis Riaza y su *Representación del Tenorio a cargo del Carro de las meretrices ambulantes*, publicada junto con *Judith y Holofernes*, de Juan Antonio Hormigón, y *Teatro furioso*, de Francisco Nieva (Madrid, 1973).

llán, Serralta...³) en torno a la parodia teatral, como tampoco, por el camino de lo grotesco, volver al análisis de los recursos de que se sirven los autores de estas piezas, para lograr el remedo jocoso de situaciones y personajes de la historia, de la leyenda o de la literatura. Sólo, en esta línea de obligado resumen introductorio, me permito exponer mi opinión en torno al fin de estas obras, pues las opiniones han sido divergentes. Frederic Serralta, por ejemplo, no cree que los resultados de este tipo de piezas vayan más allá de la pura comicidad, de la invitación a la risa y a la carcajada. Como ya he afirmado en otras ocasiones, creo, por el contrario, que estas obras no tienen nada de « inocentes » (permítaseme este término para mejor entendernos) y que, tras la hilaridad manifiesta de los diferentes títulos que componen este género, hay una crítica manifiesta que va desde la expresa ridiculización de la figura del monarca en no pocas obras del XVII hasta el « resentimiento vengativo de aquéllos que se ven aplastados por el sistema integrador de la sociedad » en palabras estas últimas del profesor Maravall⁴.

Pero, vayamos al siglo XVIII, no sin antes advertir que nos estamos refiriendo a la segunda mitad de la centuria y primeros años del XIX. Como es sabido, la actividad teatral de la primera mitad del XVIII está, fundamentalmente, representada por dramaturgos posbarrocos y las parodias existentes en estos años deben considerarse los últimos eslabones de las llevadas a sus máximas consecuencias por Caceres o Monteser: durante esta época sintéticamente podemos afirmar:

1. La escasez relativa de piezas paródicas, sobre todo si la comparación se realiza con el siglo anterior, escasez que se acentúa si la referencia se hace con el siglo XIX y primeras décadas del XX. Efectivamente, durante esta última época son docenas las parodias dramáticas que podemos mencionar y sólo las que se realizan con la figura de don Juan como centro son tantas co-

³ Vid. las fichas correspondientes a estas aportaciones en los artículos citados en nota 1.

⁴ *Teatro clásico español. Problemas de una lectura actual. (II Jornadas de Teatro clásico español, Almagro, 1979)*, Madrid 1980, p. 210. Vid. también en este volumen las intervenciones de otros especialistas en torno al tema (Ruiz Ramón, Rozas, Varey...).

mo las parodias conocidas del XVIII⁵. Esta afirmación, sin embargo, es muy provisional, pues necesario es señalar la carencia de un catálogo detenido de este tipo de obras para todas las épocas; en consecuencia, afirmaciones como la anterior tienen como fundamento las obras hasta ahora mencionadas por la crítica y, especialmente, por Salvador Crespo Matellán.

2. No incluimos entre las parodias del Siglo de las Luces a que hacemos referencia algunos de los denominados « melólogos »; estas piezas merecerían un tratamiento especial aunque, sin duda alguna, el elemento paródico está presente en muchos de ellos y logrado, por la propia estructura de las piezas, con recursos diferentes a los utilizados en las parodias convencionales.

3. El nombre fundamental de la literatura paródica teatral del XVIII es, claro está, don Ramón de la Cruz. Este autor es, no sólo el más prolífico, sino también el que, cualitativamente, debe figurar a la cabeza de los dramaturgos paródicos más importantes del XVIII, conformando con Monteser, Jerónimo de Cáncer, Muñoz Seca y Valle-Inclán, el grupo de autores dramáticos que deben encabezar cualquier estudio del género.

4. Si durante el siglo XVII la burla tiene como referentes obras y personajes que alcanzaron popularidad con Cervantes, Lope, Calderón y Guillén de Castro, entre otros (Don Quijote, El Caballero de Olmedo, Segismundo, El Cid...), y durante el siglo XIX y principios del XX son personajes de ópera o de obras muy populares (Don Juan Tenorio especialmente, pero también Juan José, Cyrano de Bergerac, el protagonista de *El gran galeoto...*), en la época neoclásica la parodia se dirige especialmente contra las tragedias, como ocurrió, sobre todo, en Francia durante este tiempo y sabida es, por ejemplo, la admiración de don Ramón de la Cruz por Marc-Antoine Legrand. Este es el caso, y permítasenos caer en el tópico, de *Manolo*, de *Inesilla la de Pinto*, o *El marido*

⁵ De todas maneras, también *El burlador de Sevilla* es motivo de parodia en el XVIII y, sobre todo, en Francia e Italia con obras cómicas grotescas y otras de carácter musical, es decir óperas cómicas. Vid. el artículo de C. Lázaro-Weis: *Parody and Farce in the Don Juan Myth in the Eighteenth Century*, en « Eighteenth Century », VIII (1983), pp. 35-48. La segunda parte de este trabajo está dedicada especialmente a *Don Giovanni Tenorio o il Dissoluto Punito*, de Goldoni.

sofocado, aunque necesario es recordar también piezas paródicas cuyos referentes pueden ser dramaturgos de la centuria anterior, como es el caso de *Castelvines* y *Monteses*, de Lope de Vega, *Los bandos de Verona*, de Rojas Zorrilla, e incluso *Los bandos de Sena*, también de Lope, títulos estos que pueden estar en el origen de *Los bandos de Lavapiés*, de don Ramón de la Cruz ⁶.

5. Las obras paródicas del XVIII son siempre breves y fundamentalmente sainetes, aunque el término no aparezca habitualmente al calificarlas. Efectivamente, encontramos denominaciones como « tragedia para reír o sainete para llorar » (*Manolo*), « tragedia burlesca » (*El marido sofocado*), « tragedia en menos de un acto » (*Zara*), « tragedia por mal nombre » (*El muñuelo*), aunque también « sainete trágico » (*Inesilla la de Pinto* y *Pancho y mendoza*). En cuanto a la extensión, estas obras están más cerca de los entremeses paródicos del XVII que de las comedias burlescas o de disparates, ya que mientras estas últimas oscilan entre poco más de 1.000 versos y más de 2.500 (la media es de 1.800 ⁷), las que conocemos del XVIII no sobrepasan los 600 versos y habitualmente no llegan a esa cifra.

6. En fin, y como antes he afirmado, no voy a entrar a exponer los procedimientos (lingüísticos y no lingüísticos), utilizados por los autores del XVIII para lograr sus parodias, que son, en general, los mismos que podemos encontrar en el siglo XVII. Sólo mencionaré una nota distintiva y es el aplebeyamiento de los personajes y del espacio dramático de estas obras dieciochescas ⁸, cosa que no sucedía en las comedias burlescas del XVII, como tampoco ocurría en los entremeses de carácter paródico de dicha centuria.

⁶ Vid. J.F. Gatti, *Prólogo a Ramón de la Cruz. Doce sainetes*, Barcelona, 1972, p. 19.

⁷ Vid. F. Serralta, *La comedia burlesca: datos y orientaciones*, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, 1980, p. 101.

⁸ Recordemos los personajes de *Manolo*: El Tío Matute, La Tía Chiripa, La Potajera, Mediodiente; recordemos sus oficios: tabernero, castañero, esterero, verduleras, aguadores...; y recordemos, en fin, el escenario de la obra: « calle pública, con magnífica portada de taberna [...] »

La actitud de los escritores neoclásicos frente a este tipo de piezas dramáticas es, naturalmente, de total rechazo y de crítica, pudiéndose encontrar testimonios en todas las polémicas sobre el teatro de la época. Nuestro interés ahora es ofrecer las ideas de uno de los más conspicuos representantes de esta actitud, ideas que se encuentran en un texto no poco sugestivo y valioso, tanto por su contenido como por las particularidades estilísticas y de composición que fácilmente pueden observarse. Nos referimos a la obra en prosa de Cándido María Trigueros *Teatro español burlesco, o Quijote de los teatros*, publicada con el seudónimo « Crispín Caramillo » y aparecida en 1802, ya muerto el autor⁹. Se trata de una obra de carácter crítico, pero presentada novelescamente, y siguiendo — como el título indica — la idea que se tenía en el siglo XVIII de la obra cervantina: Don Quijote es creado por Cervantes exclusivamente para combatir los libros de caballerías y el fin de la misma es hacer reír con las aventuras del héroe manchego¹⁰. Como veremos, se trata de una obra paródica

tres o cuatro puestos de verduras...», etc. Lo mismo en el resto de las obras.

La bibliografía crítica sobre Don Ramón de la Cruz es muy rica y hasta 1982 está recogida por F. Aguilar Piñal en su *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, 1983, II. Siguen siendo monografías fundamentales sobre el teatro de esta época las obras de I. L. McClelland, *Spanish drama of pathos, 1750-1808*, Liverpool, 1970, y R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976.

⁹ Madrid, Imprenta de Villalpando, 1802. Se encuentra también en *El refranero general español*, de J. M. Sbarbi, Madrid, 1876, V, pp. 68-154. (Citamos en adelante por esta edición). Se conserva el manuscrito de este texto en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 17.491. Sbarbi justifica la inclusión de esta obra en su *Refranero* como consecuencia de los chistes y refranes que aparecen en la de Trigueros, recogiendo Sbarbi 109 de estos últimos al final de su texto, ordenados alfabéticamente.

¹⁰ Aguilar Piñal afirma: « Don Quijote era esencialmente un personaje extravagante, pero admirable en su intento de destruir algo tan absurdo como las novelas de caballerías. Es la voz de la razón contra la sinrazón y fantasía inverosímil. Por eso, es un héroe de ficción al que los hombres neoclásicos se apresuraron a ensalzar e incluso imitar en su intento de abatir la cultura barroca. » (*Cervantes en el siglo XVIII*, en "Anales Cervantinos", XXI (1983), pp. 153-164; la cita en p. 160). Vid., también del mismo autor, *Un comentario inédito del "Quijote" en el siglo XVIII*, en « Anales Cervantinos », VIII (1959), pp. 307-319. Se refiere a la disertación comparativa entre el *Telémaco* y el *Quijote*, presentada por Trigueros, en 1761, en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Nuestro autor escribió,

teniendo como referente otra parodia (el *Quijote*) con el fin de satirizar las parodias del XVII (y existentes también en el XVIII) que, fundamentalmente, tenían como referentes las obras dramáticas de nuestros principales autores clásicos.

El *Teatro español burlesco* está compuesto de una dedicatoria a Doña María Josefa Alonso Pimentel por parte de Don Manuel Salcedo, otra dedicatoria del autor a los « comediantes » que, en realidad, marca ya lo que será la novela, y dieciocho capítulos de no muy diversa extensión todos ellos. Trigueros se dirige a las gentes de teatro con esta dedicatoria y, efectivamente, sus afirmaciones resultan contundentes: « Ustedes son a quien principalmente debemos los españoles la opinión que en toda Europa tenemos de ser cuasi bárbaros en la erudición dramática: son ustedes las firmes columnas sobre que se sostienen la vulgaridad, y quizá los únicos que la componen... » (p. 73). Más adelante continúa: « Ustedes, en una palabra, tienen el alto honor de ser los corruptores de la misma multitud nacional, que están destinados a ilustrar... » (p. 74); para concluir: « En estas circunstancias me aprovecho del encargo de escribir esta dedicatoria, para suplicarles rendidamente que por el amor de su patria se corran y se avergüencen de haber hecho que se corrompa el teatro, sostenido y fomentado el mal gusto del vulgo, y puesto incesantemente nuevos obstáculos a la reforma que necesita este precioso ramo de nuestra literatura » (pp. 75-76).

La ejemplificación de estas ideas las llevará a cabo Trigueros en el retrato del octogenario « Crispín Caramillo », zapatero analfabeto y arquetipo del vulgo, pero espectador cotidiano desde los doce años de funciones públicas y particulares, obsesivo defensor del teatro barroco y que ha llevado al ánimo de sus dos también analfabetos hijos la afición — convertida casi en locura — por este tipo de obras y en contra de las ideas ilustradas, que son para él afectación, expresiones hinchadas y encorsetadores preceptos, atacando lo mejor del teatro español, representado por las obras dramáticas del XVII y, principalmente, por un tipo determinado de comedias, las denominadas burlescas. Después de cuatro

por otra parte, una continuación de *La Galatea*, que tituló *Los enamorados o Galatea y sus bodas* (1798).

capítulos dedicados a ofrecer ridículamente la crónica de sus ideas teatrales y el retrato de su familia, comienzan las aventuras de « Caramillo »: editar una serie de comedias burlescas para mostrar con ellas el valor de nuestro teatro clásico. El desfile de estúpidos tipos de la época, escondidos bajo ridículos nombres ¹¹, comenzará a partir del capítulo VIII y después de dedicar los inmediatamente anteriores a no pocas discusiones familiares con el propósito de encontrar el título adecuado para el volumen. Finalmente, la copia de doce comedias bajo el epígrafe *Teatro español burlesco* (recuérdese la colección de Ochoa) será llevada primero a Don Severo — ridículo escritor dedicado sólo a la sátira —, el cual se niega a buscar una cita para la *collectanea* y comenta desfavorablemente la idea crispiniana, y más tarde a Don Sincero Veraz que responde por carta al compilador para felicitarle por su idea: nada mejor para burlarse de los no pocos defectos del teatro áureo que la publicación de esas comedias; nada más a propósito que « purgar al teatro y la Nación de los dramas desatinados que ama, con otros dramas desatinados » (p. 116). Y Trigueros, siguiendo las ideas de la época, ya mencionadas, afirma que la fórmula es acertada, pues esa fue la utilizada por Cervantes para « purgar » a España de las historias caballerescas. Finalmente, y debido al coste de impresión, será sólo la versión paródica de *El Caballero de Olmedo* la que se decide imprimir, versión que, por cierto, bien conocida era por Trigueros, pues entre sus autográficos conservamos, al menos, el primer acto de esa bien conocida comedia burlesca ¹². *El Caballero de Olmedo*, única representación del *Teatro español burlesco* será impresa y pagada su edición por dos ilustres críticos de los desatinos barrocos, pues, insistiendo en ideas ya repetidas en el texto de Trigueros, no hay pensamiento más feliz que « curar disparates con disparates, y comedias extravagantes con comedias extravagantes ». Loco y la más perfecta personificación del vulgo es « Caramillo » para sus ilustrados mecenas; locos y dignos de lás-

¹¹ Sbarbi afirma en el Prólogo de este tomo V del *Refranero* que se trata de una obra en clave y que detrás de algunos personajes de ficción se podrían identificar personajes reales.

¹² Vid. F. Aguilar Piñal, *La obra "ilustrada" de Don Cándido María Trigueros. Avance bibliográfico*, en « Revista de Literatura », XXIV (1968), p. 36.

tima son ellos para el « Maestro Crispín ». Trigueros, con ironía, humor y un deje de amargura, deja a su personaje que se sienta feliz con sus desatinadas, vulgares y trasnochadas aficiones teatrales, dando fin a un alegato que podía haberse ofrecido por medio de un erudito tratado y que, acertadamente, el autor noveló a su cervantina manera.

Pero, volvamos al principio. Allí decía yo que las comedias burlescas, habitualmente llamadas de disparates en el siglo XVII, eran algo más que pura comicidad, lo cual ya es bastante, pues en otras ocasiones he señalado ciertas situaciones que podrían entrar a formar parte de una antología del Surrealismo. Al enfrentarnos con este tipo de obras en la segunda mitad del XVIII y primeros años del XIX nuestras opiniones siguen siendo las mismas, ya que, dejando aparte el juicio que merezcan estéticamente, este tipo de piezas dramáticas no sólo cumple una función importante como testimonio de una línea teatral que permanece a lo largo de nuestra literatura, sino que también representa en primer lugar, la cara (o el envés) de todo un grupo social que seguía y seguirá aplaudiéndolas, como, por último, podemos afirmar (y Trigueros muy inteligentemente así lo vio) que las parodias o comedias burlescas, precisamente por la última razón apuntada, persiguen, a través de la caricatura, de la mascarada, de la pintura, grotesca, de tipos y situaciones, ridiculizar unos gustos — una estética — determinados y defender, a través de otra estética, al grupo social que demanda en el escenario esas obras. Si ninguna obra literaria es « inocente » (e insistimos: no entramos a dar juicios de valor estrictamente estéticos), las comedias burlescas en absoluto tampoco lo son. La prueba más evidente es que un intelectual tan inquieto y preocupado como don Cándido María Trigueros constató sus efectos, eligiéndolas como testimonio preciso, aunque, reconozcámoslo, también extremado, de una práctica teatral, síntoma para él de una situación socio-cultural y moral de buena parte de la España de su tiempo¹³. Quizás soluciones precisas, después de esta denuncia, se encontraban en un documento que Trigueros escribió con el título *Dictamen sobre el mejor medio de*

¹³ *Ibidem*, p. 55.

reformular nuestro teatro, tanto en lo que toca al bello gusto literario como en lo perteneciente a la buena moral... Pero este texto, que cita Sempere desgraciadamente no lo conservamos¹⁴, aunque estamos seguros, las ideas fundamentales no son difíciles de imaginar y, por supuesto, estas ideas estarían en la línea habitual del pensamiento de Trigueros y complementarias de las expuestas en su *Teatro español burlesco*. Es una convicción que el autor no sólo expuso teóricamente, sino que también quiso poner en práctica con sus experiencias de autor dramático... Pero esta actividad merecería capítulo aparte.

¹⁴ Vid., referido al sainete y a la tonadilla, aunque puede extenderse a la comedia burlesca, el artículo de E. Palacios, *La descalificación moral del sainete dieciochesco*, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, 1983, pp. 215-233.

CIENFUEGOS Y LAS LAGRIMAS DE VIRTUD

por David T. Gies (Universidad de Virginia)

Al llegar el siglo dieciocho a su segunda mitad, los ilustrados y neoclásicos buscaban nuevas formas teatrales con las que captar su visión del arte y de la vida. A veces dirigieron su mirada hacia los dramas de la antigüedad clásica; otras veces hacia las producciones de sus contemporáneos que, en la Europa dieciochesca, buscaban modelos adecuados en que encapsular el *utile dulce* horaciano que guiaba su brújula estética. Incluso buscaron fórmulas en el futuro, siempre con la debida caución, por supuesto, mientras analizaban la utilidad de los nuevos géneros y ponderaban la posibilidad de integrarlos en su propio sistema literario y filosófico. Varios estudios recientes nos han mostrado la complicada interacción de las preocupaciones sociales y literarias que guiaban las plumas de estos autores y cómo sus actitudes sociales y filosóficas se filtraban en las nuevas estéticas¹.

Con la llegada del fin del siglo aquellas actitudes se intensificaron, en parte como resultado de las tremendas presiones externas que sofocaron Europa entre 1789 y 1808, y en parte a causa

¹ N. Glendinning, *Historia literaria de España: Siglo XVIII*, Barcelona, 1974; J. C. Cook, *Neoclassic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, 1959; I. L. McClelland, *The Origins of the Romantic Movement in Spain*, Liverpool, 1975² y *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*, Liverpool, 1970; R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976; J. Campos, *Teatro y sociedad en España, 1780-1820*, Madrid, 1969; F. Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, 1974; J. A. Maravall, *La estimación de la sensibilidad en la cultura de la Ilustración*, Instituto de España, Madrid, 1979, pp. 17-47.

de la interiorización afectiva que tendría su impacto más claro durante el período romántico. El mundo se convirtió en un caldero hirviente de inseguridad, tiranía y conflicto, y no obstante las exhortaciones de los 'hombres de bien' a la razón, la virtud, el balance, la fraternidad y la bondad, el vacío que los separaba de su utopía racional crecía inexorablemente. Sabemos cómo los murmullos de la estética de un 'primer romanticismo' empezaron a oírse y cómo el uso del sentimiento engendró la popularidad de la 'comedia lacrimosa'. Pocos escritores percibieron con más claridad aquel vacío que Nicasio Alvarez de Cienfuegos, un hombre destinado a ser emblema del combate entre las fuerzas de la luz y las fuerzas de la oscuridad que caracterizan el mundo en que vivió². Tanto su obra como su persona ofrecen indicios del combate que emprendió para encontrar un equilibrio intelectual y vital en este mundo de inseguridad y frustración.

Se ha prestado más atención a la tragedia ilustrada que a la comedia ilustrada, quizá por dos razones. Primero, la tragedia siempre se ha considerado — incluso por los mismos ilustrados — más valiosa y consiguientemente más digna de seria atención. Segundo, las comedias ilustradas — con la impresionante excepción de *El sí de las niñas* (1806) — fueron en general fracasos artísticos y populares. *La petimetra* de Moratín padre (1762) nunca llegó a las tablas. Hasta Iriarte — ese « literato español y cosmopolita »³ — escribió dos comedias que, aunque aplaudidas por los críticos más perspicaces (Moratín hijo, por ejemplo), nunca alcanzaron la popularidad que merecían⁴.

Las tragedias de Cienfuegos han recibido una inteligente atención, pero los críticos han evitado comentar su única comedia, la « comedia moral » en un acto que lleva el título de *Las hermanas generosas*. No la mencionan ni Andioc ni Cook ni McClelland en sus fundamentales estudios sobre el drama dieciochesco. Esta indiferencia por parte de la crítica tiene varias explicaciones. Pri-

² D. T. Gies, *Cienfuegos: Un emblema de luz y oscuridad*, en « Nueva Revista de Filología Hispánica », XXIII (1984), pp. 234-246.

³ Ver R. P. Sebold, *Introducción a El señorito mimado. La señorita mal criada*, Madrid, 1978, p. 43.

⁴ Sebold comenta su recepción, *op. cit.*, pp. 73-84.

mero, es un drama poco representado: no hay ningún récord de representaciones en Madrid, ni durante la vida del autor ni durante la primera mitad del siglo diecinueve⁵, aunque sí hay evidencia de una representación en Sevilla en agosto del año 1811⁶. Segundo, el drama es (hay que confesarlo) bastante flojo. Sin embargo, es un drama que no merece tan completo olvido; de ahí mi deseo de presentar en este trabajo una interpretación de *Las hermanas generosas* que ofrezca una nueva visión de la estética dramática de Cienfuegos, una estética radical que no tiene como base fundamental la autoridad paternal ni el amor romántico, sino el valor de la fraternidad universal y su superioridad sobre el amor romántico.

Ignacio de Luzán había sido uno de los primeros en apoyar el nuevo género que había entusiasmado al público parisino de la primera mitad del siglo. A través de Shaftesbury y Steele, Rousseau y Diderot, la comedia se vistió con una capa de sensualismo y sensibilidad. « Es la época — en palabras de Maravall — en la que va a extender su imperio el corazón sensible »⁷. Este sensualismo no tenía nada de frívolo; al contrario, estaba íntimamente conectado con tendencias profundas de la sociedad en que nace, es decir, con un deseo de unir la emoción con la estética. Esas tendencias, y esa sensibilidad que caracterizan la que llegó a llamarse « comédie larmoyante », tienen como uno de sus fines la reforma social. Joan Pataky Kosove demuestra cómo la literatura se hizo más ética, adquiriendo un fin moral⁸. Y con este

⁵ A. M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid de 1661 a 1819*, Baltimore, 1935, A. K. Shields, *The Madrid Stage, 1820-1833*, tesis doctoral, University of North Carolina, 1933.

⁶ F. Aguilar Piñal, *Cartelera prerromántica sevillana, 1800-1836*, Madrid, 1968, p. 26. La obra se publicó en *Obras poéticas de Nicasio Alvarez de Cienfuegos*, Madrid, 1816, Imprenta Real, I; Valencia: Miguel Domingo, s. f. (ver la colección *Spanish Drama of the Golden Age: The Comedia Collection in the University of Pennsylvania Libraries*, ed. por J. Regueiro. Microfilme.); *Teatro*, Barcelona: 1836, A. Bergnes.

⁷ J. A. Maravall, *La estimación de la sensibilidad*, cit., p. 40.

⁸ J. L. Pataky Kosove, *The "Comedia lacrimosa" and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*, London, 1978, p. 16. Maravall escribe: «... pensemos también que otra cualidad humana, la "sociabilidad", era un factor fundamental, inesquivable, en la cultura de la Ilustración [...] El siglo XVIII conoce algo muy nuevo y sobre el cual el ilustrado hace su apuesta para el futuro: la sociedad.» (*La estimación... cit.*, p. 18).

nuevo cambio de enfoque hacia la *sociedad*, otro nuevo enfoque empezó a notarse también: en la comedia lacrimosa no fueron los reyes y los nobles los que ocuparon el centro de la atención dramática, sino que fue el hombre burgués quien captó la imaginación del público. La literatura sentimental se propone desarrollar valores burgueses, valores definidos por la verdad, el honor y la virtud⁹. Steele vio claramente que el propósito del nuevo drama no era el de transformar a cada hombre en héroe, sino el de darle un mayor sentido de la virtud y el honor, haciéndole salir del teatro más exaltado que cuando entró; es decir, agitando vigorosamente su sensibilidad¹⁰.

El literato dieciochesco podía teorizar sobre la comedia lacrimosa, pero fue a un francés, Nivelles de la Chaussée, a quien se atribuyó el mérito de haber inventado y perfeccionado el género. En España, el mismo Luzán tradujo su *Le préjugé à la mode*, 1735: *La razón contra la moda*, 1751). Tales comedias burguesas presentaban caracteres de la clase media luchando con problemas burgueses, problemas de familia, profesión y finanzas. Uno de los temas más explotados en estas comedias fue el del derecho que tienen (o no tienen) los amantes de escogerse libremente en oposición de los prejuicios de sus padres, un tema brillantemente presentado por Moratín hijo en *El viejo y la niña* y *El sí de las niñas*¹¹.

Luzán, siguiendo fuentes antiguas y contemporáneas, trazó una clara distinción entre la comedia y la tragedia¹². La tragedia empleaba el terror y la piedad para producir lágrimas; la comedia la burla y la exageración para producir risa. El fin de ambas — lágrimas y risas — fue el desarrollo de la virtud, es decir, de los sentimientos y la conducta virtuosos en el público o en los lectores. Como Luzán escribe,

⁹ J. L. Pataky, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰ «It is not the business of a good play to make every man a hero; but it certainly gives him a livelier sense of virtue and merit than he had when he entered the theater». *Tatler*, no. 99, II, 334; citado por J. L. Pataky, *op. cit.*, p. 17.

¹¹ J. L. Pataky, *op. cit.*, p. 35.

¹² Ver R. Froidi, *La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII*, en «*Criticón*», 23 (1983), pp. 133-157.

Fueron, pues, con acertada distinción destinadas desde su institución primera a diversos fines la tragedia y la comedia, y a ser útiles a los hombres por diversos medios; la una, moviendo violentos afectos de terror y de compasión, y representando las caídas de los reyes y otros personajes ilustres, para escarmiento del auditorio y moderación de sus pasiones; la otra, mostrando como en un espejo los vicios y defectos comunes expuestos a la risa del pueblo y rendidos a los pies de la virtud, para ejemplo y estímulo de los oyentes ¹³.

Luzán también consideró que la comedia era « una representación dramática de un hecho particular y de *un enredo de poca importancia para el público*, el cual hecho o enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando *insensiblemente* amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquélla y de lo ridículo e infeliz de éste » ¹⁴.

Generalmente, la comedia se escribió para poner en ridículo y castigar los vicios. Cienfuegos fue menos cauteloso que Luzán y estaba menos interesado en apoyar una división entre, no los géneros, sino los resultados que trataron de producir. En Cienfuegos empieza a notarse un cambio sutil. *Las hermanas generosas* no hace burla del vicio para excitar la risa. Al contrario, presenta personajes que tratan de ejercer la razón, el pensamiento, el amor fraternal y la armonía en su deseo de resolver con justicia sus conflictos. En esta « comedia moral », nadie es ridiculizado, nadie es castigado. Mientras que en la comedia burguesa usual el poner en ridículo la maldad y la estupidez normalmente sirvió como una lección negativa para el público (no hagan Vds. esto o este destino les espera), en Cienfuegos el enfoque es mucho más positivo (hagan Vds. esto, nos pide, y la alegría será su premio). *Las hermanas generosas* representa un deseo de extender los límites de la comedia lacrimosa, de intensificar la emoción mediante una destilación de la sensibilidad. Veremos en seguida qué función asi-

¹³ *La poética*, ed. R. P. Sebold, Barcelona, 1977, p. 530.

¹⁴ *Ibid.*, p. 528. Énfasis mío.

gna a las lágrimas (resultado del efecto de su comedia en el público), pero primero vamos a repasar el drama.

Las hermanas generosas consiste en doce escenas de varia extensión, escritas exclusivamente en *romance*. La rima, con la excepción de una introducción de 92 versos (escena 1), es asonancia en e-o. Los 549 versos del drama lo hace aproximadamente doble respecto a la extensión de los poemas más largos de Cienfuegos (*A un carpintero* tiene 280, *La escuela del sepulcro* tiene 303, *La primavera* tiene 277). Esta comedia es en realidad más un poema en diálogo que un drama, una meditación sobre la virtud y el sacrificio. El argumento, tal como es, trata el supuesto sacrificio de Irene a los deseos de su hermana Flora. Flora está enamorada de don Narciso, que le corresponde; pero su hermana Irene, por ser la primera hija de la familia, tiene el derecho de casarse con quien quiera, y está prometida a Narciso. El padre de las niñas, que lleva el nombre apropiado de don Prudencio, alenta el casamiento de Irene con Narciso, pero no lo fuerza (« es mi cariño / demasiado verdadero / Para que intente oprimirte »¹⁵). Prudencio ignora los sentimientos de Flora hacia Narciso. Irene insiste en que Flora se entere de los pensamientos de Narciso sobre la inminente boda, pero cuando éste confiesa a Flora su amor (y que no ama a Irene), Flora se encuentra en un dilema: ¿debe proteger los derechos de su hermana Irene o confesar su propia pasión por Narciso? Irene, que por fin se da cuenta de que Narciso quiere a Flora y no a ella, propone que Narciso se case con su hermana. Aunque ella confiesa su amor por Narciso, su amor y respeto para con su hermana dominan su pasión y ella sacrifica su propia alegría a la de su hermana. La « comedia moral » se transforma en un diálogo sobre la razón, y apoya la virtud del sacrificio personal en beneficio de otro ser humano. Es la sociedad ideal de Cienfuegos en microcosmos, poblada de una familia de seres desinteresados que, mediante la aplicación de la inteligencia y el ejercicio de la razón, producen armonía y felicidad.

Este simple tema del honor-versus-interés se realiza dentro de un ambiente de reducido conflicto, que limita la fuerza de la

¹⁵ Cito de la edición de 1836. En esta edición se omiten, por errata, siete versos al final (vv. 525-531).

acción dramática. Contiene, sin embargo, algunas de las creencias más básicas de su autor. Quizá el aspecto más notable del drama sea la fuerza con que la noble aspiración de la fraternidad universal es comprendida y expresada; ideal que es también el tema de numerosos poemas. En *Las hermanas generosas* Flora e Irene son hermanas, pero también son amigas, y es que en el universo de Cienfuegos, la línea entre la amistad y la fraternidad se disuelve. Desde el comienzo del drama, Flora se refiere a Irene como « amiga », aún antes de llamarla « hermana ». Y lo mismo hace Irene. La amistad y la fraternidad son conceptos permutables, que responden a un pulso humano profundo.

Flora. ¿Quién me ha enseñado que puedo
Faltar a cuanto a mi hermana
Y a mi tierna amiga debo?
[...]
No, Irene mía,
No temas; que yo prefiero
Tu amistad a una locura
Que después curará el tiempo. (vv. 116-126)

Igualmente, Flora considera a Narciso como objeto de amistad, no de amor, en su deseo de encontrar una manera de cumplir su obligación social (es decir, dejar que Irene se case primero): « Amigo he dicho, no esposo ». (v. 167). Tal sacrificio al bien más grande inspira en Prudencio la idea de que la virtud es el bien más deseable, la cima de la bondad humana. Confiesa a Narciso: « Yo un hombre de bien deseo; / Que la virtud, no los tronos, / Es de la virtud el premio. / Para mi Irene, hijo mío, / Antepongo yo a los cetros / Tus apacibles virtudes ». (vv. 261-266).

Solamente dos veces en el drama derraman lágrimas los protagonistas. En la primera escena, Irene lamenta su triste situación y llora en presencia de su amiga/hermana Flora. « Amiga...serán eternas / Mis lágrimas... No merezco / Tanto bien ». Más tarde, Irene llora de nuevo cuando Narciso le confiesa que « mi corazón no es vuestro... / Amo a Flora » (vv. 299-300). Sin embargo, para Narciso, las lágrimas de Irene son exageradas: « ¿Lloráis? ¿cuándo he merecido / Señora, tales extremos? (vv. 304-305).

Diderot había insistido en que el uso de las lágrimas es apro-

piado para transmitir una enseñanza moral mediante la representación teatral, y consiguientemente copiosas lágrimas se vertieron para descargar las emociones en muchos dramas de este tipo. Diderot atacó la complejidad, el diálogo artificial y los desenlaces estereotipados de la comedia francesa en su deseo de encontrar un género que contuviera un fin alegre, un mensaje moral, lenguaje natural, las unidades y una tragedia amenazada pero no cumplida¹⁶. Muchos neoclásicos como Velázquez y Santos Díez bendijeron la comedia lacrimosa y es archisabido que Jovellanos defendió la creencia de que el exceso de emoción, cuando se emplea en el servicio de la moral, es aceptable: escribió que « un espectáculo capaz de instruir o extraviar el espíritu de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos » es perfectamente aceptable¹⁷. La comedia lacrimosa tenía adherentes entre los pensadores ilustrados porque, según explica César Real, « este generoso sentimiento tiene como objeto, en último término, la identificación del espectador con el resto de sus congénitos, en cuanto hombre natural, según Mercier y Diderot, que la filosofía de la Ilustración opone a la corrupción social. En este punto se nos presenta, pues, la comedia 'lacrimosa' como un género ilustrado, pero por sus novedades quizás no tan neoclásico »¹⁸. Al comenzar el siglo XIX, cuando se presentó en los teatros de Madrid *Misanropía y arrepentimiento* de Kotzebue, la comedia sentimental había alcanzado su apogeo. Los que la apoyaban vieron en ella una moral y un drama « apreciado por corazones sensibles y los amantes de la virtud y del buen gusto »¹⁹. Nada nos sorprende esto. Como ha señalado Maravall, « los 'hombres reflexivos', 'los filósofos', de la Ilustración, buscaron el *sentir de la razón*: los dulces y elevados sentimientos que suscitan las actividades del razonar metódico y científico »²⁰.

¹⁶ J. C. Cook, *op. cit.*, p. 74; J. L. Pataky, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷ *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (1790); citado por J. L. Pataky, *op. cit.*, p. 44. Ver también *El delincuente honrado* (I, 3).

¹⁸ C. Real Ramos, *De los 'desarreglados monstruos' a la estética del fracaso (Prehistoria del drama romántico)* en « Anales de la Literatura Española », 2 (1938), p. 423.

¹⁹ « Memorial Literario », 4-II-1801; citado por John C. Cook, *op. cit.*, p. 415.

²⁰ J. A. Maravall, *La estimación . . . cit.*, p. 38.

La popularidad de la comedia lacrimosa fue enorme — « alcanzará un éxito clamoroso haciendo verter muchísimas lágrimas a todo Madrid »²¹, — pero para Cienfuegos estas lágrimas eran lágrimas malgastadas. Las lágrimas producidas por la pura emoción y el sentimentalismo excesivo le interesaban menos que las lágrimas producidas por la razón y el impulso a la acción virtuosa. La comedia lacrimosa contenía un exceso de tristeza y creo que Cienfuegos buscaba otras soluciones al problema de la emoción dramática. Que sepamos, Cienfuegos nunca designó esta comedia suya como una « comedia lacrimosa ». Tampoco sabemos con exactitud la fecha de su composición. Sin embargo, las lágrimas de la comedia lacrimosa, que fueron engendradas por la tristeza, y no por la alegría, están reducidas en Cienfuegos a unas cuantas lágrimas de virtud. Es decir, es la virtud y no el vicio, regulada por el ejercicio de la razón sobre la emoción, la que controla el universo cómico de Cienfuegos. ¿Puede esta comedia haber sido una respuesta de Cienfuegos a tal exceso, un deseo de producir lágrimas apropiadas, lágrimas de virtud — el sentir de la razón — en vez de lágrimas de terror? Cienfuegos resistió los extravagantes efectos escénicos comunes a la comedia lacrimosa y trató de reducir su comedia a su esencia: la virtud pura expresada entre seres humanos enlazados por su humanidad común. Cienfuegos se sintió atraído hacia el género porque éste era un fenómeno social que unía al público mediante las lágrimas comúnmente vertidas: la fuente lacrimosa enlaza fraternalmente a los asistentes... Su drama contiene su deseo de producir un equivalente moderno de la catarsis aristotélica, pero no por el terror y la piedad. Su catarsis, por el contrario, debe ser producida por lágrimas racionalmente controladas. Buscaba, pues, una forma más elevada de comedia, y el resultado fue una comedia lacrimosa pero controlada, cerebral.

Sabemos que este fue el propósito de Cienfuegos por el prólogo que antepuso al drama. La comedia (que escribió pensando en su madre) refleja la actitud de Cienfuegos hacia la capacidad de su madre de sacrificarse por la virtud.

²¹ C. Real R., *op. cit.*, p. 423.

Magnánima, generosa, acostumbrada a sacrificar siempre su propio gusto a la complacencia ajena, ¿qué amiga más verdadera pueden encontrar mis *hermanas generosas* que aquella que conoce todo el mérito de su virtud, porque es capaz, no solo de igualarlas, sino de aventajarlas con mucho esceso? Cienfuegos quería que el ejemplo de sus hermanas engendrara lágrimas; pero no las lágrimas histéricas de terror e intensa emocionalidad comunes a la comedia lacrimosa, sino lágrimas de virtud:

Si leyendo sus tiernas palabras — le escribe a su madre — tal vez asoma en los ojos de V. alguna lágrima, que sus labios me envíen allí mismo una bendición muy amorosa, o que sus brazos, enlazados a mi cuello, estrechen mi corazón con ese pecho que en mi infancia dormía, a que mi niñez en sus regocijos saltaba con las manecitas tendidas, que tantos sobresaltos palpité en mi adolescencia, y es y será eternamente el tesoro de los amores de Nicasio Alvarez de Cienfuegos ²².

Este concepto de la virtud no tenía nada de extraño en el setecientos español. Como explica Maravall, «... la Ilustración es también un vocabulario en el que encuentran expresión las experiencias fundamentales por las que ha pasado un grupo humano en una época determinada» ²³. Numerosos filósofos y dramaturgos lucharon con el concepto de virtud durante todo el siglo, y podemos trazar los sutiles cambios que la extrajeron de su marco religioso y la pusieron directamente en el dominio puramente social. En dramas como *Solaya* de Cadalso (1770) o *El pueblo feliz* de Comellas (1789), la virtud se presenta como característica de la felicidad social ²⁴. Monroe Hafter, al designar los varios ti-

²² *Teatro*, 1836, p. 236.

²³ J. A. Maravall *La palabra 'civilización' y su sentido en el siglo XVIII*, en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, 1977, I, p. 79.

²⁴ Aguilar Piñal escribe: «En diversas ocasiones se hace alusión en el texto [de *Solaya*] a la 'virtud' como efecto del 'honor' y de la buena educación, sin trascendencia religiosa. Es el mismo sentido que le da Voltaire en su artículo de la *Enciclopedia* ('La virtud consiste en hacer el bien a

pos de virtud (política, social, religiosa, familiar), nos ha mostrado como este concepto (entre otros) se secularizó a lo largo del siglo²⁵. Joaquín Arce, en un trabajo espléndido, ha detallado la atracción y dominio estético ejercido por el concepto de la virtud en la poesía ilustrada en general²⁶, así como Frolidi ha detallado su importancia en la poesía de Meléndez Valdés y Cienfuegos²⁷. Durante un período, pues, en que « el concepto de 'virtud' tiene un contenido social »²⁸, no es sorprendente que Cienfuegos le de en su poesía una función predominante. La vio como un valor familiar, personal e individual, pero que tenía, sobre todo, más amplias repercusiones en el plano social. Incluso cuando la designó la « virtud sagrada » (*La rosa del desierto*) o « la santa virtud » (*A mi amigo en la muerte de un hermano*) esa denominación de « sagrada » tenía una significación retórico-social más que religiosa.

Los principios de interacción social dominan esta única comedia de Cienfuegos, como ya habían dominado sus tragedias, en las que los conceptos de virtud y fraternidad se imponen con fuerza irresistible. Pero en *Las hermanas generosas* presentó estos conceptos en un nivel más personal y familiar que político; donde Pitaco busca una sociedad unificada, Irene busca armonía y paz dentro de la familia. Como Glendinning nos ha mostrado, el ideal de Cienfuegos es una sociedad estable y pacífica con un sentido de unidad, y un respeto mutuo entre el monarca y sus sujetos²⁹.

nuestro prójimo') y que expone el italiano Dragonetti en su obra *Tratado de las virtudes y de los premios* [...] La virtud ha perdido ya toda conotación religiosa, para ser equivalente a virtud social, o en el caso de *Solaya*, al cumplimiento estricto de las leyes de honor.» Edición de *Solaya*, Madrid, 1982, p. 79.

²⁵ M. Z. Hafter, *Secularization in Eighteenth-Century Spain*, en « Modern Language Studies », 14 (1984), p. 41.

²⁶ J. Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, 1980, pp. 352-364.

²⁷ R. Frolidi, *Natura e società nell'opera di Cienfuegos*, en « Acme, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano », 21 (1968), pp. 42-86.

²⁸ I.M. Zavala, *Jovellanos y la poesía burguesa*, en « Nueva Revista de Filología Hispánica », 18 (1965-66), p. 56.

²⁹ « Cienfuegos's ideal is a stable, peaceful society, with a sense of unity, and mutual respect between the monarch and its subjects. » N. Glendinning, *Morality and Politics in the Plays of Cienfuegos*, en « Modern Language Studies », 14 (1984), p. 79.

Lo mismo se aplica al microcosmos de la familia. Cienfuegos desarrolló una impresionante coherencia moral que desplegó con consistencia en sus poemas, tragedias y en esta imperfecta, pero instructiva, comedia.

Así, insisto en que el problema central del drama no es la libre elección de los amantes, ni tampoco la autoridad paterna (como pretende Ríos³⁰), sino el problema más fundamental de la fraternidad universal y la superioridad del amor fraternal sobre el amor romántico. Las tradicionales lágrimas de emoción se transforman aquí en catárticas lágrimas de virtud. La virtud y la emoción se ligan en la obra de Cienfuegos: sabemos que Brisea en *Idomeo* ya señaló que «jamás la virtud es insensible»³¹. La virtud no sólo produce la expresión de emoción y sentimiento (lágrimas), es en sí una forma de sentimiento. Como nos hace recordar Maravall, la misma sensibilidad es una virtud para los defensores de la Ilustración³². Cienfuegos, el huérfano sin hermanos, volvió repetidamente a este tema en su obra y encontró una manera, en *las hermanas generosas*, de combinar el concepto ilustrado del lazo humano con un género poético nuevo (la comedia sentimental).

En sus tragedias, Cienfuegos lamentó la falta de hombres ricos en virtud e hizo que Alatar (en *Zoraida*) gritara, «La virtud,

³⁰ ... *Las hermanas generosas* es una obra "larmoyante" de escasa entidad. A través de ella se intenta ejemplificar dramáticamente las teorías ilustradas sobre el matrimonio y las relaciones padres-hijos, sin añadir nada nuevo a un enfoque prácticamente agotado en las obras de Nicolás Fernández de Moratín (*La petimetra*), Tomás de Iriarte (*El señorito mimado* y *La señorita malcriada*) y, sobre todo, en la producción de su contemporáneo Leandro Fernández de Moratín. Al igual que hicieran los citados autores, Cienfuegos defiende la libre elección del cónyuge como garantía de la estabilidad y la felicidad en el matrimonio, pero siempre subordinándose al respeto absoluto de la autoridad paterna». J. A. Ríos Carratalá, *Notas sobre el teatro de Cienfuegos*, en «Anales de la Literatura Española», 2 (1983), p. 450.

³¹ *Obras poéticas*, I, p. 301; citado por N. Glendinning, *Morality and Politics*, cit. p. 75. Glendinning establece que *Zoraida* «brings out the underlying pessimism about virtue that is common stock in Cienfuegos's plays,» (76) pero esta aserción sólo se aplica a las tragedias, porque *Las hermanas generosas* demuestra una sumisión completa a la regla de la virtud y a su poder de engendrar la alegría.

³² J. A. Maravall, *La estimación...*, cit., p. 18.

la virtud: no hay en la tierra / fuera de ella placer »³³. Sin embargo, en esta « comedia moral », el autor había encontrado sus hombres virtuosos³⁴. En manos de Cienfuegos, la comedia lacrimosa se transforma en un género nuevo, o por lo menos en un género con un nuevo enfoque. Donde la comedia lacrimosa normalmente presentaba una realidad exagerada, llena de lágrimas de emoción, la comedia lacrimosa de Cienfuegos se transforma en una comedia de lágrimas controladas, lágrimas de virtud³⁵. José Antonio Maravall describe muy bien este proceso al analizar las ideas de los ilustrados. Escribe: « La sensibilidad, el sentimentalismo en que se proyecta, al vigorizar el interés por el individuo, por sus posibilidades, por su felicidad, dio finalmente una base profunda y sólida a las tendencias de libertad social y política »³⁶. Cienfuegos quería dramatizar aquella importante transición. Como ya señaló Becker, a mediados del siglo XVIII « los hombres sensibles se convirtieron en sentimentales y a poco los sentimentales empezaron a llorar »³⁷. El esfuerzo de Cienfuegos por combinar aquella sensibilidad con la virtud social fue original y extendió las fronteras de un género limitado; desgraciadamente los resultados no alcanzaron el alto nivel de ese deseo, pero el fracaso no le quita valor. Cienfuegos murió joven y atormentado, sin que su mundo racional, virtuoso y sensible se realizara. No sé si, a la luz de sus austeros preceptos, nos es permitido llorar por él.

³³ Acto III, escena 4. *Teatro* (Barcelona, 1836), p. 219.

³⁴ En efecto, los cuatro personajes son extremadamente virtuosos (y ahí reside el problema de la comedia; su extrema virtuosidad les hace increíbles y, consiguientemente, aburridos).

³⁵ « En el fondo, hay en todo este teatro lacrimógeno un sentido de evasión de lo real y cotidiano, a pesar del realismo, con alguna pincelada costumbrista, que es su manifestación más visible. » (J. Campos, *op. cit.*, p. 138).

³⁶ J. A. Maravall, *La estimación*, cit., p. 47.

³⁷ Citado por J. A. Maravall, *op. cit.*, p. 38.

ACERCA DE LAS TRADUCCIONES ESPAÑOLAS DE DRAMAS FRANCESES

por Francisco Lafarga (Universidad de Barcelona)

En primer lugar y antes de entrar en materia, quisiera referirme a una cuestión de nomenclatura, que considero esencial.

El género o subgénero que nos ocupa ha recibido distintas denominaciones, unas propuestas por los mismos autores en el momento de publicar sus obras o de darlas a las tablas, y otras adoptadas por los críticos e historiadores de la literatura.

Centrándonos en el contexto español, se habla o se ha hablado de drama a secas, drama burgués o sentimental, tragedia burguesa o urbana, tragicomedia, comedia seria, sentimental, lacrimosa, lacrimógena, llorona, lastimosa, plañidera. Algunas de estas denominaciones son o fueron peyorativas: Nivelles de La Chaussée no apellidó *larmoyantes* a sus comedias, sino que fueron sus enemigos quienes lanzaron tal denominación para ridiculizarlo. Tal apelativo debía serlo treinta años más tarde, cuando el abate Sabatier lo aplicó a los dramas de su enemigo Diderot¹. Ciertamente es que cuando Gustave Lanson escribió su tesis doctoral sobre La Chaussée no dudó en utilizar tal expresión, que a finales del siglo XIX había dejado de ser peyorativa.

De todas formas, los términos españoles « comedia lacrimosa, lacrimógena, lastimosa o llorona », que corresponden a la expresión *comédie larmoyante*, me parecen inadecuados cuando se apli-

¹ Antoine Sabatier de Castres, *Les trois siècles de la littérature française ou Tableau de l'esprit de nos écrivains*, París, 1772, s.v. Diderot.

can de manera general e indiscriminada al conjunto de obras pertenecientes al género serio. La expresión *comédie larmoyante* está perfectamente ligada a un momento histórico y se aplica casi exclusivamente a la producción de La Chaussée; a lo sumo podría hacerse extensiva a algunas piezas escritas entre la gran época de La Chaussée (1735-1745) y los comienzos de Diderot (1757), como *Sylvie* (1742) de Landois, *Cénie* (1750) de Mme de Graffigny² e incluso *Nanine* (1749) de Voltaire.

Ignorando o silenciando la labor de sus predecesores, Diderot inauguró una nueva era, creando sobre la base de la tradición dramática francesa, unida a fuertes influencias extranjeras, en especial inglesas, el género que él nunca denominó *drame bourgeois* (lo han venido utilizando los críticos por comodidad), sino tragedia burguesa o doméstica (casera, podríamos decir) o género serio o intermedio³. Es evidente que no toda la literatura dramática gira en torno a Francia a mediados del siglo XVIII, pero en cualquier caso Francia es el eslabón que une a España con otros países europeos de cultura avanzada, con la gran salvedad de Italia. Por tal motivo, las obras pertenecientes al género serio escritas en España a partir de los años 1760 deben ser consideradas, a mi modo de ver, como relacionadas con Diderot y su escuela y, en consecuencia, les resulta poco apropiado el apelativo *larmoyant* en cualquiera de sus versiones españolas.

Con todo, siguió utilizándose por los detractores del género, mientras que en la pluma de otros autores encontramos otras denominaciones. Así, Jovellanos, en su *Curso de humanidades castellanas*, habla de «comedia tierna o drama sentimental» al referirse a su propio *Delincuente* y a *Misanropía* y *arrepenti-*

² Traducida, por cierto, por Engracia Olavide: *La Celia*, comedia en verso en cinco actos, conservada en un ms. de la B. Municipal de Madrid (sig. 98-12), fechado en 1775. F. Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, 1974, pp. 141 y 287 da una *Paulina* traducida por Engracia Olavide y representada en Sevilla en 1777, que será sin duda la misma obra.

³ Sobre Diderot y el drama se han publicado estudios de distinta consideración; deben citarse F. Gaiffe, *Le Drame en France au XVIIIe siècle*, París, 1910; reed. 1971; Y. Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, París, 1950; J. Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, París, 1973, y P. Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiel im 18. Jahrhundert*, Frankfurt, 1974.

miento⁴; Santos Díez González, en la a modo de declaración programática que sirve de prólogo al volumen I del *Teatro Nuevo Español*, incluye en el repertorio de piezas que deben formar la colección « las que los modernos llaman Comedias serias o lastimosas o Tragedias urbanas »⁵; por su parte, el padre Andrés utiliza los términos « comedia seria » y « tragedia urbana » al hablar de este género en Francia, al que dedica varias páginas⁶. Los redactores del « Memorial literario » utilizan « drama » al referirse a *La virtud en la indigencia*, traducción de *l'Indigent* de Mercier, y al tratar de Baculard d'Arnaud aluden a un aspecto esencial de su producción literaria, los « dramas lúgubres »⁷. Incluso una disposición oficial como el *Reglamento general para la dirección y reforma de los teatros de 1807* alude a los « dramas o comedias sentimentales » tenidos, con todo, por inferiores a las tragedias y comedias, pues si los autores de éstas tienen derecho a percibir un 8% del producto total de la recaudación, los de los dramas deberán contentarse con un 5%⁸.

Los críticos modernos que se han ocupado del género en la literatura española utilizan distintas denominaciones: I. L. McClelland usó primero la de *sentimental drama* en su *The Origins of the Romantic Movement in Spain*, de 1937 (véase el capítulo VII), aunque más tarde, al subtítular el segundo tomo de su *Spanish Drama of Pathos* (1970), se inclinó por la cómoda denominación de *Low Tragedy*, si bien utiliza además otras en el cuerpo de la obra (*domestic drama*, *domestic play*). Por su parte, Jorge Campos en *Teatro y sociedad en España* (1969) suele utilizar las expresiones « comedia urbana » y « comedia burguesa ». Más tarde, J. L. Pataky Kosove parece querer consagrar en su tesis,

⁴ En *Obras* del G. M. Jovellanos, BAE, 46, p. 146.

⁵ *Teatro Nuevo Español*, Madrid, B. García, 1800, I, p. XX.

⁶ J. Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid, Sancha, 1784-1806, IV, pp. 354-362.

⁷ « Memorial literario » de junio de 1801, p. 216 y de abril de 1804, p. 201, respectivamente. Debo estas referencias a la documentada tesis de I. Urzainqui, *Ideas dramáticas y crítica teatral en un periódico ilustrado, el « Memorial literario »* (ejemplar mecanografiado, Universidad de Oviedo, 1985).

⁸ Cit. por E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, pp. 701-702.

publicada en 1978, la expresión « comedia lacrimosa », que aplica a 26 piezas españolas (curiosamente, no analiza, aunque la cita, *La razón contra la moda* de La Chaussée traducida por Luzán, que sí es una *comédie larmoyante*, y llega a calificar de tales los dramas de Diderot). Más recientemente, Guillermo Carnero habla de « comedia sentimental » (en su *Cara oscura del Siglo de las Luces*, 1983).

Curiosas vicisitudes las de este género incómodo, que parece estar todavía vagando en busca de nombre.

Dejando este aspecto y otros que me parecen de interés, por ejemplo, el lugar ocupado por el drama burgués en la reforma teatral intentada en España, o su consideración de teatro de la Ilustración, como vehículo de cierta crítica « filosófica » y afirmación de los valores burgueses, pasaré sin más dilación al tema de mi intervención, a saber, las traducciones (y adaptaciones) de dramas franceses en España.

Conviene delimitar, ante todo, el corpus que se considera, y el primer problema que se plantea es el de saber qué es un drama, qué obras pertenecen al género serio en Francia. Para resolver la cuestión he optado por atenerme al criterio, tal vez discutible, de Félix Gaiffe, autor del estudio más completo sobre el género, algo anticuado (data de 1910) y sin duda susceptible de mejora, pero en cualquier caso rico y denso. Este autor ofrece un índice de dramas que contiene, además de los dramas burgueses propiamente dichos, comedias serias y óperas cómicas de tema serio, anteriores a 1791⁹.

Partiendo de dichos títulos he considerado las traducciones y adaptaciones españolas impresas y reseñadas ya en un catálogo que publiqué hará un par de años¹⁰.

Sobre este corpus pueden hacerse distintas consideraciones y desde ahora pido disculpas por no presentar un estudio pormenorizado y exhaustivo: en realidad he titulado mi comunicación *Acerca de las traducciones españolas de dramas franceses*, reservando para un estudio posterior el título absoluto de *Las traducciones...*

⁹ Cfr. F. Gaiffe, *Le Drame en France...* cit., pp. 557-577.

¹⁰ Vid. F. Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés, 1700-1835. Bibliografía de impresos*, Barcelona, 1983.

Por otra parte, debo indicar asimismo que he considerado solamente las traducciones y adaptaciones directas, sin detenerme en los dramas franceses que han influido en mayor o menor grado en los españoles ¹¹.

La primera consideración que, a mi entender, puede hacerse es la relativa a la cantidad y calidad de los dramas traducidos. Se trata de un total de 33 piezas de muy diversa índole, pues como he indicado anteriormente, Gaiffe incluye en su repertorio obras muy distintas. A pesar del número relativamente reducido (puede compararse, no obstante, con el de 26, que es el número de « comedias lacrimosas » analizadas por Pataky Kosove), su variedad es interesante y puede afirmarse que ofrece una muestra bastante completa de la diversidad del género ¹².

Junto a las obras « canónicas »: *Le fils naturel* y *Le père de famille* de Diderot, se encuentran otros representantes conspicuos del género, como la *Eugénie* de Beaumarchais, *La brouette du vinaigrier* y *Le déserteur* de Mercier, y el *Béverley* de Saurin. Falta la que es considerada por muchos críticos obra maestra del género, *Le philosophe sans le savoir* de Sedaine, de la que se conserva no obstante una traducción manuscrita ¹³. No faltan los dramas lúgubres, que tanta celebridad dieron a Baculard d'Arnaud (*Les Amants malheureux ou le Comte de Comminge*, *Euphémie*), ni en el extremo opuesto las obritas del amable Florian del tipo *Le Bon Père*, *La Bonne Mère*, ni ese Fenouillot de Falbaire, tan citado siempre al tratar del *Delincuente honrado*, aunque aquí aparece con un drama mediano, *Le fabricant de Londres*. También

¹¹ Han tratado de las fuentes, por ejemplo, J. H. R. Polt, *Jovellanos' 'El delincuente honrado'* en « *Romanic Review* » L (1959), pp. 170-190 y, de modo más general, I.L. McClelland, *Spanish Drama . . . cit., passim*. Contra lo que pretende J. L. Pataky Kosove, *The « comedia lacrimosa » and Spanish Romantic Drama*, Londres, 1978, p. 11, el estudio de McClelland no se limita a las traducciones de obras extranjeras, sino que aborda aspectos temáticos muy interesantes. En cualquier caso, el libro de McClelland está repleto de datos y sugerencias y uno se pregunta cómo puede escribirse sobre el género serio o, si se quiere, la « comedia lacrimosa » en España sin citarlo ni una sola vez.

¹² La lista completa de las piezas traducidas puede verse en el apéndice, que recoge las distintas ediciones agrupadas bajo las obras originales.

¹³ Cfr. *El Filósofo sin saberlo*, Bibl. Méndez Pelayo (Santander), ms. 222.

está el omnipresente Voltaire, que con su *Écossaise* contribuyó, tal vez sin quererlo, al enriquecimiento del género. La comedia heroica sería aparece de la mano de Leblanc de Guillete y su *Albert Ier ou Adéline*, seguida de cerca por otra pieza histórica, *Auguste et Théodore ou les Deux Pages* de Faur. Se hallan ausentes, no obstante, las obras que más suenan en el subgénero, como *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux* o *la Destruction de la Ligue* de Mercier o la más amable *Partie de chasse de Henri IV* de Collé¹⁴. En otro registro y algo alejadas de lo que solemos considerar « drama burgués » se hallan distintas obras con acompañamiento musical que se dieron en Francia como *comédies mêlées d'ariettes* u óperas cómicas, tal es el caso de *Les Moissonneurs* de Favart o *Nina* de Marsollier, sin olvidar los monólogos líricos como el *Pygmalion* de Rousseau.

Llama la atención el que lograran ser traducidas algunas piezas mediocres, aunque a veces tiene su explicación. Si la *Clarissa Harlowe* de Née de la Rochelle, que Gaiffe califica de drama malo y perfectamente olvidado¹⁵, que ni siquiera llegó a representarse, se publicó en castellano a principios del siglo XIX en versión de Antonio Marqués y Espejo, fue debido sobre todo a la fama de la novela de Richardson, publicada en España diez años antes: el drama se presenta precisamente como un « suplemento a la historia inglesa del mismo título »¹⁶.

¿Quiénes se encargaron de traducir todas estas piezas? Algunos son dramaturgos de prestigio, como Tomás de Iriarte o Ramón de la Cruz, que cuentan con monografías, grandes espacios en los manuales y ediciones solventes. Otros, más modestos, son escritores conocidos por los especialistas, que gozan de mejor o peor prensa y son en algunos casos objeto de rehabilitación: Calzada, Enciso, Rodríguez de Arellano, Valladares, Solís. Finalmente, varios ilustres desconocidos que de vez en cuando asoman en las bibliografías y de los que poca cosa se sabe.

¹⁴ Esta obra, traducida por Rodríguez de Arellano con el título de *Consini y Enrique IV*, no llegó a publicarse y se conserva ms. en la Bibl. Municipal de Madrid, sig. 95-11.

¹⁵ F. Gaiffe, *Le Drame en France...* cit., p. 58.

¹⁶ Cfr. I. L. McClelland, *Spanish Drama...* cit., II, pp. 438 y 572.

Un caso particularmente interesante entre los traductores es el de Valladares, pues a su condición de traductor une la de autor de varios dramas originales¹⁷. De los siete dramas o « comedias lacrimosas » supuestamente originales que analiza Pataky Kosove, tres son traducciones del francés, sin que la autora lo mencione en absoluto, aunque ya el « Memorial literario » de octubre de 1786 había levantado la liebre indicando que *El trapero de Madrid* era « una imitación de la francesa *La carreta del vinagrero* »¹⁸, y para los otros dos (*La Adelina* y *El fabricante de paños*) da la referencia McClelland, por citar un texto muy conocido¹⁹.

De todos modos, este incidente ilustra muy bien los problemas de localización y atribución de traducciones en el siglo XVIII, la confusión — muchas veces deseada — entre obra original y obra traducida, de todos conocida y que todavía está por esclarecer totalmente²⁰.

El período cronológico que abarcan las traducciones es bastante amplio, ya que va de 1769, fecha de la traducción más antigua, la de la *Escocesa* de Voltaire por Iriarte, hasta la época romántica: *Las víctimas monacales*, adaptación de *Les victimes cloîtrées* de Monvel por Mariano Alvistur, es de 1835. Lo interesante, a mi modo de ver, no es tanto la cronología de estas traducciones como su confrontación con la cronología de las obras originales.

¹⁷ Además de los tres dramas mencionados en este trabajo, Valladares tradujo o adaptó del francés *La Gouvernante* de La Chaussée con el título *El marido de su hija*, y *Alzire* de Voltaire como *Elmira o la Americana*; cfr. mis *Traducciones españolas...* cit., n. 397-398 y 207-208, respectivamente. Otras permanecen inéditas: cfr. I. L. McClelland, *Spanish Drama...* cit., II, pp. 603-605 y J. Herrera, *Fuentes manuscritas e impresas de la obra literaria de D. Antonio Valladares de Sotomayor* en « Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica », 6, pp. 87-106.

¹⁸ No hay que recorrer el « Memorial literario » para encontrar tal mención, basta con consultar A. M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, 1935, p. 219.

¹⁹ Cfr. I. L. McClelland, *Spanish Drama...* cit., II, pp. 433-435 y 577.

²⁰ Uno de los casos más sorprendentes en la literatura española del XVIII es el de Ramón de la Cruz, autor de hasta 43 traducciones o adaptaciones de piezas francesas, la mayoría de ellas en forma de castizos sainetes; cfr. mi *Traducciones españolas...* cit., índice. Aunque la lista de las deudas de Don Ramón parece estar bastante completa, queda por hacer un estudio sistemático de su labor como traductor y adaptador.

Cuando en 1773 los contertulios de Olavide, entre bromas y veras, se pusieron a componer comedias de las que se estilaban en París, ya se había publicado la *Escocesa* de Voltaire por Iriarte, como queda dicho, y Ramón de la Cruz había dado a las tablas sus versiones de *La Escocesa* y de *La Eugenia* de Beaumarchais. Y muy pronto iban a poder contemplar los sevillanos nada menos que *El padre de familias* de Diderot en versión del marqués de Palacios²¹.

Mucho antes, en las *Memorias literarias de París* (1751), Luzán había elogiado las comedias de La Chaussée y, predicando con el ejemplo, publicaba el mismo año su versión del *Préjugé à la mode*. Más tarde (1781) otro ilustre viajero, el duque de Almodóvar, daba cuenta desde París del gusto por el drama, que él llama, a falta de nombre mejor y aun considerándolo impropio, «comedia lastimera o plañidera», y menciona distintas piezas de los años 1760 y 1770, entre ellas el *Beverley* de Saurin (que atribuye a Fenouillot), el *Fabricante de Londres* y el *Delincuente honrado* de este autor, *El huérfano inglés* del marqués de Longueil (atribuido a un inexistente Bongal, tal vez por error de transcripción), *El padre de familias* y *El hijo natural* de Diderot, *Eugenia* de Beaumarchais, *Dupuis et Desronais* (que encuentra insufrible) y *La partida de caza de Enrique IV*, ambas de Collé²².

Durante este intervalo se habían dado a conocer las traducciones del *Desertor* de Mercier (atribuida a Olavide), de la *Eufemia* de Baculard d'Arnaud, del *Beverley* de Saurin, así como las versiones de *Les Moissonneurs* de Favart por Ramón de la Cruz (*La Espigadera*) y de *Albert Ier ou Adéline* de Leblanc de Guillet por Valladares.

Al mismo tiempo que iban apareciendo estos dramas traducidos los autores españoles producían dramas originales. La ausencia de datos hace difícil en muchas ocasiones establecer una cronología precisa. Con todo, sabemos que de la contienda litera-

²¹ Cfr. M. Defourneaux, *Pablo de Olavide*, París, 1959, p. 215 y F. Aguilar, *Sevilla y el teatro...* cit., pp. 81-86 y 280.

²² Francisco M^a de Silva, *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia*, Madrid, 1781, pp. 241-245. No voy a comentar las palabras, elogiosas en su mayor parte, que el duque dedica al género por quedar fuera del propósito de este trabajo.

ria del salón de Olavide de 1773 salieron por lo menos *El delincuente honrado* de Jovellanos y *Cándida o la hija sobrina*, por otro nombre *El precipitado*, de Trigueros²³, que se publicarían más tarde.

Antes de finalizar la década de los 70 apareció *El abuelo y la nieta* de Comella, y a lo largo de la siguiente se escribieron o representaron las dos *Cecilias* y *Natalia y Carolina* del mismo Comella, *El carbonero de Londres* y *El vinatero de Madrid* de Valladares y *El naufragio feliz* y *Las víctimas del amor* de Zavala²⁴. O sea que, antes de 1790, se tienen diez dramas originales, cifra sensiblemente inferior a las 21 piezas traducidas que de un modo u otro salieron a la luz en el mismo período.

Dicha supremacía numérica de las traducciones desciende a lo largo de las décadas siguientes, que dan en conjunto 13 traducciones frente a 10 obras originales.

Tal relación puede contrastarse (o corregirse) atendiendo a las representaciones, aun cuando soy consciente de que los datos que poseemos no sean del todo fiables, tanto por lagunas en las fuentes como por errores en los repertorios al uso.

Basándome en fuentes impresas (25) he establecido el número de funciones para las distintas piezas (originales y traducidas). Así, en los veinte años que median entre 1774 y 1794 en el teatro de Barcelona se dieron 66 funciones correspondientes a 14 piezas traducidas, mientras que en el mismo período 9 obras originales alcanzaron 44 representaciones, lo cual muestra una situación bastante igualada: cada obra francesa se representó 4,72 veces, mientras que cada obra española lo hizo 4,88 veces. Con todo, no he

²³ Cfr. R. P. Sebold, *El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español* en «Hispanic Review» XLI (1973), pp. 669-692, para la datación de *El precipitado*.

²⁴ Tomo las fechas de las listas establecidas por A. M. Coe, I. L. McClelland y J. L. Pataky Kosove en sus obras citadas. He considerado dramas originales los estudiados por la última en su *The «comedia lacrimosa»*, a excepción de los tres de Valladares, antes mencionados, que no lo son, sino traducciones.

²⁵ Para Barcelona me he servido de A. Par, *Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII* en «Boletín de la Real Academia Española» XVI (1929), pp. 326-346, 492-513, 594-614; y para Madrid de E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, 1902.

tenido en cuenta para el cómputo las funciones de las óperas *El desertor francés* y *La Nina*, italianas aunque con texto original francés (de Sedaine y Marsollier, respectivamente), que habrían inclinado claramente la balanza del lado de las traducciones (sólo *El desertor francés* se cantó 24 veces).

En cuanto a valores absolutos por obra, la más representada fue *El delincuente honrado* (11 funciones), seguida de *La Eugenia* (10) y *La Escocesa* (9), ambas traducciones, las originales *Las víctimas del amor* y *El abuelo y la nieta* (ambas con 8) y la traducida *Adelina* (14 funciones entre las dos partes). Sorprende el escaso éxito alcanzado por obras como *Beverley o el jugador inglés* (2) y *El fabricante de paños* (3), entre las francesas, o *El vinatero de Madrid* (4) entre las españolas.

En Madrid, en los años comprendidos entre 1793 y 1808 he contabilizado 49 representaciones de 14 piezas francesas, es decir, un promedio de 3,5 funciones por pieza, mientras que las 9 obras españolas representadas alcanzaron 69 funciones, o sea, un promedio de 7,3. *El delincuente* (con 11 funciones) debe ceder su lugar de honor a *El triunfo del amor y la amistad*, *Jenwal* y *Faustina* de Zavala (20); *El vinatero* consigue 9 funciones y *El precipitado* 8. En el campo de las traducciones los primeros lugares son ocupados por *La Eugenia* y *Augusto y Teodoro* con 8 funciones, seguidos del *Padre de familias* con 7 y de *La Escocesa* con 6.

Vemos que en el terreno de la representación se produce un fenómeno similar al observado en el del número de las propias obras traducidas, a saber, un descenso a partir de 1790 de la presencia de traducciones, prueba inequívoca de la madurez del género en España, que empezaba a dar frutos si no numerosos, por lo menos suficientes para satisfacer la demanda del público.

Si en tantas ocasiones es intrascendente o poco relevante llevar a cabo un balance minucioso de las deudas, más lo resulta en el género que nos ocupa. En el drama burgués se observa, como en pocas ocasiones en la historia literaria, un común deseo — independiente de la lengua y del marco geográfico — de expresar algo que está en el ambiente (problemas específicos de la época, aspiraciones de la sociedad burguesa) y cuando no se cuenta con obras propias, éstas se importan traduciéndolas o adaptándolas. Lo hicieron los franceses, ingleses, alemanes e italianos en

el siglo XVIII: ¿por qué no iban a hacerlo los españoles? Dijo un crítico que en el s. XVIII la tragedia había dado la vuelta al mundo mientras que el drama se había quedado en casa cultivando su huerto²⁶. Tal vez sea cierto en cuestión de decorados, pero en pocas obras podría hallarse un talante más abierto, universal y cosmopolita que en el drama.

²⁶ Cfr. J. Vier, *Histoire de la littérature française. XVIIIe siècle*, París, 1970, II, p. 30.

DE LA COMEDIA AL ENTREMES.
APUNTES SOBRE LA EDICION DE OBRAS TEATRALES
EN EL SIGLO XVIII

por *François Lopez* (Universidad de Burdeos)

Dos vidas suele tener una obra escrita para el teatro, dos vidas que pueden ser breves o largas, dos vidas que a veces son paralelas pero que no siempre corren parejas. La primera, muy discontinua pero por espacio muy intensa, repentinamente luminosa como un fogonazo, es la que cobra dicha obra al ser representada en un escenario para un público. En esos momentos privilegiados, ante los oyentes y espectadores, viene a ser perfecta la adecuación entre la vocación del texto y lo que se está cumpliendo, la función. Discurre la otra vida en ámbitos distintos, fuera de los teatros, independientemente del rito colectivo de la representación. Mejor dicho: la representación en este caso es imaginaria, ya que el lector del texto de teatro se ve obligado a representarse la acción, a crearse un espacio mental por el que se muevan personajes que adquieran voz y corporeidad, individuándose, enfrentándose, aliándose o actuando con otros móviles siempre repetidos y siempre nuevos. Se ha dicho muchas veces que es la lectura un acto silencioso, pero sólo lo es para afuera. Para adentro todo es voz susurrada o clamorosa.

Cuando estas dos vidas se prolongan durante un siglo, varias centurias y aún más, se dice que el texto es un clásico, y no hay obra de teatro que llegue a ser de tal modo consagrada si no la van resucitando regularmente nuevas representaciones por una parte, y por otra parte nuevas reproducciones o reimpressiones.

Como lo indica el título de esta ponencia, trataré de aportar a este coloquio algunas cosas que he podido averiguar o que, de momento, tan sólo llego a vislumbrar acerca de la impresión y difusión de los textos de teatro en la España del siglo XVIII y principios del XIX.

Miseria de la edición española, del siglo XVII al XVIII

La industria española del libro, que nunca fue muy floreciente, se vio en la segunda mitad del siglo XVII en un estado de ruina y abandono que difícilmente se puede imaginar. Los textos que más beneficios hubiesen podido asegurar a los impresores, o solían encargarse a oficinas extranjeras (de Francia, de Italia, de Flandes), o estaban estancandos como bienes de manos muertas en ciertas instituciones religiosas (piénsese en la famosa cartilla de Valladolid, que era en Castilla el texto escolar fundamental). Ninguna política se puso en obra hasta la segunda mitad del siglo XVIII para proteger la tipografía española ni, mucho menos, para fomentarla.

Tal era la miseria de los talleres españoles que la impresión de una obra en varios espesos volúmenes en 4º, aunque fuese de un autor muy estimado, y por más que constara una suficiente demanda, planteaba graves problemas de financiación, a veces de imposible solución. Tomaré dos ejemplos para ilustrar dicha situación. Las obras de Calderón fueron el objeto durante todo el siglo XVIII de una demanda acuciosa. Sin embargo, no hay edición de conjunto de las comedias de este dramaturgo entre la de los nueve volúmenes de la edición de Vera Tassis y Villarroel, impresa en Madrid por Sanz en 1685-1691 (parcialmente reimpressa entre 1715 y 1726) y la que consta de diez volúmenes (once tomos) de Fernández de Apontes en 1760-1763. Es decir que en el espacio de un siglo y mucho más, sólo se imprimieron tres colecciones, dos de ellas « completas » según los criterios de la época. De Lope de Vega, no existe en el XVIII ninguna edición global de las veinticinco partes de comedias. Tampoco la hay de las cinco partes de comedias de Tirso de Molina, ni de las tres partes de Moreto.

Que Calderón, en la primera parte del XVIII, seguía privando, no sólo en Madrid sino en toda España, es un hecho abundantemente comprobable por las numerosísimas ediciones de co-

medias sueltas di dicho autor, y lo mismo cabe afirmar en cuanto a Lope de Vega, Tirso de Molina, Moreto y otras grandes figuras del llamado Teatro antiguo.

Un presupuesto de edición de las obras de Calderón

Ateniéndome al más famoso y estimado de todos los representantes del Teatro antiguo, voy a presentar un presupuesto de edición de los nueve tomos de sus obras, realizado en los años de 1760 a raíz de un curioso lance. Es tan intrincado el asunto que no puedo referirlo aquí por falta de tiempo. Sólo quiero, de momento, reproducir este documento, íntegra y literalmente:

« Los nueve tomos de comedias de Dn Pedro Calderón de la Barca tienen seiscientos y ochenta pliegos sobre los más o menos, y habiendo hecha regulación a cuánto subirá su costo de impresión y papel, tirando jornada de 1500 y de precio cada resma de 25 reales de vellón y el tirado de cada una de dichas jornadas a 45 reales, sube todo el dicho coste de los nueve tomos a 82500 reales de vellón poco más o menos; y quitando y resumiendo en los dichos nueve tomos, en cada uno, alguno o algunos pliegos de los principios, que no hacen al caso, podrá bajar su costo [*sic*] los dos mil y quinientos reales de vellón y quedan en ochenta mil el todo. Y regulando asimismo a cómo sale de costa cada libro en papel, según la cuenta formada, es la dicha costa de cada libro seis reales de vellón escasos, pues dando los dichos seis reales de vellón de costa a cada un libro, hacen los nueve tomos 54 reales de vellón, y por este precio cada uno de los dichos 1500 juegos importa la impresión 81 mil reales de vellón. Con que en esta inteligencia, añadiendo a la costa de impresión y papel la encuadernación a razón cada libro de real y medio, es todo su coste siete y medio [*aquí hay un error evidente del autor, ya que nueve volúmenes suponen, según su base de cálculo, trece reales y medio*] que sale el juego encuadernado a 67 reales de vellón ¹.

Hasta aquí el documento, que puede comentarse someramente del modo siguiente: para un modesto funcionario que, en aquella

¹ Archivo Histórico Nacional, Sección de Consejos, leg. 50.694.

época, ganaba 5000 reales al año, la adquisición de los nueve tomos de las obras de Calderón, que importaban unos sesenta y siete reales, podía representar un sacrificio, pero era asequible. Para un artesano, pongamos por caso un oficial carpintero, suponéndole capaz de leer muy corrientemente, sesenta reales equivalían a seis o siete días de trabajo y salario efectivo. Considero que para él, tal adquisición era imposible.

Para el impresor que pretendiese imprimir toda la colección, los caudales que había que reunir previamente, ochenta y un mil reales, correspondían a una inversión importantísima, a una cantidad de dinero que un pequeño funcionario como Ramón de la Cruz, oficial tercero a partir de 1759 de la Contaduría de penas de Cámara y gastos de Justicia, sólo podía ir cobrando en diez y seis años de trabajo. Durante decenios y decenios no hubo impresor español que pudiese reunir tan crecidos caudales para una sola impresión, aun sabiendo que los libros tendrían rápido y abundante despacho. Obsérvese que las tan buscadas y estimadas obras de Feijoo fueron el objeto de coediciones, colaborando en la primera colección completa del *Teatro crítico* dos impresores (de hecho, tres, contando aparte a los herederos del segundo, Francisco del Hierro), en la segunda tres tipógrafos, en la quinta y última nada menos que cinco.

Para satisfacer una demanda cuya importancia no podía escapársele a nadie, se recurrió en algunos casos, como por ejemplo en el de las obras de Torres Villarroel, a la fórmula de la suscripción, y, por lo que toca a las obras de teatro, a una estrategia que bien puede llamarse una estrategia de la miseria: la impresión masiva de comedias sueltas, que exigía poco papel, pocas jornadas (tres o cuatro bastarían), y por lo tanto pocos caudales. Para el lector esta solución era ventajosa, ya que una « suelta » hasta fines del siglo XVIII y aun mucho después costaba dos reales cuando más, importando por consiguiente una docena veinticuatro reales, la cual, si lograba el aficionado reunir las obras que le interesaban, podía para mejor conservación encuadernarse por real y medio, constituyendo así una colección facticia.

Así ocurrió también con las comedias de Lope, de Tirso, de Moreto. De las del Fénix decía Antonio Sancha en los años de 1780 al erudito dinamarqués Moldenhawer: « No hay ninguna

edición íntegra de las comedias de Lope de Vega; el Duque de Almodóvar, que es coleccionista especial, no las tiene completas »². Pese a la existencia de un público muy interesado, en el que no escaseaban los « coleccionistas » y bibliófilos, ni Sancha, ni Ibarra pusieron en las prensas de sus magníficos talleres las obras dramáticas de Lope ni las de Calderón, tal vez porque estaba el mercado español lleno de « sueltas » de dichos autores o porque otras impresiones de menor costa se consideraban más urgentes.

Las comedias sueltas en la librería española del siglo XVIII

Por ser éste un tema que ya he tratado en un coloquio organizado por la universidad de Pau en 1982³, me limitaré a remitir al texto ya impreso de la ponencia que leí entonces, recordando únicamente las conclusiones a las que había llegado y que son las siguientes:

1. Se vendían las « sueltas » en toda España, en casi todas las librerías e imprentas y, en las ciudades, en « puestos » y « paradas ».

2. Es obvio que algunos impresores, tanto en la capital como en varias ciudades de provincia, estaban especializados en la producción de este género, casi siempre asociado en el breve texto publicitario que incluía muchas veces el pie de imprenta a una determinada familia de obras baratas: historias, entremeses, loas, sainetes, coplas, romances, « todo género de romancería ».

3. El estatuto social de la « sueltas » era evidentemente el de todos los « pliegos sueltos », caracterizado no por la índole del texto o su valor literario, sino por la humilde apariencia de su soporte material (papel, formato, número de páginas) y por su bajo precio. Tanto es así que, en la mayoría de los casos, los impresores de romances y de comedias sueltas acumulaban ambas especialidades.

4. Los catálogos de libreros españoles publicados en el siglo XVIII que hoy se conocen son, las más veces y fundamentalmente,

² Texto citado por A. Rodríguez Moñino en su *Historia de los catálogos de librería españoles (1661-1840)*. *Estudio bibliográfico*, Madrid, 1966, p. 33.

³ *Réflexions sur la comedia suelta au XVIII^e siècle en IV^e Table ronde sur le théâtre espagnol (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Odour, Cahier n. 2, pp. 39-61.

catálogos de comedias y otros textos teatrales. Consúltese al respecto la *Historia de los catálogos de librería españoles* (1661-1840) de Antonio Rodríguez Moñino. Los impresos allí descritos que pertenecen al siglo XVII no son en realidad catálogos de libreros. Los más antiguos que pudo conseguir o tan sólo ver don Antonio son del siglo XVIII y fueron publicados por Medel del Castillo y Alonso Padilla. Presenta el primero un rico surtido de 3351 títulos de comedias, más de trescientos autos, y se anuncia al final: «También se hallarán donde este Índice cuatrocientos entremeses diferentes, loas, bailes y sainetes». En los de Alonso Padilla no hay títulos de comedias sueltas, pero se dice que en su tienda se encontrarán comedias y entremeses. De la segunda mitad del XVIII es el catálogo del impresor librero valenciano Agustín Laborda y Campo, casi totalmente dedicado a romances, coplas y seguidillas, relaciones (de comedias), historias, entremeses, papeles de a pliego, estampas, con mención de unos pocos libros al final. Luego, siguiendo el orden cronológico siempre que sea posible, vienen dos catálogos de José Matías Escrivano, publicados en 1768 y 1778. Bien manifiestan sus títulos qué clases de impresos despachaba principalmente ese librero madrileño que tenía tienda abierta en la calle de Atocha: *Índice de los títulos de comedias, que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos [...], índice de las comedias, tragedias, autos y entremeses [...]*. Los catálogos de Sancha, de Ibarra y de la Real Compañía de impresores, sí son verdaderos catálogos de libros, así como los de la Imprenta Real, que aparecen a fines de siglo, y los dos del impresor Plácido Barco López, que no llevan fecha pero son de los últimos años de la centuria. En cambio el de Francisco González (Madrid, hacia 1790), que no he podido ver, pero que, según Cotarelo, tiene unos 1200 títulos de obras del siglo XVII (fundamentalmente comedias) y los de Manuel Losada y Quiroga (Madrid, hacia 1790) y de Francisco de Tózar (Salamanca, fines del XVIII) son casi exclusivamente listas de obras de teatro. No cabe duda, pues, que los catálogos de libreros españoles hasta finales de la centuria y aun después fueron en su mayoría meros índices de textos de teatro: comedias, entremeses, etc.

Los que han aparecido después de la publicación del imprescin-

dible repertorio de Antonio Rodríguez Moñino y han llegado a mi noticia son pocos. Ha localizado Jaime Moll uno, madrileño, de los herederos de Gabriel de León, y otro del impresor sevillano José Padrino. Durante mis recientes investigaciones sobre la librería madrileña he dado con uno, publicado por Antonio Sanz en 1751, y con un muy copioso *Indice de comedias* de 1782, publicado por el dueño o gerente de una Lonja de comedias que, en el XVIII y a principios del XIX, existía en la calle de Carretas, esquina a la Puerta del Sol. Pues bien, de los cuatro catálogos no vistos por Antonio Rodríguez Moñino, los de José Padrino, Antonio Sanz y el último, de Juan Romualdo Rodríguez apenas anuncian otros textos que comedias, entremeses, relaciones, loas, sainetes, etc.

Que una parte de las obras teatrales del siglo XVII pasó en fecha temprana al pliego suelto es un hecho que ya señalaron Joseph E. Gillet, E. M. Wilson y, desde luego, Antonio Rodríguez Moñino, quien opinaba que: « La época en que comienzan a publicarse estas relaciones o pasillos de comedias es relativamente tardía: la de la gran fama de Lope y Calderón »⁴. Ahora bien, sólo consideraba ese gran maestro una categoría de textos breves, y no es de extrañar que la época que señalaba, aunque le pareciera tardía, sea para mí más bien temprana. Naturalmente tuvo que abordar el tema María Cruz de Enterría en su conocido estudio *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, 1973. Pero se limitó la autora de este utilísimo trabajo a considerar las « relaciones de teatro » y los textos breves: jácaras, loas, bailes, autos, entremeses. En mi ponencia sobre la comedia suelta y en otro trabajo posterior, ya expuse los motivos por los cuales no me era posible aceptar los criterios cuantitativos (concretamente: el número de pliegos o páginas) que según María Cruz de Enterría permitían definir el pliego suelto, ateniéndome yo a las características más ampliamente determinadas y, a mi ver, más pertinentes, que asignaba Antonio Rodríguez Moñino al pliego suelto: « Por *pliego suelto* entendemos, en general, un cuaderno de pocas hojas [...] Su extensión varía según la de la obra que contienen

⁴ A. Rodríguez Moñino, *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (Siglo XVI)*, Madrid, 1962, pp. 10-11, nota I.

y así, aunque en un principio sirvió como norma atenerse a lo que era en verdad un pliego, es decir, una hoja de papel en su tamaño normal doblada dos veces para obtener ocho páginas, poco a poco, se ha ido ensanchando el concepto y se considera como pliego suelto el cuaderno de hasta treinta y dos planas y aún más »⁵.

Según esto, una comedia suelta es un pliego suelto, como una « historia », que puede tener un número de planas superior, como los textos más breves de las loas, autos, entremeses, etc. Por lo menos ésta es la opinión que vengo propugnando desde hace unos años.

El mundo variopinto de los editores de obras de teatro

Como he dicho, hubo a partir del último tercio del siglo XVII (y tal vez antes), durante todo el XVIII y todavía a principios del XIX, impresores especializados en la producción de pliegos sueltos, fuesen en verso o en prosa, de textos breves o bastante extensos (comedias, historias). La facilidad que había en sufragar los gastos de impresión, el buen y rápido despacho que solían tener, permitió que la mayoría de los talleres españoles pudiesen subsistir. Pero sería un error opinar que sólo los tipógrafos más modestos se dedicaban a este tipo de producción.

En Madrid, Francisco Sanz, que desde el siglo XVII ostentaba el título de Impresor del rey, fue edificando su fortuna sobre la edición de pliegos sueltos, y su sobrino Antonio Sanz, que vivió hasta el año 1791, llegó a ser uno de los libreros más ricos de España. A pesar de esto, el catálogo suyo que se encuentra en un expediente del Archivo Histórico Nacional de Madrid sólo tiene diez y seis páginas y no pasa de ser, como reza su título un *Sur-timiento de comedias, autos del nacimiento, entremeses, historias* y muy poco más⁶. El otro catálogo que encontré, en la Biblioteca Nacional de Madrid, significativamente intitolado *Indice de comedias, entremeses, relaciones, loas, etc.*, (Madrid, 1782), consta de ochenta páginas y anuncia más de setecientas comedias, a las que deben añadirse los textos breves de teatro. Para cada obra se indica el número de ejemplares disponibles en la Lonja. A veces las existencias señaladas pasan de cien ejemplares, lo cual da

⁵ *Ibid.*, pp. 31-32.

⁶ Archivo Histórico Nacional, Sección de Consejos, leg. 5529, n. 10

alguna idea de la importancia de esa tienda situada como las mejores de Madrid en el corazón de la ciudad. Muchos millares de textos de teatro, indudablemente, se despacharon en esa Lonja de comedias que, durante la primera mitad del siglo, tuvo por gerente a Teresa Guzmán, editora de comedias de Tirso de Molina y otras muchas obras del Siglo de oro. Algunos documentos encontré en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid relativos a esa mujer. El más sorprendente es un acta por el que reclama varios centenares de comedias sueltas que no le entregó un impresor desaprensivo de Zaragoza. No pudo firmar Teresa Guzmán el documento porque la librera, editora de tantos textos famosos de los mejores ingenios de España, era totalmente analfabeta...

Otros impresores lograron enriquecerse con la producción que consideramos, como ya lo habían hecho Francisco Sanz y su sobrino Antonio, por ejemplo los Orga, en Valencia, y, en Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, por lo menos durante los últimos decenios del siglo XVIII. Es posible, además, que el desarrollo editorial de la ciudad condal, ya visible en esa época, haya estridido en gran parte en la impresión de obras de teatro.

Otro itinerario del entremés

Estos últimos años hemos visto aparecer varias importantes contribuciones al estudio del teatro breve de los siglos XVI y XVII. En 1983 publicó el C.S.I.C. las actas de un coloquio de la Casa de Velázquez de Madrid bajo el título: *El Teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Más recientemente aún, hace pocos meses, ha editado Javier Huerta Calvo una antología de *Teatro breve de los siglos XVI y XVII* (Madrid, Taurus, 1985). Además disponemos de una edición de *Entremeses, jácaras y mojigangas* de Calderón que nos han proporcionado Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera (Madrid, 1983). Por fin, los trabajos de Agustín de la Granja sobre los entremeses de Calderón vienen revelando la existencia de no pocas obritas totalmente desconocidas del insigne dramaturgo. Puede afirmarse que desde los tiempos de Cotarelo nunca se había manifestado tanto interés por el teatro breve del Siglo de oro. Sin embargo, nadie ha emprendido la dificultosa tarea de estudiar con sólidos fundamentos bibliográficos la fortuna editorial del entremés, del siglo XVII al XIX. Se puede esperar mucho del « Catálogo colectivo del patrimonio bibliográ-

fico español » que, por lo que toca al siglo XVII, está elaborándose actualmente, pero sería necesario para que esta gran empresa se llevara a cabo con los mejores resultados, que los fondos de pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional de Madrid y los que se conservan en otras ciudades se catalogasen cuidadosamente. Hasta hoy se ha considerado que esas colecciones de pliegos sueltos eran algo marginal, y se ha atendido casi exclusivamente al libro. Pero en la historia de la tipografía española, por los motivos que apunté al principio, los pliegos sueltos no fueron algo marginal, sino que representaron una producción importantísima y, a mi ver, esencial. Más allá de la elaboración de buenas bibliografías, debemos encararnos, en efecto, con un campo de investigación que es de la sociología de la cultura. Al respecto todo indica que constituye la gran familia de los pliegos sueltos una documentación del más relevante interés, y aun insustituible. Sin estudiar estos millares de impresos, es imposible delinear los contornos que tuvo durante siglos lo que llamamos la cultura popular.

Volviendo al tema de este simposio, y para terminar esta somera exposición, escogeré entre los géneros teatrales que, según los catálogos de impresores y de librerías, parecen haber tenido muy amplia difusión en la España de la segunda mitad del siglo XVIII, uno de los que atestiguan la más interesante pervivencia: el entremés, impreso que por su precio baratísimo estaba al alcance de cuantos supiesen leer. Apenas hay listas de comedias que no vengan acompañadas de un surtido más o menos copioso de entremeses y otras obras de teatro breve. Reproduzco en apéndice cuatro listas que pueden interesar a los especialistas del teatro de los siglos XVII y XVIII. Los numerosos títulos de los que doy noticia, respetando la grafía original, permiten formular varias hipótesis.

Obsérvese primero que, si no es difícil reconocer títulos de obras compuestas por dramaturgos del Siglo de oro, sería arriesgado atribuir esos textos a tal o cual autor sin examinarlos previamente, cotejándolos con los que se imprimieron en la centuria anterior. Sabido es, en efecto, que un mismo título se dio en varios casos a dos o tres obras distintas y que, por otra parte, el título de un mismo texto puede variar. Con la mayor prudencia, pues, hay que decir que pueden ser de Quiñones de Benavente: *Los*

alcaldes encontrados, Los cuatro galanes, El gori-gori, La Olalla, Patas de vaca, Los sacristanes burlados; de Cáncer: *La boda de Juan Rana, Candil y Garabato, El francés, Pelicano y ratón, Yo lo ví, El sordo* (?); de Calderón: *Las carnestolendas, El dragoncillo, La franchota*; de Matos Fragoso: *El asaeteado, Don Terencio* (?); de Moreto: *La campanilla, El cortacaras, Los muertos vivos, La reliquia, Los sacristanes burlados*; de Avellaneda: *La boda de Juan Rana* (si no es de Cáncer), *El niño de la Rollona* (de muy dudosa atribución); de León Marchante: *El alcalde de Mairena, Los pajes golosos*; de Rodríguez de Villaviciosa: *Zancajo y Chinela, El casado por fuerza*. Otros títulos, con indicación de autor o sin ella, se encuentran en las colecciones de entremeses y otras piezas que vinieron publicándose en España desde 1640 y aparecen en los catálogos que manejo, por ejemplo *La renegada de Vallecas, El cuero, El fariseo, Los buñuelos, El mochuelo, (El hijo del zapatero y estudiante salmanquino), La tranca, Las locas caseras, Los coches de Sevilla, Los capones, El astrólogo, El maestro de niños, La guitarra, El amigo verdadero, El sacristán hechicero, Pandurico, (El de) que se pasa, El paloteado, Los enharinados, La cortesía*, etc.

Ahora bien, quedan todavía no pocos títulos en los catálogos de la segunda mitad del siglo XVIII que no se hallan en ninguna de las colecciones anteriores. Verdad es que nadie, que yo sepa, ha tratado de seguir el itinerario del entremés durante el largo período que va desde principios del XVIII hasta el triunfo de Ramón de la Cruz. Si se conocen varias obras de esta categoría compuestas por Antonio de Zamora, que figuran en las listas que reproduzco (*Los apodos, Las conclusiones, Los gurruminos, Las gurruminas*), como también algunas producciones de Francisco de Castro, que vivió hasta 1713, y es probablemente el autor de *El castigo de un celoso, El pésame de Medrano, El vejete enamorado, Francisco, ¿qué tienes?, La casa de posadas, La fantasma, La noche buena, Los barberos de la Puerta del sol, Le burla del sombrero*, creo que nadie se ha interesado por otros entremesistas, hombres ya totalmente del siglo XVIII, como Julián de Castro, fenecido en 1763, del que figuran en mis listas varias obras: *El informe sin forma, El derecho de los tuertos, Los indianos de bilo negro*.

Cuando haya publicado Francisco Aguilar Piñal el último volumen de su monumental *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, tendremos muchas más noticias de esta producción tardía que perdura hasta el triunfo del sainete moderno en los teatros.

Terminaré con dos observaciones: la fortuna editorial del entremés, antiguo o tardío, se prolonga hasta después de su total desaparición de los escenarios en 1780; hasta los primeros decenios del XIX siguieron los libreros anunciando separadamente los entremeses y los sainetes, aunque las dos palabras, desde mediados del XVII, se usaron muchas veces como si fuesen totalmente sinónimas.

Conclusión

Con estos rápidos apuntes sobre la pervivencia del entremés, he hecho poco más que asomarme a un tema. Sin bibliografías sistemáticas que abarquen no sólo los siglos XVI y XVII sino también el XVIII y XIX; no sólo las colecciones hoy día bien conocidas sino también las numerosísimas ediciones en pliegos sueltos que pueden haberlas precedido y, a todas luces, siguieron multiplicándose después durante tantos decenios, no será fácil estudiar con buenas bases la tan problemática cultura popular. Cuando afirmé que la comedia suelta, de atenerse estrictamente a los criterios de bibliografía material que ya había definido Antonio Rodríguez Moñino, formaba parte de la gran familia del pliego suelto y que, por su precio, estuvo durante siglos al alcance del pueblo, no se me escapaba que los individuos apenas capacitados para leer o descifrar trabajosamente, poco o nada podían asimilar de la retórica culta de tantos coloquios teatrales, que sólo la acción pudo haber sido seguida por esos hipotéticos lectores populares. En cambio, no cabe duda que para ellos era muchísimo más fácil la lectura de un entremés, por la brevedad de la obra, por el estilo familiar y jocoso, por integrar además este tipo de obras, no siempre pero con frecuencia, dichos, situaciones, personajes relacionados con la tradición popular, es decir oral. « Del fondo folklórico, recordaba recientemente J. Huerta Calvo, extrae el entremés sus temas y motivos más reiterados (toda clase de burlas, robos, pendencias, engaño a los ojos, timos, etc.) Dada la relación fehaciente del entremés con el cuento (a base de

temas tratados en forma paralela, ya desde Rueda y Timoneda) que ha señalado en varios trabajos M. Chevalier (...) sería interesante ofrecer un índice de motivos folklóricos del teatro entremesil, a la manera de Stith Thompson »⁷.

Ha querido mi suerte que yo tuviera por colega, amigo y cómplice en mi universidad al mejor especialista de estas cuestiones, Maxime Chevalier. De nuestra colaboración es posible que nazca algún día un trabajo sobre la cultura popular española, en que el estudio de la tradición oral y el del pliego suelto se complementen, aclarándose mutuamente y dejando vislumbrar soterradas confluencias.

⁷ J. Huerta Calvo, *Los géneros teatrales menores en el Siglo de oro: status y prospectiva de la investigación*, en *El Teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, 1983, p. 41.

SURTIMIENTO DE COMEDIAS,/ que hay en casa de Antonio Sanz, Impresor en/ Madrid en la calle de la Paz, en este presente/ año de 1751. ENTREMESSES (pp. 14-15)

El de los Alcaldes encontrados	El del Jugador de Manos
El Alcalde Pedro Cucho	El de la Ladrona
El del Alcalde por fuerza	El de los Linajudos
El de los Apodos	El del Mochuelo
El del Casado de por fuerza	El de los Pages Golosos
El de Candil, y Garavato	El de la Petimetra
El del Cebadal	El del Pleyto del Borrico
El de las Conclusiones	El de los Quatro Galanes
El de la Condesa Fregatriz	El de los Sacristanes burlados
El del Critico Necio	El de la Tranca
El del Guero	El del Trullo
El de los Dones	El del Zancajo, y Chinela
El del Fariseo	El del Zapatero Sordo
El del Informe sin forma	El del Zapatero Don Terencio Catalana

MEMORIA/ DE LOS ROMANCES, RELACIONES, HISTORIAS,/ Entremeses, Estampas, libros, y otras menuden-/ cias, que se hallan en Valencia en la Imprenta de/ Agustín Laborda y Campo. (c. 1780).

ENTREMESSES

De la Sombra	Del Trullo
Del Cochino de San Anton	Loa famosa para cualquier Comedia
Del Hambriento	Los Indianos de hilo negro

El Mico
 El Zapatero Sordo
 Francisco, qué gracia tienes
 El Soldadillo
 El de la Morcilla
 El Sordo, y el Letrado y Pleyto
 del Cebadal
 El Pleyto del Borrico
 El Médico Sordo
 El de la Manta
 El Alcade Mayrena
 El Francés
 El Pesame de Medrano
 El de Don Cosme el Toreador
 El de la Casa de Posadas
 El Mochuelo
 El del Gori-Gori
 El Vejete enamorado
 El de la Requisitoria del Borrico
 El de la Guitarra

El de las Cortesias
 El de no avia reparado
 El de los quatro Galanes
 El del Fariseo
 El Sacristan hechizero
 El de los Caldereros
 El enfermo descomido
 El pleyto del Gallego
 El de las sentencias
 Los Alcades enharinados
 El de la Ladrona
 Los Pages golosos
 El de los buñuelos
 El de candil, y garavato
 Los dos Cornudos en uno
 El Capitan Don Samuel
 El de las patas de baca
 El de las Conclusiones
 El de Olalla

INDICE / DE LAS COMEDIAS, / TRAGEDIAS, AUTOS, Y ENTRE-
 MESES, / que se hallan en la Librería de Josef Matias / Escribano, calle
 de Atocha, frente de la / antigua Aduana. Año de 1778.

ENTREMESES (pp. 28-30)

Los Alcaldes Enharinados
 El Alcalde de Mayrena
 El Amigo Verdadero
 La Boda de Juan Rana
 La Burla del Sombrero
 De Candil y Garabato
 El Casado por fuerza
 La Casa de Posadas
 El Castigo de un Zeloso
 Los Cestos y Arnania
 Las Chirimias ó Ladrona
 El Cochino de San Anton
 Los Coches de Sevilla
 Las Conclusiones
 Los Cornudos y Juan de Aprieta
 El Derecho de los Tuertos
 Don Cosme el Toreador
 El Doctor Borrego
 Guardame las Espaldas
 El Informe sin forma
 Los Indianos de hilo negro
 Las Locas Caseras
 Lo que puede la Aprension
 El Maestro de Niños
 El Medico Sordo y Vecino Gangoso
 El Mesonero Encantado

Los Muertos Vivos
 El Novio y Sueño del Carnero
 De Olalla y el Lanzon
 Los Pages Golosos
 El Pelicano y Raton
 El Pesame de Medrano
 De Perico y Marina
 El Pleyto del Borrico
 Los Quatro Galanes
 La Renegada de Ballecas
 El Sacristan Niño
 El Sacristan Hechizero
 El Sacristan Chinchilla
 El Sacristan Encantado
 Los Sacristanes burlados
 El Sordo y el Letrado
 El Tribunal con Uñas
 Los Vicios Patentes
 De Zancajo y Chinela
 Del Zapatero y Don Terencio
 El Zapatero Sordo
 El Asaeteado
 Los Buñuelos
 Los Caldereros
 La Campanilla
 Los Capones

La Cazuela
 El Cebadal
 El Cuero
 De que se pasa
 Los Dones
 El Dragoncillo
 (Aquí un título ilegible en mi
 ejemplar)
 El Espejo
 El Fariseo
 El Gato
 La Guitarra
 Las Gurruminas
 El Hambriento
 El Hombre Solo

La Manta
 Los Matachines
 El Melonar
 El Mico
 El Mochuelo
 El Molinero
 El Paloteado
 Del Porfiado
 La Reliquia
 El Soldadillo
 La Sombra
 Las Tajadas
 La Tranca
 El Trullo

INDICE / DE COMEDIAS, / ENTREMESES, / RELACIONES, LOAS,
 / NOVELAS, BAYLES, / PAPELES COMICOS, / Y TONADILLAS, /
 QUE SE HALLAN EN LA LONJA / de Comedias de Juan Romualdo
 Rodri- / guez, en la calle de las Carretas, (Madrid, 1782).
 Entremeses que se hallan en este surtido, que son los siguientes.

Numero 1

El Amigo verdadero
 Candil, y Garabato
 El de la Morcilla
 Los Pages Golosos
 Los Indianos de hilo negro
 El del zebadal
 El de las Cortesías
 El Sacristan Chinchilla
 Los Coches de Sevilla
 El del Trullo
 El de la Torda
 El de la Fantasma
 El de los Linajudos
 El del Jarro
 El del Sacristan hechicero

Numero 2

El Informe sin forma
 El del Espejo
 El del Zapatero sordo
 El del Astrologo
 El del Alcalde por fuerza
 El del Fariseo
 El de Juan de Aprieta
 El de la Tranca
 La Renegada de Ballecas
 El casamiento Acertado
 El Capitan D. Samuel
 El de la Cazuela
 El de las Tajadas

Numero 3

El de Francisco, y qué gracia que
 tienes
 Los Barberos de la Puerta del Sol
 Lo que puede la aprehension
 El de Juan Rana
 El Bobo casado
 El de no habia reparado
 El del Dragoncillo
 El del Francés
 El del Vejete
 El del Soldadillo
 El del Loro
 El Mesonero encantado
 El del Batan
 El del los Capones
 El de la Franchota
 El Alcalde Pedro Cucho
 El Zapatero D. Terencio
 Los vicios patentes
 El Pleyto del Borrigo

Numero 4

El del Mochuelo
 El Pesame de Medrano
 El de la porfiada sangria
 El Tribunal con uñas
 El del Arca
 D. Cosme el Toreador
 El Sacristan Cojete
 El Alcade Mayrena

El de Poyatos, y Panduricos
El del Poeta
El Derecho de los Tuertos
El del Mico
El del Castigo de un Zeloso
El de Olalla
Numero 5
Los quatro Galanes
El del Cuero
El de la Ladrona
El de la Hidalguia
El Vizcaino en Madrid
El de yo lo ví
El de los Gurruminos
El de las Gurruminas
El Casado por fuerza
El de la Casa de Posadas
Muger loca, y marido cuerdo
El de los enharinados
Zancajo, y Chinela
El de Pelicano, y Raton
La Requisitoria del Borrico
Numero 6
El Cochino de San Anton
El Alcade Villano hablando al Rey

El de las Conclusiones
El de la Reliquia
El de Gori gori
El Hijo del Zapatero Salamanquino
El de los Muertos vivos
El de Perico, y Marica
El del Molinero
El de Corta caras
El de la Noche buena
El de los Ciegos apaleados
El Sacristan Niño
El de los Dones
El de la Campanilla
El Niño de la Rollona
El de la Guitarra
El Medico sordo, y vecino gangoso
El de los Cestos, y Arnunía
El del Grillo, y Leon
El del Paloteado
El del Melonar
El de las Carnestolendas
El de la Manta
El del Enfermo, y junta de
Medicos
El de la Sombra

SOBRE LA HERENCIA BARROCA DE ANTONIO ZAMORA

por Guido Mancini (Universidad de Pisa)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gandul - En quedándose en camisa
cierto que estarán galanes.

Beltrán - Lindo abrigo para el tiempo...

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

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

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

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

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

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, *Dª María de Pacheco*, 1788, de Ignacio García Malo, y *Atabualpa*, 1784, de Cristóbal Mª 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 Tírso 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.

PERSONAS Y PERSONAJES EN EL TEATRO DE CIRCUNSTANCIA DE TORRES VILLARROEL

por *Guy Mercadier* (Universidad de Provençia)

Quizá parezca poco sustancial el tema que me propongo abordar: el nombre de Diego de Torres Villarroel queda asociado principalmente a la literatura fantástica o « popular », a la autobiografía, y no al teatro. Sin embargo, un tomo casi entero de las obras reunidas por el mismo autor recoge varios *Juguetes de Thalia*, prueba de la importancia que les concede, y de la ternura con que los considera, años más tarde, cuando redacta el prólogo:

« Los más de los juguetes cómicos que contiene este libro, los escribí cuando era un mancebo ignorante, bullicioso y apasionado a las huelgas, las distracciones y entretenimientos inseparables de la primera edad. Cuanto hay en él, lo escribí mandado; y por acreditarme de dócil y obediente, no se me dio nada parecer majadero. Sin otro cuidado ni más fin que el que sirviese a la diversión de los concursos donde me conducía la sociabilidad y la política, los trabajé y me incluí en sus representaciones. Recitáronse todos en los tiempos festivos de la Pascua, las Carnestolendas, y en aquellos días en que las casas de modo, de medios y de buena crianza hacen fiestas a los nacimientos, los años, los nombres y a otros asuntos graciosos y civiles; y ahora me acuerdo que entonces parecieron bien. También conozco que los más de los versos han perdido su particular gracia, porque les faltó ya la que le pusieron los oyentes, los representantes,

las ocasiones y otras circunstancias que perecieron enteramente, y no se pueden manifestar sin la molestia de un comento y una prolija narración. Los argumentos particulares, determinados y sujetos a ciertas leyes, tiempos y oportunidades, padecen esta desgracia, que sólo la puede remediar la buena intención de los lectores »¹.

Se tratará pues, esencialmente, de un teatro de circunstancia, que la personalidad excepcional del autor hace más reparable, un teatro constituido sobre todo por obritas cortas: villancicos, entremeses, sainetes, bailes, fiestas harmónicas, si se exceptúa la presencia notable de una comedia que abre la colección de las obras cómicas: *El Hospital en que cura Amor de Amor la locura*, y de dos zarzuelas harmónicas en dos actos: *Juicio de Paris y Elena robada* y *La harmonía en lo insensible y Eneas en Italia*².

En la mayoría de los casos, estas piezas cortas — o menos cortas — fueron representadas aproximadamente entre 1726 y 1742, en casas particulares, para amenizar una fiesta o un acontecimiento notable: Carnestolendas, cumpleaños, vuelta de viaje, nacimiento, etc.

Justo es apuntar que, consideradas en sí, estas obras no merecerían mucha atención, por seguir el autor dos tradiciones bien conocidas y ampliamente analizadas: la mitológica, por una parte, y sobre todo la burlesca, por otra³. Para convencerse de ello, basta con evocar rápidamente el modo de denominación de los personajes, meros tipos anónimos en la mayoría de los casos (el Duende, el Astrólogo, Gitanos, Jaques, Colegiales informantes, la Tabernera, Caleseros, Valentones, Peregrinos, un alcalde « zurumbático »), a veces calificados por un topónimo (El Valentón del Barquillo, el Gaitero de Zamora, el Alcalde de Tejares, el Rentero de Coquilla), ineludiblemente caracterizados por un lenguaje estereotipado y tipificador. Valga como muestra el Saboyano y su *mundi novi*:

¹ *Obras*, Salamanca, Imp. de Antonio Joseph Villargordo y Alcaraz, 1752, VIII, p. 6.

² *Ibid.*, respectivamente p. 142-198, 198-231 y 239-263. En adelante, cada cita irá acompañada de la paginación correspondiente en este tomo.

³ Véase por ejemplo J. Huerta Calvo, *El discurso popular en el siglo XVII: Calderón y los géneros teatrales ínfimos*, en *Calderón II*, Anejos de la revista « Segismundo », 6 (1983), pp. 805-815.

« Alón, señores, alón,
a lo mágico lanterno,
en donde vederán tuti
las madamas de el Imperio,
les grandezas de Saboya,
les Moscovitas, les Suecos,
il Preste Juan, lu Rue, Reña,
il Papo di Roma [...]
Alón, porten el diñero,
y vederán tuti el mondo.

.....
Etil la Cità di Roma,
lu Jardín, lu Coliseo,
donde se hacen las comedias,
lo entremés y lo entremedio;
etil a la Ferrerina
y la Bombina que al pueblo
salen a cantar, y dicen:
Canta: Meo core, core meo,
tu meo Sole, y Sole meo.
Etil le quatro fontane,
las carozas, lis cocheros,
y tuti madamusele.
Etil li grande Convento
de Santi Antoni, le eglis,
le atrío, la porta, lus celos,
y los famosos letrinos
adonde plantan lo merdo » (pp. 264-265).

Los personajes de la comedia *Hospital en que cura Amor de Amor la locura* tienen un estatuto parecido: son marionetas de rancio abolengo festivo, como lo indican sus nombres. Si el galán y la dama se llaman Cosme y Dorotea, el « padre de los locos » se llama Carrizales, e intervienen Papparña (« vejete y tuerto »), Campuzano (« alférez y manco »), Borujo (« portero y cojo »), el Doctor Camacho, la Colodra (« portera y vieja »), sin olvidar a Pateta y Mortón... Así se entretendrán trayectorias y situaciones conocidísimas, con los ingredientes consabidos: locura y amor, medicina y sátira. Huelga decir que nuestro Don Diego saldría perdiendo de una comparación con *El acero de Madrid* o *El loco por fuerza*...

Mucho más interesante, desde mi punto de vista, será la situación teatral imaginada para introducir o acompañar la representación de las obritas — burlescas o no — que acabo de evocar, o para festejar de manera autónoma al héroe o la heroína del día. Me refiero a unos fragmentos dialogados — ocho concretamente — titulados *Introducciones, Fiestas o Fines de fiesta*:

- 1) *Introducción para la zarzuela del Juicio de Paris y Elena robada* (pp. 200-204).
- 2) *Introducción para romper la cortina en la zarzuela harmónica que sirvió de diversión en las Carnestolendas del año de 1736, representándose en casa de Don Joseph de Ormaza Maldonado* (pp. 236-239).
- 3) *Fin de Fiesta en la zarzuela de Eneas en Italia* (pp. 263-265).
- 4) *Introducción y sainetes para la comedia que se representó en casa de Don Joseph Ormaza y Maldonado, a la bienvenida de mi Señora Doña Isabel de Cañas, hija de los Señores Duques del Parque* (pp. 265-268).
- 5) *Fiesta cómica a los años del Señor Don Joseph de Herrera* (pp. 283-294).
- 6) *Fiesta a los años de mi Señora Doña Rosenda de Caso* (pp. 294-302).
- 7) *Fiesta a los años de Don Juan Antonio de Salazar* (pp. 302-310).
- 8) *Fiesta Harmónica al buen suceso de mi Señora Doña Joaquina de Morales, y a la festividad de los días del Señor Don Juan de Salazar, su esposo* (pp. 310-321).

Este corpus breve ofrece una muestra extraña y original — creo yo — de un « teatro por dentro » (título que Ramón de la Cruz dará a un sainete suyo, muchos años después, en 1768), de un teatro haciéndose, cuyo tema es precisamente el hacer teatro, en el cual varias *personas* — que salen al escenario sin perder su identidad — se metamorfosean en *personajes*: unas personas auténticas, cuya existencia queda documentada en archivos, cartas o relaciones, y que residieron efectivamente en Salamanca, León o Medinaceli. Juan Antonio de Salazar existió realmente — acompañó a Torres en su huida a Francia —, como existieron su esposa Joaquina de Morales, los médicos Juan Sánchez y Bernardo Rosillo, el músico de Medinaceli, Juan Calvo, y los numerosos criados y acompañantes que evolucionan en esas casas nobles.

Entre ellos, según modalidades diversas, y en los ocho textos que constituyen el corpus, aparece un tal « Diego de Torres », personaje de sí mismo, « à la scène comme à la ville » ...

Antes de proponer una interpretación de esta situación dramática, veamos brevemente unos rasgos, elegidos entre los más reveladores, de los argumentos imaginados por Torres.

1) Se abre la primera *Introducción* sobre un cuadro de vida cotidiana en casa de los marqueses de Coquilla: el marqués toca el violín, otros juegan a la cascarella. Irrumpe Torres, y dice:

« Esto está muerto: Aquí no hay
bulla, seña, ni aun indicio
de que se haga aquesta noche
semejante fiesta.

.....

Cuando hay una fiesta de estas,
la tarde antes es preciso
ensayar, y tener juntos
los trapos y argamandijos
que tocan a cada pobre,
según se le ha repartido
su papel, porque si no,
anda luego un revoltillo
del demonio » (pp. 201-202).

Desaparece por un momento, y se preparan los invitados para representar un « casero sainetillo » (dice la marquesa), y mientras se van vistiendo, empiezan a asumir dócilmente el papel asignado por Don Diego: extraño paréntesis entre realidad y ficción... Si una participante, por llamarse Doña Vicenta de la Paz, se niega a hacer el papel de la Discordia, le dice el autor:

« Señorita, esto no es
realidad, sino fingido » (p. 203).

2) Dos personas de la casa de Joseph de Ormaza ensayan sin entusiasmo, y Torres los amenaza con abandonarlos. Pero tanto le suplican, que se deja convencer, y canta una jota. Todo el mundo respira:

« Vaya,
que ya está Torres de gresca:

bueno, ya está gracia en casa.

.....
Ya Torres está de gorja:

¡qué buena ha de andar la zambra! » (p. 237).

Como una « vedette » caprichosa, Torres quiere marcharse otra vez, pero se corre una cortina, y por milagro puede empezar el espectáculo.

3) En *Fin de fiesta en la zarzuela de Eneas en Italia*, Torres está sentado entre las « personas del auditorio », y los actores, faltos de directivas, están despistados: ¿Dónde estará Torres, este « duende », este « infierno », que deja el espectáculo sin Fin de Fiesta? Por fin le descubren, y le suplican:

Todos « Pues, Señor, ¿qué hace usted ahí?

Torres Descansar del bataneo
que he llevado aquesta noche.

Vegas ¿Y el fin de fiesta? ¿Nos hemos
de quedar sin fin?

Torres ¿Qué fin,
qué principio, ni qué medio?
¿Pues no están ustedes hartos
de holgorio?

Vegas ¡Buen sosiego!
Eso es, amigo, dejar
cojo, manco e imperfecto
todo el trabajo.

Torres Ese ocho
que se le cantó a Himeneo
basta para fin.

Vegas Usted
que ha vivido tanto tiempo
en Madrid, ¿no sabe que
esta casta de festejos
siempre se acaba con baile?

Torres Sí será. Mas yo no quiero
moverme de aquí.

Todos Ea, vamos,
que eso es locura.

Torres Yo tengo
que hablar con estos señores.

Vegas Cortesano es el pretexto;
pero no vale.
Todos Ea, vamos.
Torres Yo no voy.
Todos Es devaneo.
Torres Ingéniense ustedes, y hagan
cualquier baile, aunque sea viejo,
y déjenme en paz.
Miguel Sin ti
es imposible el empeño.
Torres ¡Vive Cristo, que están porras
estos hombres!
Todos Vamos presto.
Torres Quédense ustedes con Dios,
que voy, por librarme de ellos.
¿Y bien? Pues ya está aquí Torres.
(Entrase en el tablado) » (p. 264).

Pero en lugar del baile acostumbrado, tiene preparada una sorpresa: el Saboyano con su linterna mágica...

4) En casa de Don Joseph de Ormaza, se abre la Introducción con otra escena de « teatro-vida ». Los actores « amateurs » esperan a Don Diego, que los « deja en el empeño »:

Vegas « No comprendo
qué le pueda detener,
si no es algún devaneo
de su humor extravagante,
o su ridículo genio » (p. 266).

Por fin sale cuando uno de ellos critica un soneto que debe declamar, y se enfurruña Diego:

« ¿Qué pide usted, seo Bolonio,
a este soneto? » (p. 267).

y se queja de la poca preparación de la fiesta, amenazando, una vez más, con dejarlo todo plantado. Joaquina Ormaza sabe decirle la palabra decisiva:

« ¿Usted, el primero en todo,
es quien desiste el primero? » (*ibid.*)
Y puede empezar el espectáculo.

5) El texto de la *Fiesta cómica a los años del Señor Don Joseph de Herrera* es interesantísimo, porque en él se combinan varias secuencias: un baile de villanos y villanas, un diálogo de Torres con Doña Rosenda de Caso, sobre el cual volveré, dos alabanzas contrastadas, una a lo villano, otra a lo culto, declamada por el cura del pueblo — quizá el auténtico —, que acaba rebelándose contra el autor:

« Mas vive Dios, que este estilo
tan alto al aire se eleva,
que para haber de alcanzarlo
es menester escalera.
Si yo en mi vida hice versos,
¿quién me ha metido a poeta?
Algún astrólogo o diablo
me empuja o me encalagueta.
Torres me tiene la culpa,
y yo le juro por éstas
que le he de poner de suerte
que le haga ver las estrellas » (p. 291).

También se rebela el marqués de Villasinda, falto de inspiración:

« este Torres
es un diablo del infierno,
pues a todos nos le [el juicio] tiene
volcado y al retortero » (p. 289).

6) En el texto n. 6, se organiza la fiesta en torno de Doña Rosenda, con bailes y canciones de homenaje. De repente irrumpe Pablo Borges, con una carta en prosa de Torres, « a quien [ama] con extremo »:

« Pablo amigo, ya que mi desgracia me estorba besar los pies de nuestra ama y señora, y celebrar con mis locuras sus días; te remito esos Peregrinos, que lo son en el hábito y las habilidades, para que diviertan y festejen en mi nombre a esa señora. Bailan y cantan muy bien a la italiana y a la española, y espero que han de dar a ustedes una buena noche. Yo quedo muy melancólico y enojado furiosamente con mi fortuna; pero como yo la tenga para servirte y agra-

dar a nuestra ama, todo lo sufriré de buena voluntad. Dios te guarde.

Tu amigo que te ama

Torres » (p. 299).

Sale la tropa, y dos peregrinos cantan a la italiana, y dos al estilo aldeano.

7) Juan Antonio Salazar asiste a una fiesta organizada con motivo de su cumpleaños. Torres, muy melancólico, declara que no consigue preparar una fiesta digna de su amigo.

Entretanto, Joaquina, esposa de Juan Antonio, se esfuerza en construir un soneto muy calderoniano para homenajear a su esposo. Todo el mundo queda extasiado, y escucha a continuación un dúo compuesto por Diego. Y todo termina con una especie de contradanza en la que Filis y Fabio (es decir Joaquina y Torres) ocupan el primer papel y cantan unas *coplas al tocador*, ágiles y floreadas.

8) En la última *fiesta harmónica*, una de las más preciosas, canta y baila un grupo de aldeanos para festejar el nacimiento de Teresita, la hija de Juan Antonio de Salazar y de Joaquina Morales, y el cumpleaños de Juan Antonio, ausente.

Joaquina, a quien acompaña Diego con la flauta, canta una melodía en parte dirigida a éste:

« Recibe, mi Fabio,
dulcísima prenda,
deliquios, desmayos,
de amantes finezas,
que arroja el tirano
poder de la ausencia » (p. 314).

Cantan luego otro dúo, en cuya letra se prolonga la misma tonalidad triste. Llega por fin don Juan Antonio, y sobre un argumento de suma importancia (¿Debe celebrarse el cumpleaños de Juan Antonio, o se debe felicitar a Joaquina por el nacimiento de Teresa?) se organiza un ballet-torneo, entre bélico y escolástico, minuciosamente arreglado. Joaquina dicta finalmente la sentencia: solamente Teresita será la heroína de la fiesta, y todo se acaba

con una *amable* que se baila « entre ocho », y un *grave* a cuatro voces.

* * *

A través de estos argumentos festivos, se percibe claramente una estructura casi ritual en la forma de introducir el espectáculo, o sea de pasar del « teatro-vida » al « teatro-ficción ».

De éste, ya he dicho una palabra, y es el « teatro-vida » el que ahora me importa analizar: un teatro dominado — ¡con qué fuerza, con qué presencia! — por el poeta instalado en su propia creación, autor y actor de unas situaciones que podrían reducirse casi todas a un esquema unificador, simbólico, de movimiento doble:

1) Al principio, reina el caos. Unas cuantas personas — actores potenciales, casi personajes ya — intentan salir bien de un microenredo: unos personajes llenos de buena voluntad, pero desorientados, faltos de la *palabra* necesaria, adecuada a la importancia del día, unos personajes en busca del único autor capaz de salvarlos, dictándoles lo que deben hacer y decir.

2) El desenredo lo ofrece el propio autor, después de dejarse suplicar, con su presencia efectiva o a distancia, y sólo entonces puede realizarse el milagro de la fiesta. Nuevo mágico prodigioso, demiurgo que ordena el caos, distribuye los papeles, incluso el de Júpiter: Diego superdios ...

Extraordinaria, a todas luces, y llena de resonancias importantísimas, me parece la presencia — o la presencia-ausencia — de Torres, *sin alteración aparente de su identidad*. Si no me equivoco, bien podría ser la primera vez que un dramaturgo español actúa en sus propias obras sin perder su identidad⁴.

No ignoro ciertos casos analizados ya por los estudiosos, como el de Juan del Encina o el de Lope — *alias* Belardo —, en lo que se refiere a una modalidad de presencia del autor en su obra. Tampoco ignoro varias situaciones teatrales originales, como la que ofrece *La loa de Juan Rana* de Moreto, o *El teatro por dentro* de Ramón de la Cruz (1768), o *Les acteurs de bonne foi* de Marivaux (1757). Pero aquí se trata de un fenómeno totalmente dis-

⁴ Como Molière en *L'impromptu de Versailles* ...

tinto, caracterizado por la fusión del autor y del personaje, y, al mismo tiempo, por la *aparente* anulación de la doble enunciación constitutiva de la palabra teatral.

Torres construye su propia imagen según varios enfoques que se complementan, a través de la mirada que presta a los otros, y en su propio discurso.

Por un rodeo curioso, es preciso volver a la galería de tipos ya evocados, para retocar una característica apuntada: la del anonimato. Cuando sale al escenario un astrólogo, o mejor dicho, *el* astrólogo, se trata de un tipo que el público identifica en seguida con Torres, el *Gran Piscator de Salamanca*.

En un *Sainete y Baile de Negros*, intercalado entre las dos jornadas de *Juicio de Paris y robo de Elena*, el personaje esencial es un astrólogo que prepara el pronóstico, con la colaboración de un joven pasante inexperto. Le interrumpen unos labradores que han oído hablar de un « astrólogo eminente », capaz de formar en un instante, « in continente, bailes, danzas, figurones », y de pintar « seiscientos mascarones » (p. 217), para festejar a los marqueses de Coquilla. Contesta el astrólogo:

« De todas castas les daré danzantes,
de enanos, de pigmeos y gigantes,
de negros, de mulatos o de prietos,
vestidos con armiños o coletos,
que aquí en aqueste globo muy rotundo,
las cuatro partes tengo yo del mundo,
ya de él irán saliendo
las figuras que quieran ir pidiendo;
y yo también saldré, si se ofreciere,
en el modo y postura que quisiere » (pp. 218-219).

Como por arte de birlibirloque descubre una tropa de negros, y todos exclaman: « ¡El astrólogo es un hombre prodigioso! ».

Es un ejemplo, entre muchos, de una faceta-clave de un personaje ya « sobredeterminado », casi personaje de leyenda, con la aureola del adivino omnisciente⁵: imagen que se compagina

⁵ Véase G. Mercadier, *Diego de Torres Villaroel. Masques et Miroirs*, Paris, 1981, pp. 207-221. Torres concibe la parte novelesca del almanaque como un argumento teatral cuyo personaje esencial es... Torres.

muy bien con la de director omnipotente de esos teatros privados.

Paralelamente, el personaje-Torres se refleja con cierta permanencia en la palabra de los otros, con una serie de características entre las cuales se destacan la extravagancia, la locura, la inestabilidad, la alegría, lo demoníaco, un personaje que suscita a la vez exasperación y admiración. Hay gente para apiadarse de sus desdichas, reconocer sus méritos, devolverle la honra que le quitaron unos malvados.

Los que han leído los textos autobiográficos de Diego reconocerán en seguida una constelación de rasgos inconfundibles. No es de extrañar, pues, que varios indicios fugitivos de autobiografía « perlée » aparezcan en el discurso teatral, como en la *Fiesta cómica a los años del señor Don Juan de Herrera*, probablemente compuesta después del destierro lusitano. Torres se dirige a doña Rosenda del Caso:

« La vida, la estimación,
la libertad, los empleos,
que por la piedad del Rey
hoy nuevamente poseo,
todo está a sus pies, y el modo
de que logre lo que adquiero,
con honra y felicidad,
es hacer a Usía dueño
de todo cuanto me quieran
dar la fortuna y el tiempo.

Doña Rosenda

Señor Torres, experiencias
bien acreditadas tengo
de vuestro honor y humildad.

Torres

Yo hago sólo lo que debo,
pues habiendo yo llegado
a aqueste florido pueblo,
pobre, esclavo, delincuente,
peregrino y forastero,
hallé en Usía y su esposo,
afablemente halagüeños,
de mis ingratas tormentas
el dulce y seguro puerto.
No sólo con vuestra gracia,
vuestra alegría y consuelo,

me hicisteis felice, pues
conseguí por vuestro medio
la honra, el favor y fortuna
de poner me rendimiento
a los pies de esas señoras,
en cuyo agradable aspecto
siempre halló mi cobardía
la lástima y el desprecio.
Conque logrando, Señora,
tal honor, por tal respeto,
mirad si es justo y preciso
sacrificar cuanto tengo,
cuanto valgo y cuanto soy
a sus gustos y preceptos » (p. 288).

Tan insólita es la confesión, que el amigo Borges advierte:

« Hombre, toda aquesa arenga
no es de este caso ni intento.
Todas las cortesánías,
ligerezas de tu ingenio,
políticas atenciones
y venerables deseos
con que te ilustró el estudio,
el trato y conocimiento,
las aprecia esta Señora,
y los demás las sabemos.
Nada de esto es del asunto,
lo que importa es que tratemos
de cortejar estas damas
ilustres y caballeros
que concurren a aplaudir
con Madama el gran contento
de celebrarle los días
a Don Joseph nuestro dueño;
esto es el punto, y no más.
Borges, yo digo lo mismo,
y digo que estoy muy pronto
para esto, estotro y aquello »⁶.

Torres

⁶ Este fragmento permite apreciar, de paso, una forma muy original de estrategia autobiográfica. En un género literario que la tradición considera inadecuado para la confesión (« no es de este caso ni intento »), se inserta un discurso personal, o mejor dicho un panegírico, a la vez directo y desdoblado.

Como hemos visto (texto n. 6), la presencia del autor puede cobrar una forma de « presencia-ausencia » epistolar, con visos de confesión sincera. Así se desarrolla, por mediación de la lectura en alta voz, un curioso efecto de eco y de amplificación. Ausente y todo, Diego sigue ocupando el escenario: él sólo podrá organizar la fiesta, a distancia.

El teatro será para él el lugar de expansión de un yo sumamente narcisista y dominador, un lugar en el cual lo imaginario autoriza la inversión de los valores cotidianos. Un Diego plebeyo, que se gana la vida al servicio de los nobles, adquiere un poder tan fabuloso como efímero: el de otorgarles o de negarles la palabra. En el espacio fantástico por él inventado, viste los atuendos pastoriles para cortejar a la esposa del dueño, Juan Antonio de Salazar... Una Filis cariñosa y dócil (« Pronta estoy a aceptar lo que disponga tu ingenio »), un Fabio seductor, tantas veces reunidos en tantos poemas, se entregan a las delicias lícitas del galanteo poético: única ocasión en que Torres abandona su identidad, para adoptar una máscara protectora. Máscara fugitiva, que pronto se desvanece para dejar sitio al nombre auténtico, con el cual pretende el personaje certificar la existencia de la persona.

Desde nuestro siglo XX, debemos evitar los anacronismos, las proyecciones atrevidas. Por lo tanto, no quisiera caer en la tentación de hacer de Don Diego un remoto precursor de Pirandello...

DE LUIS J. VELAZQUEZ A JOHANN A. DIEZE

por Franco Meregalli (Universidad de Venecia)

A comienzos de enero de 1769 Lessing escribió al profesor de Göttingen Johann Andreas Dieze, desde Hamburgo (era la época en que publicaba los artículos recogidos en la *Hamburgische Dramaturgie*), agradeciéndole el envío de su traducción comentada de los *Orígenes de la poesía castellana* de Luis José Velázquez. « Qué diligencia sin límites ha puesto Ud. en esta obra », observaba. « Ahora comprendo el motivo del retraso... y en el mismo tiempo tengo que envidiarle a Ud., que puede utilizar tesoros desconocidos por nosotros. Lo que quisiera hacer es partir inmediatamente, e ir a visitarle a Ud. en Göttingen. Los buenos autores españoles que yo conozco se pueden nombrar en un instante, exceptuando las comedias, de que he recogido un número considerable, porque es raro que un Hamburgués que se haya hecho rico en Cádiz vuelva sin traer un par de comedias ». « Acaso hagan falta traducciones », añade; confiesa — sin embargo — que no ha hallado todavía una a propósito de la cual encontrase las fuerzas y la gana de traducirla.

Anuncia a Dieze que irá a Italia, y que piensa pasar por Göttingen. Y concluye: « no olvide Ud. que Ud. es el único que en más de un sentido puede ampliar nuestros conocimientos de la literatura extranjera »¹.

¹ *Gesammelte Werke*, Berlín, 1957, IX, pp. 308-9.

Lessing ya se había ocupado, en la *Hamburgische Dramaturgie*, como es bien conocido, de teatro español, y le había interesado específicamente el *Arte nuevo* de Lope; había observado que, a propósito de « lo trágico y lo cómico mezclado », Lope había hecho algo más que adaptarse al gusto del pueblo: había « demostrado que por lo menos este error no lo es, puesto que no puede ser error algo que es imitación de la naturaleza ». A propósito de los dobles soliloquios de *El conde de Essex* había observado que parecidos artificios no eran exclusivos de los españoles, puesto que todavía treinta años antes en Alemania se gozaba de ellos: las « acciones de Estado y héroes » estaban llenas de tales soliloquios, « cortados completamente según modelos españoles »².

La carta de 1769 demuestra que Lessing había tenido ya relaciones con Dieze, y el epistolario posterior que siguió teniéndolas³. Pero a nosotros lo que nos interesa ahora es comprender a Dieze y su obra, colocando ésta frente a la ingente actividad teatral lessinguiana. El tema ha sido tratado repetidamente. Ya habló de él Menéndez Pelayo, que aprovechaba un estudio de su joven amigo Arturo Farinelli, y habló de él desde su nivel intelectual sin duda superior al de ciertos críticos suyos actuales. La *Historia de las ideas estéticas en España* se lee aun hoy con provecho, a un siglo de su redacción. Se pueden discutir informaciones y puntos de vista, pero sólo después de reconocer sus méritos: Menéndez Pelayo ha leído muchos de los textos de que habla, y los ve desde una experiencia viva y abierta a la realidad europea. Según él Dieze, tomando por base « el raquíctico librejo » de Velázquez, « apenas traspasa los límites de la erudición externa y formal, pero en su calidad de inventario prestó un servicio muy positivo »⁴.

El trabajo más comprometido sobre Dieze hispanista es el de Jean Jacques Bertrand, en que este benemérito historiador del elemento hispánico en el romanticismo alemán afirma que Dieze fue « el primer hispanólogo verdadero »; que su comentario a

² *Hamb. Dram.*, LXII, Stück, 4 Dez. 1767. en G.W., VI, p. 321.

³ Carta a C.G. Heyne, 30 Okt. 1773 (G.W., IX, p. 587).

⁴ Cf. *Estudios y discursos*, Santander, 1942, V, p. 403: el libro de Velázquez-Dieze « sirvió de guía a los hispanistas hasta la publicación de la obra de Bouterwek ».

Velázquez « significó la primera oportunidad para el público europeo de leer biografías bastante exactas de poetas españoles ». Pero añade que « desgraciadamente Dieze no tenía ningún sentido crítico »⁵.

Aquí me propongo revisar estos juicios acudiendo a un examen detenido del texto (limitadamente a lo que se refiere al teatro, como es natural en el contexto de este coloquio) e intentando juzgar el trabajo de Dieze desde su perspectiva vital, que incluía, como vimos, relaciones con un protagonista del rango de Lessing.

En su prefacio⁶, Dieze anuncia sus propósitos. Quiere « salvar el honor de los poetas españoles » y « abrir a sus compatriotas un campo nuevo, todavía no conocido ». Velázquez, pone de relieve Dieze, confiesa los errores de los suyos, antes « a menudo, por su afán de juzgarlo todo según las reglas clásicas, llega a ser duro, hasta injusto con ellos ». « No da noticias de la vida y obras de los poetas », así que una pura traducción no hubiera alcanzado el propósito que se había dado ». Dieze « tuvo que abrirse el camino a cada paso, porque nadie le había precedido ». « Son pocas y poco importantes las obras que no ha tenido bajo sus ojos ». « La

⁵ *Primicias del hispanismo alemán. El iniciador: J. A. Dieze*, en « Clavileño », I. (1950), pp. 9-13. Bertrand ya se había ocupado de los comienzos del hispanismo en Alemania en su libro *Cervantès et le romantisme allemand*, Paris, 1914, (refundido y traducido: *Cervantes en el país de Fausto*, Madrid, 1950) y en numerosos artículos. Otros hablaron de Dieze; el último, cronológicamente, H.W. Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries*, Cambridge, 1983, espec. pp. 144-147. Sullivan da noticias también de la bibliografía sucesiva de Dieze, que aprovecharé, y que es de suponer derivan de *Gelehrtes Deutschland*, de Meusel, que no he podido consultar. Para un panorama de las relaciones literarias entre España y Alemania, y una bibliografía hasta 1975, cf. Gerhardt Hoffmeister, *España y Alemania*, Madrid, 1980.

⁶ Luis Joseph Velázquez, *Geschichte der Spanischen Dichtkunst*, traducido por J. A. Dieze, Göttingen, 1769, p. 2 ss. El prefacio es fechado 26 de sept. de 1768. Dieze cita una reseña de la obra de Velázquez publicada en el « Journal étranger », 1755: probablemente de ella tuvo noticia de la obra; es decir, que al despedirse de su traducción, en 1768, llevaba muchos años conociéndola, así como (p. 3) « desde muchos años dedicaba trabajo y tiempo a la literatura española ». No parece corresponder esto a la conjetura de Sullivan, *op. cit.*, p. 145: « Under Lessing's impulse, Dieze must have diverted his scholarly energies towards Spanish studies. They met in Göttingen in summer of 1765 when Lessing was returning from a journey to nearly Pymont ».

aridez de las noticias literarias ha sido atenuada con breves juicios del genio y del carácter de los poetas ».

Estas afirmaciones demuestran que Dieze tenía una visión autocrítica de su trabajo, como una visión crítica del autor traducido. Nota que « la historia del teatro español no ha sido tratada ni por españoles ni por extranjeros de una manera detenida »: Velázquez deriva lo que dice de Luzán, Nasarre, Montiano, añadiendo ocasionalmente noticias y comentarios; de teatro español hablaron Le Sage y Perron de Castera, que sin embargo no sabía bastante para dar juicios, como demostró Montiano; algo mejores son los juicios de Riccoboni, de que Dieze cita literalmente, con evidente aprobación, la conclusión: « quoique le Théâtre Espagnol soit dénué des Règles, il aura néanmoins la gloire d'avoir été et d'être encore le grand maître des poètes, et le grand modèle des théâtres de toute l'Europe, soit par la singularité des idées, soit par le nombre prodigieux et la variété des sujets ⁷. Muy indicativo es el juicio que Dieze da de lo que dice Edward Clarke en sus *Letters on the Spanish Nation*: « una noticia del teatro español que es sumamente mísera, falsa e incompleta. Ha visto un auto sacramental, y cree conocer todo el drama ... Pero no es este género de espectáculo que admira la parte más fina de la nación ». En la mayoría de las noticias de Clarke se demuestran « ignorancia y parcialidad ». « Que un libro tan miserable haya podido conseguir aplausos demuestra cuanta ignorancia exista en el extranjero a propósito de España » ⁸. Al contrario, Cronegk « ha hecho justicia a los españoles en su librito sobre el teatro español... Si hubiera vivido más, sin duda habría enriquecido nuestro teatro con imitaciones del teatro español » ⁹.

⁷ P. 297. Las palabras se encuentran en las *Reflexions* de 1738; Dieze no parece darse cuenta de que Luigi Riccoboni, italiano y actor profesional, aunque respetuoso de la poética teatral oficial de la corte francesa, venía de experiencias muy diferentes, que explica su actitud. Riccoboni, el viejo, como su hijo y su nuera, era bien conocido a Lessing: cfr. G.W., III, pp. 204, 264, 732, 733; VI, p. 55.

⁸ P. 297. Cfr. A. Farinelli, *Viajes por España y Portugal*, Roma, 1942, II, p. 299.

⁹ P. 298. De Cronegk (1731-1758), amigo juvenil de Lessing, se publicó en 1759 *Die Spanische Bühne*.

Para Dieze «ningún teatro en Europa es tan interesante como el español. Es del todo original lo mismo en sus bellezas que en sus errores. Supera en riqueza los teatros de los demás pueblos». «Por lo que se refiere a la invención, no pondría a su lado ninguna nación: en esto consiste uno de sus más grandes méritos». «Que a sus poetas teatrales les falte a menudo regularidad, que ellos a veces caigan en exageraciones, son defectos que no se pueden negar, sólo no hay que creer que este reproche se pueda hacer a todos». Velázquez, en su sección sobre el teatro, «no ha nombrado, ni mucho menos, a todos los autores teatrales, cuyo número es extraordinariamente grande, así como el número de sus piezas es casi inabarcable». «No llenaré las lagunas del autor, y añadiré sólo breves anotaciones, porque hablaré del teatro español en una obra que ya desde mucho tiempo he redactado»¹⁰.

Las traducciones francesas y alemanas del español «son muy malas», «hay que leer las obras en español»¹¹. A propósito del teatro cervantino, piensa que la hipótesis de que Cervantes haya escrito «para poner en ridículo Lope de Vega y sus admiradores e imitadores» «no es del todo inverosímil»; de todas formas, a pesar de su irregularidad, «se reconoce en sus piezas el genio y el excelente humor de Cervantes»¹². A propósito de Lope de Vega, «puede uno maravillarse de que de un poeta honrado por los españoles hasta la idolatría... pueda darse un juicio tan duro» como el que expresa Velázquez. «No puede negarse que, desde el punto de vista de la regularidad, de la verosimilitud y en general de la clasicidad esté lleno de errores, y de errores imponderables;... de todas formas el juicio de Velázquez es demasiado duro. A pesar de todos sus errores es Lope uno de los genios realmente grandes. La riqueza de su invención es sorprendente, y en este aspecto ningún poeta, ni antiguo ni moderno, se le puede comparar». Dieze añade que tiene el propósito de traducir, «en parte completamente, en parte parcialmente algunas de sus obras mejores, con un comentario crítico: se tratará de una mi-

¹⁰ P. 298.

¹¹ P. 325.

¹² P. 325.

na inmensa para nuestros poetas que trabajan para el teatro»; « muchas de estas piezas se pueden transformar con poco trabajo en regulares »¹³. « En el siglo anterior, los autores franceses, que no desconocían la literatura española como los actuales, han sabido aprovechar las obras de Lope »¹⁴.

Calderón, « cuyas obras hoy todavía se ven en los teatros de Madrid y de otras grandes ciudades españolas », « fue un genio tan grande como Lope », « aunque le supera en la invención y en el perfeccionamiento cuidadosísimo de sus piezas. Sus intrigas son a menudo muy felices... A veces son tan complicadas que parecerían demasiado confusas a otras naciones ». La observación de Nasarre, que sus complicaciones son una de las mayores perfecciones de Calderón, es exacta, « pero es sin fundamento que no se encuentran en él caracteres, descripciones y costumbres ». « A menudo Calderón hace hablar a sus personajes demasiado bien, y no conformemente a su carácter ». Su lengua « es a menudo inçada e innatural », pero se encuentran en él « rasgos maravillosos... Sus desarrollos son frecuentemente del todo inesperados, y acaso nunca un poeta haya conseguido mantener a sus espectadores en tanta incertidumbre y tensión hasta lo último del desarrollo... de él se puede aprender mucho; un poeta que tenga genio, gusto y penetración puede sacar de sus obras piezas excelentes ». « En otra ocasión daré también de él traducciones y reducciones »¹⁵. También Solís tiene obras que se pueden contar « entre las mejores que tienen los Españoles ». De Zamora y Bances Candamo Dieze traducirá algunas obras. « Los dos son más regulares que Lope de Vega y Calderón, pero ninguno de los dos se puede comparar con ellos por su genio ». Y las de Cañizares están « llenas de humor y argucia ». La lista de autores dramáticos dada por Velázquez « se puede aumentar con un sorprendente número de piezas de autores olvidados y preteridos por él »¹⁶.

Después de ocuparse de las « comedias » (« Lutspiele »), Velázquez y Dieze dedican una más breve sección a las « tragedias »

¹³ Pp. 328-330.

¹⁴ P. 333.

¹⁵ Pp. 341-343.

¹⁶ P. 357.

(« Trauerspiele »), citando *Dido y Enea* de Guillén de Castro y algunas obras de Lope que, según Dieze, « si no son del todo regulares y a veces mezclan con admirable contraste lo trágico y lo cómico », sin embargo tienen intrigas sencillas y trozos muy interesantes y conmovedores »¹⁷. La *Virginia* y el *Ataulfo* de Montiano « tienen sin duda el mérito de ser las más regulares hechas por los Españoles; pero ni la precisa observancia de las reglas establecidas por Aristóteles y sus comentaristas ni la muy bonita versificación las han podido hacer tan interesantes como otras en que las reglas no se han observado de una manera tan escrupulosa. Son obras hechas completamente según el corte francés, y les falta, también en el estilo, lo típico y nacional de los españoles »¹⁸.

Las citas, que son muchas porque se trata de una obra ya rara y publicada sólo en alemán, demuestran bastante claramente cuáles son los criterios del autor, análogos a los de la contemporánea polémica lessingiana y alejados del rígido clasicismo de Velázquez: las reglas hay que respetarlas, pero son marginales al mérito de una obra dramática; decisivo, al contrario, es el « genio », la inventividad, la capacidad de estimular el interés del espectador hasta el final; por fin, el « carácter nacional ».

Dieze cita poquísimos títulos y no analiza detenidamente obra alguna, contrariamente a lo que había hecho un par de años antes Lessing a propósito de *El conde de Essex*. Esto no se debe a insensibilidad, como en general se ha pensado, sino al hecho de que él concebía su traducción comentada de Velázquez como una introducción a un programa de traducciones y adaptaciones de obras teatrales españolas, que irían acompañadas por un examen crítico de cada una. El proyecto quedó sin realizar, aunque Dieze vivió dieciséis años después de la publicación de su traducción comentada de Velázquez. Siguió ocupándose de España, como demuestra su bibliografía sucesiva: redactó una *Historia de Es-*

¹⁷ P. 369.

¹⁸ P. 373. Se sabe que Velázquez y Montiano pertenecían a la misma academia del Buen Gusto. Montiano fue además censor de la obra de Velázquez: en su censura afirma, con sintomática ausencia de toda referencia a la religión, que la obra de su amigo « no contiene palabra, expresión, ni concepto que se oponga a nuestras leyes, sanas costumbres y regalías: *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, 1754, p. 180.

paña y Portugal, que se publicó como tomo XII de la *Allgemeine Geschichte* en 1774; tradujo parcialmente el *Viaje de España* de Pedro Antonio de la Puente, que en realidad era Antonio Ponz, y la traducción se publicó en 1775¹⁹; tradujo las *Noticias americanas* de Antonio de Ulloa, y la traducción se publicó en 1781²⁰. Todas estas obras salieron en Leipzig, que era un gran centro editorial y por lo demás la ciudad natal de Dieze. No me resulta que nadie se haya tomado la molestia de estudiar todas estas actividades: no existe un libro sobre Dieze. Es fácil suponer que los programas de las casas editoriales de Leipzig se impusieron a los personales de Dieze. Puede uno preguntarse si Dieze no está en la prehistoria de Alexander von Humboldt, con la última traducción citada; lo seguro es que está en la prehistoria de los Schlegel; que las traducciones calderonianas de Guillermo se pueden considerar la realización, personal hasta que se quiera, del proyecto original de Dieze.

Desde un punto de vista erudito, lo que Dieze hizo, estando en Göttingen, fue, si tenemos en cuenta las condiciones de la época, algo extraordinario. Fue Dieze quien reunió en Göttingen una colección de libros españoles tan importante que llegó a ser una atracción esencial para el naciente hispanismo alemán, y contribuyó a hacer de aquella ciudad un centro importante del romanticismo. Las biografías añadidas por Dieze al texto de Velázquez son admirables por la amplitud y seguridad de la documentación; pero tienen también un significado más importante por implícito no menos relevante: más allá de los fríos datos eruditos, se nota la atención a las tensiones humanas y a los rasgos de carácter que de los datos se pueden sacar.

Puesto que sus actitudes críticas se demuestran tan claramente diferentes de las de Velázquez, puede uno preguntarse por qué Dieze escogió el libro de Velázquez, para traducirlo. La respuesta no puede ser sino bastante compleja. La de Velázquez era la única

¹⁹ Cfr. A. Farinelli, *op. cit.*, II, p. 325.

²⁰ Antonio de Ulloa, marinero y científico conocido en toda Europa, era correspondiente también de las academias de Berlín y Leipzig, siendo miembro de academias españolas (cf. *Enciclopedia Espasa*, ad vocem). Dieze lo era de la de Göttingen. Evidentemente su actividad se colocaba en el contexto de las relaciones académicas europeas.

obra que trataba de dar una idea de conjunto, según un orden histórico (nótese que Dieze traduce la palabra « orígenes », empleada por Velázquez, con « Geschichte », más adherente al carácter de la obra española, y más aún a su derivación y ampliación alemana), de la literatura expresada en versos. Además, es probable que cuando escogió la obra de Velázquez como objeto de traducción sus ideas no se distinguían tanto de las del español como demuestran los comentarios que leemos. No olvidemos que el mismo Lessing había exaltado las dos obras de Montiano; sólo más tarde cambió opinión, cuando elaboró su actitud crítica frente a la escuela francesa, en polémica con Gottsched²¹. Dieze, coetáneo de Lessing, relacionado con Lessing, debió de tener una evolución análoga. Debemos hipotizar un desarrollo crítico de Dieze, aunque de él tenemos un documento único y estático, la publicación de 1769.

A este propósito es oportuno hacer una observación que debería resultar obvia, pero que los historiadores de la literatura a veces descuidan. No existe un desarrollo de la literatura y de las ideas literarias independiente de las circunstancias históricas generales, y de la situación, que no es nunca una pura situación, sino que es una historia, del autor. Por ejemplo, no se debe olvidar que Lessing fue un funcionario de Federico el Grande durante la guerra de Siete Años²², ni que Dieze, como profesor y

²¹ Ya lo notó Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Santander, 1940, III, p. 257. En la *Hamburgische Dramaturgie*, LXVIII Stück, Lessing escribe a propósito de la *Virginia*: « Ein blosser Versuch in der korrekten Manier der Franzosen, regelmässig aber frostig. Ich bekenne gern, dass ich bei weitem so vorteilhaft nicht mehr davon denke, als ich wohl ehemals muss gedacht haben » (G.W., VI, p. 350). Se refería a lo escrito en la *Theatralische Bibliothek* (1754-1758): cf. G.W., III, p. 732.

²² Ya a 16 de febrero de 1759 escribía Lessing, en la famosa carta XVII de los *Briefe die neueste Literatur betreffend* (G.W., IV, p. 135 y ss.): « Wir mehr in den Geschmacht der Engländer als der Franzosen einschlagen... uns die zu grosse Einfalt mehr ermüde, als die zu grosse Verwicklung... Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespeare ein weit grösser tragischer Dichter als Corneille, obgleich dieser die Alten sehr wohl, und jener fast gar nicht gekannt hat ». Los que combatían en favor de Shakespeare servían también la causa del teatro español. Cfr. mi ensayo *Sobre el teatro español en la crítica, de Voltaire a los Hermanos Schlegel*, en « Papeles de Son Armadans », oct. 1977, pp. 5-22; en este escrito hablo de W. Brüggemann, cuyo *Spanischer Theater und deutsche Romantik* no me resulta, en esta ocasión, asequible.

bibliotecario de la Universidad de Göttingen, era un funcionario del rey de Hannover, que era también rey de Inglaterra, de manera que los dos reinos estaban estrechamente relacionados. Hannover se colocaba políticamente en un contexto contrario al predominio francés, lo cual debió de favorecer también la liberación del estrecho clasicismo francés. De 1765 es el prefacio del doctor Johnson a su edición de Shakespeare, donde se defiende a éste de los que le acusaban por no haber respetado las reglas.

El libro de Dieze, aunque impreso una única vez y nunca traducido, influyó en la tradición de las historias de la literatura española. No existe un libro que se ocupe de ésta (que es sólo un aspecto de la historiografía literaria, el que más fácilmente cae en la apresurada divulgación y compilación, pero que puede también ser una síntesis conscientemente atrevida y es de todas formas necesaria); no existe una obra análoga a la *Storia delle storie letterarie italiana* de Giovanni Getto referente a la literatura española²³. En 1769 la historiografía literaria italiana tenía ya una tradición; Dieze conocía *Della storia e della ragione di ogni poesia* de Francesco Saverio Quadrio. La historia de las historias de la literatura (« poesía ») española empieza con Velázquez. Velázquez, integrado y criticado por Dieze, es decir más Dieze que Velázquez, influyó decididamente en Bouterwek, que vivía en Göttingen y criticó a Dieze « sin pizca de simpatía, pero le plagió sin vergüenza »²⁴. De Dieze Andrés y Bouterwek, pasando, hasta cierto punto, por los Schlegel, vino Sismondi, que dependía notoriamente de los alemanes²⁵ por lo no mucho que sabía de literatura española; y llegamos a Ticknor, que pasó una temporada

²³ Milán, 1946.

²⁴ J.J. Bertrand, *op. cit.*, p. 13.

²⁵ Entre ellos, Dieze. Cfr. A. Farinelli, *Il Sismondi e la Spagna*, Roma, 1945, pp. 26-28, cit. por G.E. Mazzeo, *The abate Juan Andrés*, New York, 1965, p. 87. Sobre la herencia de Dieze en Göttingen cf. M. Franzbach, *Untersuchungen zum Theater Calderons in der europäischen Literatur vor der Romantik*, München, 1974, p. 105. Franzbach demuestra cierta tendencia a considerar a Dieze un discípulo más bien pasivo de Lessing, pero en la p. 104 no me parece tan clara la derivación. Dieze no tenía la mente de Lessing, pero conocía mejor a los autores españoles, con un amor, esc sí, algo exclusivo.

en Göttingen, durante su juventud, aprovechando la colección española organizada por Dieze. En resumidas cuentas, en una eventual historia de las historias de la literatura española, que haría falta, Dieze tendría un papel de iniciador y animador que no se le ha reconocido adecuadamente.

INVITACIÓN A « LAS BODAS DE CAMACHO »

por John H. R. Polt (Universidad de California)

La *comedia pastoral* de Meléndez Valdés, *Las bodas de Camacho el rico*, ha sido poco estudiada y menos apreciada, incluso por los especialistas en la obra de este poeta¹. *Eppur ...* Una obra de más de dos mil versos, tratándose de uno de los principales poetas de una época, no creo que pueda despacharse con dos o tres frases de rechazo, sobre todo cuando el mismo poeta la apreció lo suficiente como para seguir enmendándola e incluyéndola en las colecciones de sus poesías. Además, el fracaso de *Las bodas*, tanto el artístico como, digamos, el de las tablas, me parece discutible. Veamos lo que hay de ello.

Según dos cartas que Meléndez le escribió a su amigo Jovellanos en 1777², la génesis de *Las bodas* se remonta a ese año. El plan de la obra fue de Jovellanos, y a juzgar por las dificultades para copiarlo debe de haber sido más que una exposición muy somera; y para escribir la obra se pensaba en el P. Juan Fernández

¹ Véanse, por ejemplo, [M. J. Quintana,] *Noticia histórica y literaria de Meléndez* en las *Poesías* de éste (Madrid, 1820), I, XXXV-XXXIX; L. F. Moratín, *Discurso preliminar*, en sus *Obras*, BAE, 2, p. 319; L. A. Cueto, *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII en su Poetas líricos del siglo XVIII*, I, BAE, LXI, p. CXXXIV; W. E. Colford, *Juan Meléndez Valdés: A Study in the Transition from Neo-Classicism to Romanticism in Spanish Poetry*, Nueva York, 1942, pp. 297-303; G. Demerson, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Madrid, 1971, I, p. 233; R. M. Cox, *Juan Meléndez Valdés*, Nueva York, 1974, pp. 36-37.

² J. Meléndez Valdés, *Poesías y cartas inéditas*, ed. M. Serrano y Sanz, en «*Revue Hispanique*», IV (1897), pp. 309-310; Cueto, ed., *Poetas líricos ...*, II, BAE, LXIII, p. 80.

de Rojas, *Liseno*. Meléndez prometió « dar alguna plumada en ella », y como « plumada » preliminar suya podemos considerar las cinco octavas reales que comienzan « Ay, enemiga mía engañadora », fechables en 1777³. Siete años más tarde había quedado Meléndez como autor de la comedia, pero al parecer tenía aún sin concluir los versos de los coros⁴. La ocasión de representarse y publicarse *Las bodas* la ofrecieron los festejos que decretó la Villa de Madrid para celebrar la paz de París y el nacimiento de los infantes gemelos Carlos y Felipe, sucesos gracias a los cuales el « Memorial Literario » proclamó que « el año de 1783 será el más glorioso de este siglo en España »⁵. Se abrió un concurso dramático; y por decisión de una junta presidida por Jovellanos y compuesta además de Manuel de Lardizábal, José Viera y Clavijo, Ignacio López de Ayala y Miguel García Asensio, salieron premiados igualmente *Los menestrales* de Cándido María Trigueros y *Las bodas de Camacho el rico*, de nuestro poeta⁶.

El drama de Meléndez es una comedia en cinco actos escrita, con excepción de los coros finales de cada acto y alguna otra canción, en silvas de heptasílabos y endecasílabos. De él se conservan dos manuscritos en la Biblioteca Municipal de Madrid, ambos con la signatura 1-12-12, los cuales contienen, como hemos de ver, tres versiones de la obra. Tenemos también tres versiones impresas. Todas estas versiones tienen el mismo número de actos y esencialmente el mismo contenido.

³ J. Meléndez Valdés, *Obras en verso*, ed. J. H. R. Polt y J. Demerson, Oviedo, 1983, II, pp. 711-712.

⁴ Carta de Meléndez, 1 de junio de 1784, en C. Cambroner, *Un certamen dramático*, en « Revista Contemporánea », C (1895), p. 385.

⁵ « Memorial Literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid », julio de 1784, p. 48. Sobre los festejos y las representaciones dramáticas, véanse los artículos del « Memorial Literario », pp. 46-109, además del artículo de Cambroner, pp. 240-247, 384-393, 472-481, y E. Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, pp. 281-295.

⁶ Véanse « Gazeta de Madrid », 9 de marzo de 1784, pp. 222-223, y 1 de junio de 1784, pp. 474-475, E. Cotarelo, *op. cit.*, pp. 284-285. El informe de la junta puede verse en Cambroner, *op. cit.*, pp. 243-245.

Se acordó imprimir también la tragedia *Atahualpa* de Cristóbal María Cortés y Vita. En cuanto a Trigueros y Meléndez, y a pesar de lo que han escrito algunos críticos, no hubo primer premio para éste, sino que se premió a los dos igualmente, aunque López de Ayala hubiera preferido no premiar a Batilo.

El manuscrito que llamo O es producto de un amanuense, pero contiene enmiendas autógrafas de Meléndez; y sobre él efectuó el mismo poeta los cortes necesarios para producir la versión representada, eliminando unos 300 versos. En el segundo manuscrito, P, tampoco autógrafo, falta casi todo lo suprimido en O para la versión escénica, lo cual nos sugiere que directa o indirectamente P procede de O. También se efectuaron en P cortes adicionales de unos 60-70 versos, con lo cual quedó un texto de unos 2.000 versos⁷.

En el mismo año de 1784 publicó Ibarra una hermosa edición de *Las bodas de Camacho*⁸ que incluye los coros (265 versos), un prólogo de 86 versos y el texto de los cinco actos, aumentado en unos 40 versos sobre el del ms. O y en unos 350 sobre la versión representada. Los cortes efectuados para producir ésta sólo obedecieron, pues, a los límites temporales de una representación, y no a consideraciones literarias, ya que lo cortado se restituye en la edición de 1784 y hasta se amplía. Más adelante, Meléndez incluyó *Las bodas* en las dos ediciones de sus *Poesías* publicadas en 1797 y en la definitiva de 1820. La versión de 1797 contiene unos 70 versos más que la de Ibarra; el texto de 1820 es casi idéntico al de la segunda edición de 1797, con unos 2.600 versos. Ninguno de estos cambios afecta el argumento de la obra; tanto en lo cortado como en lo aumentado se trata sobre todo de pasajes líricos, no esenciales a la acción dramática.

La fuente principal de esta acción es, evidentemente, un episodio cervantino ya dramatizado por otros: el «Memorial Literario» da noticia de tres versiones dramáticas francesas del siglo XVIII (p. 96), y de 1772 es una zarzuela en dos actos, *Las bodas de Camacho*, atribuida a Antonio Valladares⁹. Pero aunque

⁷ Todas estas cifras son aproximadas, porque no dispongo de copias de los mss. y he calculado por las variantes la parte de la versión final que falta en las anteriores, tomando en cuenta también la diferencia entre los versos que son endecasílabos en una versión y heptasílabos en las otras.

⁸ Esta edición no consta en I. Ruiz Lasala, *Joaquín Ibarra y Marín (1725-1785)*, Zaragoza, 1968, debiendo aparecer en la p. 172. Véase la p. 171, donde se menciona la loa de R. de la Cruz con un número exagerado de páginas, algunas de las cuales pertenecen a *Las bodas*.

⁹ G. Gough LaGrone, *The Imitations of «Don Quixote» in the Spanish Drama*, Filadelfia, 1937, pp. 50-52. Agradezco a mi colega y amigo

la esencia de la obra de Meléndez procede de los Capítulos 19-22 de la segunda parte del *Quijote*, el autor se dio cuenta de que la diferencia de género exigía una presentación distinta del material. En el *Quijote*, los antecedentes de las bodas se nos presentan en una narración hecha a Don Quijote en el camino por dos estudiantes. Luego se nos presenta el suicidio fingido de Basilio, el cual constituye una sorpresa para el lector, para Don Quijote y para Quiteria, quien según el Cap. 22 no sabía nada de lo proyectado. A la actuación de Basilio y a la resolución del conflicto sigue la explicación que Basilio le da a Don Quijote sobre el origen de su ardid. Este orden de sucesos funcionaría mal en la escena; el dramaturgo debe *mostrar* el origen de las acciones en vez de *explicarlo* anticlímicamente después de los sucesos, sobre todo tratándose de un desenlace que para el público setecentista no pudo ofrecer ninguna sorpresa. Por consiguiente se cambia en *Las bodas de Camacho* el orden de presentación: los antecedentes se nos dan en un diálogo entre Basilio y Camilo, con lo cual se eliminan dos personajes inútiles, los estudiantes, y se conserva la unidad de lugar. La preparación del engaño ocupa los Actos II, III y IV; y para que no sea obra de un solo personaje, con la consecuente pérdida de efectos dramáticos, intervienen en este proceso Basilio, su amigo Camilo, Quiteria y su hermana Petronila, además de Don Quijote y Sancho. El peso de la obra descansa, pues, no en el desenlace sino en cómo se llega a él ¹⁰. Sólo en el Acto V vemos la actuación de Basilio y la resolución feliz del conflicto. El orden de la novela — antecedentes, resolución, explicación — se cambia, pues, en el dramáticamente más adecuado de antecedentes, complicación, resolución.

Hay también otras modificaciones del relato cervantino. Ya el « Memorial Literario » (p. 95) llamó la atención sobre la introducción de Camilo y Petronila, confidentes de los protagonistas en sus amores, y la del mago cuyo supuesto vaticinio del casamiento

Dru Dougherty el haberme proporcionado fotocopias de dos mss. de esta zarzuela, como también del ms. de unas anónimas *Bodas de Camacho* (Bib. Nac. ms. 14.071-9) y de la comedia *El amor hace milagros*, de Pedro Benito Gómez Labrador, obras de las que hablaré más adelante.

¹⁰ Cf. J. M. Caso González, *Ilustración y neoclasicismo (Historia y crítica de la literatura española, IV)*, Barcelona, 1983, p. 430.

in articulo mortis se le cuenta a Don Quijote (IV. iii) y quien luego « cura milagrosamente » a Basilio (V.iv). Según ha notado Caso González, con la introducción de Petronila, enamorada de Camacho, se pasa de la intriga triangular de Cervantes al « tipo de intriga característico del teatro español de capa y espada del siglo XVII » (p. 430). Casando a Petronila con Camacho se contribuye, como ha sugerido Rinaldo Froldi, a la felicidad general exigida por la ocasión festejada¹¹, y el amor de Petronila motiva su intervención al lado de Camilo. Además, con hacer que Petronila conspire con Camilo se salva la honestidad de Quiteria: ésta toma parte en el proyecto de un matrimonio *in articulo mortis* (vv. 2093-96, 2219-24), pero no sabemos si está enterada de la proyectada « curación » de Basilio.

En cuanto al mago, se trata de una comedia dentro de la comedia, hecha no para engañar a los personajes rústicos sino para incitar el entusiasmo de Don Quijote. Amor, valor y magia son los hilos mediante los cuales el hábil Camilo hace que sirva a sus propósitos el extraño huésped. Desde el punto de vista del autor, se presenta así una ocasión para introducir elementos espectaculares en la escena, los cuales, como ha señalado René Andioc, « répondaient parfaitement á l'attente d'un public populaire »¹² y además al interés de la Villa por « la variedad, gusto y magnificiencia de la pompa teatral, sin perjuicio de la verosimilitud » (« Gaceta », 9 marzo 1784, p. 222). Porque hay que recordar que se trata de una parodia de la magia, a diferencia de lo que ocurre en obras como *El mágico de Astracán*.

También se elimina un personaje cervantino en la obra de Meléndez: el cura que en el *Quijote* está para casar a Camacho y Quiteria y acaba casando a ésta con Basilio. Cambronero cree que Meléndez le suprimió « por la prohibición de sacar religiosos a la escena, y se contentó con casar a Basilio y Quiteria, como si dijésemos, por lo civil » (p. 391).

No sabemos hasta qué punto estos cambios en el relato cer-

¹¹ R. Froldi, *Un poeta illuminista: Meléndez Valdés*, Milán-Varese, 1967, p. 57.

¹² R. Andioc, *Sur la Querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, 1970, p. 261.

vantino proceden del plan enviado por Jovellanos y hoy perdido, y en qué medida se deben a Meléndez, aunque fue éste el definitivamente responsable de la forma de su texto. También hay que suponer que fue Meléndez quien adaptó a las silvas del drama la prosa de Cervantes. Veamos algunos ejemplos de tal adaptación ¹³:

Pues ¡tomadme las manos, adornadas con sortijas de azabache! No medre yo si no son anillos de oro, y muy de oro, y empedrados con pelras [*sic*] blancas como una cuajada, que cada una debe de valer un ojo de la cara. ¡Oh hideputa, y qué cabellos; que si no son postizos, no los he visto ni más luengos ni más rubios en toda mi vida! ¡no, sino ponedla tacha en el brío y en el talle, y no la comparéis a una palma que se mueve cargada de racimos de dátiles, que lo mesmo parecen los dijes que trae pendientes de los cabellos y de la garganta! Juro en mi ánima que ella es una chapada moza, y que puede pasar por los bancos de Flandes. (p. 196)

¡Santo Dios! ¡qué semblante!
¡qué belleza! ¡qué brío!
Pardiez que solo vella no soy mío.
Un reino vale lo que encima lleva.
¡Qué arracadas! ¡qué sartas! ¡qué corales!
Pues tomadme las manos, adornadas
de anillos de oro y perlas orientales,
o los luengos cabellos,
que a mi fe tiene el sol envidia de ellos.
No sino ved su talle y gentileza,
y no la comparéis con una palma
que cargada de dátiles se mece,
que a mí tal con los dijes me parece.
Juro, juro en mi alma ... [*sic*] (vv. 2199 ss.)

* * *

Esperaos un poco, gente tan inconsiderada como presurosa. (p. 197)

¹³ Cito de la edición del *Quijote* de L. Andrés Murillo, Madrid, 1978, II. Además de lo citado, pueden compararse con los Caps. 19-22 del *Quijote* los vv. 103 ss., 179 ss., 464 ss., 560-561, 839 ss., 1066 ss., 2376 ss. y 2561-62, para no dar más que algunos ejemplos.

Gente inconsiderada y presurosa,
parad, parad, y oíd a este infelice ... (vv. 2412-13)

* * *

Aquí no ha de haber más de un sí, que no tenga otro efecto
que el pronunciarle, pues el tálamo de estas bodas ha de
ser la sepultura. (p. 199)

Decir *sí*, y arrojar el postrimero
aliento ha de ser uno. De estas bodas
el lecho es el sepulcro ... (vv. 2485-87)

* * *

Para estar tan herido este mancebo ..., mucho habla; há-
ganle que se deje de requiebros, y que atienda a su alma,
que, a mí parecer, más la tiene en la lengua que en los
dientes. (p. 200)

Déjese de ternuras,
que más parece que en la lengua tiene
que en los dientes el alma; mal se aviene
hablar tanto de amores
con estar acabando. (vv. 2519 ss.)

Vemos que se elimina lo malsonante (« ¡Oh hidedputa! ») pero
se retienen con cuidado los elementos más expresivos (v. gr.,
belleza-palma, tálamo-sepulcro, alma en la lengua y no en los dien-
tes). No podían faltar, por supuesto, los refranes de Sancho, v. gr.:

Yo lo diré; que no le duelen prendas
al que es buen pagador, y en esta vida
no hay bien seguro, y mucho tiempo pide
el calar las personas; y a las veces
uno se busca, y otro se tropieza;
y do menos se piensa ... —

a lo que tampoco podía faltar la interrupción impaciente
de su amo: « Acaba, acaba; / en dos palabras, Sancho »
(vv. 1781-82).

La adaptación es extensa, y me parece hábil, como acertada
me parece la caracterización de caballero y escudero. El Don
Quijote de Meléndez no es un loco furibundo sino un personaje,
dentro de su idiosincrasia, más bien respetable y respetado (cf.
LaGrone, pp. 110-111).

La importancia del *Aminta* de Tasso, que consta ya en las
cartas de Meléndez a Jovellanos, la han señalado varios críticos,

y últimamente Joaquín Arce, para quien « la presencia de Tasso se nota fundamentalmente en la estructuración dramática, con el prólogo de Amor y los coros finales de cada acto »¹⁴. Arce indica varios casos de « acercamiento » textual, en general basados más en la traducción de Jáuregui que en el original italiano; pero también ve la influencia de Tasso en la adaptación de « situaciones dramáticas o caracterizaciones psicológicas de los personajes » (pp. 324-326). Efectivamente, la escena en que Basilio recuerda con Camilo sus amores e insiste en que morirá, mientras que Camilo le anima a que hable con Quiteria (I.ii), parece calcada sobre la escena I.ii del *Aminta*, entre Aminta y Tirsi. Otro caso es el de las escenas i y ii de *Aminta*, II, donde los dos confidentes traman un encuentro entre los dos amantes y Tirsi convence a Aminta a que venga a la fuente. Las escenas análogas de *Las bodas* son la II.ii, entre Camilo y Petronila, y III.i, entre aquél y Basilio. La introducción de los confidentes parece provenir de Tasso, y el motivo del suicidio también muestra la influencia del *Aminta*. En el *Quijote* se teme por la vida de Basilio, pero no que se mate (pp. 180-181), y su fingido suicidio es una treta preparada de antemano por el mismo Basilio. El Basilio de Meléndez, en cambio, tiene la intención de matarse (vv. 313 ss., 1338 ss., 1413-22), y el plan de su « resucitación » es obra de Camilo que sólo muy a regañadientes acepta Basilio (IV.ii). Este Basilio, indeciso y sentimental, se parece más a Aminta, quien dos veces intenta quitarse la vida, que al Basilio de Cervantes, el cual tiene más de *listo de novella* que de *pastor fido*.

Ya que ha asomado la obra de Guarini, también mencionada por el propio Meléndez, recordemos que se trata de otro drama pastoril en cinco actos con prólogo y coros, el cual ha dejado por lo menos un eco textual en *Las bodas de Camacho*¹⁵. Hay además en la obra de Guarini un elemento sobrenatural (sacerdotes, sacrificio, profecía) que tal vez veamos parodiado en la intervención del mago en *Las bodas*, aunque no faltan precedentes en las aven-

¹⁴ J. Arce, *Tasso y la poesía española: Repercusión literaria y confrontación lingüística*, Barcelona, 1973, p. 324.

¹⁵ Compárense los vv. 1570-91 de *Las bodas* con el *Pastor fido*, II, vv. 727 ss.

turas de Don Quijote con los duques. Sin embargo, me parece que la intriga del *Pastor fido* es mucho más complicada que la de *Las bodas* y que Guarini no ofrece ningún elemento formal que Meléndez no haya encontrado ya en el *Aminta*.

La zarzuela o «comedia joco-seria» atribuida a Valladares y fechada en 1772 tiene algunas semejanzas con la comedia de Meléndez hasta en aquello que no se deriva de Cervantes, sobre todo en hacer que se vean y hablen Basilio y Quiteria antes del desenlace, y en introducir a una prima de ésta, Narcisa, con quien acaba casándose Camacho. Sin embargo, las dos obras se diferencian mucho en la caracterización: en la zarzuela, Camacho aparece como antiguo amante de Narcisa; Basilio urde la treta en vez de aceptarla pasivamente; y Don Quijote es un personaje ridículo, fanfarrón y agresivo, capaz de decirle a Quiteria mientras ataca a su padre: «Quita, aparta, tonta, / y en un instante a tu padre / verás hecho pepitoria», palabras tan inconcebibles en boca del Quijote de Meléndez como en la del cervantino.

La zarzuela parece haberse representado, y entre los actores que nombra uno de los manuscritos hay dos que luego tomaron parte en la comedia de Batilo: Vicente Galbán, quien hizo un papel cómico en la zarzuela y luego el Camilo de Meléndez, y Miguel Garrido, el Sancho Panza de ambas obras. No puede descartarse la posibilidad de que Jovellanos, incluso antes de su llegada a Madrid en 1778, conociese la zarzuela y de que le debiese él, o el propio Meléndez, la figura de Narcisa, convertida en Petronila; pero, como bien dice LaGrone, cualquier dramaturgo pudo haber dado por su cuenta con tal recurso (p. 54).

En cuanto a otras posibles fuentes que en sus cartas menciona el mismo Meléndez (Montemayor, Gil Polo, Lope, Sannazaro), su influencia no parece ir más allá del «bucolic elegiac tone common to all of them» (Colford, pp. 298-299). Supongo que éste será también el caso de unos diálogos pastoriles de Virginia Bazzani Cavazzoni que admiraba Batilo y que no he podido ver.

Desde el estreno de *Las bodas* la crítica ha visto con malos ojos el intento de trasladar el argumento de un género a otro. Ya el «Memorial Literario» consideró «paso estrecho» la dramatización de los episodios cervantinos (p. 96), y Moratín declaró *Las bodas* «muy inferior a lo que hicieron en tan opuestos gé-

neros el Taso y Cervantes » (p. 319). Ultimamente, para Cox es inaceptable el traslado de los personajes realistas de Cervantes a « an idyllic Arcadian world » (p. 37). Pero, ¿por qué quejarnos de la discrepancia entre Don Quijote y los demás personajes cuando el constante desentonar del Ingenioso Hidalgo es uno de los elementos estructurales básicos del *Quijote*? Ni viene tan traída por los cabellos la combinación del hidalgo con lo pastoril, cuando el mismo Don Quijote concibe en su derrota el plan de convertirse en « el pastor Quijotiz », acompañado del « pastor Pancino » (II.lxvii).

Algunos críticos, a partir de Quintana, han condenado el drama pastoril, y por lo tanto *Las bodas de Camacho*, como esencialmente antiteatral. Desde luego, lo pastoril tiende a asociarse con lo lírico — prueba de ello los versos que brotan en las novelas pastoriles, como arias entre los recitativos de una ópera, aunque no suele por eso condenarse sin más la *Arcadia* de Lope o la *Galatea* de Cervantes. Podría objetarse que el drama exige acción más que lirismo; pero ya he sugerido que nuestro autor ha salido al paso de tal objeción enfocando el *cómo* se llega en su drama al desenlace ya conocido, desarrollando la intriga, aumentando su dramatismo mediante un número mayor de conspiradores y motivando psicológicamente a éstos. Todo ello lo ha hecho conservando el elemento lírico, porque hay que reconocer que en *Las bodas* se trata, como ha señalado Frolidi, de un tipo de teatro muy distinto del romántico o naturalista, « dramma fatto piú di sfumature sentimentali e rattenuto nell'espressione », drama que mantiene cierta distancia entre autor y personajes y que, consciente de su calidad de ficción, tiene algo de « un brioso gioco scenico, quasi di un ben mimato balletto » (pp. 56-57). Un teatro estilizado y, en suma, poético, lo cual se refleja también en el empleo de la silva, metro sobre todo lírico, en vez del romance preferido por autores como Iriarte y Moratín.

El drama pastoril de Meléndez se relaciona con sus églogas, obras igualmente dialogadas, y también con las anacreónticas y con muchos de los romances. Entre los temas y motivos que unen una obra y otras son notables el del delicado descubrimiento del amor (vv. 267 ss.), que forma también el tema de la Oda anacreóntica XV, *De mis niñeces*: el de la huida del tiempo (vv.

1417 ss.), repetido en varias anacreónticas; y el de la paloma (v. 2042), frecuente en la lírica de Meléndez. Pero, como nos ha explicado Frolidi, la relación entre drama y lírica no se limita a la repetición de motivos, sino que se extiende al significado moral que en uno y otra se atribuye al universo bucólico-pastoril, « un mondo puro in cui l'uomo, attraverso il sentimento, conquista un ordine che è voluto dalla ragione stessa e non può non essere voluto da Dio, ordinatore supremo » (p. 57).

Los cambios que en *Las bodas de Camacho* efectuó su autor obedecen en parte a las necesidades de la representación, en parte al afán de *limar* que se ve en toda la producción de nuestro poeta. Para la representación hubo que eliminar, como ya lo hemos visto, casi el 15% del texto del ms. O. Se trata, por ejemplo, de los desahogos líricos de Basilio (I.i) y de Quiteria (II.i), del detalle de las riquezas de Camacho (vv. 454 ss.) y de la belleza de las bailadoras (vv. 557 ss.), de motivos líricos como tórtolas y flores (I.ii) y de comparaciones más extensas (v. gr., vv. 168 ss., 181 ss., 927 ss., 1002 ss.). En cambio, las ediciones de 1784 (U) y 1797 (Y) amplían, o a veces sencillamente modifican, el ms. O. Así, por ejemplo, U desarrolla el motivo de la huida del tiempo (vv. 90 ss.), y el *yugo* del matrimonio llega a ser « pacífico yugo » (v. 922 en Y y Z (edición de 1820). Algunas ampliaciones no hacen más que recargar lo ya existente: « este ciego *dolorido* llanto » (v. 1482), « Yo moriré, yo moriré; no huyo » (v. 2079). Otras, en cambio, introducen nuevos motivos, como este contraste que llega a sugerir el de las estaciones: « ¡Ay, triste! el valle dura, / y acabó mi ventura » (vv. 733-734 OPU), « El valle ¡oh triste! *florecido* dura, / cuanto acabó *agostada* mi ventura » (YZ).

En algunas enmiendas se nota una tendencia hacia lo concreto: « gozo » (v. 13 U), « risas » (YZ); « mis ansias » (v. 2528 OPU), « mis ansias y lágrimas » (YZ). En otros casos se trata de una preferencia por el término arcaico o culto: « señaló a esta mi vida » (v. 152 OP), « señala crudo a mi infelice vida » (UYZ); « cogerle » (v. 408 OP), « cogelle » (UYZ; cf. *passim*). Finalmente, algunas modificaciones son de raíz moral: « decía que me amaba » (v. 220 OPU), « su esposa me llamaba » (YZ); « Tuya soy; busca modo / como esto pueda ser » (vv. 1570 ss. OPU), « Tuya soy, toda tuya; me sujeto / como tu fiel esposa / por

siempre a tu albedrío; busca el modo / como ... » (YZ). Todas estas tendencias — ampliación, evolución hacia lo concreto y también hacia lo menos coloquial, « deserotización » — las he encontrado igualmente en las poesías líricas de Batilo¹⁶. También en este sentido, entonces, *Las bodas de Camacho* se integran en la obra poética de Meléndez.

Fijémonos ahora brevemente en la representación y el tal cual éxito de la comedia. La censura del ms. O fue firmada por Matías Cesáreo Caño el 12 de junio de 1784, y la aprobación por el Licenciado Alonso Camacho (no el Rico, sino un Inquisidor Ordinario de Madrid) el 16 del mismo mes. Del 14 de julio es la nota « Apruébase, y represéntese » firmada *Armona*, es decir, por el Corregidor José Antonio de Armona. El estreno tuvo lugar el 16 de julio de 1784, en el Coliseo de la Cruz, con danzas, canciones y tonadilla de Pablo Esteve y loa y sainete de Ramón de la Cruz (ver Cambronero, pp. 476 ss.). Los actores, identificados en la edición de 1784, eran, en general, de primer orden: Basilio, Juan Ramos, célebre galán; Quiteria, María del Rosario Fernández, *la Tirana*, « entonces en el apogeo de su belleza y de su talento », y una de las *estrellas* del teatro setecentista; Camilo, Vicente Galbán, « un excelente segundo »; Petronila, Antonia de Prado, principiante y « futura esposa de Máiquez »; Don Quijote, Simón de Fuentes, « de voz estentórea, iracundo, quimerista »; Sancho Panza, Miguel Garrido, « inagotable gracioso » (Cotarelo, p. 291). Con este reparto se representaron *Las bodas* desde el 16 hasta el 29 de julio, inclusive (« Memorial Literario », p. 135). Jovellanos, en carta a Trigueros escrita antes de terminar las representaciones, opinó que la suerte de ambas [comedias] en el teatro no ha podido ser peor. Han sido diabólicamente estropeadas. No se puede dar una representación más fría... [En cuanto a *Las bodas de Camacho*], sólo Sancho Panza las sostiene; y aunque don Quijote lo hace poco más o menos como allá [en *Los menestrales*] el Alcalde [es decir, mal], con todo, su extraordinaria figura y sus extravagantes ademanes hacen reír al populacho, con lo cual, y con la belleza de la dicción, se ha hecho esta comedia más

¹⁶ Véase mi *Batilo: Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés* (en prensa).

tolerable, se va a ella con preferencia, y se oye con menos disgusto¹⁷.

Este juicio ha servido de base a las valoraciones posteriores (v. gr., Cotarelo, pp. 292-293). Sin embargo, según el « Memorial Literario », el cual, aun queriendo ensalzar en lo posible la magnificencia de los festejos, no deja de señalar oportunamente alguno que otro defecto de las dos comedias, « todos los actores manifestaron [en *Las bodas*] el cuidado que pusieron en la ejecución de sus papeles » (p. 98).

Una vez representados y publicados los dos dramas llovieron sobre ellos las sátiras que en el clima literario de entonces eran de esperar (ver Cotarelo, pp. 293-295). Conviene, sin embargo, no exagerar el significado de estos ataques. Como bien dice Jovellanos¹⁸, la envidia habrá tenido su parte en ellos; y hubo dimes y diretes semejantes a raíz de la égloga *Batilo*, de las *Fábulas literarias* y de la representación de la *Raquel*. Meléndez parece haber respondido a un ataque de Iriarte, si efectivamente es suyo el soneto que aparece en las *Obras en verso* (I, 473; véase también Cotarelo, p. 295, donde el soneto se atribuye a « un amigo de Meléndez »). En ninguna otra ocasión practicó la sátira personal, manteniéndose siempre apartado de las rencillas literarias de su época; y si se dejó provocar esta vez, ello nos dice algo sobre el valor que para él tenía su comedia.

Según Iriarte, « patio, aposentos, gradas y luneta » son los mejores jueces del éxito en el teatro (*BAE*, LXIII, p. 52); y gracias a Andioc sabemos ahora que « [1]a comédie pastorale de Meléndez ... attirait le public aisé pendant dix jours durant lesquels ses recettes furent, à une seule exception près, supérieures à 90% du total; c'est seulement le 26 juillet que la courbe s'affaisse bru-

¹⁷ G. M. de Jovellanos, *Obras publicadas e inéditas*, ed. C. Necedal, II, *BAE*, 50, p. 165. La carta lleva en esta ed. la fecha de 10 de julio de 1781, fecha imposible por haberse estrenado las dos comedias el 16 de julio de 1784. Como habla Jovellanos de una carta de Trigueros « de 13 del corriente » (p. 164) y, respecto a *Las bodas*, dice que « se ha hecho esta comedia más tolerable, se va a ella con preferencia, y se oye con menos disgusto » (p. 165), creo que escribe antes de terminar las representaciones, y tal vez el 20 de julio de 1784.

¹⁸ Carta a Trigueros, 10 de agosto de 1784, en *Obras*, cit., II, p. 165.

talement et de manière irrémédiable. Quant au public populaire, si l'on ne peut parler d'enthousiasme á son propos, force est de constater qu'il fut loin de se montrer indifférente à l'égard de l'oeuvre de Batilo, ce qui, compte tenu de la période estivale, donc nettement défavorable, mérite d'être remarqué » (p. 261).

Si comparamos los datos que gráficamente nos da Andioc al final de su libro, vemos que *La mojigata* de Moratín, en 1802, se mantuvo siete días antes de que bajasen las entradas; *El viejo y la niña* tardó sólo cinco días; *El señorito mimado* de Iriarte se mantuvo en las tablas ocho días, pero las entradas bajaron a los dos o tres; *La señorita malcriada*, del mismo autor, se representó durante siete días, pero las entradas bajaron después de cinco, y el nivel de las populares superó el 50% durante sólo dos días. De Calderón, ídolo del público matritense según la crítica decimonónica, *La hija del aire* duró diez días en las tablas, siete de ellos con grandes altibajos de entradas antes de la caída definitiva, y *Casa con dos puertas* duró un total de cuatro días, en sólo uno de los cuales estuvieron los ingresos de plazas populares por encima del 50%. En comparación, la duración de *Las bodas* (catorce días), con las plazas más caras casi llenas durante diez días, y las populares por encima del 50% durante ocho, sugiere una recepción más bien favorable por parte del público.

Incluso merecieron *Las bodas* la imitación, en dos obras que describe LaGrone (pp. 56-59). *El amor hace milagros*, comedia de Pedro Benito Gómez Labrador (Salamanca, 1784, Imprenta de la Viuda de Nicolás Villargordo) le debe a Meléndez el personaje del padre de la novia, el cual, como en *Las bodas*, se llama Bernardo, pide que su hija ceda a los ruegos de Basilio « moribundo » y acaba abrazando a éste (sugiero aquí que el verso 2615 de *Las bodas* debe decirlo Bernardo, y no Camacho). Los paralelos textuales independientes del texto cervantino son pocos; pero son notables los versos en que Quiteria le pide a Basilio que busque una traza para ser suya sin menoscabo de la autoridad paterna (p. 19; cf. *Bodas*, vv. 1572 ss.). En cuanto al autor, LaGrone se equivoca al identificarle con el futuro Marqués de Labrador, diplomático bajo Fernando VII (p. 58, n. 1), ya que este personaje nació en 1775. Más complicado es el caso de las anónimas *Bodas de Camacho*, *Comedia Pastoral* conservadas en el ms. 14.071-9 de

la Biblioteca Nacional de Madrid. Según el acertado comentario de LaGrone, « it reproduces the content (plot, characters, scenes, even the dialogue to a large extent) of the play by Meléndez Valdés » (p. 56). La letra es de fines del siglo XVIII; y en el texto se ven unas poquísimas enmiendas, de otra letra, lo cual sugiere que el manuscrito es obra de un amanuense. Ambas letras son para mí desconocidas; no las reconozco ni como de Meléndez ni como de uno de sus amanuenses. La obra consta de unos 3.700 versos (es decir, unos mil más que « nuestras » *Bodas*) y, con la excepción de las canciones, está escrita en romance octosílabo. Los actos no terminan en coros; en cambio, empiezan con bailes y canto. No hay prólogo, y falta toda referencia a la paz y a los infantes gemelos.

Con poquísimas excepciones, que señala LaGrone y que no es del caso repetir aquí, la acción es idéntica a la de la comedia de Batilo; pero de vez en cuando se ve que el autor recurrió al *Quijote*, v. gr.:

Cervantes: Aquí no ha de haber más de un sí, que no tenga otro efecto que el pronunciarle, pues el tálamo de estas bodas ha de ser la sepultura. (p. 199)

Anónimo: Solo ha de haver aquí un sí,
cuyo tálamo funesto
ha de ser la sepultura. (f. 74r)

Meléndez: Decir sí, y arrojar el postrimero
aliento ha de ser uno. De estas bodas
el lecho es el sepulcro ... (vv. 2485-87)

En otros casos, donde no hay texto cervantino correspondiente, es inequívoca la relación entre la obra de Meléndez y la del anónimo:

Anónimo: Que estoy resuelta,
y que me pongo en tus manos:
con tal que á mi onor consentas
que quede bien con mi Padre,
de lo demás no hagas cuenta. (ff. 47v-48r)

Meléndez: Tuya soy, [toda tuya; me sujeto
como tu fiel esposa
por siempre a tu albedrío;] busca [el] modo

como esto pueda ser sin que yo falte
[Basilio mío,] al paternal respeto
ni a la ley del recato. (vv. 1570 ss.; lo que va
entre corchetes falta en las versiones
anteriores a 1797)

* * *

Anónimo: Tú has de traer a este puesto
dentro de un rato a tu hermana
cubierta de un largo velo. (f. 57r)

Meléndez: ... Y con un velo
tráela cubierta aquí dentro de un rato (vv.
1923-24)

Notemos aquí la casi identidad temática del diálogo y la gran diferencia estilística. En el texto anónimo faltan el lenguaje lírico y los motivos típicos de la poesía de Batilo. Como bien dice La Grone, estamos ante « a genuine pastoral poem » y « five acts of prosy romance verse ».

Pero si la relación entre las dos obras es indudable, ¿cuál es? ¿Son dos obras surgidas de modo independiente del mismo plan? Las coincidencias textuales lo hacen sumamente improbable. Tampoco creo que el mismo Meléndez reelaborara su comedia de modo tan distinto al mismo tiempo que seguía *limándola* en sucesivas ediciones, ni que se trate de una versión preliminar del propio Batilo, cuando sabemos que más bien trabajaba sobre borradores en prosa (ver Demerson, I, 234 ss., y *Obras en verso*, I, 504 ss.). Además, uno de los ejemplos citados arriba sugiere que el texto anónimo se relaciona con las versiones tardías de *Las bodas*, no con las manuscritas ni con la edición de 1784. Esta relación cronológica también milita en contra de la posibilidad de que se trate de una versión hecha por el P. Fernández de Rojas, aprovechada luego por Meléndez. Esto, aparte de que me parece muy improbable que Batilo plagiera a un amigo o que con la anuencia de éste rehiciera una obra ajena ya completa. La explicación más aceptable es, pues, la de LaGrone, de tratarse de una imitación de la obra de Meléndez. Recordemos el caso semejante del *Delincuente honrado* de Jovellanos, versificado « para acomodar[lo] al gusto del pueblo », y más de una vez¹⁹. En ambos casos se

¹⁹ G. M. de Jovellanos, *Obras completas*, ed. J. M. Caso González, Oviedo, 1984, I, pp. 481 y 556, n. 3.

trata de adaptar una obra estilísticamente anormal, sea por su lirismo, sea por su empleo de la prosa. También cabe creer que nadie se habría tomado tal trabajo si la obra no hubiera gozado ya de cierto éxito en las tablas.

En esta conexión también nos interesa el ms. P, derivado de la versión abreviada, representable, de O. Este manuscrito lleva la censura de Fr. José García y Carrín, fechada en Madrid el 26 de diciembre de 1815, y la notación « Príncipe ». No he encontrado rastro de ninguna representación de *Las bodas* para fines de 1815 o principios de 1816²⁰; y sin embargo, parece que por esas fechas se pensaba en representarlas, y en el Teatro del Príncipe. Para ello no se iba a utilizar ninguno de los textos ya impresos, sino una versión de lo estrenado en 1784. Recordemos que en aquel momento Meléndez vivía aún, desterrado en Francia. ¿Por qué no se llevó a cabo el proyecto, si efectivamente no se llevó? ¿Por la calidad de la obra? ¿Por noticias de un fracaso anterior — bastante dudosas, como ya lo hemos visto? ¿Por ser de autor desterrado? No creo que por el momento podamos saberlo.

Para resumir, sugiero que una vez leídas y estudiadas, *Las bodas de Camacho* se revelan como algo que no es ni una sencilla transcripción de un episodio cervantino ni tampoco un mestizaje sin sentido del género novelesco con el del drama pastoril. Son una obra que mereció a su autor repetidos retoques y la apreciación suficiente como para incluirla en ediciones de sus poesías, con otras de las cuales tiene clara relación temática y estilística. Descontadas algunas expresiones de malicia y envidia, los datos indican una recepción inicial bastante favorable y por lo menos un proyecto de reposición treinta años más tarde. Aquí no he hecho más que esbozar algunos de los aspectos de este drama que merecen la investigación. Para empezar, conviene condenarlo menos y leerlo más.

²⁰ He consultado A. M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, 1935, (pero nótese que según la p. X los datos para los años 1793-1818 quedan algo incompletos); A. M. Coe, *Entertainments in the Little Theatres of Madrid, 1759-1819*, Nueva York, 1947; E. Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, 1902, Apéndice IV; *Funciones ejecutadas en los teatros de Madrid desde 1793 ... hasta 1819*.

TEXTO LITERARIO DEL SIGLO XVII, TEXTO ESPECTACULO DEL XVIII: LA INTERVENCION CENSORIA COMO ESTRATEGIA INTERTEXTUAL

por Maria Grazia Profeti (Universidad de Verona)

1. La pervivencia del teatro barroco en el siglo XVIII es un fenómeno bien conocido¹, generalmente estudiado desde dos perspectivas opuestas, y parciales, a las que llamaré, con horribles neologismos, barroco-céntrica y clásico-céntrica. Campeones de la primera — como se sabe — son Menéndez y Pelayo y Cotarelo y Mori²: el « castizo » público español prefiere el teatro del siglo anterior, y solo la exterofilia de algunos intelectuales afrancesados le impide seguir disfrutando de una diversión atractiva y no

¹ Mencionaré sólo algunos trabajos: F. Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, 1974; R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976; A. M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid, desde 1661 a 1819*, Baltimore, 1935; E. Juliá Martínez, *Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII*, en « Revista de Filología Española », 1933, pp. 113-159; A. Par, *Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII*, en « Boletín de la Real Academia Española », XVI (1929), pp. 326-345, 492-513, 584-614; A. Zabala, *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, 1982.

² M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las Ideas estéticas en España*, Santander, 1940, III, p. 315; E. Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, pp. 331-335.

³ R. Andioc, *Teatro y sociedad* . . . , cit., p. 23, y el anterior *Sur la querelle du théâtre au temps de L. Fernández de Moratín*, Tarbes, 1970, pp. 15-43.

« heterodoxa ». Más recientemente se ha subrayado que la afición popular al teatro áureo resulta bastante limitada « y sólo aparecen de vez en cuando unas pocas comedias calderonianas que parecen gozar de una discreta consideración »³.

Pero, a pesar de nuevos cálculos en los porcentajes de comedias áureas representadas, de los datos de taquilla proporcionados, etc., no siempre el intento de quitar valor a la « popularidad » del teatro barroco llega a convencer, y el mismo Andioc tiene que reconocer: « Si nos atenemos al número de obras puestas por cada compañía, no cabe duda de que durante la primera mitad del siglo e incluso hasta los años setenta, es Calderón el comediógrafo a cuyo repertorio se acude con más frecuencia, no sólo de entre los del siglo de oro, sino también del XVIII »⁴.

Ahora bien: la oposición comedia áurea / teatro del dieciocho es un falso problema. En primer lugar no es raro, en sí, que el teatro barroco perviva en la escena del siglo XVIII. Sobre el fenómeno se ha podido polemizar en ámbito hispánico debido a la particular problemática del teatro neoclásico español; pero ninguno se ha extrañado, por ejemplo, que en la Inglaterra del siglo XVIII se siga representando a Shakespeare. En segundo lugar el fenómeno pierde su connotación antinómica si se le enfoca correctamente, utilizando una metodología semiótica⁵.

Lo que cambia en el teatro del siglo XVIII — más allá de los porcentajes de recaudación y duración de la representación (en lo que se ha fijado la crítica sociológica) — es la relación que el destinatario establece con el texto literario, relación que integra el texto espectáculo⁶. Los textos literarios barrocos originan en otra

⁴ R. Andioc, *Teatro y sociedad...*, cit., p. 18. Cfr. también Aguilar Piñal, *Sevilla...*, cit., p. 123, y el más reciente F. Sureda, *Algunas tragedias del Siglo de Oro ante el público valenciano del XVIII*, en *Horror y tragedia en el teatro del siglo de Oro*, en «Críticon», 23 (1983), pp. 117-127 (véase aquí la bibliografía anterior).

⁵ Sería ingenuo pretender reunir la extensa bibliografía relativa; me limito a mencionar el ya clásico G. Bettetini-M. de Marinis, *Teatro e comunicazione*, Firenze, 1977; para sucesivas intervenciones cfr. M. de Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, 1982 (con extensa bibliografía).

⁶ Como aclaración terminológica: es sabido que los estudiosos del hecho teatral han propuesto varias dicciones para distinguir e indicar sin

época una representación *Otra*; el público los disfruta y hasta los comprende de forma distinta respecto a los contemporáneos para los cuales fueron creados.

El destinatario además opera una selección de los textos. Se sabe que las comedias áureas que más gustaban eran las heroicas, categoría de las que formaban parte las de santos y, entre las « modernas », las de magia⁷: lo que fascina al espectador del siglo XVIII, sobre todo el de nivel social más bajo⁸ son los valores espectaculares, el decorado, los vestuarios, los efectos escénicos. El espectador recorta, pues, un *corpus* específico, sectorial, dentro del inmenso caudal del teatro barroco.

Los textos literarios pasan, después, a través del filtro de mo-

ambigüedad el momento de la realización escénica (texto espectacular, texto-escena, macro-texto, etc.) del texto escrito, precedente la *performance* (pre-texto, post-texto, texto verbal, etc.). Adopto aquí las dicciones *texto espectáculo vs texto literario*.

Como argumentación teórica mínima: se ha notado que el sentido del mensaje se modifica al variar las circunstancias de su emisión (examiné uno de estos cambios al ocuparme de las « relaciones » teatrales de Calderón: *Comedias « e » relaciones: la ricezione deviata, en Colloquium Calderonianum Internationale, L'Aquila, 1983, pp. 91-113*).

Esto, desde un punto de vista teatral, ha sido teorizado por Manuel Sito Alba, al fijar su concepto de mimema, que se podría definir como unidad mínima de ostensión teatral (cfr. M. Sito Alba, *El mimema, unidad primaria de la teatralidad, en Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Roma, 1982, II, pp. 971-978*; y *Funzionalità dei mimemi nell'analisi semiotica di un testo teatrale, en Atti del Convegno Nazionale di Semiotica della rappresentazione, 22-23 novembre 1980, Palermo* (en prensa).

Recuerdo que el mimema está integrado por seis elementos:

— quien muestra (autor, director); — quien o que cosa se muestra (actor, objetos de la escena); — dónde; — cuándo; — a quién; — por qué (qué quiere decir la ostensión, y qué dice de hecho).

Ahora bien: al cambiar uno de estos elementos, el público, aunque el texto literario siga siendo el mismo, cambia el texto-espectáculo: *Fuente Ovejuna* representada a unos campesinos en un pueblo de Castilla hacia 1935 por « La Barraca » dirigida por Federico García Lorca, no tiene el mismo impacto, e igual fuerza revolucionaria que la misma pieza representada hoy en un teatro de la capital, como aséptico hallazgo filológico.

⁷ F. Aguilar Piñal, *Sevilla...*, cit., pp. 125-127, ofrece esta clasificación: 1) Comedias de magia; 2) Comedias bíblicas; 3) Comedias de santos. Acerca de las comedias de magia cfr. AA.VV., *Teatro di magia, Roma, 1983*, donde se hallará la bibliografía anterior.

⁸ Véase en R. Andioc, *Teatro y sociedad*, cit., el intento de distinguir los varios niveles sociales de público y sus preferencias.

dificaciones por parte de una serie de « emisores dos », desde las intervenciones de las varias compañías teatrales hasta las reelaboraciones profundas que llevan a la refundición⁹. Ahora me ocuparé sólo de un nivel mínimo — y por esto más significativo — de intervención en el texto literario: el control de la censura y las « adaptaciones » a las que éste dio origen.

2. Opero sobre un *corpus* muy concreto: los textos conservados en la Biblioteca Municipal de Madrid, « procedentes ... de los teatros de la Cruz y del Príncipe »¹⁰, utilizados para la representación y previamente presentados a los censores y al fiscal para la licencia de ejecución. Entre ellos he seleccionado los que guardan rasgos de cortes, cambios y comentarios censorios, y que pueden fecharse hacia la mitad del siglo; por eso he excluido, por ejemplo, *El hijo del Serafín* de Juan Pérez de Montalbán [66-13]¹¹ o *Santo Domingo en Soriano*, del mismo autor [66-15], ya que no se puede establecer la fecha de los cambios efectuados¹².

⁹ Aquí como aclaración teórica, que distingue entre « mise en scène », traducción, imitación, etc. cfr. L. Innocenti, *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Firenze, 1985, pp. 3-4:

Ogni messa in scena è una irripetibile attualizzazione delle virtualità contenute nel testo scritto a livello di possibili percorsi di senso; la rappresentazione, come la lettura, « chiude » momentaneamente il testo, rendendo pertinente in quel caso il percorso scelto e non altri. Pertanto, si presenta essa stessa come un adattamento, un testo di secondo grado che trasforma l'ipotesto scritto, il canovaccio, in un ipertesto che vi rimanda, ma che contiene inevitabilmente altri sensi, altri livelli, altri significati. Naturalmente, però, il testo drammatico scritto, come ogni altro testo letterario, può subire trasformazioni e dare luogo a ipertesti scritti, fissati stabilmente...

L'adattamento ... non è però una transmodalizzazione, non trasforma l'opera per un diverso *medium*, ma ne altera la forma e il senso per il teatro; *adattare* significa allora ... rendere adatto a fattori esterni che sono mutati, cioè il gusto, il pubblico, la morale, lo spazio teatrale stesso come possibilità tecniche.

Véase también M. G. Profeti, *Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro, en Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, 1983 (en prensa).

¹⁰ C. Cambroner, *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, 1902, p. VIII.

¹¹ M. G. Profeti, *Per una bibliografía di J. Pérez de Montalbán, Addenda e Corrigenda*, Verona, 1982, p. 21.

¹² *Ibid.*, pp. 31-32.

En algunos casos es evidente que las modificaciones se debieron a exigencias de la compañía teatral. Señalaré como ejemplo *El blasón de los Guzmanes* de Antonio de Zamora, conservado en tres manuscritos [91-12], el primero con censura laudatoria de José de Cañizares, del 30 de Agosto de 1743. Los mss. en 1746 pertenecían a la compañía de María Ladvenant, y el primer cuaderno del 3º ms. guarda una nota interesante, relativa a la *mise en scène*¹³; los cortes con toda probabilidad se efectuaron para esta o para sucesivas representaciones (hay una licencia de 1774); uno, muy evidente, interesa el primer cuaderno del 3º ms., donde con un alfiler se han reunido nueve hojas, que se omitirían al representar la pieza: como se ve la intervención puede ser muy sensible.

Un caso análogo es el del *Príncipe don Carlos*, refundición debida a Cañizares¹⁴, de la cual se conservan 3 mss. [138-8], pertenecientes a la compañía de Ponce, con fecha 1766 y 1769: largos fragmentos han sido borrados¹⁵, pero es imposible establecer a quién se debieron estos cortes, y cuándo se efectuaron. Véase también *La lindona de Galicia* [122-21], representada en 1769 y sucesivamente en 1809¹⁶; o *Cuerdos hay que parecen locos* [98-17], con censura de José de Cañizares, de 23 de Abril de 1733¹⁷: las manipulaciones podrían remontarse al censor, pero también podrían atribuirse a las compañías teatrales.

¹³ « Prueba comedia, pero es necesario atajar lo posible; y sobre la idea del teatro acotado se pueden poner los adornos más diversos y costosos que se quieran para que no se estravie la salida, sobre todo algo nuevo o en la vista de la ciudad al fin de la primera jornada o en las estancadas y grande acompañamento de la segunda »: aquí como en las citas sucesivas efectúa algunas normalizaciones gráficas e introduzco una grafía interpretativa.

¹⁴ Véase los problemas textuales in M. G. Profeti, *Per una bibliografía di J. Pérez de Montalbán*, Pisa, 1976, pp. 479-484; y *Addenda e Corrigenda...*, cit., pp. 46-47.

¹⁵ Cfr. en el primer ms., jornada 1ª, f. 17r; 16r; 18v; la escena entre Fradique y Violante (comparación de la piedra preciosa), f. 11; las sales de Tejoletas en la 2ª jornada, f. 19v: parecen debidos a necesidad de reducir fragmentos largos, pero se da también la supresión de la intervención de la sombra; probablemente este elemento horroroso ya no gustaba.

¹⁶ Cfr. M. G. Profeti, *Addenda...*, cit., pp. 44-45.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 37-38: los cortes son de tipo literario; por ejemplo en el f. 13v se suprime una nómina de animales hecha por Narcisa.

Pero a veces el censor especifica que él mismo efectuó los cambios; o bien su intervención queda atestiguada por particularidades paleográficas: a estos casos en los que su presencia es segura o, por lo menos, muy probable, he limitado mi análisis.

Será necesario aclarar por qué me intereso por este tipo de intervención, que generalmente no aporta modificaciones profundas al texto literario, en lugar de los cambios a veces muy extensos debidos a las compañías. Creo, en efecto, que las manipulaciones de las mismas pueden responder a varias razones: falta de comprimarios, dificultad de aprender de memoria fragmentos particularmente largos, necesidad de insertar efectos escénicos, deseos de provocar la hilaridad de los oyentes, etc. Son elementos que no carecen de interés, y estas adaptaciones deberían ser estudiadas, ya que nos dirían mucho del sistema de fruición del siglo XVIII. Es posible sospechar, por ejemplo, que el desinterés del público sería causa de los cortes más acusados en las largas comparaciones o en los fragmentos más retóricos de las comedias aéreas.

Pero ahora pienso en una intervención más voluntaria e intencional, surgida por el deseo de « tutelar » al destinatario, y en la que — a través de pequeñas transformaciones — pasan mensajes fundamentalmente nuevos. El censor es un intelectual, un técnico, que opera como emisor dos, y en tal postura al procurar influir sobre el gusto del público, debe tomar consciencia del cambio de dicho gusto. Su visión del texto literario está afectada por un distanciamiento, por una sustancial extraneidad temporal, lo que se acentúa en relación a piezas de la primera mitad del siglo XVII; no es un caso, por ejemplo, que Cañizares aprecie a Diamante¹⁸.

¹⁸ Cfr. *El Baquero emperador*, [ms. 13-3], f. que precede la 1ª jornada: « Ill.mo Señor, he visto con expezial gusto esta comedia intitulada *El vaquero de Granada*, y no sólo no hallo en ella algún reparo digno de censura, sino es que por lo divertido y exemplar de su asunto, lo arreglado de su traza, lo discreto y sazonado de su estilo, se deve aprobar también la elección que se ha hecho de ella para volver a darla a la pública luz en el theatro, para lo qual puede V.S.I., siendo servido, conzeder la lizencia que se pide. Madrid, y Octubre 25 de 1740. D. Bernardo Joseph de Reinoso. Me conformo con la censura antecedente. Madrid, y octubre 26 de 1740. Don Joseph de Cañizares ».

Huelga decir que analizando la actividad del censor sería ingenuo volver a juicios del tipo: « véase cómo la torpeza del censor destruye las bellezas formales del texto » (visión barroco-céntrica); o « he aquí como el censor procura evitar los errores barrocos » (visión clásico-céntrica). Cada propuesta textual tiene igual dignidad; lo que interesa son las razones de las estrategias de la intervención, y los únicos juicios valederos se relacionarán con la funcionalidad teatral.

3.a. Muy previsibles son las intervenciones del censor en materia doctrinaria y religiosa. El tema « sagrado » llega a parecer de por sí « impropio del teatro », según consta en la censura prohibitiva de *La más insigne venganza* de Álvaro Cubillo de Aragón [127-20]¹⁹:

« Esta comedia comprehende la destrucción de Jerusalem por Vespasiano y sus hijos Tito y Domiciano en venganza de la muerte de Cristo, cuía vida, pasión y muerte se refiere; y siendo este assunto tan sagrado aunque en método historial, le contemplo impropio del teatro, por lo que no deve permitirse su execución », Madrid, 1 de Mayo de 1775 (última hoja).

Unos diez años antes, en 1763, la comedia se había permitido: y no creo haga falta recordar la fecha-tope de 1765, con el trasfondo de la polémica contra los autos sacramentales, le « cadre d'une épuration de la religion, d'une réforme plus générale de la religiosité populaire que n'est à son tour qu'un volet, un des multiples aspects, d'une même politique visant à faire du peuple un instrument parfaitement adapté aux besoins du moment »²⁰.

No extraña, pues, que se cuide mucho la pureza dogmática. La censura a *Las cadenas del demonio*, de Calderón, 27 julio de 1758, [96-1], reza:

¹⁹ M. G. Profeti - U. M. Zancanari, *Per una bibliografia di A. Cubillo de Aragón*, Verona, 1983, 87.

²⁰ R. Andioc, *Querelle...*, cit., p. 418. Véase también J. Esquer Torres, *La prohibición de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII*, en « Segismundo », 1 (1965), pp. 187-226; M. Hernández, *La polémica de*

« Bajo la testadura y corrección que contiene al f. 226, pase, y no de otra forma, pena de excomunión mayor... en que ipso facto se incurra, sin más. Licenciado Armendáriz ».

El fragmento censurado consta de dos versos: « Y Dios, pues Divinidad / y Humanidad une y mezcla » (p. 226a), borrado y cambiado en « y Humanidad en sí obstenta ». Todas las discusiones doctrinarias, con amplios cortes, aparecen muy vigiladas; es significativa una intervención de este tipo: Irene, antes de su conversión, habla de Cristo: « afectando el desaliño / de su hipócrita modestia » (p. 212a); el adjetivo negativo subraya su posición de incredulidad y dará realce a su conversión. Pero parece escandalizar al censor, que propone: « su piadosa modestia », como más adecuado para referirse a Cristo²¹.

Si el teatro se considera « escuela de costumbres »²² habrá que salvar siempre la conveniencia y el decoro: es interesante el examen de *Los cabellos de Absalón*, que según nota Andioc gozó de cierto favor²³, y de la cual se conserva un texto impreso con censura de 1752 [99-8]:

« Haviendo reconocido esta comedia, soy de parecer que los atajos que tiene, que llevan al margen una cruz, de ningún modo se digan, y omitiéndolos puede V.S. conceder la licencia que se solicita ». Madrid, Mayo 1 de 1752. Nicolás González de Mora (en una hoja inicial añadida).

El tema del incesto es obviamente muy delicado, y el censor quita sistemáticamente el verbo *forzar*, sustituyéndolo con *violar*²⁴, aun cuando tiene la acepción de 'obligar': « para forzarla a que venga » (p. 115) se corrige « para obligarla a que venga »;

los autos sacramentales en el siglo XVIII, en « Revista de Literatura », XLII (1980), pp. 185-220.

²¹ Dejo a parte otras modificaciones, que a veces parecen depender de necesidades escénicas, como las que se dan en las pp. 216-217; de tipo lingüístico la siguiente, p. 255: « Luego, ¿ hasme conocido », cambiado en « Luego ¿ me has conocido? ».

²² M. Hernández, *La polémica...*, cit., p. 190.

²³ R. Andioc, *Teatro y sociedad...*, cit., pp. 23, 26, 27, 28.

²⁴ Cfr. p. 127: « el que su hermana forço » corregido « el que su hermana violó ».

y del mismo tipo la corrección « No he de dexar de gozarte » (p. 120) en « No he de perder la ocasión »; y casi ridículo el cambio « Divina Etiopía » (p. 116) en « rara Etiopía » (con pérdida de la regularidad métrica)²⁵. El « Ea, mondongo me fecit » (p. 148) del gracioso, que pudiera sonar a irrisión de los textos sagrados, resulta corregido con « Qué demonio de vejete », pero será borrado otra vez, y sustituido por « Qué buen consejero es este ». Naturalmente se corta la escena entre Tamar y Ammón (p. 121), las quejas de Tamar a David, con las alusiones a la virginidad perdida (p. 124), el cuento a los pastores (p. 129), con los juegos de palabra alusivos, etc.

A veces los cambios propuestos pueden hacernos sonreír; quiero resaltar los que aparecen en una comedia que había tenido gran éxito durante el siglo anterior: *No hay vida como la honra*, de Juan Pérez de Montalbán. En 1786 la pieza se vuelve a proponer con el título renovado *El esposo más honrado*: el texto presentado se guarda en la Biblioteca Municipal en tres mss. [28-7]²⁶. Al final del segundo hay varias censuras:

« Madrid, y Abril 22 de 1786. Dese licencia para representar esta comedia, a excepción de lo rayado en ella. Nos el Dr. D. Cayetano de la Peña... Por la presente y lo que a nos toca damos licencia para que la Comedia... intitulada *No hay vida como la honra* se pueda representar ... en los Coliseos de esta villa omitiendo lo que va rayado según contiene la censura y decreto anterior... Madrid y Abril, veynte y dos de mil setecientos y ochenta y seis. D. Peña (ff. [25] v - [26] r) ».

« He leído la Comedia que antecede intitulada *El esposo más honrado*; y observándose varias enmiendas que quedan hechas, no hallo inconveniente en que Vs. permita su

²⁵ Sustituciones análogas son constantes: cfr. *Las tres coronaciones de Carlos V* (véase infra), f. 19v, 2ª jornada, « mi patrimonio divino » se cambia en « mi patrimonio más digno »; f. 2r, 1ª jornada: « sagrado tesón »: « heroico tesón ». Análogamente en *No hay vida como la honra*, (infra, nota 26), f. [8]r, 2ª jornada: « El alma luego, que el suceso advierte / desampara la forma » se sustituye con « La vida luego » ... etc.

²⁶ Cfr. M. G. Profeti, *Addenda*, ..., cit., pp. 26-27. Trabajo ahora sobre el segundo ms., el que lleva las censuras, y no sobre el primero, descrito en las *Addenda*.

representación. Madrid, y Mayo, 12 de 1786. Ignacio López de Ayala.

Madrid 16 de Mayo de 1786. Apruévase, y representese bajo las prevenciones y correcciones que vienen hechas (en f. añadido) ».

Ahora bien: la intervención del censor es minuciosa, interesando todas las palabras que se reputan « inconvenientes ». Por ejemplo el gracioso Tristán propone a la criada: « Pues juntemonos yo y vos / a rezar en este oficio », con alusión a posibles contactos sexuales; y el censor corrige « entrémonos yo y vos » (f. [4]r, 1ª jornada). Escrupulos a veces excesivos: « De su hermosura gozé » se borra y se cambia en « logré » (f. [10]r, 2ª jornada); y hasta las palabras « marido » o « mujer » se cambian sistemáticamente, sin reparar en problemas de rima o de métrica²⁷. Naturalmente las blasfemias, aun ligeras, se quitan como mejor se pueda: « Mas, ¡testigo a Dios! », se corrige « Mas, infelice amor » (f. [11]r, 1ª jornada)²⁸.

²⁷ F. [27]r, 2ª jornada: « Ya mi marido eres »: « ya mi esposo eres », f. [7]r, 3ª jornada: « y de verme con marido »: « y de verme con esposo »; f. [25]v, 3ª jornada: « del marido más honrado »: « del esposo más honrado »; f. [15]v, 3ª jornada: « Yo por mi muger infame »: « Yo por mi Leonor infame ».

Del mismo tipo son los cambios, f. [17]v, 3ª jornada « bien te puedes retirar » en lugar de « bien te puedes acostar » del original; o alusiones a contactos matrimoniales: « que ha de sobrarme la mitad del lecho/ y ha de faltarme la mitad del alma », f. [9]v, 3ª jornada, se sustituye por « que me falta mi esposo triste pecho/ y que la angustia lidia con mi alma »; « a sus brazos me arrimo, no a su pecho », f. [26]r, 2ª jornada, se sustituye por « mi lengua dice lo que dicta el pecho », « desposarnos, de secreto », f. [16]r, 2ª jornada, se cambia en « desposarnos, dueño mío ». Cuando Carlos cuenta como ha salvado a su dama, creo que razones de decoro se unan a razones de gusto literario, para omitir el siguiente pasaje, f. [6]v, 1ª jornada: « Sin alifio, que la priesa / dio licencia a tan forzosos / favores, que aun el recato, / que hasta allí fue melindroso, / dicen que enseñó al cristal / por no decir a mis ojos / de la columna de seda / no sé si seda con oro ».

Análoga la omisión de unas sales groseras del gracioso en *El amor como ha de ser* (cfr. infra), f. 10v, 2ª jornada: se omite: « El que para consolallo / de una y otra sinrazón / no tiene voz por capón / ni tiene cuenta por gallo ».

²⁸ No faltan razones de decoro político: por ejemplo se quitan las alusiones a comportamientos alevosos de conde (f. [28]r, 2ª jornada).

Pero, mientras avanza el siglo XVIII, más allá de las razones « religiosas » o de « decoro »²⁹, se vislumbra el hastío hacia la falta de rigor histórico, el vacío de contenido didáctico que mueve la mano del censor. Hasta llegar a la censura de Quintana que en 1808 sella *La Pecadora penitente*, nuevo título de *La Gitana de Menfis* de Montalbán [137-13]³⁰:

« He visto y reconocido la comedia en tres actos intitulada *La Pecadora penitente*. El argumento de esta composición es tan delicado que parece imposible tratarle sin inconveniente en cuanto a la moral y al decoro público, y el autor ha tenido tan poca circunspección, que muchos de los pasajes de la vida libre de la Santa tocan en escandalosos y otros lances devotos tan interpolados con bufonadas impertinentes y groseras. He señalado y atajado todo lo que me ha parecido más reparable, para que en el caso de que por razones de economía se haya de representar esta comedia como otras de su clase, se consideren, se reformen o supriman precisamente todos los pasajes dichos... »

²⁹ Relego en esta nota otro de los muchos ejemplos: con estos reparos se permite la representación de los *Bandos de Vizcaya* de Rosete Niño [ms. 11-4; con varias censuras: una positiva del 21 de Mayo de 1740 (2º ms. al final de la 1ª jornada), seguida por la de Joseph Reinoso, igualmente positiva; y una tercera, al final de la 3ª jornada, 1º ms.:]

« Omitidos los quatro bersos . . . de la segunda jornada de esta Comedia podrá representarse, dando V.S. su permiso y licencia, que assí lo siento... ». Madrid, 20 de Mayo de 1767 (25).

Y se trata de los versos siguientes, que pintan comportamientos indecorosos:

Una dama, allí al martirio
de su tez de verengena
se acostó como azucena
y amaneció como lirio.
¿Dónde irá aquella tapada
tan de mañana? ¿Insolente
vas a tomar aguardiente
con tu media naranjada?
Allí un galán recatado
sale ajado sin rumor,
jornalero del amor
de travajar un pecado (ff. 8v-9r, 2ª jornada).

³⁰ M. G. Profeti, *Addenda* . . ., cit., pp. 19-20. Corríjase ivi, p. 20, la signatura de la suelta, Valladolid, s.a., Riego, [137-13] que constituye el « primer apunte »; a esta impresión me refiero ahora.

Madrid, 17 de Febrero de 1808. Manuel Josef Quintana
(f. final).

Los cortes aquí aparecen menos dogmáticos, más preocupados por apagar un tono « recargado », por suprimir lo más típico de Montalbán, como si detrás de la censura « religiosa » operara el « gusto » formal: se quitan las repeticiones paralelísticas (p. 5b), o el largo pasaje donde María y Teodora subrayan su anhelo a la libertad (6b-7a); al final se suprimen nueve páginas enteras: ya no se trata de cambios ligeros, aunque significativos, sino de una drástica intervención que altera sustancialmente el tejido textual.

Como nota Mario Hernández « lo moral se interrelaciona necesariamente con lo estilístico: a diversa mentalidad corresponde un diverso modo de expresión »³¹.

3.b. El segundo tipo de intervención está determinado por razones de prudencia política. Así se justifica la prohibición de *Las tres coronaciones del emperador Carlos V* de Fernando de Zárate, [ms. 69-15]:

« Madrid, 7 de Septiembre de 1761

Señor

Esta comedia de *Las tres coronaciones del emperador Carlos V* puede representarse como lo que va tachado se omite: y si bien lo que en la primera escena de la primera jornada va rayado, yo no tengo inconveniente en que se diga, porque apenas ay historia que no lo exprese, con los dictérios más acres y más vivos; me es indispensable hazer presente a VS que quanto a dar o no el Arzobispado de Toledo el emperador a Guillermo de Crey, sobrino de Mons. de Gueres, Primer Ministro de aquel soberano, se mueve una altercación con el duque de Alba, y este le critica demasiado con que es extranjero; que siéndolo sabría observar las leyes de su Patria, y que sin imponerse en la patricias mal podría gobernar dominio estraño, que habría detenerse émulos forzadamente, que podría haver sido en Alemania un ministro grande pero que en España no lo

³¹ M. Hernández, *La polémica...*, cit., p. 191. Véase también A. Zabala, *El teatro en la Valencia...*, cit., pp. 140-147.

podría ser, y sobre todo que le faltava a tío y sobrino la aprobación de los Naturales, etc.

Bien noto, señor, que una Comedia que se escribiría en el conmedio del pasado siglo no tiene conexión con este tiempo, mas no me parece la ocasión oportuna para exponer al público una crítica de esta clase, existiendo en la porfiada pasión de los aficionados a comedias suficiente malicia en algunos que pudiéndolo torcer a la peor parte no pueda ocasionar un sentimiento y a los cómicos una prohibición, y quando nada de esto sucediere, yo devo proponer lo que discurro, V.S. podrá determinar lo que fuere de su agrado, ... Nicolás González Utager (3º cuaderno, ff. [13] v - [14] r) ».

Es un documento elocuente, que no necesita comentarios; como la censura con la cual se prohíbe la representación de *La puerta Macarena*, de Montalbán, [Ms. 137-14]³²:

« Señor,
haviendo de orden de Vs. reconocido la primera y la segunda parte de las comedias intituladas *La puerta Macarena*, por quanto no será justo que se nos objete que sin ofrecérsenos el menor reparo damos nuestro dictamen para que se permita su representación, no obstante que por algunos historiadores nacionales la memoria del Rey Don Pedro de Castilla se advierte con horror manchada de excesos infinitos, ninguno de los que los refirieron ofendió tanto el nombre de este príncipe como el Doctor Juan Pérez de Montalván en esta obra, de la que se pretende el permiso, para exponerla al teatro; porque los autores que relacionan sus excesos o más o menos justa le dan causa, y no se atrevieron a negarle muchas prendas ilustres, de que fue adornado; pero aquí recopiló el ingenio lo más rígido y lo más bárbaro, para dar al público una idea del Príncipe más impío.

En el siglo pasado, por el honor de la Patria y de sus Reyes, hubo quien se interesó en escribir Apologías, en que (entre otros) convence de más seguras y más conformes a

³² M. G. Profeti, *Addenda...*, cit., pp. 30-31. Las censuras constan en un cuaderno a parte de 4 ff.

lo justo las operaciones de este Rey infeliz, cuio crimen mayor deduce haver sido el mirarse muerto a furor de su hermano don Enrrique en los campos de Montiel, que a suceder lo contrario, el que se hizo aclamar por Rey resultaría reo. Mas en virtud de que en las historias es constante su demasiada severidad, no se expongan al público más borrones que oscurezcan su fama, tan nada verdaderos como que aun entre sus mayores enemigos no se encontrará escrito que los apoye. Tal es, en la tercera jornada de la segunda parte, a los principios della, el escandaloso atentado de firmar el Rey don Pedro, sobre el sepulcro de su hermano don Fadrique, la muerte de su esposa doña Blanca, y hazer nover el estoque a la estatua del difunto, para que en aquellos que lo adviertan, y no distinguan entre el episodio y la verdad, quede más firme el aborrecimiento a la memoria de este soberano. Toda la obra es un libelo contra sus acciones, sin intermisión la más leve; pero pues otros ingenios hizieron representables distintas operaciones suyas, en que supieron unir igualmente su justicia que su crueldad y que el renombre de cruel serà ya indeleble entre los de nuestra nación, podrá Ud. permitir que estas comedias se representen, si fuere de su agrado; mas sí, dé dictamen que las quatro hojas de la referida tercera jornada totalmente se omitan (según lo que va atajado), por el hecho horrible que enarran, tan falso como escandaloso; igualmente irracional que abominable, por redundarse en tanto deshonor de un Rey de Castilla, de quien en parte alguna consta el hecho, y por ser una ficción del ingenio voluntaria. Pues este es mi parecer, salvo otro. Madrid, y de Agosto, 22, de 1755. Nicolás González Maez ».

« Señor,

he reconocido con la atención que se debe las dos comedias de *La puerta Macarena*, y en vista de los dos pareceres que las acompañan debo exponer a V.S. están escritas con más impiedad de la que pudiera practicar el Rey don Pedro, conforme al epítecto con que se quiere conozer. Y sobre este particular véasse al discretíssimo conde de la Roca, el qual en su obra que intituló *El rey don Pedro defendido* hizo patente al mundo y al orbe literario las imposturas que a este monarca se le adaptaron, probando haber resplandecido en él el nombre de justiciero. En estas comedias nos

presenta el author a un Rey público concubinario, sin fee a los hombres, sin respeto a los sagrados templos, sin ley y sin temor a Dios, y últimamente una vil copia de el bárbaro Nerón, con cuyos nombres a cada passo le insulta, siendo todo en desdoro de la Magestad y vilipendio de la nación. Sobre lo qual hago a V.S. esta refleja: si por sola la política razón de estado entre coronas unidas y aliadas no se permiten representar en nuestros theatros (siendo también casos verdaderos y algunos en honor de nuestros héroes) las comedias, v.g., de la *Prisión de el Rey Francisco*, *Las tres coronaciones de Carlos V*, *Las visperas sicilianas*, y otras, ¿con cuánta más razón se deberán impedir las pressentes? Además de todo esto hago juicio que la compañía que pretende el permiso, si las representta, logrará por ellas más que deleytar con provecho, horrorizar con tedio; [este es mi dessapassionado sentir con toda ingenuidad. V.S. como árbitro resolberá lo que se hallara por más conveniente. Madrid y Agosto, 25 de 1755. Antonio Pablo Saenz] ».

En efecto el mismo día la comedia se prohíbe:

« Madrid, 25 de Agosto de 1755. Por los motivos que expresan el censor y fiscal de comedia escútese la representación de las dos partes de esta, intitulada *La puerta Macarena*, cuia execución tampoco se proponga en lo sucesivo ».

La cita, demasiado extensa, se justifica por su interés: quedan aquí bien dibujados algunos conceptos base de la reforma dramática del siglo XVIII: los principios de la verdad histórica, de la « política razón de estado » que se oponen a lo « irracional », lo « falso », la « ficción del ingenio voluntaria ». Y sobre todo resalta la oposición « deleitar con provecho / horrorizar con tedio » como definición del teatro « nuevo » vs. el « viejo ».

3.c. Si el *provecho* se vincula con los contenidos « nuevos », educativos, del siglo XVIII, el *tedio* en cambio es el juicio negativo aplicado a una forma ya lejana del gusto dieciochesco, hacia la cual se dirigen las últimas y más interesantes intervenciones del censor.

Véanse las que aparecen en *No hay vida como la honra*: se cortan las bufonerías del gracioso Tristán (f. [9]*r-v*, [14]*v*-[15]*r* de la 1ª jornada; [10]*r*, [13]*r*-[14]*r* de la 2ª etc.); unas quejas (f. [19]*v*, 2ª jornada), comparaciones (f. [26]*v*, 2ª jornada), juegos de palabras (ff. [16]*r*, 1ª jornada; [27]*r-v*, 2ª jornada; [13]*r-v*, 3ª jornada); la despedida paralela de los amantes (f. [28]*v*, 2ª jornada) las largas relaciones finales de Tristán y Carlos (los ff. [11]*r*-[12]*v*, 3ª jornada están reunidos con un alfiler, ff. [18]*v*-[19]*v*, [20]*r-v*, [21]*r*, [21]*v*-[22]*r*, 3ª jornada, etc.), y sobre todo algunos fragmentos muy típicos de Montalbán³³, como un pasaje con una recargada anáfora de *ya* (ff. [13]*r*-[14]*v* de la 2ª jornada), o la descripción del arroyo que se hiela (f. [11]*v*, 2ª jornada).

El mismo censor procede con criterios análogos sobre el texto de *El amor como ha de ser*, de Cubillo de Aragón, (2 mss. [1-7]³⁴:

« Vista, y dese licencia para representarla, a excepción de lo que está entre las cruces, Nos el D.D. Cayetano de la Peña (f. 26*r*, 2º cuaderno).

Con tal que no se haga uso de los versos comprendidos entre cruces, entiende que lo demás no contiene al parecer cosa opuesta a nuestra fee y loables costumbres. Madrid y Abril, tres de mil setecientos ochenta y cinco (f. 26*v*, 2º cuaderno).

He leído con atención y cuidado la comedia antecedente en tres jornadas titulada *El amor como ha de ser*, y omitiendo los versos que entre cruces constan, prohibidos de la antecedente licencia, como también las expresiones borradas, podrá representarse. Madrid a 4 de Abril de 1785. Angel de Pablo Puerta Palanca » (en f. añadido).

³³ Cfr. M. G. Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, 1970, pp. 162-164, 62 e passim.

³⁴ M. G. Profeti - U. M. Zancanari, *Cubillo de Aragón...*, cit., p. 55.

³⁵ Por ejemplo se cortan los vv. siguientes: (¡Con qué dolor lo publico! / ¡Pluguiera a Dios que pudiera / ocultarlo!) trató (¡ay triste!) / en mi estado (¡qué cruel pena!) un lícito amor conmigo; / si hay lícito amor, que mienta; / bien que en los pechos traidores / las falsedades se encierran, / y estas pasan por verdades / en quien la verdad profesa » (f. 4*v*, 1ª jornada).

« He leído la precedente comedia, y no contiene cosa que pueda impedir su representación, observándose las enmiendas que notan las otras dos censuras que anteceden ». Madrid, y Abril 4 de 1785 (en f. añadido).

Los cortes, menos minuciosos que en la comedia anterior, son también de tipo literario: las quejas de Isabel al contar como Don Gastón se ha enamorado de ella³⁵, los cierres paralelos³⁶ la comparación de la decepción de don Gastón, al cual Teodora quita su mano, con la mujerzuela que pierde un paño lavando (f. 5v, 2ª jornada); las quejas amorosas del conde (f. 21r, 2ª jornada, 9r, 3ª jornada)³⁷, o de Teodora (ff. 3v-4r, 3ª jornada); el refinado diálogo entre Rosimunda y el Conde (ff. 9v-10v, 3ª jornada).

Naturalmente este tipo de intervención afecta también comedias de Calderón, y citaré *Amigo, amante y leal*, que se conserva en una *suelta* s.l.s.a., con censura de 1774 [85-10], donde se corran fragmentos de este tipo:

« pues por ver alguna Aurora
en zelages de su Oriente,
desperté en la calle muchas
con las músicas alegres
de lágrimas y suspiros,
que son las aves y fuentes,
a cuya dulce armonía,
y en cuya vndosa corriente... » (f. A₂ 1rb).

o una lista de « errores »:

« un lince buscando a un ciego
que le guíe y que le adiestre;

³⁶ F. 7r, 1ª jornada: « Para que alcance, disfrute, / logre, facilite, y tengan / consuelo, alivio, descanso / mis ansias males y penas », f. 21v, 2ª jornada: « comodidad de los males, / alimento de las penas, / esfuerzo de los temores, / alivio de las tinieblas ».

³⁷ He aquí el fragmento borrado en el f. 9r, 3ª jornada: « No basta, que aunque en mi amor / hidalga sangre me abona, / como a mi vista se niega / y de la suya me arroja / llego también al favor, / bien así como el que ignora / el camino en noche obscura, / que los troncos y las hojas / que le alegraron primero / le acobardan y le asombran. / Venga la luz, llegue el día / y el imperio de la Aurora / pisando oscuros vestigios / destierre miedos y sombras ».

un cuerdo ha llamado a un loco
que le advierta y le aconseje;
un sabio a un necio ha pedido
que le doctrine y enseñe;
y un sano pide salud
a un enfermo que se muere » (f. A₂ 1va).

Se suprime también el diálogo de Aurora, Estela y Arias sobre los celos (f. Brb-va), la descripción que hace Aurora del arroyuelo (B₂+2ra—B₂+2va), etc.

El teatro del siglo anterior es, pues, una forma ya lejana, de la cual no se comparten las razones ideológicas, y sobre todo, cuyo *ornatus* retórico puede llegar a parecer francamente fastidioso.

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 estudio¹. 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 analizado² —,

¹ 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.

² 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 presentan³ — 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.

³ En la obra de Pérez Galdós, *La Corte de Carlo IV* (O. C., Madrid, 1950³, 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 asombrosos⁴. Su vinculación profesional y económica con el teatro le imponía una adaptación a los gustos y demandas de un público que conocería a la perfección⁵. 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

⁴ 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.

⁵ 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 »⁶, 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 XVIII⁷.

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 enumerarlas⁸. 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

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

⁷ José Concha cultivó el sainete, la comedia de magia, la tragedia, la comedia heroica, la « comedia histórica », 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.

⁸ *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 Concha⁹.

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.

⁹ 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 encargo¹⁰. 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 neoclásicos¹¹. 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-

¹⁰ 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 —.

¹¹ 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*¹², 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*¹³, 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

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

¹³ *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 particulares¹⁴. 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-

¹⁴ *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 Rodrigo¹⁵, 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 época¹⁶. 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.

¹⁵ Véase *ibid.*, p. 7.

¹⁶ 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*¹⁷. 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*¹⁸, 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-

¹⁷ *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.].

¹⁸ *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 trama¹⁹. 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*²⁰. 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-

¹⁹ 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.

²⁰ *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.

EL PUBLICO DE LOS TEATROS VALENCIANOS DEL SETECIENTOS: APORTACION A SU ESTUDIO

por Francis Sureda (Universidad de Perpignan)

En una mesa redonda sobre teatro tuvimos la oportunidad de presentar, por primera vez, un análisis de la composición del público del teatro valenciano, « el Corral de la Olivera », en la primera década del siglo XVIII ¹. El presente trabajo no pretende sino aportar algunos datos más sobre la frecuentación de los coliseos de la Ciudad del Turia, por los espectadores durante las temporadas teatrales que van de 1716 a 1746 y de 1761 a 1779.

Cabe recordar, a título de indicación, que los hospitales reales de las grandes ciudades como Barcelona y Valencia disfrutaban de la explotación del espectáculo escénico desde el siglo XVI ². Los ingresos producidos por autos sacramentales, comedias, zarzuelas, volatines, etc... permitían a los referidos hospitales atender a sus enfermos y satisfacer las necesidades de los pobres de la ciudad. La « Santa Casa », así se le llamaba al hospital general y real, gozaba del monopolio del teatro, establecía los precios y contratava a las compañías de cómicos. La gestión del coliseo, la llevaban a rajatabla los administradores, y el esmero que ponían los secretarios y amanuenses del hospital en anotar con detalles, en los libros de cuentas, los ingresos cotidianos, permite efectuar investigaciones

¹ F. Sureda, *Physionomie du public valencien de 1700 a 1712: limites d'une approche socio-économique*, en *Théâtre et Société*, « Cahiers de l'Université », Pau, 1974, pp. 119 a 139.

² H. Mérimée, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse, 1913.

sobre la composición del público acomodado en los diferentes asientos del teatro y apreciar, con bastante exactitud, la acogida que tributaban los espectadores a las diferentes obras que se les ofrecían.

Al consignar en el *Llibre Major* y en el *Contrallibre Major* de la Clavería las obras representadas, se desfigura y trunca el título, pero disponemos de un apunte que permite, en la mayoría de los casos, formar el cuadro de las comedias preferidas en aquella época.

Tales como aparecen consignados en los libros de contaduría de la primera mitad del siglo, los ingresos producidos por el corral de comedias no permiten apreciar de golpe el volumen de público presente en el coliseo, ni conocer con precisión el número de mujeres que pagaron el derecho de entrada. Por otra parte, la desaparición de largas listas de abonados a partir de la época de la guerra de Sucesión, nos priva de la posibilidad de presentar, como es posible para los últimos años del siglo XVII y los seis primeros años del setecientos, la fisonomía de un público con sus componentes sociales³.

Por lo que respecta a la segunda mitad del siglo (1761-1779), los documentos de tesorería, mucho más detallados, ofrecen posibilidades muy interesantes. Estos libros, más precisos que los de la primera mitad, presentan los ingresos cotidianos obtenidos en cada una de las puertas de entrada del teatro (puerta de hombres, puerta de la tertulia, puerta de mujeres), así como las cantidades producidas por el alquiler de los asientos (sillas del patio, tertulia, sillas de la cazuela y aposentos) ocupados por gente adinerada.

Una simple lectura de las recaudaciones globales cobradas en las diferentes entradas no permite apreciar siempre con exactitud la acogida que el público había reservado a cada una de las obras representadas. En efecto, como variaba el importe de la entrada en función del espectáculo, se daba muchas veces el caso de que

³ Véase el cuadro que presentamos en nuestro trabajo: *Teatro y Público en Valencia durante la Guerra de Sucesión*, en *Qüestions valencianes*, Valencia, I, 1979, p. 95.

unas recaudaciones de igual importancia podían corresponder a un número muy diferente de espectadores.

Para evitar toda confusión, ha sido preciso elaborar un método de cálculo que permite conocer, por cada una de las obras representadas durante la temporada y cualquiera que fuera el espectáculo ofrecido, el número de entradas de pago diarias en las diferentes puertas, así como el número de espectadores que habían abonado el importe de las localidades de asiento. Los resultados de este trabajo ofrecen la posibilidad de medir el impacto que pudo tener el espectáculo teatral sobre los diferentes sectores de la población de la ciudad, que solían ir al corral de comedias.

Las investigaciones sobre la demografía de Valencia en el siglo XVIII han dado, hasta la fecha, resultados fragmentarios y discutibles. Sin embargo, los datos de que disponemos permiten pensar que la ciudad alcanzaba entre 40.000 y 50.000 almas en el primer cuarto del setecientos y entre 80.000 y 100.000 en las dos últimas décadas del siglo⁴. Un crecimiento demográfico de semejante amplitud podía dejar suponer un aumento importante de la clientela del teatro entre 1716 y 1779. El análisis de las recaudaciones diarias evidencia que la media de las entradas de pago es poco más o menos constante a lo largo de este período. Dicho de

⁴ Archivo Municipal de Valencia, *Libro de pregones de 1711 a 1730*, XX (II y *Libro Capitular de 1712*, D. fol. 32r., en ambos documentos consta el número de vecinos sometidos al impuesto del «cuartel de invierno», destinado a cubrir los gastos de alojamiento y mantenimiento de las tropas. El referido impuesto se repartía entre 8.290 vecinos residentes en Valencia y en su particular contribución, «a proporsión de los aberes de cada vezino, cargando a los ricos como a ricos, a los medianos como medianos, y a los pobres como tales y con declaración que cada uno ha de pagar sólo en el lugar donde viviere y no en otra parte aunque tenga hazienda fuera de su vezindario, y no será ninguno exempto de pagar excepto los eclesiásticos». Habida cuenta del número de omisiones o de ocultaciones señaladas por los historiadores en la elaboración de los documentos impositivos de la España del siglo XVIII, se puede pensar que la cifra de 8.290 vecinos era inferior a la realidad. Si se aplica el correctivo de 20% que utilizó Gerónimo de Ustáriz (*Teórica y práctica de Comercio y de Marina*, Madrid, 1742), y se toma como base 4,5 habitantes por vecino, el número de almas alcanzaba la cifra de 44.766. Otros demógrafos piensan que el porcentaje de omisión y ocultación era de 60%, lo que daría para Valencia, en 1712, un total de unos 59.688 habitantes. (Véase: F. Bustelo, *La població del país Valencià al segle XVIII*, «Recerques 5», Barcelona, 1975, p. 77). Este porcentaje que el autor de este artículo califica de «percentage probable... per a Espanya en con-

otro modo, la población de la ciudad se había duplicado en el espacio de unos sesenta años sin que el incremento demográfico incidiera en la frecuentación del teatro.

¿Qué explicación se puede dar a este fenómeno que sólo un análisis de las cuentas del teatro durante un periodo de larga duración permite constatar? La ausencia de encuestas relativas a unas series completas de partidas de nacimiento, matrimonio y defunción, nos obliga a prestar fe a la hipótesis según la cual, el aumento importante de población no se debe a un crecimiento vegetativo sino a una inmigración considerable que se verificaría entre 1712 y 1787⁵.

junt», nos parece excesivo, por lo menos aplicado a Valencia intra-muros. Si las autoridades de la ciudad se quejaban de las dificultades que encontraban para recaudar el impuesto en un « vecindario tan dilatado » (A.M.V., *Libro capitular de 1712*, ms., cit., fol. 34r), no debía de ocurrir lo mismo en el interior de la ciudad en la que el Gobernador, don Antonio del Valle, estaba en posesión de listas en las que estaban apuntados los nombres de los cabezas de familia (A.M.V., *Libro de Instrumentos de 1712*, D II, s. fol.). El control del vecindario del casco era más estricto de lo que parece (A.M.V., *Libro de Instrumentos de 1724*, D 36, s. fol.). Aceptar un porcentaje de 60% de ocultación quiere decir que de cada cinco vecinos tres no pagaban el impuesto. Si admitimos, sin embargo, que Valencia podía tener unos 60.000 habitantes en 1712, es bastante sorprendente que, en el año 1768, Antonio Ponz (*Viage de España*, Madrid, 1789, p. 254) estime la población de Valencia, con sus cuatro cuarteles de Campanas, Patraix, Rusafa y Benimaclet, a un 20.000 vecinos (90.000 almas). La población de la ciudad, exceptuados los pueblos de la particular contribución, no hubiera conocido, en el espacio de 56 años, un incremento tan importante como se ha dicho. Para Joseph Antonio Cavanilles (*Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura y frutos del Reyno de Valencia*, Madrid, 1795-1797, 2 vols., I, p. 134), Valencia intra-muros tenía unos 160.654 habitantes.

Sea lo que fuere, y mientras no dispongamos de datos más seguros, no es nada aventurado pensar que la población de la ciudad misma pudo alcanzar 40.000 o 50.000 habitantes entre 1712 y 1750, y 70.000 o 90.000 entre 1761 y 1779 (fechas que corresponden a las épocas que estudiamos). A título de comparación, y sin querer establecer un paralelo, según P. Vilar (*La Catalogne dans l'Espagne moderne*, Paris, 1962, II, p. 47, 48, 56 y 60) Barcelona tenía unos 32.791 habitantes en 1716, 70.000 en 1759, 71.783 en 1770, 84.870 en 1778, 93.880 en 1786, para superar los 100.000 a partir de 1790.

⁵ F. Bustelo, *art. cit.*, pp. 85 y ss.; R. Pérez Casado (*Demografía, la estructura económica del País Valencià*, Valencia, 1970, I, pp. 69-116) atribuye el enorme incremento de población a una inmigración procedente del sur de Aragón. En cambio, para Domínguez Ortiz (*La Sociedad espa-*

Desgraciadamente, desconocemos todo o casi todo sobre los movimientos migratorios del siglo XVIII en el Reino de Valencia. Por cierto, nos entera el libro de Antonio José Cavanilles de que muchas familias extranjeras se habían instalado en algunas regiones rurales y no cabe duda de que la afluencia de población hacia Valencia y su periferia se puede atribuir al desarrollo agrícola de la Huerta. Según P. Vilar, Valencia « est un des coins de terre méditerranéenne, qui, dans des conditions favorables, s'élève vite vers les records de densité de population »⁶.

Pero, ¿cuál era la índole de esa inmigración? ¿Era debida a los trabajadores (jornaleros, oficiales, buhoneros, mozos de cuerda, carreteros, etc...) que iban a Valencia con la esperanza de encontrar en la capital posibilidades de remediar sus dificultades económicas? ¿No pudo atraer también la ciudad a ciertos sectores de las clases medias? ¿Cómo se repartían desde el punto de vista socio-profesional los que venían de otras regiones? Mientras trabajos exhaustivos no permitan encontrar una explicación a este fenómeno, resultará imposible contestar de modo satisfactorio a esta serie de preguntas.

Para explicar porqué el público del teatro aumenta sólo en muy reducidas proporciones, a pesar de un incremento importante de la población en el espacio de más de medio siglo, no nos queda más remedio que emitir algunas hipótesis, las cuales, en ausencia de estadísticas o datos más fidedignos, han de considerarse con prudencia:

I - El teatro de la época era un hecho social minoritario que no interesaba sino episódicamente a las capas populares y modestas de la población y también a algunos sectores sociales acomodados de la ciudad.

II - El incremento demográfico de Valencia era debido, en su mayor parte, a la llegada de inmigrantes de condición social modesta, que no tenían los recursos necesarios para frecuentar el teatro o manifestaban indiferencia por esa clase de diversión.

ñola en el siglo XVIII, Madrid, 1955, p. 71), los datos relativos al desarrollo demográfico y a la repoblación de algunas zonas presentadas por J. A. Cavanilles (*op. cit.*, p. 166 y ss.), inducen a pensar que el fenómeno es debido a un crecimiento vegetativo.

⁶ P. Vilar, *op. cit.*, II, p. 44.

Sea lo que fuere, y volviendo al teatro, es curioso observar que los administradores del hospital general se quejaban de la poca cabida de la « Botiga de la Balda », teatro de la época incapaz de acoger, según decían, a un público numeroso, principalmente los domingos y días festivos. La exigüidad del coliseo valenciano de la segunda mitad del siglo privaba al hospital de los recursos necesarios para contratar a buenas compañías de cómicos y atraer así a un mayor número de personas los días de entre semana⁷. Estas quejas de los responsables del teatro son frecuentes y han de tenerse en cuenta. Pero, mirándolo bien, notamos que incluso los domingos y días festivos, y eso durante todas las temporadas de la segunda mitad del siglo, pocas veces la « Botiga de la Balda » realiza el lleno⁸. De hecho, lamentaban los administradores que el número de localidades caras, puestas a la disposición del público, no fuera más importante. En algunas ocasiones, los comisarios del Cabildo tomaron la decisión de impedir que los espectadores pudieran asistir más de una vez a la representación de una misma comedia⁹. Dichos espectadores, cabe sub-

⁷ En una carta fechada 8 de febrero de 1771, dirigida a la Junta de la « Santa Casa », uno de los administradores, don Antonio Pascual, escribe que « ... si hubiera una casa de comedias de correspondiente capacidad para los muchos concursos que suele haver en los días de fiesta, no se perderían aquellas utilidades que dexarían los muchos que en dhos días de fiesta se quedan sin poder entrar, cuyo perjuicio no se compensa en los restantes días de la semana, porque como la mayor parte son gente de trabajo no pueden acudir en los días de hazienda. A esto se añade que siendo cortas la utilidades, no se pueden lograr tan buenos cómicos y por consiguiente disminuye también la concurrencia de entre semana, porque como los que en dhos días acuden son los de gusto más delicado, es menester para atraerles que haya una compañía muy buena, la que por ventura se lograría muy fácilmente si los productos de la casa fuesen mayores ». (Archivo del hospital, *Deliberaciones de la Administración del Santo Hospital desde 1767 hasta 1772*, fol. 52 r.).

⁸ En la « Botiga de la Balda », durante el periodo de 17616 a 1779, hubo tan sólo unas veinte representaciones con una concurrencia de 1000 a 1200 entradas de pago. Según los cálculos que hemos efectuado, este teatro tenía una cabida de 1300 a 1400 personas, es decir mucho menos que el « Corral de la Olivera », que podía acoger de 1800 a 1900 espectadores.

⁹ Archivo del hospital, Sección Protocolos, *Judiciario n. 37*, 1760-1761 y 1761-1762, *Protesta del Clavario del Hospital sobre Casa de Comedias*, del 20 de febreros de 1762, fol. 20 r. - v., y del 27 de febrero del mismo año, fol. 24 v. y 25 r. - v.

rayarlo, deseaban ocupar asientos de categoría. Las condiciones en que se instalaba el público dentro de un antiguo almacén de trigo arreglado en teatro, eran poco satisfactorias y no respondían a las exigencias de una clientela acomodada, capaz de gastarse cantidades importantes para asistir a la representación de comedias de teatro y, entre ellas, de magia ¹⁰.

Realizar un análisis de las recaudaciones diarias, producidas por el teatro durante un largo periodo, responde también a la preocupación de reducir el margen de errores en la apreciación del éxito o del fracaso de las comedias u otros espectáculos escénicos. En efecto, hay muchos factores que pueden determinar la afluencia o la ausencia del público. El valor de una comedia o el interés que, según las circunstancias, era capaz de despertar entre los espectadores, no son siempre elementos que, por sí solos, determinan el éxito o el fracaso de taquilla: las condiciones económicas o climáticas, la calidad de la compañía o la fama de algunos cómicos, los periodos de fiesta, el gusto por el teatro menor (entremeses, sainetes, tonadillas), eran factores que podían influir en el comportamiento de la gente.

Por eso, aunque las cifras son un instrumento de análisis fundamental e irrefutable, que permite observar si el público acude en mayor o menor número a tal o cual representación, hay que abstenerse de sacar la conclusión de que el contenido de la obra ofrecida al público era, en cualquier circunstancia, el elemento

¹⁰ El 20 de febrero de 1762, el Clavario del hospital hace constar que dos regidores nombrados por el Ayuntamiento y el Corregidor, para asistir a la Casa de comedias, habían dado orden para que dos cobradoras tomaran « en una lista los nombres de las mujeres » que querían reservar una silla para la representación del día, « para advertir que las que oy tuvieren tarja no se las dé para mañana, con lo qual todas las mujeres del Pueblo podrán ver la comedia que actualmente se representa . . . ». Dicha comedia no era sino la segunda parte de *El Mágico de Salerno*, de Juan Salvo y Vela, obra muy apreciada por el público y representada durante la época del Carnaval, desde el sábado 13 hasta el martes 23 de febrero de 1762, con un día de descanso, el martes 16. El precio de entrada era de 40 dineros, sea 3 sueldos y cuatro dineros valencianos, y el de las sillas de 12 y 24 dineros, según el lugar donde estaban situadas. No cabe la menor duda de que las « mujeres del pueblo » que quisieron asistir a la representación de esa comedia de magia formaban parte de la gente adinerada. Algunos días más tarde, el mismo clavario precisa que « algunas señoras condesas y mar-

determinante del éxito o del fracaso de una función.

Para disminuir la importancia de los imponderables, hemos optado por efectuar los cálculos sobre un periodo de larga duración, puesto que sólo un estudio exhaustivo de los ingresos de cada año nos pone a cubierto de conclusiones apresuradas o arbitrarias sobre la clase de público y su comportamiento frente a los programas que se le ofrecían. Tenemos importantes razones para pensar que si una obra teatral sigue gozando, a pesar del paso del tiempo, del favor del público, es que presenta un innegable atractivo.

De los cálculos efectuados resulta que, exceptuando algunos domingos y días festivos, las épocas de Navidad y Carnestolendas, algunas funciones en que se daban comedias de teatro y los tres o cuatro primeros días de cada temporada teatral, era una minoría de personas la que frecuentaba el teatro de manera regular. La media cotidiana global para los treinta años de la primera mitad del siglo arroja la cifra de unas 361 entradas de pago. El promedio diario de la segunda mitad alcanza unas 383 entradas. Aunque la teneduría de los libros de cuentas era tan minuciosa en el « Corral de la Olivera » (1716 - 1746) como en la « Botiga de la Balda » (1761 - 1779), sólo las recaudaciones más detalladas del teatro de la segunda mitad del siglo permiten distinguir el público femenino del público masculino y calcular, con la mayor exactitud, el número de mujeres que abonaban cada día de representación el importe de entrada.

En la mayoría de los casos, las espectadoras representaban sólo una media diaria de 65 a 100 personas o sea entre un 13 y un 23% de la concurrencia, según las circunstancias. Sin embargo, en algunas ocasiones el número de mujeres era más elevado y alcanzaba un 25 o un 30% del público, particularmente en las representaciones de obras de magia, de comedias que llevaban a escena al diablo, la vida de santos o temas « femenistas ».

quesas estaban escritas en la lista y esperanzadas de tener sillas...» no pudieron encontrar asiento por culpa de los comisarios.

Temporadas	Medias de entradas cotidianas		Porcentaje de Mujeres
	Hombres	Mujeres	
1745-1746	290	46	13,69%
1761-1762	461	114	19,80%
1762-1763	339	104	23,47%
1763-1764	Ausencia de documentación		
1764-1765	Cálculos no efectuados		
1765-1766	322	76	19,09%
1766-1767	312	74	19,17%
1767-1768	290	71	19,66%
1768-1769	244	47	16,15%
1769-1770	Ausencia de documentación		
1770-1771	319	75	19%
1771-1772	349	76	17,88%
1772-1773	303	65	17,66%
1773-1774	297	61	17%
1774-1775	267	50	15,77%
1775-1776	430	65	13,13%
1776-1777	245	51	17,22%
1777-1778 comedias	131	16	10,88%
óperas	147	49	25%

Una simple ojeada a este cuadro permite observar que los hombres constituían, casi siempre, más de un 80% de la concurrencia. En general, las comedias de teatro atraían a más gente, pero la asistencia excedía escasas veces el número de 700 u 800 personas, probablemente en razón de los precios elevados que producían una verdadera selección por el dinero.

El precio de entrada para asistir a esa clase de espectáculo representaba un 40,60 y hasta un 70% de lo que ganaban los empleados de la administración, los artesanos, los oficiales u otras categorías sociales cuyos salarios cotidianos eran de 4, 6, 8 o diez sueldos valencianos. Los oficiales que ganaban de 6 a 8 sueldos (o sea respectivamente de 72 a 96 dineros) o los peones, cuyo salario alcanzaba tan sólo 4 sueldos valencianos (o sea 48 dineros) podían difícilmente asistir con sus familias a unas representaciones por las cuales había que pagar 40, 42 dineros y a veces más.

No obstante, y el fenómeno merece ser subrayado, las mujeres eran, proporcionalmente al número de entradas de pago, más numerosas que de ordinario en funciones de esa índole, sin que su presencia constituyera un público de más de 200 o 250 personas.

Ese número poco acostumbrado de espectadoras induce a pensar que esa clase de comedias de magia despertaba un mayor interés entre las mujeres de las capas adineradas que, habitualmente, no se dignaban ir al teatro para asistir al espectáculo de una comedia sencilla u ordinaria.

En todo caso, el análisis de las recaudaciones producidas por las comedias de teatro pone de manifiesto que el porcentaje de espectadores acomodados en las localidades de categoría, por las cuales había que pagar un suplemento de 8, 12 o 24 dineros, además del derecho de entrada, era muy elevado. Alcanzaba regularmente un 70, 80 y hasta un 90% de la concurrencia. Estas obras se daban a menudo varios días seguidos, y muchas eran las personas que querían asistir repetidas veces a la representación de las mismas.

Sólo algunas comedias, llamadas ordinarias, representadas los domingos, días festivos y a principios de cada temporada, atraían a veces a un público de más de 1000 personas. El precio de entrada de 14 dineros podía permitir a capas sociales de pocas posibilidades económicas asistir, alguna que otra vez, a una función relativamente barata. Cabe subrayar, a título de comparación, que el importe de 14 dineros correspondía, poco más o menos, a la dieta alimenticia diaria suministrada a cada comensal del hospital o de la casa de mujeres arrepentidas de la ciudad de Valencia¹¹.

Tales concurrencias de 1000 o más personas eran poco frecuentes. En la segunda mitad del siglo hubo tan sólo 140 funcio-

¹¹ A.M.V., *Libro de Instrumentos de 1718*, D 24, sin foliar. En el convento de San Gregorio y casa de aprobación de Valencia, la « ración de dinero » era de « 10 dineros al día para cada una de la 44 religiosas por su obtención de carne, pescado y gasto de su comida ». Y « a cada una de las 61 personas que componen las 67 hermanas y las 4 sirvientas se les ha de dar 8 dineros al día por cada ración ». En 1782, la dieta alimenticia diaria tuvo un valor de un real de vellón diario, o sea unos 16 dineros. (Véase José-Miguel Palop, *Fluctuaciones de precios y abastecimiento en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, 1977, p. 125.

nes con más de 800 entradas de pago cada una, es decir, poco menos de 9 por cada temporada, en la que se podían dar entre 150 y 220 representaciones. Por otra parte, el público presente en las representaciones de comedias sencillas que se daban en los días laborables estaba integrado por escasos espectadores pertenecientes a las clases modestas o populares, como lo confirman varios documentos de la administración del hospital general:

« Esta capital compuesta de las clases de caballeros, ciudadanos, militares y curiales de la Audiencia y otros tribunales, necesita por las tardes algún desahogo que alivie las fatigas del estudio y ocupe a los ociosos en días de trabajo; y el resto de artesanos y labradores concurren el día de Fiesta a la vista del Magistrado en donde se precaven las contingencias de otras meriendas y pasatiempo a que a falta de comedias se entrega el Pueblo »¹².

Los domingos y días festivos, el público que ocupaba las localidades más baratas representaba, en el mejor de los casos, entre un 20 y un 30% de la concurrencia.

Dos temporadas por las cuales hemos podido efectuar cálculos muy precisos ponen de manifiesto la ausencia de público instalado en localidades baratas. Durante el año teatral de 1745-1746, las localidades caras (aposentos, sillas de la luneta y del patio, sillas de la cazuela y bancos de la tertulia) representan el 78% del conjunto, lo cual significa que la media de espectadores presentes en las localidades baratas representa un 22% del público, o sea, unas 74 personas por cada una de las 103 funciones de la temporada¹³. Otro ejemplo: durante la temporada de 1773-1774, es decir 29 años más tarde, los espectadores acomodados en

¹² Archivo del hospital, Sección teatro, *Varios*, carpeta 2, legajo n. 10: carta dirigida a las autoridades de la ciudad por uno de los administradores del hospital general.

¹³ Las recaudaciones diarias de esta temporada teatral no se encuentran en los libros de cuentas habituales, sino en unas hojas sueltas en el interior de una carpeta sin catalogar. Para más detalles sobre esta forma poco acostumbrada de consignar los ingresos del teatro de « la Olivera », véase nuestro trabajo: *Nuevos datos sobre el arrendamiento del teatro de la Olivera y una tentativa de prohibición de comedias en Valencia a mediados del siglo XVIII*, en « Revista valenciana de filología », VII (1981).

las localidades caras representan el 94% del total de las entradas de pago. La gente del patio, sentada en unos bancos incómodos, constituía sólo un 6% de las entradas, o sea una media de un poco más de 21 espectadores por cada una de las 174 funciones.

Por supuesto, las estadísticas son a menudo discutibles y las medias muy bajas que presentamos no han de hacernos olvidar que, en algunas ocasiones, un público popular de 200 a 300 personas podía asistir al espectáculo de una comedia ordinaria. Pero esas circunstancias no eran frecuentes. En apoyo de nuestra demostración citaremos los términos de una deliberación de los administradores del hospital, que subrayan las dificultades que se encontraban para contratar, principalmente en la segunda mitad del siglo, a compañías capaces de agrandar a un público difícil de contentar:

« Si ha de esperarse a que la Corte forme sus compañías, tenemos por de materia imposible poderla formar para esta Ciudad, a menos que sea de aquellas que llaman de la legua, que el fruto que rendirán será dar que reír al público, mayormente a *éste que es de gusto delicado* »¹⁴.

Sin embargo, dos documentos dan prueba de la presencia en el coliseo de un público compuesto de personas exuberantes, poco refinadas y hasta groseras. Un « bando sobre representación de comedias en Valencia, fechado el 13 de agosto de 1767, hace constar que « frecuentes alborotos se cometen en el teatro de comedias al tiempo de su representación, causando indecible impaciencia y molestia a las personas de modo y distinción que gustan de esta diversión »¹⁵.

Los términos del referido bando confirman ciertos pasajes del relato que un viajero francés hizo sobre la representación de una comedia heroica a la que asistió en la « Botiga de la Balda »,

¹⁴ Archivo del hospital, Sección teatro, *Varios*, carpeta 2, legajo n. 10, se trata del extracto de una carta dirigida por la junta del hospital, el 4 de Enero de 1778, a Don Pedro Joseph Mayoral, Visitador del hospital general. Ver también le nota n. 7.

¹⁵ A.M.V., *Libro Capitular de 1767*, D 121, fol. 192 r., y ver también V. Castañeda, *Un curioso bando sobre representación de comedias en Valencia en el siglo XVIII*, en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, I, pp. 577-582.

y cuyo argumento era una batalla entre moros y cristianos. Dicho relato, a pesar de ciertas exageraciones, no carece de interés y nos entera de las condiciones estrafalarias en las cuales podían desarrollarse las representaciones teatrales de la época:

« ... la sala no tenía más que un anfiteatro y un patio lleno de una turba ociosa, la mayor parte de la cual estaba con gorros de dormir y capas, y que chupando su cigarros llenaban la sala de humo y de olor a tabaco; sin embargo a esa hez nacional es a la que los actores trataban de agradar. A menudo le dirigen la palabra, dándole epítetos halagadores. El asunto de la obra, que atraía a todo Valencia, era una comedia heroica cuyos intérpretes eran los moros y los españoles que se hacían la guerra, y en la que, en un diálogo vivo, se llenaban de sarcasmos y de injurias. Los espectadores reían con una risa inextinguible y la sala resonaba con sus aplausos ... »¹⁶.

Si damos crédito al relato de dicho viajero, esta comedia hubo de representarse un jueves. A primera vista, la presencia de un público populachero en un día de entre semana extraña tanto más cuanto que varios documentos de los archivos del hospital general insisten en que la concurrencia, salvo los domingos y días festivos, la constituían personas distinguidas. Sea lo que fuere, y aunque se pueda pensar que aquel jueves pudo ser un día feriado, las disposiciones del bando y el relato del viajero confirman la frecuencia de desórdenes y alborotos en el interior mismo del teatro¹⁷. Pero, no cabe la menor duda de que la descortesía o la decompostura no eran el atributo exclusivo del pueblo llano, es decir, de un público integrado por artesanos, labradores u otras

¹⁶ E. F. Lantier, *Viaje a España del caballero San Gervasio*, en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1962, III, p. 1156.

¹⁷ Una carta sin fecha, probablemente de 1770 o 1771, da fe de que solían reñir algunos espectadores instalados en la sillas del patio, localidades por las cuales había que pagar un suplemento de 8, 12 o 24 dineros, según la hilera: « Resultan muchas riñas por el abuso que hazen los locos de guardar asientos a diferentes sujetos por lo que les produce, pues ay de ellos que tienen un crecido número de sombreros viejos, los dejan en las sillas como señal, y otros que no ignoran estos arbitrios porfían en sentarse quitando las señales y acarrean pendencias ». (Archivo del hospital, Sección teatro, *Varios*, ms. cit.).

categorías sociales más humildes de la ciudad de Valencia. En efecto, abundan los testimonios sobre la poca observancia que hacían del decoro, en el interior de los teatros españoles de la época, grupos de pequeños burgueses, de aristócratas jóvenes y penden-cieros o de estudiantes adinerados¹⁸. Tampoco hay que descartar la posibilidad de que este público bullanguero estuviera integrado por personas que gozaban del privilegio de la entrada franca o conseguían penetrar a hurtadillas en el coliseo, sin soltar un cuarto. Entre ellas estaban los pajes, los lacayos, los cocheros u otros criados del Palacio Real y de algunos nobles de la ciudad, como lo confirman varios documentos:

« ... entran todos los de la familia del Capitán General, los de la familia del Intendente, todos los alguaciles de Corte y de los alcaldes, todos los cocheros y lacayos de los regidores, todos los cocheros y lacayos del conde de Carlet y de otros nobles, los vergueros de la ciudad; hasta los ministros del reposo de que quedava defraudado el hospital por los asientos que ocupavan, de todo lo qual entendían (los comisarios) que tenía la culpa el cobrador de los comediantes, sin que pudiesen alcanzar el fin que en ello tenían; y que les parecía que pasarían de sesenta personas las que entran de franco cada día, lo que hera digno de extrañar, pues, por reales órdenes y decretos de este Real Acuerdo vienen ya señaladas las personas que son francas en la Casa de comedias ... »¹⁹.

Los datos que nos suministran los libros de tesorería no permiten, excepto en escasas ocasiones, apreciar la importancia de esa categoría de público. En tres o cuatro temporadas hemos podido constatar que los espectadores que conseguían entrar de franco representaban, cuando había mucha concurrencia, unas 60 a 100 personas y a veces un poco más.

¹⁸ Ver: F. Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo 1974, pp. 251 y 257, y C. Almuíña Fernández, *Teatro y cultura en el Valladolid de la Ilustración*, Valladolid, 1974, p. 123.

¹⁹ Archivo del hospital, Sección Protocolos, *Judiciario* n. 37, de 1760 a 1762, fol. 25 r.-v.; ver también, Archivo Histórico Nacional, «Lista de las personas que tienen entrada franca en la Casa de comedias de Valencia...», *Recreo y festejos públicos*, legajo I.

Daremos un solo ejemplo: el 17 de abril de 1775 se dio la comedia de Calderón, *Las armas de la hermosura*; hubo 1146 entradas de pago y 1261 espectadores presentes en el corral, ya que nadie pudo entrar sin tener que pagar los 4 dineros de suplemento, destinados a la edificación de un nuevo teatro. La diferencia representa unas 115 personas, o sea un 10% más.

Para concluir esta breve exposición, diremos que del análisis del público se puede inferir que era una minoría de personas, disponiendo de los recursos suficientes para asistir de manera asidua al espectáculo de la comedia la que, por regla general, integraba la asistencia de los teatros valencianos del siglo XVIII.

Si tomamos como base los días de mayor concurrencia, observamos que había en Valencia, tanto en la primera como en la segunda mitad del setecientos, un público potencial de 1500 a 1800 personas capaces de ir al teatro para presenciar una comedia sencilla. Este público lo podían constituir personas de condiciones sociales variadas, principalmente los domingos o días festivos, cuando el precio de entrada no era prohibitivo y cuando eran favorables las circunstancias económicas.

En cambio, los precios muy elevados que se exigían para las óperas y las comedias de teatro no permitían a los valencianos de posición económica modesta e incluso a los sectores menos adinerados de las clases medias, cuya ganancia no superaba los 7 u 8 sueldos al día, asistir a menudo a tales espectáculos.

Entre las categorías humildes de la población, sólo podían gozar del espectáculo de las máquinas o tramoyas y también de la representación de comedias sencillas, los más astutos y atrevidos que conseguían entrar en el coliseo sin pagar los 14, 18, 20, 40 o 53 dineros que se exigían en las puertas del corral, según el espectáculo propuesto.

A la inversa de lo que se ha escrito sobre la composición de los públicos de los teatros madrileños de la segunda mitad del siglo XVIII, en Valencia, el público popular asistía en escasas ocasiones a la representación de comedias en los teatros públicos²⁰.

²⁰ R. Andioc (*Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Bordeaux, 1970, p. 66) constata al contrario que en Ma-

Las razones de esta ausencia pueden explicarse, tal vez si se tienen en cuenta los salarios y el poder adquisitivo de las categorías modestas de la población y las épocas de crisis de subsistencias que conoció Valencia durante la época que estudiamos.

Incluso los 14 dineros que el espectador tenía que abonar para presenciar una función ordinaria, podían representar mucho dinero, a lo largo de la temporada teatral, para el presupuesto de artesanos o asalariados que no ganaban más que 4 o 6 sueldos al día, y eso tan sólo durante unos 150 o 180 días laborables al año²¹.

drid «... riches ou pauvres, tout le monde afflue a la porte des "coliseos" ...; il arrive en effet que la limite du maximum des places populaires soit franchie... lors de la representation de "comedias de teatro"».

²¹ P. Vilar, *Structures de la société espagnole vers 1750*, en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, 1966, II, p. 435.

Desde el 14 de abril hasta el 14 de octubre de 1738, hemos calculado que hubo 86 días feriados y festivos con prohibición absoluta de trabajar bajo pena de una multa de 3 libras (60 sueldos o 720 dineros) en virtud de los «Capítulos y ordenanzas de 8 de noviembre del 1672». (A.M.V., *Libro de Instrumentos de 1738*, D 63, sin fol., y *Libro de Instrumentos de 1741*, D 70, sin fol.).

TRADICION Y MODERNIZACION EN
« EL DOMINE LUCAS » DE JOSE DE CAÑIZARES

por Marc Vitse (Universidad de Toulouse - Le Mirail)

Muy conocidos son los elogios dirigidos por Ignacio de Luzán a la obra cómica de José de Cañizares. Para el autor de *La poética* de 1737, las comedias de figurón del dramaturgo español más importante del primer cuarto del Setecientos constituyen, por la peculiar índole de sus vis cómica, un avance importante, aunque limitado, hacia el modelo ideal de la comedia cómica clásica:

« Por último, don José de Cañizares, contemporáneo nuestro, hizo *El domine Lucas* y otras comedias de carácter, que le dieron reputación. No diré que en estas comedias falte que corregir, ni que contienen todas las circunstancias constitutivas de la perfección; pero van camino de ella, y tienen mucho de lo que llamaban los antiguos vis cómica... Finalmente, don José de Cañizares, tomado con prudente acuerdo una derrota más propia de la poesía cómica que la que otros siguieron, ha escrito muchas obras dignas de singular aplauso. En *El domine Lucas*, en *El músico por amor* y en otras, he visto con particular gusto costumbres bien pintadas y mantenidas hasta el fin, asuntos y estilo propios de comedia, graciosidad en la acción misma y en las personas principales, y no — como comúnmente se ve practicado en las comedias de otros autores — en los dichos de un criado; circunstancias todas muy apreciables y que he buscado en vano en otros cómicos ». (*La poética*, ed. R. P. Sebold, Barcelona, 1977, p. 407 y pp. 538-539).

Casi un siglo después, sin embargo, Moratín el Joven mani-

fiesta cierta disconformidad con esta opinión; subraya que dichas obras, aunque a veces se acerquen, más que las de otros subgéneros, a la « buena comedia », se quedan en realidad muy lejos de ella, por exceder los límites de lo verosímil, recargar excesivamente los caracteres y multiplicar unas chocarrerías más bien dignas de la farsa grosera:

« Si bien se consideran únicamente aquellas [obras] en que [Cañizares] más se acercó a la buena comedia, no es posible disimular que en las de figurón excedió los límites de lo verosímil, recargó los caracteres, mezcló muchas gracias y situaciones verdaderamente cómicas con infinitas chocarrerías, y a cada paso adoptó los recursos de una farsa grosera ». (*Comedias, Discurso preliminar*, B.A.E., II, p. 312).

Y esta infravaloración del papel precursor de Cañizares llega, unos lustros más tarde (1844), a una formulación mucho más rotunda en el famoso juicio de Alberto Lista, quien, en el primero de sus tres artículos dedicados al dramaturgo dieciochesco, escribe:

« Por todas estas razones debe mirarse a Cañizares como el último poeta cómico del teatro español que empezó en Lope de Vega.

Algunos quieren que se le considere como eslabón intermedio que sirvió para unir el género de Calderón con el que después se adoptó imitado del teatro francés; y se fundan en el conato que puso en describir caracteres, que mejor pudieran llamarse caricaturas. Nosotros no lo creemos así, y tenemos a Cañizares por calderoniano puro. Su *Dómine Lucas*, su *D. Laín de Los hechizos de amor*, su *D. Lorenzo de El más bobo sabe más* no tienen sus tipos en el teatro francés, sino en el *D. Toribio Quadrilleros* (*sic*) de *Guárdate del agua mansa* de Calderón, en *D. Lucas del Cigarral de Rojas*, y en otros caracteres grotescos de nuestros antiguos dramáticos, que no derramaban la sátira cómica, en una nación pundonorosa y colérica, sobre personajes que pudieran tener retrato en la sociedad, sino sobre mamarrachos fingidos a placer ». (*Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, 1844, II, p. 212¹).

¹ Lo que no le impedirá a Lista, unas líneas más abajo, recordar, a propósito de Don Pedro de Chinchilla, tío del *dómine Lucas*, que hay « en

Hasta tal punto que, a mediados del siglo XIX, nos encontramos con una negación radical de una forma posible — la orientada hacia el neoclasicismo — de lo que podríamos llamar la *modernidad estética* del teatro de Cañizares.

De estas fechas en adelante, nada, en el panorama crítico, parece cambiar durante más de un siglo, esa inexcusable centuria del purgatorio del olvido. Hace falta esperar hasta 1955 para ver surgir, con la tesis de P. Mérimée un nuevo planteamiento del problema.² En ella, el estudioso, aunque compartiendo el parecer de Lista sobre el no neoclasicismo de Cañizares, recalca en cambio la decisiva novedad de sus comedias de figurón. Ésta residiría, esencialmente, en dos de los aspectos, complementarios, de la promoción de la risa característica de este tipo de obras. Por una parte, se daría, a través de lo cómico, una destrucción, por relativa que sea, del modelo formal de la Comedia áurea; y, por otra parte, la comicidad omnipresente contribuiría, gracias a una paulatina introducción de las costumbres contemporáneas, a una puesta en tela de juicio del ideario aurisecular. Y de la conjunción de esta doble evolución resultaría lo que P. Mérimée no ve en Madrid una tradición de que fue personaje verdadero, y que Cañizares lo sacó al teatro por complacer a amigos poderosos, alegres y mal intencionados» (*ibid.*, p. 213).

² *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Toulouse, 1983.

La historia de la crítica referente a las comedias de figurón de José de Cañizares, ofrece, cuando se la contempla desde sus albores hasta sus manifestaciones más recientes, una curiosa paradoja. Durante un primer siglo largo — el que va de los juicios de Luzán (1737) hasta la edición de Mesonero Romanos (1858) — es indudablemente el sector figuronesco el que se considera como el más característico y el más interesante dentro de la producción del mayor dramaturgo español de la primera mitad del Setecientos. Pero a esta primera fase — en que se les reconoce, aunque sea para condenarlas, una marcada primacía a las obras cómicas del autor de *El domine Lucas* — le sucede un largo período, en que reina sobre estas mismas obras un silencio total, hasta que en 1955 le rompa el profesor Merimée, único en reanudar con la posición crítica de lo que llamamos la primera fase. Después, la historia parece repetirse, ya que las piezas que más atraen a los investigadores, desde hace tres decenios, son más bien las comedias de magia y las comedias heroicas (estudios de J. Baroja, A. V. Ebersole, K. L. Johns, etc.). Gran parte de la bibliografía sobre Cañizares se recoge en la reciente edición de *El anillo de Giges*, por J. Álvarez Barrientos, Madrid, 1983; véanse las páginas 103-106).

cila en llamar el *modernismo* — a la vez estético y ético — del autor de *El dómine Lucas*:

« Et songeons surtout au modernisme de ... Cañizares, dont les meilleures oeuvres sont dégagées de toute influence baroque, ramenées aux dimensions d'une époque plus modeste... Son modernisme se voit même dans la forme de ses pièces, où, continuant l'évolution notée chez Zamora, il achemine le drame vers un type unique issu de la comédie de cape et d'épée, ou de moeurs si l'on préfère, et résolument comique.

Cependant ... jamais il n'aborde de front le problème essentiel: il ne fait point allusion à son époque, il semble ignorer ses préoccupations, il prend sujets et situations à ses devanciers... Il détruit malgré lui, en se moquant, puisque son grand art est de faire rire.

Mais il n'a pas su reconstruire ». (*L'art dramatique...*, pp. 159-160).

De modo que la crítica, a pesar de un consenso general sobre la prevalencia de las comedias de figurón dentro de la producción dramática de Cañizares, nos presenta una interpretación contradictoria de su teatro. Por un lado, vacila en reconocerle cierta dimensión precursora de modernidad; y, por otro, tiende a atribuirle una dimensión cierta de modernismo. Paulatina negación de toda modernidad por una parte, moderada afirmación de algun modernismo, por otra; y creo que las cosas son mucho más complejas, y lo que quisiera proponer hoy, gracias al análisis de algunos aspectos de su comedia más célebre, es un tercer término, a mi parecer más valedero porque más fiel al movimiento histórico en que se inscribe este teatro: es el término de *modernización*, vocablo que cobrará su pleno sentido, así lo espero, conforme se desarrolle mi exposición.

De esta exposición será elemento fundamental, y hasta ahora nunca estudiado, el larguísimo relato de su vida hecho por el primer galán, don Enrique, que se dirige a su entrañable amigo, don Antonio³. Consta de casi trescientos versos, que sirven para

³ Se puede leer el texto de este relato en la edición de Ramón de Me-

narrar el itinerario del principal protagonista, desde su más tierna infancia en Madrid hasta su vuelta, ya en edad adulta, a dicha capital del reino español. Este recorrido, en figura de apocatástasis — es decir de vuelta al punto de partida —, comprende unas tres etapas principales. Es la primera la fase paradisíaca de la niñez y mocedad de los madrileños Enrique y Antonio, tan amigos ambos que se pudieran llamar verdaderos hermanos,

que el deudo que a la fe nuestra
no le concedió la sangre,
le obró la correspondancia;
que el verdadero pariente,
si sabe serlo de veras,
es el amigo; pues poco
importa que no lo sea,
si quien siente lo que siento,
y en mis bienes se interesa,
aunque no tiene mi sangre,
tiene los afectos de ella.
(Vv. 68-78)

La segunda fase, en cambio, es la de la separación, causada por la necesaria salida del *alma mater* de la Villa y Corte. Lanzado en la *ex-istencia*, Enrique después del corto episodio del estudio de una carrera de letras en Salamanca, descubre el mundo bajo la forma de la dimensión europea del glorioso Imperio español. Las circunstancias le obligan, para rescatar su herencia, a partirse para Flandes, donde su padre desempeñó el alto cargo de gobernador de la plaza de Amberes, hasta que se acabase

su noble vida, tan llena
de militares aplausos,

sonero Romanos (B.A.E., 49, pp. 505-506) y también en las páginas 362-365 del tomo V del *Tesoro del teatro español* reunido por E. Ochoa (París, 1899). No he podido consultar la edición de J. L. Johnson, *Teatro español del siglo XVIII. Antología*, Barcelona, 1972 (el texto de *El domine Lucas*, pp. 155-260).

La obra maestra cómica de Cañizares necesita con mucha urgencia una edición crítica, y su texto pide, por otra parte, abundantes anotaciones porque es, en muchos lugares, bastante difícil de entender. Para facilitar las referencias, publicamos en apéndice, con numeración nuestra, los 281 versos del parlamento de Enrique.

que no poco en sus empresas
embarazó de la fama
ya las plumas, ya las lenguas.
(Vv. 96-100)

Allí, el joven letrado, hijo de aquel heroico soldado de la Monarquía Hispánica, conoce la inaudita aventura de un amor fabuloso por una « tirana / hermosa enemiga bella » (vv. 181-182), la semidivina Florela⁴. Pero el sol de esta felicidad primera se ve luego oscurecido por la tenebrosa presencia de un desconocido rival; nace la desconfianza y Enrique, aborreciendo las que él tilda de « libertades flamencas » (v. 230), decide olvidar este su amor de Amberes y regresar a su patria, dando inicio a la tercera fase de su historia. Apenas llega a Salamanca cuando cae de nuevo bajo las flechas del « ciego traidor » (v. 235) y dios alado: se enamora de Leonor, « hermosa hija » y « principal heredera » (vv. 251 y 312) del abogado don Pedro de Chincilla, quien la tiene prometida, para fundar un mayorazgo, a un sobrino suyo, don Lucas, estafalario hidalgo « en la aspereza / criado de la Montaña » (vv. 288-289). Y con las informaciones indispensables para enterarnos del estado presente de sus esfuerzos por conquistar a su dama — codicia del personaje paterno deseoso de alcanzar un título; estancamiento psicológico de Lucas y de la hermana menor de Leonor, llamada Melchora —, acaba Enrique su prolija narración, cuya considerable amplitud no es, claro está, fruto de la casualidad.

¿Cómo entender, en efecto, el peculiar desarrollo textual y emocional otorgado a la presentación de estos hechos resumibles, si a los meros imperativos de la intriga nos referimos, a unos treinta o cuarenta versos? ¿Cómo, una vez descartadas las falsas explicaciones del pegote insulso o de la mecánica repetición de un procedimiento clásico de la dramaturgia anterior, cómo justificar tanta insistencia sobre unos elementos que irán formando un in-

⁴ Florela, a quien el honrado Enrique da, « por disfraz de [su] respeto » (v. 209), el nombre fingido de Celia; lo cual no le permitirá a su interlocutor, Antonio, darse cuenta de que es, precisamente, la dama de quien él también se enamoró en sus andanzas militares por las tierras flamencas. Al final, como se puede suponer, se casarán Florela y Antonio.

tenso contraste con la comicidad imperante en la inmensa mayoría de las escenas y jornadas siguientes? La contestación, para mí, no deja lugar a dudas: el relato de Enrique, conforme en esto con lo más vivo de la tradición teatral áurea⁵, constituye una como *obertura*, en que el dramaturgo nos ofrece un bosquejo de todos los temas principales de su obra y de la peculiar imbricación de los mismos en ella, a la par que nos proporciona, a modo de clave para su interpretación, el trasfondo histórico sobre el que se proyectan.

Tratemos ahora de concretar lo que de demasiado abstracto puede tener esta proposición. Al escoger, entre todos los esquemas narrativos posibles, el del olvido de una primera pasión flamenca serenamente sustituida por un segundo amor castellano, Cañizares inventa para su público madrileño de 1716 una significativa metáfora a la vez temporal y especial. Metáfora temporal, porque se nos presenta como una evolución positiva la fácil renuncia por Enrique al tan calderoniano objeto de sus prístinas adoraciones, esa Florela casi sirena, dríade o nereida, cuyo mayor encanto, en el lugar ameno de las deleitosas riberas del Escalda, es el canto, y cuyos extremos celosos se niengan a cualquier promisión. Y metáfora espacial, porque con este abandono del campo de las batallas del amor a lo antiguo — abandono desprovisto, por lo demás, de cualquier mala conciencia de parte de Enrique — se correspondé una idéntica deserción del campo de las batallas del honor imperial, esos campos de Flandes que, a consecuencia de la Guerra de Sucesión y de los tratados subsiguientes, acaban precisamente de verse separados, de una vez para siempre, de la Corona española.

Se va aclarando el misterio. Admitamos como verosímil, siquiera a modo de provisional hipótesis, la existencia, a través de la metáfora teatral, de alguna que otra relación de analogía entre el desarrollo de la historia personal de Enrique — el abandono de los « campos de pluma » flamencos — y la evolución de la historia colectiva de la España borbónica recién nacida — la pér-

⁵ Véanse, por ejemplo, los relatos del Alférez en *Marta la piadosa* o del Comendador en *El Burlador de Sevilla*. Para *Guárdate del agua mansa*, véase más abajo.

dida de los campos de batalla de Flandes. Admitámosla, pues, y comprenderemos cómo el Cañizares de 1716, fecha del estreno de *El domine Lucas*, lejos de abstraerse de los problemas de su tiempo como lo creía Lista⁶, nos va al contrario proponiendo una reflexión — no un reflejo, sino una lectura generadora de un modelo de comportamiento — sobre un momento esencial del devenir histórico de su país. Asimismo, nos hallaremos mejor situados para entender lo que Lista, esta vez con entera razón, llamaba « el calderonismo puro » de Cañizares. Enteramente calderoniano, en efecto, es, directamente sacado de la comedia intitulada *Guárdate del agua mansa* de 1649, el procedimiento estructural que consiste en proyectar las ridiculeces de un figurón montañés sobre el trasfondo de un acontecimiento decisivo para la historia nacional — en el caso de Calderón, las paces de Westfalia y sus consecuencias sobre la nueva organización del Imperio hispánico. E hipercalderoniano viene a ser ese modo de concebir a los personajes figuronescos según un esquema temporal, claramente visible en la reveladora reunión, en un mismo argumento, de dos paleofigurones, Lucas y Melchora, y del semifigurón madrileño, Antonio.

Me explico. En un ensayo ya antiguo en que tratamos, mi colega J. R. Lanot y yo, de proponer algunos elementos para una teoría del figurón⁷, sugerimos que la esencia de este tipo dramático debe buscarse en su relación con el tiempo. Así es como, en la aludida comedia de Caldéron, se dan, frente a la perfecta sincronización de los galanes y damas con las normas amorosas contemporáneas, dos casos significativos de bloqueo, en el sentido psicológico de este neologismo. El primero, provisional — y en esto obvia prefiguración del de Antonio, en *El domine Lucas* —, es el estancamiento del semifigurón madrileño, don Félix, quien, a causa quizá de un primer fracaso afectivo, rechaza el amor heroico y hace la extravagante elección del « amor al uso », es decir

⁶ *Op. cit.*, p. 212: « Es muy de notar que ninguno de sus dramas recuerda circunstancias políticas de su tiempo, ni aun por alusiones remotas: excepto quizá la comedia de *Yo me entiendo y Dios se entiende...* ».

⁷ J. R. Lanot et M. Vitse, *Eléments pour une théorie du figurón*, en « Cahiers du monde hispanique et luso-brasilien » (Caravelle), 27 (1976), pp. 189-213.

de un amor de burlas o, como diría Corneille, de un amor « volage ». No tarda, sin embargo, bajo los impulsos de la amistad y del honor, en superar esta fase y, como lo hará Antonio, el decepcionado soldado de Cañizares, en reintegrar resolutamente la comunidad de los amantes perfectos. En franco contraste con esta facultad de evolución, Calderón nos descubre un segundo ejemplo de bloqueo psíquico, el de fosilizado don Toribio Cuadrados, hidalgo nacido en la cuna de los hidalgos, paleofigurón inocente e ignorante, narciso adorador de su genealogía, y exacto modelo de nuestro dómine Lucas, a cuya figura el sutil dramaturgo dieciochesco sabe agregar un doble femenino, doña Melchora.

Así, con la escenificación de la historia, cambiante o inmóvil, de sus personajes — vacaciones amorosas del semifigurón madriñeño, arcaísmo antediluviano de los paleofigurones, acomodación flexible al nuevo contexto histórico de parte del galán Enrique —, Cañizares intenta sugerir una respuesta a una de las interrogaciones mayores del español de principios de un siglo aún no de las Luces. Los recursos formales que utiliza para formularla son, si se considera como valedero el parangón propuesto entre *Guarda-te del aqua mansa* y *El dómine Lucas*, de índole claramente calderoniana. Pero esto no significa, ni mucho menos, que el contenido de dicha respuesta se constituyera como una mera reduplicación, suavizada o apocada, del ideario del segundo Calderón, o sea del Calderón de la postderrota. Todo lo contrario. Cuando plasmaba la figura de don Toribio Cuadrados y cuando la proyectaba en el marco de los festejos ocasionados por la llegada a España de la reina Mariana de Austria, lo que nos daba a conocer el dramaturgo de 1649 era una voluntad de conservar una fe inquebrantable en la inmutable superioridad del español y del orden español en el mundo. Mientras que el dramaturgo de 1716, en total ruptura con esa reafirmación de un ideal de *permanencia*, nos propone, al dibujar las trayectorias de Enrique y de su compañero, una serena *adaptación* a los tiempos modernos, a partir de la toma de conciencia de la novedad absoluta que constituye la salida definitiva de España de sus dominios de la Europa del Norte. Adaptación, pues, a los tiempos modernos, o sea, para volver a la noción propuesta al principio, *modernización*, palabra lo suficientemente ambigua, sin embargo, para que creamos útil precisarla, a modo de conclusión, con un par de aclaraciones.

La primera será para puntualizar que esta modernización no supone una sátira o una crítica negativa del legado del Siglo de Oro. Cosa ésta muy evidente en el nivel de las técnicas dramáticas, piadosamente heredadas y novedosamente utilizadas por Cañizares, en perfecta concordancia con la libre veneración de los dramaturgos áureos por sus antecesores. Pero cosa no menos patente, a pesar de las repetidas aseveraciones de P. Mérimée, en el nivel ideológico. Aludamos tan sólo a la noción del honor, por ser éste el aspecto más sensible y más revelador del ideario del Siglo de Oro. En ningún caso se puede aceptar la rotunda afirmación del autor de *L'art dramatique*... cuando escribe:

« C'est á l'honneur que la comedia s'attaque à présent: l'oeuvre de Cañizares est significative, et son argumentation, qui s'accompagne de rires provoqués par le ridicule, et d'autant plus frappante qu'elle est de bon sens et ne vise que les outrances d'un sentiment excessif par nature puis par tradition dans un pays aux passions violentes.... Et voilà que Cañizares remet tout en question... Les oeuvres parmi lesquelles sont surtout celles qu'on devrait nommer les nouvelles comedias de mocurs contemporaines plutôt que comedias burlesques, apportent la preuve que tout change ... Un bel ensemble n'est pas l'effet du hasard; et c'est, en fait, une révolution ».

(*L'art dramatique*..., pp. 158-159; voir également les pp. 102, 104 et 105).

No. Nada, para mí, autoriza tal interpretación, ni en *El domine Lucas*, ni en aquellas comedias que forman, en el primer cuarto del siglo XVIII, el modo casi único de supervivencia de la comedia de capa y espada, es decir las comedias de figurón o con elementos figuronescos. Lo que en ellas se observa no es ninguna subversión de los principios del honor — a los que obedecen tanto los galanes como las damas —, sino más bien la inscripción de los mismos y de sus obligaciones en un tejido temporal de trama lo bastante aflojada para que puedan gozar los protagonistas de ese tiempo que siempre les falta, o siempre les agobia, a los héroes calderonianos. Y esto hasta tal grado que se podría decir, de manera quizá demasiado abrupta, que en lo más vivo de su obra, Cañizares, aun cuando reutilice preferentemente los procedimien-

tos calderonianos, llega, en realidad, a una nueva invención, o si se quiere a una reinención, de la temporalidad propia de la edad lopesca.

He aquí la más extraña paradoja, cuyo desarrollo me servirá como aclaración conclusiva del concepto de modernización. Lejos de que el inmenso acervo dramático áureo le aparezca Cañizares como una fuente indiferenciada para llevar a cabo un informal sincretismo, lo que comprobamos, por parte suya, es un manejo asiduo de las técnicas calderonianas, pero un manejo informado por el espíritu que fue característico de la primera generación del siglo precedente, es decir esa generación acaudillada por Lope y por Tirso, y tendente a promover un ideal de deseable modernización⁸. Y no hay aquí nada fortuito. La generación de Lope y la generación de Cañizares — o mejor dicho las generaciones que escriben en el primer cuarto de su siglo respectivo — se encuentran colocadas en situaciones históricas que ofrecen evidentes analogías. En ambos casos — aunque, por supuesto, con un sinnúmero de diferencias principales y secundarias — se trata de hombres cuyo panorama histórico es, para decirlo en una palabra, el del postheroísmo, sea éste el heroísmo del ideal fracasado del Rey Prudente, o bien el de yerto anacronismo del último Austria. Y en ambos casos, los literatos insertos en un contexto en un punto, por lo menos, semejante, obedecen a un mismo movimiento profundo de modernización que les conduce — en particular gracias al instrumento cómico — a una puesta al día del ideario antiguo, del que saben, sin subvertir sus principios, pedar algunos de sus elementos desvirtuados.

En este redescubrimiento, por Cañizares, del « reflejo modernizador », creo que se puede hallar una posible — no sé si plausible — hipótesis de trabajo para una nueva aproximación a unos cuantos aspectos de su obra dejados hasta ahora sin explicar. Pienso, por ejemplo, en la sistemática destragedización de los casos de la honra en comedias como *Por acrisolar su honor* o *El honor*

⁸ Véase mi capítulo sobre *El teatro en el siglo XVII*, en *Historia del teatro en España, I, Edad Media, siglo XVI, siglo XVII*, dirigida por J. M. Díez Borque, Madrid, 1983, pp. 529-559: *Un teatro de la modernización (Primer cuarto del siglo XVII)*.

da entendimiento, en que el dramaturgo del XVIII retoma, creo que a sabiendas, los esquemas resolutivos del Alarcón de *La crueldad por el honor* y del Tirso de *El celoso prudente*. Pienso, también, y más allá de estos dos ejemplos particulares, en dos de las características de las refundiciones de piezas áureas hechas por Cañizares: por una parte, son todas ellas reelaboraciones de obras del primer cuarto del XVII, y, por otra, se sitúan casi todas en el período más creador de la actividad dramática de Cañizares, por más señas ese segundo decenio de la centuria en que redacta también sus comedias de figurón⁹, las cuales aparecen entonces como la expresión más original de una reflexión multiforme, en prejuicios pero sin nostalgia y con gran capacidad modernizadora sobre un legado no siempre interpretado con tan libre fidelidad.

⁹ P. Mérimée estudia las refundiciones de Cañizares en sus páginas 105-114, y establece la cronología de sus obras en el « Apéndice D » (pp. 481-485). Considera como refundiciones *Por acrisolar su honor* (1711); *Las cuentas del Gran Capitán* (1715); *Ponerse hábito sin pruebas, y guapo Julián Romero* (1716); *La heroica Antona García* (1716, pero véase, p. 481, la fecha de 1709, en contradicción con la fecha dada en la nota 110 de la p. 140), *El prodigio de la Sagra, Sor Juana de la Cruz* (1723); *La más ilustre jregona* (quizá de 1709; véase p. 141, nota 122). En cuanto a las comedias de figurón o con elementos figuronescos — las que P. Mérimée llama « comedias burlesques » — son las siguientes: *El músico por amor y Asturiano en Madrid* (1714, cuya relación con *De los hechizos de amor, el de música es el mayor, y Montañés en la corte*, de 1725, queda por aclarar); *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más* (1715); *Abogar por su ofensor y Barón del Pinel* (1715); *El domine Lucas* (1716); *Yo me entiendo y Dios me entiende* (1717), *De comedia no se trate, allá va este disparate* (1718; es, en realidad, un « entremés amplificado » con ribetes de « comedia de disparate »).

Desde el punto de vista estructural — es decir según la perspectiva que me permitió hacer un parangón entre *Guárdate* y *El domine* — se tendrían que estudiar las relaciones que se dan entre *El honor da entendimiento* y *Cada loco son su tema*; entre *Yo me entiendo* y *No hay mal que por bien no venga*; entre *El músico por amor* y *Entre bobos anda el juego*.

A P E N D I C E

El relato de Enrique en *El dómíne Lucas* (I, vv. 60-340)

ENRIQUE

- | | |
|---|---|
| <p>60 Escucha, amigo, y no creas
 Que siente con pocas causas
 El que padece con éstas.
 Hijos de Madrid nacimos
 Los dos, y en nuestras primeras</p> <p>65 Infancias, por el afecto
 Que el deudo, que á la fe nuestra
 Tan amigos, tan hermanos,
 Que el deudo, que á la fe nuestra
 No le concedió la sangre,</p> <p>70 Le obró la correspondencia;
 Que el verdadero pariente,
 Si sabe serlo de veras,
 Es el amigo; pues poco
 Importa que no lo sea,</p> <p>75 Si quien siente lo que siento,
 Y en mis bienes se interesa,
 Aunque no tiene mi sangre,
 Tiene los efectos de ella.
 De Madrid, pues, por influjos</p> <p>80 De inclinaciones diversas,
 Partimos el rumbo entrambos,
 Vos á estudiar en la guerra,
 Yo á lidiar en los estudios;
 En cuya sùtil palestra,</p> <p>85 Apenas con la ambición
 De ceñirme á las exentas
 Ramas del furor de Apolo,
 Me di al uso de las ciencias,
 Cuando á mi padre, que en</p> <p>90 De Amberes la fortaleza
 Gobernaba, un accidente
 Asaltó con tanta fuerza,
 Que sin que le diese el tiempo
 Lugar á más diligencia</p> <p>95 Que á morir, rindió á la parca
 Su noble vida, tan llena
 De militares aplausos,
 Que no poco en sus empresas
 Embarazó de la fama,</p> <p>100 Ya las plumas, ya las lenguas.
 Fué preciso hiciesen pausas
 Mis estudios con tal nueva,
 Siendo el único hijo suyo;
 Y aventurando mi hacienda</p> <p>105 Si á Flandes no me partía,</p> | <p>Hicelo con tanta priesa,
 Que logré cuanto anhelaba,
 Y aun lo que menos quisiera.
 ¡Oh cielos, cuánto el acaso
 De los desvelos se venga!</p> <p>110 ¡Cuánto de las prevenciones
 Se burlan las contingencias!
 Un día, ya fenecidas
 De Amberes las dependencias,
 115 Que pensando en mi partida,
 Salí á la hermosa ribera
 De un río, que á sus murallas
 Bate con bombas de perlas,
 Después de haber dilatado</p> <p>120 Vista y planta en su halagüeña
 Entretejada espesura,
 Cuya enredada maleza,
 O tarde, ó nunca la entrada
 Á un rayo del sol dispensa,
 125 Á tiempo que ya la tarde
 Con la noticia primera
 Del avance de las sombras,
 Del tropel de las tinieblas,
 En retaguardia del sol</p> <p>130 Iba tan en fuga puesta,
 Que sin poder en el grueso
 De sus luces recogerlas,
 Se iba dejando en poder
 De la noche las estrellas</p> <p>135 Traidoramente cautivas,
 Dócilmente prisioneras,
 Un dulce halagüeño acento
 Escuché, cuyas postreras
 Sílabas entre las voces</p> <p>140 De un blando instrumento
 / envueltas,
 Eran prisión armoniosa
 De fuentes, de aves y fieras.
 Bien pudieran persuadirme,
 Á no saber cuanto mienta</p> <p>145 La antigüedad fabulosa
 Plantas mudas y ondas quietas,
 Vientos y flores absortas.
 Que alguna incauta sirena,
 Ó dríade de aquel bosque,
 150 Ó de aquel golfo nereida,
 Eligiendo aquella muda</p> |
|---|---|

- Soledad, juzgaba en ella,
De algún semidió celosa,
Verter en dulces endechas
- 155 Sonoro tósigo el aite,
Dulce veneno á la selva;
Pues para serlo bastaba,
Que aun ecos de celos fueran.
Pero me desengañó
- 160 Ver á mis ojos expuesta,
Apenas de unos jarales
Dí al rudo tesón la vuelta,
Una plentera tropa
De hermosas madamiselas,
- 165 Y entre ellas una, que dando
Alma á un laúd, de sus cuerdas
Iba el oro bullicioso
Salpicando de azucenas.
Todos á un tiempo pudicon
- 170 En afable competencia
Suspenderme: pero como
Aun la más hermosa deja,
Bien que los ojos captive,
Franca la segunda puerta,
- 175 Que es la del oído, presto
La libertad halla senda
Para salir; y más cuando
Este sentido no cesa
De influir con desengaños,
- 180 De llamar con influencias.
Pero como la tirana
Hermosa enemiga bella
Del corazón, con su acento
Á la cláusula primera
- 185 Del oído me cogió,
No encontró después, al verlas,
Camino para la fuga
La libertad; antes pesa
De dos iguales impulsos,
- 190 El cuello dió á dos cadenas,
Aunque cualquiera sobra,
Pues como triunfar aprenda,
Donde hay beldad, ¿qué más voz?
Donde hay voz, ¿qué más belleza?
- 195 Rendido á tan noble objeto,
Cobrándome en mí suspensa
Admiración, al estilo
Del país, la reverencia
Les hice, á que todas juntas
- 200 Correspondieron atentas,
Á tiempo que de su gente
Instadas, la estancia amena
- Trocaron por las carrozas.
Que las seguí, ya se deja
Entender; que por criadas,
205 Billetes y estratagemas,
Á saber llegó mi amor
Cintia, (aqueste nombre tenga
Por disfraz de mi respeto)
- 210 Dicho está, y sólo me resta
Encarecer cuán aprisa
En amotosas empresas
Penas á glorias se cambian,
Bienes por males se truecan;
- 215 Pues apenas obligada
La tuve, cuando á sus puertas
Con otro galán, que acaso
De mí con infiel cautela
Encubría, cierta noche
- 220 Reñí una cruel pendencia.
Fué á tiempo que mi partida
Me instaba; con que el creerla
Traidora á mi amor, el lance
Referido, y la funesta
- 225 Noticia de una criada,
Que me contó que no era
Yo solo de Cintia amante,
Me hizo abreviar mi dispuesta
Jornada, y aborreciendo
- 230 Las libertades flamencas,
Dar al olvido su amor.
¿Pero qué importa? si apenas
Á Salamanca volví,
Cuando al ver su primer flecha
- 235 Burlada, el ciego traidor,
Un segundo arpón me asesta:
Como quien dice: no importa
Que no haga caso de aquella,
Que como me queden armas,
- 240 Aun más victorias me quedan.
De don Pedro de Chinchilla,
Caballero, cuyas prendas
Toda Castilla encarece,
La esposa murió, y la deuda
- De caballero me hizo,
Que con todos concurriera
Á la piadosa función
De sus honrosas exequias,
Y al pésame acostumbrado:
- 250 Que concediese fué fuerza
Leonor, hermosa hija suya,
Su vista; no á encarecerla
Con hipérboles aspiro:

- Sólo diré, que si fuera
 255 Tan hermosísimo el luto
 Con que la noche lamenta
 La falta del sol, sobraba
 De la aurora la asistencia,
 Y el bello incendio del día.
- 260 Ahora notad por las señas,
 La que alumbraba con sombras,
 ¿Con esplendores qué hiciera?
 305 Sólo sé, que si allá el gozo
 Me suspendió, aquí la pena
 Me trajo: si allá armonías
 Me cautivaron, tristezas
 Me aprisionaron acá;
 Si en una el canto me eleva
 En otra el llanto me mueve.
- 270 ¡Oh amor! ¿qué habrá que no sea
 Materia para tus triunfos,
 Si ya sea gusto, ó ya queja,
 Ya placer, ó ya dolor,
 Ya júbilos, ó ya endechas,
- 275 Todo sirve á tu deidad,
 Todo á tu poder obsequia?
 Con que mal podrá eximirse
 De tu esclavitud quien sepa,
 Que en cualquier afecto vives,
- 280 Y es fuerza que en todos venzas.
 Desde que á Leonor miré,
 Di en servirla, y merecerla
 Alguna atención, que aun hoy
 Á mi cariño conserva.
- 285 Tuvo don Pedro su padre
 Un sobrino en las escuelas
 De Salamanca, á quien llaman
 Don Lucas, que en la aspereza
 Criado de la montaña,
- 290 Que, como patria cualquiera,
 Discretos y necios cría,
 No hay humana diligencia,
 Que baste á hacer que cultive
 Tanta natural rudeza.
- 295 Es tan necio como vano,
 Y en el uso de las letras
 Incapaz, pues ha seis años
 Que estudiando se desvela,
 Y ni aun gramática sabe.
- 300 Con éste, por conveniencias
 De mi amor, trabé amistad
 Muy grande, antes que viniera
 Leonor á Madrid, adonde
 Siguiendo las dependencias
 305 De un gran mayorazgo suyo
 Don Pedro está: y de manera
 Su aplicación ha logrado,
 Que con sus crecidas rentas
 Un título comprar quiere,
- 310 Con él formando, y con ellas
 El dote á Leonor, bien como
 Su principal heredera.
 Pero esto es con la pensión
 Cruel de que porque sea
 315 La línea de los Chincillas
 Del mayorazgo cabeza,
 Á su hija con su sobrino
 Casar quiere, y con la idea
 De esa sinrazón, en casa
- 320 Al tal don Lucas hospeda,
 Bien que en cuarto separado,
 No obstante la resistencia
 De Leonor, que por no verse
 En las manos de una fiera,
 325 Título y dote gustosa
 Cede á su hermana pequeña
 Doña Melchora, con quien
 Escasa naturaleza,
 En cuanto al entendimiento
- 330 La mayor verdad la niega.
 Ahora juzgad, don Antonio,
 Las líneas á un centro vueltas,
 Los escarmientos de Flandes,
 De España las contingencias,
- 335 Iras, sustos, ansias, celos,
 Pesares, angustias, quejas,
 Sinrazones, sobresaltos,
 Si es forzoso que me tengan
 Mal seguro de mi suerte,
- 340 Bien quejoso de mi estrella.

(*Tesoro del teatro español*, Ochoa, pp. 362-365; Véase también la B.A.E., XLIX, pp. 505-506)

LA POETICA DE LO COTIDIANO: REFLEJOS DE COMPORTAMIENTO EN EL TEATRO DEL SIGLO XVIII.

por *Iris M. Zavala* (Universidad de Utrecht)

Que la cultura y la literatura del siglo XVIII cobraran finalidad aleccionadora es un lugar común de la historia cultural. Que con la literatura — sobre todo el teatro — se intentase dar soluciones a los problemas morales presentándolos como programa político para transformar la sociedad, es de sobra conocido. Que el teatro fuese una especie de código del comportamiento, una manera de comprender el pasado, profecía del futuro, forma parte de lo que hoy llamaríamos aspectos semióticos del comportamiento. Esta disciplina analiza la vida cotidiana como la realización de unos códigos culturales desarrollados por la sociedad. Desde esta perspectiva, me centraré en la imitación ritual del comportamiento 'europeizante' o moderno (códigos y normas del resto de Europa, sobre todo Italia, Francia e Inglaterra), tal y como se revela en algunos textos teatrales. Frente a los antiguos códigos, los nuevos usos, y estas novedades se perciben como teatralización, mascarada. La tensión entre ambos polos coexistentes muestra que la asimilación de modelos extranjeros no impidió que se retuviera un cierto distanciamiento: comprobaremos dos esferas en contraste con dos códigos de comportamiento distintos que sacan a la superficie un complejo entramado de reglas binarias sobre las formas de actuar cotidianas: la coexistencia entre la tradición castellanizante (castiza) y la modernidad 'europeizante'. Partiré del teatro como ejemplo de 'texto de comportamiento', pa-

ra examinar algunos aspectos de la semiótica de la cultura, guiada por las sugerencias de Lotman, Ginsburg, Uspenskii (1985).

Si aceptamos la definición de Lotman y Uspenskii (1975, 1979, 1985), la cultura es la memoria no-hereditaria de la colectividad, expresada en un sistema determinado de prohibiciones y prescripciones. Esta se da siempre dentro de un sistema de valores establecidos. Son justamente estas prohibiciones y obligaciones las que transgrede cierto tipo de teatro 'burgués' dieciochesco. Los textos convergen hacia elementos de continua interacción, en un complejo mosaico cultural, con fronteras claramente demarcadas en la vida social, que se subvierten en las imágenes discursivas en oposiciones binarias: la colectividad y el individuo; la norma y la transgresión de la norma; la autoridad y el desacato de la autoridad. Por el momento interesa recordar que, en contraste, el sistema socio-político del Antiguo Régimen, a partir de los Reyes Católicos, se construyó sobre una dualidad marcada — centro/periferia, catolicismo/heterodoxia, honor/deshonor — con escasas posibilidades de espacios neutros. El teatro del siglo XVII lleva estas oposiciones al extremo, interpretándolas en términos heroicos y/o moralizantes. No se nos escapa ya, a partir de los minuciosos análisis de José A. Maravall, entre otros, el fuerte conservadurismo de este gran teatro del mundo. El teatro del siglo XVIII marca estas oposiciones en otra dirección por diversas razones; entre otras, con el propósito de eliminar los residuos del clasismo barroco basado en títulos y honores, que reemplaza por un compartido entusiasmo hacia la educación y el ascenso social.

La dualidad que da soporte al teatro áureo y la ausencia de una esfera neutra, condujo a la concepción de lo nuevo, lo actual o moderno, a partir sobre todo del reinado de Carlos III, no como continuación evidente de lo anterior, sino como ruptura o cambio escatológico total. En este desarrollo de nuevas perspectivas, se pueden aislar tres momentos claves: la polémica teatral en la década de 1760 que culmina con la prohibición de los auto sacramentales (1765); las discusiones en torno al teatro 'neoclásico' y el estreno de *Hormesinda* (1770); el apoyo a las representaciones didácticas llevado a cabo por el ministerio de Pedro de Campomanes, que llega a su cúspide con el teatro de Moratín hijo, impulso necesario como defensa de la ofensiva clerical (bien estudiada por A. Domínguez Ortiz, 1983).

A partir del marco de la semiótica de la cultura que sugiero es posible analizar el teatro de Moratín padre, Iriarte y Leandro de Moratín, en particular la tesis feminista, como un todo homogéneo, cuyas variantes son la preocupación por la libertad individual y la independencia personal (véase Di Pinto, 1980, en el caso de Moratín hijo). Este teatro es anuncio, creo, de las libertades liberales de las Cortes de Cádiz y manifiesta de manera evidente esa búsqueda por la libertad y la felicidad con que Diderot resumió los ideales del siglo. La polémica teatral marca la diferencia entre la experiencia subjetiva de esta nueva concepción del mundo en la conciencia de actores del proceso histórico.

Propongo como hipótesis que durante el siglo XVIII carolino coexisten dos modelos para arquitecturar la nueva cultura; me limitaré a aislar dos elementos:

1. se preserva la estructura profunda formada y desarrollada a partir del teatro de los Siglos de Oro (Lope, Calderón, Tirso, Alarcón), aún en sus diferencias, si bien se re-domina, aunque se mantienen los contornos estructurales del pasado. Se crean nuevos textos conservando la armazón cultural antigua.

2. la estructura profunda de la cultura cambia, pero aún en su transformación revela una cierta dependencia de los modelos anteriores, si bien se re-construye al transgredir y darle vuelta a la anterior, transponiéndola mediante un cambio de signos.

Veamos ejemplos específicos, si bien no exhaustivos, de ambos modelos, centrándonos en la forma que la ética-cultural ilustrada ('neo-clasicismo'), penetra el sistema cultural del teatro barroco, en una especie de lectura doble del mismo hecho cultural. En particular, el cambio en el lenguaje de cortesía, en las reglas y comportamiento de etiqueta: la ropa, la moda y las limitaciones y prohibiciones en lo que se refiere al vestido; las fórmulas de cortesía que introduce un vocabulario concreto; fórmulas para dirigirse al otro sexo; las reglas mundanas de comportamiento en que la función del pasado cede al presente cultural (parto de sugerencias de T. V. Civ' jam, 1979, p. 186). Nos limitaremos por el momento a la transgresión de las leyes 'naturales', sujetas a normas y prohibiciones, sobre todo en las comedias cuya temática es el comportamiento de la mujer. Destaca en ellas cómo la norma jurídica se impone frente a la norma moral de comportamiento del pasado.

El punto de partida de la 'comedia nueva' es el aprendizaje de este código de comportamiento 'correcto', 'burgués' si se prefiere, pero sobre todo urbano; la cultura nueva (europeizada, afrancesada, italianizada) extranjerizante, se organizó como contraste con la anterior, contra los antiguos modos jerarquizados y demarcados de los siglos XVI y XVII. Las polémicas en torno al teatro a que he aludido dan buena cuenta de esta decisión de distinguirse del bando opuesto, de los seguidores de las anteriores fórmulas teatrales (y entiéndase de comportamiento) aún vigentes. Un texto revelador de estas polaridades es *La derrota de los pedantes* (1789), de Leandro de Moratín, publicado un año después de la muerte de Carlos III y poco antes del asalto a la Bastilla en París. Como cruzado de la nueva causa, Moratín la emprende contra las « comedias a la antigua » y contra el teatro que « nosotros nos hemos hecho » (ed. Dowling, 1973, pp. 72-73). En definitiva, contra el espíritu de partido del pasado que precede el reinado carlino, y propone la convivencia y la concordia como bases de una cultural nacional Maravall, 1980: pp. 163-192).

Volvamos sobre los dos modelos mencionados a partir de los cuales se articula una nueva cultura teatral, realidad que Moratín hijo percibió con nitidez. El primer modelo de continuación de la estructura profunda desarrollada a partir del teatro dorado es visible en las reposiciones, re-adaptaciones y refundiciones de los autos y otras obras, datos bien conocidos por la crítica. Se observa además en las discusiones en torno a *Hormesinda* (1765 y 1770, cf. Gies, 1979), y en cuanto continuación de modelos llega a su más alta expresión en *Raquel* (1772 y 1778) de García de la Huerta y *Numancia destruída* (1775) de Ignacio López de Ayala. En definitiva, aquello que se viene llamando comedia barroca o rococó (Caso González, 1970; Gies, 1979), puente entre estructura y temáticas anteriores.

Cabe objetar a mi propuesta que López de Ayala y Huerta revelan aspectos de la 'ilustración' por los fines didácticos y ético-morales (el humanitarismo, sobre todo). Sin embargo, debo subrayar que aún el humanitarismo del primero está íntimamente emparentado con Juan Luis Vives, autor recién exhumado por Mayans. Su armazón dieciochesca — crítica al lujo, el gasto de los

fondos públicos para adornos que solo nobles y ociosos ricos disfrutaban — tiene rasgos en común con las quejas de los arbitristas y repúblicos anteriores, revitalizados por entonces (Zavala, 1978). Tampoco debemos olvidar que ambas son tragedias inspiradas en el pasado, a tal punto que no le falta razón a Forner cuando resume la *Numancia* como « cúmulo de diálogos sangrientos sobre la ruina de una ciudad » (*apud* ed. Sebold 1971, p. 33). Si López de Ayala ofrece dudas, los objetivos de Huerta son transparentes: el espíritu nacional y la función rectora de la nobleza, ideología que lo enlaza con el pensamiento político del Siglo de Oro, en fina observación de I. McClelland (1970, pp. 192-216). La finalidad aleccionadora de su tragedia, mostró Andioc (1976), es visiblemente aristocrática y anti-absolutista, si entendemos por ello anti-carlina. En resumen: ambas obras son portavoces de ese espíritu nacional censurado por Moratín hijo, en su alegato en favor de la convivencia y la concordia. Vivir en cadenas, suicidarse dándose la muerte por la espada o arrojándose a las llamas, parecen comportamientos civiles muy lejanos del siglo de la convivencia pacífica y la felicidad material. En cuanto reflejo del comportamiento social, estas obras (y otros que no menciono, tal algunas de Zamora o de Cañizares), distan de proyectar los nuevos códigos y los nuevos rituales.

Las obras de Huerta y López de Ayala convergen hacia una vena teórica: ambas mantienen los contornos estructurales del pasado y se apoyan en una armazón cultural antigua. En especial Huerta que, en efecto, muy justificadamente mantiene Andioc (1976), expresa la ideología conservadora del siglo XVII dentro del entorno de la comedia heroica del siglo XVIII. Dicho de otro modo; los personajes del teatro clásico aparecen teñidos de un sentido práctico, en la lectura de McClelland (1970).

El segundo modelo de arquitecturar la cultura se asoma en *La petimetra* (1762), de Nicolás de Moratín, donde se enfrenan los nuevos códigos de comportamiento, los nuevos rituales y fórmulas de cortesía (y hasta des-cortesía), incluso las nuevas reglas mundanas. Estas no se aceptan del todo y se rechazan en sus excesos; se sugiere un uso más prudente de la libertad social. El título es de por sí signo de orientación: la petimetra es el complemento femenino del petimetre, ambos son personajes de mascara-

da y máscara (ya sean reales o ficticias). Este nuevo mundo festivo galante se marca en la obrita con el cambio continuo de ropa y la transgresión del comportamiento de etiqueta y de las formas rituales de vocabulario. En este encuadre de mascarada y transgresión, el honor es objeto de comedia o comicidad, en una suerte de subversión del mundo calderoniano; en una vuelta de tuerca éste se presenta al revés, haciendo acopio de intrigas amorosas y equívocos. Este espíritu de carnavalización literaria lo retomará en su vena más cruenta Valle Inclán en sus farsas anti-calderonianas que befan el honor clásico.

Conviene aquí detenernos en el personaje de Jerónima, que funciona en una mascarada constante; los cambios de vestido y peinado le permiten esconder la pobreza bajo el antifaz de cintas y adornos. Aspira ser una 'elegante' y fantasea — sin duda — con ser una noble señorita cortesana. Su máscara de petimetra es falsa y el autor la contrapone a su juiciosa prima María; son cara y cruz de una misma moneda y con razón Félix termina reconociendo la superioridad de la segunda después de un fugaz deslumbre por Jerónima. No resisto la tentación de proponer que de haber sido escrita años después, Jerónima hubiera sido lectora de revistas de moda y de sociedad, como sus parientas lejanas Emma Bovary e Isidora Rufete.

En esta desatendida obrita (reivindicada por Gies, 1979), abundan atisbos y anticipaciones del mundo decimonónico posterior de la novela realista y la comedia de salón, donde transitan peluqueros, modistos, zapateros, joyeros, maestros de música, criados. Es decir, todo ese universo que sirve a la clase media que « quiere y no puede ». O bien pura y llanamente a la clase media ostentosa y despilfarradora, ansiosa de darse aires de nobleza. Algo de todo ello se percibe en la hermana de Nuño; mundillo de farsa e hipocresía que Cadalso conocía bien y que Ramón de la Cruz satiriza con gracia en su travestido moratiniano *El petímetre* y en *El rastro por la mañana*, buena caricatura de los 'usías' o señoritos.

En la familia espiritual de Moratín padre y como punto de intersección, no creo que se haya reparado bastante en las obras de Tomás de Iriarte *El señorito mimado* (1783) y *La señorita malcriada* (1788), estimulantes alegatos en pro de la libertad y de

una especie de contrato social que equilibra el bien personal y el bien público en sana armonía¹. Pepita, personaje principal de la segunda, se deja arrastrar por las trampas de modistos, peluqueros, chichisveo, cortejos, tertulias y saraos; vive en la mascarada social. La comedia nos conduce un paso adelante del texto de Moratín padre, por su contenido ideológico. Iriarte se propuso la tarea de sugerir sabios remedios para educar bien a los hijos en general y a las mujeres en especial (cf. la ed. de Sebold, 1978). *La señorita malcriada* representa en sustancia un texto sobre la mujer, cuya determinante aparición en la vida pública preocupa a los reformadores que aspiran a darles sanas y juiciosas reglas de comportamiento. El texto pone en solfa a la mal-criada, 'marcial' Pepita; de distensión cómica en distensión cómica, esta cae en falsedades y trampas porque interpreta la responsabilidad social erróneamente, sin percatarse de la forma recta y correcta de ejercer su libertad en sociedad. La afinidad temática (además de las filiaciones trazadas por Sebold, 1978) con un cierto rusionianismo y con la tradición de contratos sociales ingleses cruza las dos obras mencionados en grave conexión. (Inglaterra es país por el cual Iriarte siente gran admiración, como Galdós unas décadas después). Los textos convergen hacia esa constante vena teórica: reprimir a cuantos se dejan arrastrar por el natural fogoso y ponen demasiada pasión en lo externo.

Si los desaciertos femeninos de Pepita empalman con algún personaje de la narrativa decimonónica, Mariano (Iriarte, *El señorito mimado*), encarna todos los vicios sociales: es jugador, malgastador, ignorante, 'preocupado' (ofuscado), cobarde pero jaquetón, según los apuntes del propio autor (*apud* Sebold, 1978). Iriarte percibió claramente la singularidad de una situación; Mariano representa la des-cortesía y Pepita maneja el arte mundano de la 'marcialidad', en precisión de Andioc (1976). La definición de este vocablo merece recordarse: ser 'marcial' equivale a hablar con desenfado, tratar a todos con libertad, ser descarada,

¹ Tomo en cuenta los trabajos de Andioc (1976) y de Mérimée (1983). Remito a las interesantes observaciones de Patrizia Garelli (1979) sobre el comportamiento social en el teatro de Iriarte. Su análisis de otras obras me permite abreviar estos apuntes.

vivir conforme a su voluntad². Es decir, ser voluntariosa, presumida y despreciar las normas; Pepita transgrede, en definitiva, las fórmulas de cortesía y de trato social entre los sexos.

Las comedias de Moratín padre y de Iriarte, sin bien no son las únicas, se desenvuelven acorde a un buen delineado propósito y brindan excelente ejemplos de lo que ellos censuran como libertad malentendida (en particular el segundo). Ambos arrojan luz — por su ejemplaridad — sobre la subversión de valores y de costumbres en los inicios del consumo burgués. Los autores pasean su visión por la gente satisfecha, sólidamente instalada en la vida; por la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, de la libertad de costumbres mal entendida, cuando las mujeres ociosas de la aristocracia y de la clase media ocupan sus horas de aburrimiento con fiestas y placeres mundanos. Sugieren que, además de ser imposición, el matrimonio podría abrirles el camino a una libertad de comportamiento censurable. El tema ofrece variantes y vertientes y actúa sobre lo temporal histórico: el matrimonio puede ser esclavitud y sumisión a las normas opresivas del pasado, o bien libertad conducente al libertinaje (vocablo frecuente por entonces). En cuanto documento del comportamiento social, estas comedias resaltan vivamente en el orbe propio de la actividad citadina/urbana de mascarada y despliegue de exteriores: paseos, coches, jardines, con pelucas, abanicos, lunares que desembocan en el coqueteo, el devaneo y las libertades sexuales que suelen asociarse con la narrativa decimonónica. El tema no se agotará y se asomará de nuevo; en la comedia dieciochesca se inició como saludable viento fresco.

En rigor, lo que nos interesa es la transgresión de las costumbres sociales documentada como modelo de cortesía; la descortesía procede del provinciano (el rústico o paleta) y de una educación mal entendida. La urbe se transforma en estas obras en tumultuoso carnaval de falsos refinamientos, melindres, estímulos al lujo y a la lujuria, 'inmoralidad', cuyo alimento es el

² Véase la definición en Martín Gaité (1972) y en Sebold (1978), este último la reproduce de la *Optica del cortejo* (1774), de Manuel Antonio Ramírez y Góngora. Respecto a la moda, existe un excelente libro de conjunto sobre Europa, Ribeiro (1985).

vocabulario desfachatado del majo y de la maja que contagia los salones y las tertulias de 'buen tono'. A partir de esta serie de comedias presenciamos las mutaciones, las figuras procaces 'el aire de taco', erigidos como ideal de 'despojo' y 'marcialidad'. En premeditada beligerancia estas actitudes nuevas se contraponen al recato, la hipocresía y mojigatería de la niña boba, comportamientopreciado durante el siglo XVI cuando las mujeres transitan « sin ojos y sin pies ». En vuelta de tuerca la desenvoltura y las libertades públicas, el desembarazo, la desobediencia se proyectan como tabla de valores en desafío al mundo de marcado sabor de farsa y mascarada anterior, con sus rutinas estereotipadas y vacías. Las obras citadas, y no son las únicas, registran este cambio de comportamiento social, si bien lo reprobaban por motivos didácticos. El 'gran teatro del mundo' es ahora de salón y de mascarada. Frente a la frivolidad y la banalidad del nuevo trato social, los autores depositan su confianza en reforzar la buena educación. Esta viva conciencia nos sale al paso en *El sí de las niñas* (1806): « Todo se le permite [a las mujeres] menos la sinceridad ... y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo » (I, 51). En *La mojigata* (ca. 1791), con lenguaje feraz y lleno de vida, Moratín impreca a los padres que transforman a una moza despierta en una doncella mojigata: « Tu rigor produjo sólo/disimulación, cautelas » (II, 10)³. En uno u otro sentido, bien sea la mojigatería o la 'marcialidad' — las dos caras del comportamiento femenino — el teatro refleja los cambios en el lenguaje de cortesía, en las reglas y en el comportamiento mundano.

La comedia a que he aludido brevemente se entiende mediante la perspectiva de una poética de lo cotidiano: esta poética permitió configurar los nuevos comportamientos sociales. Por el momento interesa subrayar que es un teatro de exteriores, hecho que resulta en el contexto doblemente afortunado, en cuanto el comportamiento social y la etiqueta son valores externos (y el tema ofrece fecundo caminos en el futuro). Las comedias nos

³ Caso González (1980) estudia las diferentes versiones de esta obra. En la primera insiste más en el tema femenino, en la segunda en el vicio de la hipocresía, orgullo y rebeldía de la mujer dominada por el pasado.

brindan abundantes ejemplos del despliegue de los espacios interiores y exteriores que frecuentan las clases sociales representadas: el Prado, los paseos, las tertulias, las fiestas, los saraos documentan el comportamiento en el rescoldo del hogar, en las reuniones mundanas y en la calle. Por lo mismo no sorprende el inventario del nuevo vocabulario al uso; la 'ventanera' del siglo XVII reducida al marco hogareño da paso al mundano petimetre y petimetra, al currutaco, al chichisveo, personajes y actividades del espacio exterior. El nuevo comportamiento social mundano se identifica con la 'preocupación', el descaro del golilla, el cortejo o la madamita. El punto de arranque es el contraste entre los 'tiempos bárbaros' de antaño y la 'niña de moda' rodeada de pisaverdes, 'civiles' y 'modernos'. Es de observar que lo 'civilizado', la 'civildad' son piedra de toque de un lenguaje cargado de nuevos códigos y contenidos semánticos, como puede apreciarse en el sabroso *Diccionario del cortejo* (1764), que reproduce el marqués de Valdeflores (*apud* Martín Gaité 1972, p. 187). El punto de partida inestimable de este nuevo código son los 'tiempos bárbaros', cuando se solía asociar con desvergüenza e insolencia cuanto no era recato, gazmoñería, recogimiento. Estos nuevos códigos de civildad que asoman semejan un juego de 'albures' mexicano, con sus evidentes contenidos eróticos. El orbe propio del nuevo vocabulario es la estrategia militar, entretelado de relaciones eróticas: rendir campo a la mujer que da guerra (*marcialidad*). Este nuevo código amoroso o lengua amatoria, apenas esconde el aspecto de lucha o batalla y codifica a su vez los campos antagónicos: el hombre y la mujer en lucha abierta contra las prescripciones sociales y el deseo de libertad. Este antagonismo se encubre bajo la capa de una convención literaria y lingüística. El vital registro léxico de estos juegos amatorios y sus propiedades ocultas pone en marcha los nuevos códigos y campos de batalla del comportamiento social. Las oposiciones binarias tienen la tarea de distinguir entre civildad/incivildad, fidelidad/adulterio, honor/deshonor, moderno/bárbaro.

Se recorre la amplia escala de las inversiones de la norma; en el teatro, según la concreta advertencia del padre Pedro Calatayud en 1754, se aprende el trato familiar, el chichisveo, el arte de deslumbrar los celos, a escribir billetes amatorios, tomarse las

manos, abrazarse; se dan cátedras de galanteo profano y se aprende el arte de las sollicitaciones (*apud* Martín Gaité, 1972, p. 152). En definitiva, el teatro es escuela de costumbres donde se aprenden las tácticas y estrategias de la seducción y la entrega, del juego amoroso fuera del vínculo matrimonial. Algo de ello estaba ya en la comedia de capa y espada, re-instaurada y resucitada oportunamente en los sainetes. La vieja fórmula sirve de pretexto para revelar la máscara de civildad, la coquetería y el juego erótico de los usos galantes que en el presente tienen campo libre, a juzgar por los textos. Por lo demás, la exactitud o falsedad del diagnóstico no modifica la realidad social.

Notemos que en las comedias mencionadas, en distintos grados y gradaciones, la libertad — individual y colectiva — ilustra a menudo un nuevo sentido de 'civildad', viniera o no del exterior. Los viejos temas de galanterías y devaneos abordados por la comedia de capa y espada adquieren un matiz pragmático y didáctico: la petimetra o la señorita mal-criada y el señorito despilfarrador son producto de la pésima educación y deben aprender a domeñar los instintos; ellas por haber sido criadas en los excesos del « estilo musulmán » que esclaviza y priva a la mujer del uso de sus potencias y capacidades. Este estito se identifica ahora con lo « barbaro » anticuado y no-europeo, con el abuso, matización que merece tomarse en cuenta. Iriarte resume el problema de ambos modelos de educación sentimental con tono aleccionador en

La señorita malcriada:

Emplee usted bien las suyas,
verá cuánto la deleítan
ciertos estudios — y luego
que me llamen bachillera. (Acto II)

Esta coincidencia entre 'civildad' (europeizarse) y bárbaro o tiempos bárbaros (estilo musulmán, la España no europea a que me refiero), era ciertamente consciente, y bandera de lucha de los pequeños círculos de ilustrados reformadores de las costumbres. Basten como ejemplos en distintos sentidos la preocupación de Nifo de ser igualado al « protobárbaro » por sus argumentos nacionalistas, y como contraste el sainete satírico *La civilización*

(1763), de Ramón de la Cruz, donde los campesinos se unen contra los 'civilizante' o ilustrados reformadores. Aún sin salir del terreno de los datos conocidos, se echa a rodar por entonces el vocablo *civilización* en esta acepción de civil, ilustrado, urbano, como han demostrado Maravall, 1977 y Escobar, 1982. A partir de estos datos verificables, al parecer el verdadero origen surgió en Francia en 1766 y Mirabeau fue el primero en emplearlo en el sentido restringido de dulcificación de las costumbres, urbanidad y cortesía (Benveniste, 1971). Cualquiera que sea su procedencia, lo cierto es que no debe extrañar la confusión respecto las diferentes formas que los sectores sociales reaccionan ante estas novísimas reglas de urbanidad. Para unos, tal Ramón de la Cruz, el juicio hostil y la burla ante las novedades críticas, para otros, camino a seguir contra la tradición anquilosada. El planteamiento del problema y sus soluciones ponen en claro que se está discutiendo una nueva imagen de coexistencia política y nacional.

No es difícil extraer la consecuencia: en broma o en serio, las comedias mencionadas revelan ricas conexiones con modelos subyacentes de formaciones culturales y sociales. El teatro era terreno propicio para replantear las discrepancias entre la tradición y la modernidad, que se cargaba con nuevos contenidos. A la luz de estos textos teatrales nos percatamos que la vida cotidiana atravesaba cambios profundos y que el complejo problema del comportamiento se va sometiendo a las necesidades del grupo. Son, cuanto menos, textos de combate, modelos, fórmulas pero no oráculos infalibles de los hechos reales y objetivos de la vida diaria. Protestan contra las banalidades del espíritu mundano, que trivializa la verdadera libertad, de ahí su doble faz. Por una parte se presenta como un conjunto de prohibiciones, destinado a impedir que se sumerja el edificio social; por otro el de tolerancia, freno y espuela del cambio.

Un exacto planteamiento exige constatar que la europeización, o lo que se entendía por ello — civilidad, modernidad, ilustración — sirvió de pretexto para reafirmar y defender los rasgos arcaicos y tradicionales atribuidos a la cultura española desde las instituciones en el poder, en nombre de la sociedad. Se intentó impedir la nivelación de jerarquías que podría anegar la sociedad. La tensión, vista en bloque, hizo saltar los estratos profundos entre el

presente y el pasado; el *continuum* de la historia. Si nos limitamos solo al campo literario-cultural, se observa la re-vitalización de algunos modelos del Siglo de Oro (fenómenos apuntado por Sarrailh ya en 1954). Sin pretender un inventario exhaustivo, no podemos dejar de mencionar la lectura de Vives, la retórica de fray Luis de Granada, el estoicismo, el arbitristo, la filosofía de Mariana; todo se combinó — entre los mejores — en piezas integrantes del carácter nacional, fusión del nuevo concepto de libertad y felicidad con los antiguos héroes. En esta lectura doble del pasado se intenta buscar ese *continuum* histórico; una coexistencia entre la modernidad y la tradición. La nueva cultura (en el sentido de Lotman y Upenskii, 65), une el pasado a través de la memoria y la reconstrucción de textos, y genera un presente y una posibilidad de futuro, dando pie a nuevas estructuras y funciones de los sistemas.

Los modelos para arquitecturar la nueva cultura que he propuesto a manera de hipótesis, revelan las discrepancias entre los círculos intelectuales en sus variantes y matices; aquellos que, por un motivo u otro, reivindicaban el pasado como estructura y función operante y cuantos intentaban nuevas estructuras y funciones de los modelos antiguos. Los aires de 'extranjerismo' de los personajes teatrales revelan el nudo del problema. La mascarada que se des-ritualiza en el teatro está organizada a dos niveles: la del español/española de cierta clase social que actúa como 'extranjero/a' porque asimila sin tino las costumbres de otros y banaliza la libertad y aquellos que entienden la buena educación y la libertad en las costumbres como independencia personal frente al pasado opresivo. Los asistentes veían como espectáculo de farsa y mascarada a los nobles y burgueses, petimetres y petimetras, que proclamaban el espíritu artificial mundano, la moda, las costumbres — todo exterior — como constitutivo de la libertad personal. En este nivel, la moda se semiotizó, así como el trato cotidiano, y asoma a la superficie que estos personajes ridiculizados son una mascarada a la 'europea'. A otro nivel, estas jactanciosas imposturas se des-ritualizan, haciendo parecer al español ejemplar mas 'natural' dentro de cánones propios y guiado por una buena educación. La animosidad es contra la mascarada social, ficticia o real; esta última impuesta a menudo por normas y usos arcaicos

de obediencia al pasado que al negar el derecho a la libertad, esclaviza e impone la máscara de la sumisión. La gazmoñería, el recato, la beatería y la mojigatería como rémora, farsa y superficie. El « sí de las niñas » en definitiva le descubre al espectador la mascarada social y los modelos de comportamiento codificados en los textos y en la realidad social del pasado. La comedia del siglo XVIII a que me he referido, en uno u otro nivel, intenta responder y justificar el deseo femenino; en cuanto código literario y social revela la preocupación y la perplejidad de sus autores ante el problema de los sexos y la identidad sexual: la cuestión femenina y la sexualidad, sometidas a las necesidades del grupo ⁴.

El teatro era terreno apropiado para contraponer los distintos comportamientos en diversas situaciones: lenguaje, forma de caminar y de mirar, vestimenta. El léxico militar del galanteo y cortejo en boca de burócratas y civiles se des-ritualiza. La mujer aparece como 'aguerrida', en otros casos 'amazona' (en Francia sobre todo), y el cortejo un 'militar' empeñado en ganar la batalla; la lucha se transforma simple y llanamente en la batalla entre los sexos, y contra la mojigatería e hipocresía. Las oposiciones binarias más elocuentes a que he aludido emergen a la superficie: pasado/presente; viejo/nuevo; civil/incivil; libertad/esclavitud; derecho/negación; fidelidad/adulterio. Finalmente desembocan en la gran oposición hombre/mujer, erotismo y sexualidad y la pasión como realidad que busca el signo del cuerpo.

En este ambiente de mascarada mundana — en uno u otro sentido — se labora una poética del comportamiento; todos somos máscara, personajes y autores. El petimetre (a), el señorito(a), el majo (a); asimismo los escritores adoptan máscaras con nombres de la antigüedad pagana: Batilo, Inarco Celenio, Jovino. Unos y otros — personajes y autores — apuntan tal o cual semejanza con la *commedia dell'arte*, pues estaban pre-determinados; los nombres eran casi siempre enigmas transparentes para el lector informado que reconocía cada identidad. Gestos y actos adquirirían nuevas cargas semánticas y estilísticas en relación con los códigos de comportamiento que se legitimizan. Las prohibiciones y prescrip-

⁴ Aice Parker (1985) ha hecho pertinentes observaciones sobre Francia, que podrían servir como modelo para estudios análogos en España.

ciones anti-naturales del pasado se ponen en tela de juicio, así como sus añejos códigos culturales, en favor de una dulcificación de las costumbres. No menos importante es el desagrado y repudio ante los tipos opuestos de comportamiento social trivializado, ajeno a la sana y sabia libertad. Los aspectos tangibles son el sistema de la moda, la manera de vivir y ese ideal de vida banal; se aspira a la conversión de la sociedad en comunidad, la acción se confunde con la representación en su tentativa de unir libertad y arte.

En cuanto teatro de comportamiento en el sentido aquí esbozado, estas comedias del siglo XVIII — Nicolás de Moratín, Iriarte, Leandro de Moratín — revelan la riqueza de los signos externos, y ponen de relieve el dinamismo de los modelos semiótico-culturales. Son además un código orientado hacia el receptor, incitándolo a desplazar formas estructurales de etapas históricas anteriores y a poner otras en el centro del sistema, en nuevos grados de organización. La mascarada podría ser interpretada hoy día como juego de códigos que provocaba en el espectador la necesidad de instaurar equivalencias entre la libertad indispensable y las libertades superfluas necesarias para modificar la sociedad conforme a las exigencias de la felicidad temporal a través de códigos de comportamiento de urbanidad y cortesía. El abuso de la autoridad, la opresión de la juventud, el engaño, la destrucción de las pasiones nobles se contraponen a los nuevos códigos. El « sí » de las niñas adquiere un doble sentido: la afirmación de la libertad y/o la mentira y el engaño. Se contrapone el *sí* de la obediencia que finge cortesías, al *no* interior de la verdad natural ahogado y enmascarado por las convenciones falsas: la palabra que se niega a sí misma.

Estos entusiastas cruzados refutan y des-ritualizan los usos y abusos del pasado; apenas parece necesario observar que su valoración positiva implica la aceptación de modelos culturales más 'europeos' o modernos; en otras palabras, el mundo social y las relaciones eróticas: amor/libertad. La rebelión de la persona contra la sociedad (aquí en rigor la familia), se diría, tiene como punto de arranque un cambio de reglas y un circuito de relaciones distintas en las situaciones ordinarias. El hogar y la obediencia

cia a los padres se insertan en un marco cómico, burlesco, que no trágico. La gramática parda femenina (engaño e hipocresía bajo la máscara de obediencia) se textualiza en otros códigos, y deja de inscribirse en las instituciones patriarcales o familiares del matrimonio impuesto o el convento, con su castidad obligatoria, que ocultan y esconden osadías. Esta comedia dieciochesca nos revela — aún sin proponérselo — que las mujeres comienzan a adquirir categoría biológica y política, hasta entonces restringidas entidades de los hombres. Transforma así sobre el tablado las relaciones humanas en mascarada que esconde a las mujeres de sí mismas y las oculta del espectador o interlocutor, del « otro »; niega la sociedad artificial y sus jerarquías. En suma a la hora de pasar análisis a estas situaciones representadas, el espectador concreto tenía la iniciativa de la elección del código impuesto. De alguna manera el teatro 'en-mascarado' descubría determinados tipos de orientación en el espacio social. Al final de la comedia, todo quedaría re-estructurado, como en *La comedia nueva*: don Pedro, por justicia y obligación « socorre la pobreza, evitando a un infeliz la desesperación y los delitos y desengaña al engañado sin instrucción que escribe disparates. En definitiva, el teatro cumple la función de instruir a los ignorantes, el « non ego ventosa plebis suffragia venor » horaciano que encabeza el texto de Moratín se reconstruye y transpone mediante un cambio de signos. La comedia nueva es aquella que se levanta contra el teatro castizo y la moral antigua y des-ritualiza la tradición anquilosada y los falsos excesos del presente, en favor de un comportamiento urbano y civil dentro de la esfera de la libertad y la independencia de costumbres. El final feliz servía par desenmascarar las convenciones falsas y re-establecer el nuevo orden en su valoración más positiva. La comedia se convierte en una especie de lente mágico que le permite al espectador, en vuelta de tuerca, una operación circular para exponer la nueva realidad social.

REFERENCIAS

- Andioc, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976.
Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general*, México, 1971.
Civ'jan, T. V., *La semiótica del comportamiento humano en situaciones dadas (principio y fin de la ceremonia, fórmulas de cortesía)*, en J.

- Lotman, et al., *Semiótica de la cultura*, Madrid, 1979, pp. 173-194.
- Caso González, José, *Rococó, prerromanticismo y neoclasicismo en el teatro del siglo XVIII*, en *Los conceptos de rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*, Oviedo, 1970, pp. 7-92.
- *Las dos versiones de «La mojitata»*, en *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, 1980, pp. 37-60.
- Di Pinto, Mario, *La tesis feminista de Moratín. Una hipótesis de lectura de «El viejo y la niña»*, en *Coloquio . . .*, cit., pp. 75-93.
- Dowling, John, ed.: L. F. de Moratín, *La derrota de los pedantes. Lección poética*, Madrid, 1973.
- Domínguez Ortiz, Antonio, *La batalla del teatro en el reinado de Carlos III*, en «Anales de Literatura Española», 2 (1983), pp. 177-196.
- Escobar, José, «Civilizar» «civilizado» y «civilización»: una polémica de 1763, en *Actas del VII Congreso de la A.I.H. en Venecia* (1980), Roma, 1982, I, pp. 419-427.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Obras dramáticas y líricas*, Madrid, 1840, 2 tomos.
- Fucilla, Joseph G., ed.: Vicente García de la Huerta, *Raquel*, Madrid, 1974.
- Garelli, Patrizia, *A proposito di Iriarte e del suo teatro*, en «Spicilegio Moderno», 11 (1979), pp. 179-187.
- Gies, David Thatcher, *Nicolás Fernández de Moratín*, Boston, 1979.
- Lotman, Ju. M. et al., *Theses on the Semiotic Study of Cultures (as applied to Slavic Texts)*, en Thomas A. Sebeok ed., *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics*, Lisse/The Netherlands, 1975, pp. 57-83.
- et al., *Semiótica de la cultura*. Intr., sel. y notas de Jorge Lozano, Madrid, 1979.
- Lidia Ginsburg, Boris A. Upenskii, *The Semiotics of Russian Cultural History*, Ithaca & London, 1985.
- Maravall, José Antonio, *La palabra civilización y su sentido en el siglo XVIII*, en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, 1977, I, pp. 79-104.
- *Del despotismo ilustrado a una ideología de clases medias: significación de Moratín*, en *Coloquio . . .*, cit., (1980), pp. 163-192.
- Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, 1972.
- McClelland, I. M., *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808*, Liverpool, 1970, pp. 196-216.
- Mérimée, Paul, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié, du XVIII^e siècle*, Toulouse, 1983.
- Parker, Aice, *Madame de Tencin and the «Mascarade» of Female Im/personation*, en «Eighteenth Century Life», IX (1985), pp. 65-78.
- Ribeiro, Aileen, *Dress in Eighteenth Century Europe 1715-1789*, Batsford, 1985.
- Sarrailh, Jean, *La España ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII*, México, 1979², (ed. francesa, 1954).
- Sebold, Russel P., ed.: Ignacio López de Ayala, *La Numancia destruida*, Madrid, 1971.
- ed.: Tomás de Iriarte, *El señorito mimado. La señorita malcriada*, Madrid, 1978.
- Zavala, Iris M., *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Barcelona, 1978.

Finito di stampare nel mese di Settembre 1988

Arti Poligrafiche Editoriali Venete - Abano Terme