La actual revisión del juicio negativo que pesaba tradicionalmente sobre nuestro siglo XVIII se ha extendido también a la crítica literaria. René Andioc, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Pau, es uno de los mejores especialistas en el teatro de esa centuria, del que este volumen nos ofrece un resumen y una puesta al día.

Utiliza sistemáticamente Andioc los datos que se conservan sobre las entradas diarias en los corrales para establecer, sobre una base sólida, al margen de prejuicios doctrinales, cuáles eran las preferencias y actitudes mentales del público, hasta qué punto perduró efectivamente el teatro del Siglo de Oro y calaron en la sensibilidad popular los intentos de reforma ilustrada. Eso conduce, entre otras cosas, a nuevas interpretaciones de la tragedia neoclásica y de la comedia moratiniana, en función de la ideología de la época.

Un libro, en suma, que atiende tanto a la creación literaria como a su consumo, y que ilumina de modo decisivo un período de nuestra literatura y, en general, de la historia de España.

Fundación Juan March/Editorial Castalia

TEATRO Y SOCIEDAD EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII

René Andioc

Fundación J

PENSAMIENTO LITERARIO ESPAÑOL

TEATRO Y SOCIEDAD EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII

René Andioc

Fundación Juan March/Editorial Castalia

PENSAMIENTO LITERARIO ESPAÑOL

TEATRO Y SOCIEDAD EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII

René Andioc

TEATRO Y SOCIEDAD EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII

Fundación Juan March
EDITORIAL CASTALIA

La Fundación Juan March no se solidariza necesariamente con las opiniones de los autores cuyas obras publica.

Doscientos ejemplares de esta obra han sido donados por la Fundación Juan March a centros culturales y docentes.

Cubierta: Diego Lara

DEPÓSITO LEGAL: V. 3.820 - 1976
I.S.B.N. 84-7039-246-8

IMPRESO EN ESPAÑA, PRINTED IN SPAIN

Artes Gráficas Soler, S. A. - Jávea, 28 - Valencia (8) - 1976

A mis hijos

SUMARIO

ADVERTENCIA PRELIMINAR

BUENA PARTE de este estudio se publicó con más pormenores y en francés hace unos años, como tesis doctoral que a pesar del título distinto versaba sobre las relaciones entre teatro y sociedad en el Madrid de la segunda mitad del XVIII [1]; en ella se hacían ya varias incursiones en los primeros decenios del setecientos, con la ayuda de los trabajos realizados por Paul Mérimée y otros eruditos, aunque con menos detenimiento que ahora. En las páginas que siguen se tratará, pues, de examinar la actividad de los dramaturgos y cómicos de la Villa y Corte en relación con su entorno político-social a partir del año de 1708 en que empiezan a aparecer datos suficientes acerca de las entradas diarias en los «corrales», elemento imprescindible para apreciar el impacto de las comedias sobre el público y las reacciones de éste.

Prefiero limitarme a estudiar el teatro de Madrid, pues no me parece todavía realizable una amplia síntesis que abarque a toda España: no en todas las provincias se vive entonces a la hora de la capital, por lo que no podemos aventurar una generalización a partir de conclusiones limitadas a una sola ciudad; no se me olvida por cierto que se podrían aprovechar varios estudios, algunos ya antiguos, más recientes los otros e incluso publicados cuando se iban redactando los últimos capítulos de éste, y que permiten formarnos cierta idea de las preferencias de distintos públicos urbanos de la península [2]; pero queda aún mucho por hacer y se están realizando en la actualidad más investigaciones sobre varios teatros españoles [3], de manera que ha de ser posible, en un porvenir más o menos próximo, llegar a un conocimiento más amplio de este ramo. Pero una historia completa del teatro español del siglo XVIII como de

otro cualquiera sólo se podrá llevar a cabo cuando estemos bien enterados de la actividad de las casas de comedias o corrales de provincias y del entorno ideológico de la creación y del consumo de obras teatrales en todas ellas. Entre tanto, contentémonos con alegrarnos del carácter cada vez menos fragmentario de nuestra cultura en esta materia.

Larga es la lista de los colegas, amigos, directores u oficiales de bibliotecas y archivos que me han ayudado en mis investigaciones: a todos he tratado de testimoniar mi agradecimiento en mis anteriores trabajos, y aprovecho esta ocasión para recordarles que, según decía Moratín, el que me hace un beneficio lo graba en bronce.

Tampoco debo olvidar a Manuel Martínez Azaña, Gabriel Saad, Philippe Moreau y Manuel Tuñón de Lara que tan amablemente han querido revisar este trabajo.

[1] *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín,* Tarbes-Burdeos, 1970, 721 pp.

[2] Celso Almuiña Fernández, *Teatro y cultura en el Valladolid de la Ilustración,* Valladolid, 1974; Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII,* Oviedo, 1974; Julio Caro Baroja, *Teatro popular y magia,* Madrid, 1974, etc.

[3] Entre ellas las de Francis Sureda sobre el teatro de Valencia.

INTRODUCCION

Teatro y público

SI EXCEPTUAMOS el teatro cortesano del Buen Retiro, Madrid disponía de tres «corrales» públicos (luego «coliseos»): el de los Caños del Peral, o «italiano», edificado a principios de la centuria y dedicado casi exclusivamente a la ópera italiana, y los ya antiguos, llamados «nacionales», de la Cruz y del Príncipe. Varias otras ciudades españolas, sin contar los Sitios Reales, poseían edificios dedicados al arte escénico: Sevilla, Barcelona, Valencia, Zaragoza, Cádiz, Valladolid, aunque en muchos casos funcionaban con intermitencia, por distintas razones, siendo una de las más conocidas la aversión de tipo moral o religiosoascético a toda clase de espectáculo profano.

A mediados del siglo, después de varias reedificaciones o reformas, podían caber en cada teatro nacional poco menos de dos mil personas, es decir, como la sexagésima parte de la población adulta de la capital. Los asientos más caros eran los de luneta, dispuestos enfrente del escenario, y los tres órdenes superpuestos de aposentos (más tarde: palcos); las localidades más baratas eran esencialmente las del patio, en el que el concurso presenciaba la función de pie, pudiendo sentarse en los bancos de este sector mediante un suplemento. La mayor parte de las mujeres —pues algunas se colocaban en los aposentos— ocupaba un ancho palco, la cazuela, situado al fondo del patio. En el último piso estaba la llamada tertulia. En los primeros decenios del siglo se daba al orden superior de aposentos el nombre de desvanes, y permanecía el clásico toldo de la época de los Austrias que servía de techo y desapareció al ser reedificados ambos corrales. El público, por lo general, se mostraba más inquieto y turbulento que el de hoy, menudeando las cábalas y los altercados entre aficionados a tal

o cual cómica o partidarios de ambas compañías; en la parte del patio y gradas estaba la insolente y temida «mosquetería», de cuyo humor dependía a veces el éxito o el fracaso de una función. Esta constaba de una comedia, un entremés (representado entre la primera y la segunda jornada de la comedia, y suprimido a partir de 1780), y un sainete (entre la segunda y la tercera jornada); de manera que la mayor o menor concurrencia de los madrileños podía sancionar a veces la calidad de un conjunto cuyo elemento principal no siempre ni para todos los espectadores lo constituía necesariamente la comedia propiamente dicha; consta en efecto que en alguna que otra sesión acudió poca gente por no haber gustado el entremés, y en cambio, la mera sustitución de sainete pudo ocasionar un incremento notable en el producto de una función. Además, algunos elementos ajenos al arte dramático, tales como acontecimientos político-sociales, meteorología, e incluso corridas de toros, no dejaban de influir en la participación del público.

La contaduría de los teatros cobraba dos entradas distintas: una para las llamadas comedias diarias o sencillas, otra (la entrada alta) para las comedias de teatro, o sea aquellas en que se daba al decorado y a la maquinaria una importancia excepcional. Se pagaban aún más caras las de la ópera, aunque fueron asimiladas a las anteriores las que se representaron en los teatros nacionales.

Se advierte por lo general que la curva de la asistencia del público, y en particular la del que ocupa las localidades más baratas, sufre un brusco empujón hacia arriba los domingos y días festivos, lo cual significa que la masa laboriosa, y más concretamente los obreros y artesanos, acuden más numerosos que entre semana a consecuencia del cese del trabajo. Por otra parte, cabe preguntarse qué parte del salario de un menestral representaba el coste de entrada a las localidades de precio inferior. Para presenciar la función de pie desde el patio se cobraban en 1737 diez cuartos en las comedias de teatro, y ocho en las sencillas, esto es, alrededor de un real (1 real = 8 ½ cuartos), o sea la quinta parte del jornal de un herrero madrileño, más de la sexta de un ayudante de albañil; a los oficiales correspondientes se les abonaban de 7 a 9 reales diarios, mientras un peón sin calificación se contentaba con poco más de cuatro, a veces menos [1]. Si añadimos a esto que

el coste del mínimo estricto de subsistencia se calculaba en unos dos reales, que había muchos días de paro y que en los feriados no se cobraba jornal, es lícito dudar en un principio que el trabajador pudiese ir a la comedia sin notable menoscabo del presupuesto familiar. En los decenios sucesivos no va mejorando la situación puesto que, como es sabido, frente a una subida moderada de los salarios, el alza del precio de los principales artículos de consumo —y también el de las entradas de los teatros— alcanzará el 100 % a finales de siglo, quedando reducido el salario *real* en un 40 %. En los años 80, los ocho reales que costaba un asiento de categoría, como era el de la luneta, para una comedia sencilla representaban las tres cuartas partes del jornal del oficial de joyero Leandro Fernández de Moratín (12 reales), casi la totalidad del mismo si se ponía una de teatro; por ello no deja de señalar el joven escritor en su diario íntimo los pocos días en que gracias a la generosidad de su tío puede desechar el patio —que costaba tanto como dos libras de pan— o las gradas, para ofrecerse un palco, como hacía su padre, abogado y escritor conocido, y como había de hacer él mismo después de su propio ascenso a alto funcionario del estado. No extrañaremos por otra parte que el oficial Moratín acudiese a los corrales casi exclusivamente los domingos y festivos, a no ser que se contentase con un refresco en la Fontana de Oro.

Y sin embargo, menudean los testimonios de la época según los cuales buena parte de la cabida del patio la constituían las capas laboriosas de la capital. A ese respecto, si bien no pueden reducirse a meros documentos históricos, los sainetes de Ramón de la Cruz no dejan lugar a dudas; en *El pueblo quejoso* (1765), según advierte ya Jorge Campos [2], los diputados del patio que, en la ficción dramática, entablan un diálogo con los cómicos son un albañil y un zapatero, mientras que los representantes de las gradas son ya de categoría levemente superior, pues uno de ellos es un pequeño oficinista, y los de las lunetas y aposentos pertenecen a las clases más elevadas; eran los populares chambergos los que a mediados de siglo poblaban el patio, formando, según Moratín, como una *testudo* romana, y si bien debe tenerse en cuenta una excesiva generalización de carácter polémico, por algo llamaron al teatro de la Cruz «el de los chisperos», mientras el de los Caños, o

de los Italianos, en cambio, se consideraba «primer teatro de la nación», adonde iban «los caballeros»; por supuesto que los cuatro reales que costaba en 1805 una localidad del patio en el segundo contra dos en el de la Cruz representaban como la tercera parte del jornal de un oficial, de lo cual resultaba indudablemente una discriminación de carácter a la vez económico y, en cierta medida, cultural entre ambos coliseos. Por muchas excepciones que se puedan imaginar, no deja de ser cierto, pues, que en general los madrileños menos acomodados ocupaban las localidades más baratas y los más pudientes las de mayor precio. Y se nos concederá sin dificultad que esta discriminación reflejaba de manera relativamente aproximada la división de la sociedad madrileña cuando no en clases, al menos en dos grupos bastante claramente diferenciados. Según el corregidor Armona, que fue Juez Protector de los teatros del reino, las lunetas y aposentos son las «partes que siempre se ocupan por la Nobleza y el Pueblo rico»; en cambio, añade, «la mayor parte de la cavida y la más barata está dada al pueblo vajo» [3]; lo que se entiende es, en primer lugar, el patio, luego las gradas, que apenas costaban unos cuartos más, y por último la cazuela, o al menos parte de ella, reservada a las mujeres y —casi nos atreveríamos a decir: por lo tanto— algo más cara que el patio. Romea y Tapia evoca por su parte a la «Doncella inocente a quien sus conveniencias y fortuna no permiten otro lugar que la cazuela» [4] porque las damas más favorecidas ocupaban efectivamente los aposentos, en los que se practicaba la separación de sexos. Lo que sin embargo queda fuera de duda es que había un cierto número de personas de calidad en la inmensa platea destinada al bello sexo, según nos indica un anónimo cuyas *Reflexiones...*, recopiladas por Armona, fueron publicadas en el *Memorial Literario* de marzo de 1784; entre el público femenino de la cazuela, dice el autor de la citada obra, se hallan algunas damas que no se acomodan en un palco bien sea por falta de recursos, o «porque les es molesto todos los días componerse según la etiqueta con que en estos corresponde presentarse»; había en efecto una fila de delanteras cuyo precio era más elevado que el de las demás localidades del mismo sector. Por otra parte, Erauso y Zavaleta sostenía en 1750 que «la concurrencia del vulgo a los Corrales es muy corta, pues aquella parte de concurso que

por lo regular queda en los patios, que son los sitios donde asiste esta casta de auditorio, no es toda gente humilde, vulgar, ni aun la tercera parte, porque allí se quedan acomodadamente o por dissimulo de su calidad muchos sugetos de sobresaliente charácter...» [5]; pero no debe olvidarse que este escritor rechaza la afirmación de que el teatro de su época, así como sus aficionados, lleva el sello del vulgo, de la vulgaridad; por lo que ya no nos sorprenderá ver cómo hace una regla de lo que en realidad es excepción; cuando Moratín hijo o uno de sus compañeros habla desdeñosamente del «patio», se trata de la fracción popular de la asistencia, y esta metonimia es de por sí suficientemente significativa. La importancia de esta categoría de público queda subrayada por el mismo don Leandro cuando escribe a Godoy en 1792 diciéndole que el teatro de su época «ha caído en tal desprecio que el vulgo más abatido es el que le frecuenta con más continuación» [6].

Por otra parte, no vayamos a creer —las críticas contemporáneas contra el «vulgo de todas clases» bastarían, si fuera necesario, para hacernos obrar con prudencia— que los ocupantes de las lunetas o de los palcos fuesen otros tantos eruditos, especialistas refinados o bien ardientes neoclásicos; algunos debían de serlo, otros podían tenerse por tales, y los más numerosos no entraban en ninguna de estas categorías. Si damos fe a las afirmaciones de Iriarte, muchos de los caballeros que ocupaban las lunetas eran fervientes adeptos de las comedias de teatro y no pocos inquietos jóvenes elegían el mismo sector para admirar desde más cerca a las cómicas; a tal o cual dama, sentada en la delantera de cazuela, la interesaba mucho más el vestuario de las actrices que la obra que éstas interpretaban; otra era aficionada incondicional a las comedias de magia, al igual que el campesino de Móstoles que vino ex profeso de su aldea para ver representar el famoso *Pedro Vayalarde* en el teatro de la capital; otra, por último, sentada en su aposento, se sentía decepcionada al constatar la ausencia total de retruécanos y juegos de palabras en la tragedia del día [7].

Por fin, esa discriminación entre los espectadores debida al abanico de los precios de entrada tampoco permite afirmar que la sociedad en miniatura, momentánea, que constituía el «auditorio» tuviese una relación de homología perfecta con la

sociedad real. Según advierte atinadamente Noël Salomon [8], podía cimentarse cierta unidad frente a la representación, atenuándose ciertas tensiones, las cuales volverían a surgir después de desvanecerse la ficción teatral, si bien no todos los sectores del público percibían la obra de una misma manera. De ahí, pues, la necesidad de reconstituir en lo posible los gustos y la mentalidad de aquel público, de aquellos públicos, por medio de un estudio cuantitativo y cualitativo, observando por una parte las variaciones de afluencia que afectan a las distintas clases de localidades para tal o cual comedia, y por otra las reacciones de cada sector gracias a los testimonios que han llegado hasta nosotros. Sólo así dispondremos de una base lo suficientemente firme para aproximarnos a cierta objetividad en nuestra interpretación del éxito o del fracaso de una obra e incluso de un género dramático, y en la del «mensaje» ideológico —en el sentido lato de la voz— que difunden implícita o abiertamente.

[1] Véase Earl J. Hamilton, *War and prices in Spain, 1651-1800,* Nueva York, 1969. Consúltese también la lista de salarios de los distintos gremios madrileños correspondientes a 1757 publicados con todo detalle por Matilla Tascón en «El primer catastro de la villa de Madrid», *R.A.B.M.,* LXIX, 2, 1961, pp. 485 y ss., y compárese con las tarifas de los teatros en 1763 impresas en Cotarelo, *María Ladvenant y Quirante,* Madrid, 1896, p. 67.

[2] *Teatro y sociedad en España,* Madrid, 1969, p. 56.

[3] *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España* (1785), Real Academia Historia, ms. 9-26-8-5042 y 5043.

[4] *El escritor sin título,* Madrid, 1963, p. 255.

[5] *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España,* Madrid, 1750, p. 88.

[6] *Epistolario,* Madrid, 1973, p. 144.

[7] *Los literatos en Cuaresma* (1773), Madrid, C.I.A.P., s.a., pp. 71 y ss.

[8] «Pour une sociologie de la comedia lopesque», *Table ronde sur le théâtre,* Universidad de Pau, 1973, pp. 52 y ss.

I

EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN EL XVIII: LEYENDA Y REALIDAD

POR RAZONES ideológicas sobradamente conocidas ha prevalecido durante largos decenios la idea de que la inmensa mayoría del público español del XVIII permaneció fiel a los dramaturgos de la edad de oro, y particularmente a Calderón, a pesar de haber levantado los literatos, según escribía Menéndez y Pelayo, «otros altares y otros dioses» [1]. Tal afirmación, fundada esencialmente en una actitud denigrativa de la inquietud intelectual de la Ilustración que había de desembocar en el liberalismo del ochocientos, poco grato a don Marcelino, se explica por el postulado arbitrario de que lo «español» se reduce al siglo XVII, es decir, al fin y al cabo, por la repulsa de una evolución a la que se niega la calidad de nacional por considerarla incompatible con las propias ideas que se abrigan; dando un paso más adelante, se proyectan dichas ideas sobre el «pueblo» del setecientos, a quien se convierte en defensor natural y espontáneo de las mismas, consiguiéndose por lo tanto la constitución artificial e ilusoria de una mayoría, casi podríamos decir unanimidad, que fortalece las propias convicciones. Son innumerables las contradicciones y errores en que se ha incurrido debido a esa falta de objetividad, y ocioso es decir que un prejuicio favorable a la Ilustración ofrece tantos riesgos a ese respecto como la actitud de condena a la que nos acabamos de referir.

Lo más seguro es dejar que aquel pueblo, en la medida de lo posible, nos dé su propio parecer, a través del testimonio incuestionable que son, por una parte, el porcentaje de comedias áureas representadas en cada temporada y el de los días que se mantuvieron en cartel, y por otra, el importe de las entradas que produjeron; conviene además examinar si *todas*

las comedias del siglo de oro reciben la *misma* acogida por parte del público, o si por el contrario no se da la preferencia a ciertos géneros, enredos o puestas en escena particulares.

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. En la temporada 1708-1709, ascienden sus comedias al 29 % del total de las representadas en ambos teatros [2]; en 1720-1721, al 31 %, aunque en este caso deben tenerse en cuenta varios meses de interrupción por la amenaza de la peste de Marsella. En los años sucesivos va decayendo paulatinamente la proporción, estabilizándose globalmente alrededor de una cuarta parte hasta el penúltimo decenio de la centuria; durante la temporada 1763-1764, la compañía de María Ladvenant representó trece obras de Calderón, de un total de sesenta y cuatro; vienen a continuación Moreto con seis, Rojas Zorrilla con cuatro, Solís con tres, etc. Al año siguiente, de un total de setenta y cinco, la mencionada compañía interpretó de cada uno de estos dramaturgos diecinueve, seis, cuatro y tres comedias respectivamente. Como se ve, el porcentaje de obras del primero es elevado: 20,3 y 25,4 %. Doce años más tarde, en 1777-1778, la proporción apenas ha disminuido: 20 % la compañía de Martínez y 24 % la de Ribera. Durante los años intermedios, se mantiene alrededor del 20 %, como lo muestran las siguientes cifras: en 1765-1766, 18,4; en 1766-1767, 25,3; en 1767-1768, 21,4; en 1768-1769, 20,2; en 1769-1770, 20,4, y en 1770-1771, 23,4 % para la compañía dirigida sucesivamente por María Ladvenant, Nicolás de la Calle y Juan Ponce.

Entonces empieza ya más claramente el descenso: en 1781-1782, Calderón ya no representa más que el 9,5 % del repertorio de la «troupe» de Palomino y el 13 % de la de Martínez. Desde julio de 1786 hasta marzo de 1787 las compañías de Martínez y de Ribera representan la primera cinco comedias (9,8 %) de un total de 51 y la segunda también cinco (10,2 %) de un total de 49; al año siguiente, once obras calderonianas (14 %) la primera compañía y ocho (11,5 %) la segunda. Seis años más tarde, sólo el 7 % del programa de la temporada de Martínez y el 10 % del de Ribera está formado por obras de

Calderón. En 1795-1796, un 9,8 % para Martínez y un 8 % para Ribera-Navarro; al año siguiente, Ramos: 13 y Navarro: 8,9; por último, en 1799-1800, en vísperas de la reforma, la proporción es poco más o menos la misma. En unos cuarenta años, el porcentaje de obras de nuestro autor, si bien, como vemos, fluctúa levemente, ha disminuido en una mitad. Pero conviene rechazar desde ahora una afirmación tan errónea como malintencionada, es decir, seudopatriótica: durante el año de la reforma, en 1800-1801, a pesar de la prohibición por la Junta de Dirección de los Teatros de un cierto número de comedias calderonianas, *el porcentaje de éstas no varía*; de 49 obras representadas durante la temporada, la compañía del teatro del Príncipe pone en escena cuatro de nuestro autor (8 %); la del de la Cruz, seis (11 %) de un total de 54. En cambio, en los años *que siguen al fracaso de los reformadores y mientras dirigen los teatros los mismos actores,* el de los Caños del Peral (sabido es que el Príncipe ardió en julio de 1802) ignora prácticamente al autor de *La vida es sueño*; el de la Cruz, por su parte, le manifiesta una infidelidad cada vez mayor: tres obras de 55 en 1803-1804 (5,45 %), y tres de 82 en 1804-1805 (3,65 %). En cuanto a la proporción de 13 % alcanzada el año siguiente en dicho teatro, constituye una excepción, como lo demuestra el examen de los programas de ambas salas hasta la guerra de la Independencia.

A pesar de todo, el significado de estas cifras es por sí mismo un tanto endeble: tal disminución es al fin y al cabo normal, puesto que los escritores contemporáneos van alimentando poco a poco con nuevas obras la escena. Mucho más que el número de comedias, hay que tener en cuenta la duración en cartel de las mismas, así como el total, o la media diaria, de las entradas, para valorar su popularidad. ¿Podemos afirmar con Cotarelo y Mori que la mitad de las funciones afectaban al repertorio de Calderón entre 1750 y 1790?

En 1708-1709, dichas funciones representan el 32 % del total alcanzado por ambos teatros; en los decenios sucesivos y hasta bien entrada ya la segunda mitad del siglo se va estabilizando alrededor de un 21 a un 25 %; pero tales cifras sólo cobran su plena significación si recordamos que la fiesta del Corpus con la tradicional representación de los autos sacramentales —de Calderón en su gran mayoría— abultan anor-

malmente el total anual de las funciones dedicadas al dramaturgo, llegando a falsear completamente la apariencia. En efecto, dichos autos suelen durar veinte, veinticinco y a veces más días, por varias razones que analizaremos más adelante; de manera que si se prescinde de ellos para conseguir una apreciación más exacta del impacto del gran maestro sobre el público del XVIII, se advierte que en realidad y a lo largo del siglo, el porcentaje de las funciones que consiguen sus comedias es *regularmente inferior* al de las mismas comedias. El caso se verifica definitivamente a partir de 1765, en que quedó prohibida la representación de los autos. En 1781-1782 el 8,5 % escaso de las funciones de la compañía de Palomino, el 12,5 % de las de Martínez están dedicadas a Calderón; en 1799-1800, la proporción es de un 9 % para la «troupe» de Ramos, de un 6 % para la de Navarro, llegando incluso de 1803 a 1805 a menos del 3 %. Así, pues, en un centenar de años y particularmente desde la década del sesenta hasta finales de siglo se puede estimar como en las *dos terceras partes*, en las *tres cuartas* si tenemos en cuenta los autos sacramentales, *la reducción de las representaciones de obras calderonianas*, lo cual equivale a decir que el público suele acudir menos numeroso que a otras más conformes a sus gustos.

Se trata por lo demás de un fenómeno perfectamente normal, y no deja de extrañar el que la opinión opuesta haya prevalecido tan largo tiempo, aunque fue, como es sabido, por motivos ajenos a la objetividad científica y, todo bien mirado, no desprovistos de interés para el historiador de la literatura.

Averigüemos ahora si tales conclusiones quedan corroboradas por el examen de las entradas diarias, es decir, qué porcentaje representan los ingresos, y más concretamente el ingreso diario medio, de tal o cual comedia del siglo de oro y en particular calderoniana, con relación a la suma que puede producir cada teatro estando ocupadas todas las localidades. Conviene advertir previamente que este cálculo no puede efectuarse sino con alguna aproximación hasta el cuarto decenio de la centuria, ya que los antiguos corrales de la Cruz y del Príncipe, con toldo corredizo y sumidero de aguas pluviales en el patio, fueron reedificados en 1737 y 1745, respectivamente, y sólo a partir de entonces se conoce su cabida exacta,

si bien sufrió algunas variaciones sucesivas, y la lista de precios de entrada.

De todas formas, se puede afirmar que salvo en contadas ocasiones —entre ellas los principios de temporada en que se hallan reunidas circunstancias particularmente favorables como son las llamadas fiestas de precepto de Semana Santa, en las que acude más gente a los coliseos debido al cese del trabajo— las comedias áureas y por lo tanto también las de Calderón no sólo permanecen generalmente muy pocos días en los carteles, sino que además alcanzan difícilmente, superándolo a veces moderadamente, el 50 % de las posibilidades de cada teatro. Así, por ejemplo, en 1708-1709, *Fineza contra fineza, Afectos de odio y amor, Para vencer amor querer vencerle, El secreto a voces, Los empeños de un acaso, También hay duelo en las damas, El conde Lucanor, El mayor encanto amor, Auristela y Lisidante, El médico de su honra,* etc. En su mayor parte se representan un par de días, muchas veces uno, con un producto que oscila entre cien y quinientos reales diarios; por ello, como queda dicho, deben considerarse excepcionales los 908 de promedio producidos en ocho días por *La banda y la flor,* con la que empezó la primera temporada del año 1708, si bien no parece exceder esta suma la mitad de las posibilidades del Príncipe. Los 1.236 reales de media realizados en *veintidós días seguidos* por una comedia de magia, *El espíritu foleto,* dan ya un claro indicio de las preferencias del público. La proporción que acabamos de indicar vale para todo el siglo; así, en las dos temporadas de 1710 a 1712, en las de 1720-1721, de 1725-1726, de 1734-1735. En 1738-1739, al año de reedificarse el teatro de la Cruz que estando lleno producía unos 5.600 reales de entrada para comedias de teatro y 3.900 para comedias sencillas, las de Calderón, pertenecientes a esta última clase, siguen atrayendo poca gente: *Para vencer amor querer vencerle* obtiene una media de 1.026 reales en dos días; *Afectos de odio y amor* menos de 1.000 el 5 y el 6 de mayo, etc. Unas pocas, que alcanzan tres días, como son *También hay duelo en las damas, Manos blancas no ofenden* y *Las armas de la hermosura,* producen respectivamente 2.280, 1.700 y 1.280 reales de promedio, y téngase en cuenta que con la primera se inicia el año teatral. Diez años más tarde, el apego de los madrileños al repertorio calderoniano no

ha sufrido incremento alguno, así como tampoco en las postrimerías del reinado de Fernando VI. Pasemos al de Carlos III, más concretamente a la temporada de 1763-1764. Entonces pueden contar los coliseos de la Cruz y del Príncipe con una recaudación de 4.370 y 4.290 reales, respectivamente, por las comedias sencillas, y de 6.150 y 6.130 por las de teatro; comprobamos una vez más que la media de las entradas de la mayoría de las comedias calderonianas no alcanza o apenas sobrepasa el 50 % de dichas sumas (prescindimos naturalmente, como ya dijimos, de los autos sacramentales): así ocurre con *También hay duelo en las damas* (3-7 abril 1763), pese a que su reposición se lleva a cabo en las mejores condiciones posibles, es decir, a principios de temporada; esta comedia produce 2.741 reales de media en cinco días, mas en período *normal,* por ejemplo en diciembre de 1764, ya no alcanza más que 3.368 en dos días, o sea 1.684 de media. *No siempre lo peor es cierto,* representada tres días en 1763 y dos en 1765, llega al término medio de 2.163 y 2.352 reales; poco más o menos ocurre con *La hija del aire, Afectos de odio y amor, El secreto a voces, Las armas de la hermosura,* etc. *Para vencer amor querer vencerle* sobresale con sus 2.977 reales, si bien un año más tarde no totaliza más que 1.590 en dos días (23-24 junio 1764). En cuanto a la reposición de *No siempre lo peor es cierto* en agosto del 63, el testimonio según el cual produjo 6.047 reales no merece crédito alguno, puesto que la obra fue considerada como sencilla y no como de teatro; la sesión, por cierto, se dio en beneficio de la congregación de Nuestra Señora de la Novena, a la que pertenecían los actores, y éstos, nos dice Cotarelo, daban a la función todo el atractivo y solemnidad posibles; dicho de otro modo, no atraían al público sólo con la comedia que figuraba en el programa; y para que no subsistan dudas sobre este caso, basta con comparar esta recaudación con la que produce la misma obra en dos ocasiones más y en período normal; pero sobre todo, cabe preguntarse si una cifra tan inverosímil no la transcribe equivocadamente Nifo [3], de quien la toma Cotarelo; la suma equivale en efecto poco más o menos a cien doblones (6.000 reales), de que se habla en el artículo del periodista, pero el caso es que *el contador de María Ladvenant no menciona más que 3.868 reales en esta sesión*; en realidad, aunque no tenemos noticia de ello,

debieron de darse *dos* representaciones, como ocurrió el año siguiente.

En el transcurso de la temporada 1764-1765 se reitera el mismo fenómeno que en las anteriores: María Ladvenant se queda en la medianía, y en cuanto a Hidalgo, si su reposición de *El jardín de Falerina* le proporciona unos 1.700 reales escasos de media, las de las otras comedias calderonianas rozan con el desastre: 641 por *La puente de Mantible,* 731 por *El médico de su honra,* 887 por *El alcalde de Zalamea*; la otra compañía tampoco queda libre de tamaña desgracia, pues en dos sesiones, *El Tuzaní de la Alpujarra (Amar después de la muerte)* aumenta el capital de Ladvenant —si es que de aumento se trata— en 1.203 reales.

Quedan tres comedias que destacan un tanto del conjunto: *Los cabellos de Absalón* (seis días; media: 3.272), *El monstruo de los jardines* (cuatro; 2.913) y *La desdicha de la voz* (ocho; 2.625); convendrá examinarlas más adelante.

Unos veinte años más tarde, a consecuencia de los aumentos sucesivos de los precios, el teatro de la Cruz y el del Príncipe pueden recaudar una entrada máxima de 5.770 y 5.720 por las comedias sencillas, y de 7.630 y 7.420 por las de la otra clase. Si se exceptúa *Bien vengas, mal si vienes solo,* representada un domingo en 1786-1787 y que produce en el Príncipe una recaudación de 4.786 reales, ninguna comedia de Calderón consigue alcanzar el 50 % del máximo; citemos *El médico de su honra* (2.163), *La hija del aire* (media de 2.696 en seis días), *El príncipe constante* (2.171; dos días); y representadas por la compañía de Ribera en el Cruz: *No siempre lo peor es cierto* (1.951), *La niña de Gómez Arias* (1.662; dos días), etc. El estudio de las temporadas siguientes nos lleva a las mismas conclusiones: los madrileños tienen muy poca afición al teatro áureo y sólo aparecen de vez en cuando unas pocas comedias calderonianas que parecen gozar de una discreta consideración, como *El tetrarca de Jerusalén* [4], *La hija del aire, Afectos de odio y amor,* o *El postrer duelo de España,* quedando la inmensa mayoría de ellas ajenas a las preocupaciones del público [5]. Es indudable, pues, que, pese a ciertos historiadores legítimamente afectos a la poesía dramática del siglo de oro, Calderón dista mucho de ser el ídolo del pueblo en la decimoctava centuria, tanto menos cuanto que, como ya

queda dicho, *son escasas las obras del gran comediógrafo que consiguen mantenerse en cartel más de unos cuantos días,* si bien otras más modernas tampoco se ven muy favorecidas. De una manera general, podemos afirmar en efecto que el número de representaciones que alcanzan es inferior a la duración media de una comedia, que se define por la relación entre el total anual de sesiones y la cantidad de títulos en cartel durante el mismo plazo: así, por ejemplo, en 1786-1787, las dos compañías dan ocho representaciones por cinco obras calderonianas (media de 1,6), mientras que el promedio anual corresponde a 3,56 en la compañía de Martínez y a 3,87 en la de Ribera; digamos para abreviar que la duración media de una obra durante el período que estudiamos está comprendida entre cuatro y cinco días, de modo que nos es fácil observar que muy pocas son las calderonianas que sobrepasan esta cifra: de las quince representadas durante tres años, de 1803-1804 a 1805-1806, *ni una sola* la alcanza; lo mismo ocurre en 1786-1787; sólo dos (cinco y seis días) de un total de quince el año siguiente, y una en 1796-1797.

Pero el *conjunto del teatro del siglo de oro* no conoce mejor suerte que el de Calderón, y conviene advertir que no pueden considerarse como auténticas comedias áureas las refundiciones que de varias de ellas hicieron algunos escritores, cuyas actividades examinaremos en otro capítulo. Como quiera que fuese, el corregidor Morales Guzmán y Tovar, muy al corriente de los asuntos teatrales como Juez Protector que era, escribía en 1793, en respuesta al plan propuesto por Moratín a Godoy un año antes: «... las comedias antiguas, por muy vistas, lejos de atraer, ahuyentan las gentes del teatro» [6]. La frase es muy corta, pero basta para reducir a cenizas muchas páginas delirantes escritas sobre el siglo XVIII; además, ya quedábamos enterados de ello desde la publicación, en 1959, del trabajo de John A. Cook, *Neo-classic drama in Spain*; el autor, más sensible a la elocuencia de las cifras que a la de los émulos de don Marcelino, lo advierte en varias ocasiones: «The public showed a marked preference for new plays of any type over the products of the Golden Age»; en 1795-1796, escribe Cook, cinco comedias de magia totalizan 405.714 reales en sesenta y cinco sesiones (media de 6.241), mientras que han sido necesarias treinta y dos obras áureas y ciento veintisiete

sesiones para alcanzar 402.146 durante la misma temporada (media de 3.256). Y cuando Cotarelo anuncia con júbilo no disimulado que a causa de la incapacidad de la Junta de Dirección y Reforma de 1800 las recaudaciones «de un día a fines de mayo fueron en el Príncipe de 610 reales; el 9 de junio tuvieron en el mismo día el del Príncipe 721 reales y el de la Cruz 848. El día 19 del mismo sólo tuvo el teatro del Príncipe una entrada de ¡410 reales!» [7], omite precisar que se trata en gran parte de *obras del siglo de oro*: los 610 reales corresponden a *Amar por señas,* de Tirso de Molina; *Don Lucas del Cigarral,* de Rojas Zorrilla, produce los 721, y *El encanto sin encanto,* de Calderón, alcanza los 848 que hacen sonreír al crítico; por fin, la última suma ridícula sanciona la representación de una traducción hecha por un dramaturgo, Fermín del Rey, poco sospechoso de simpatías por la reforma [8]. Podríamos añadir que *También hay duelo en las damas,* de Calderón, llega solamente a 751 reales, que *El mejor alcalde el rey,* de Lope, se conforma con 693, etc.; pero ya que hemos denunciado una restricción mental no vamos a callar otra: en efecto, Cotarelo escoge para todas las obras citadas la recaudación del *último día* de representación, es decir, en casi todos los casos, la más floja, por lo que carece de sentido, pues la media de *También hay duelo en las damas,* por ejemplo, es a pesar de todo de 2.084 reales por cinco días, y la de *El encanto sin encanto* de 2.004 por el mismo plazo. En cambio, ante los 818 reales de *El alcaide de sí mismo,* representada una sola vez por Juan Ponce el 24 de agosto de 1768, es ocioso cualquier comentario. El calor del verano, se dirá; pero la zarzuela *Briseida,* representada en las mismas condiciones, en julio, obtuvo un verdadero triunfo. Además, algunas comedias antiguas desempeñan un buen papel en esos momentos, como *El desdén con el desdén* o *El sabio en su retiro*; pero no es menos cierto que, según afirma Cook, las obras que atrajeron menos público en 1800-1801 fueron, salvo algunas excepciones, las «Golden Age plays». En cambio, hay novedades que seducen a ese pueblo supuestamente herido en su patriotismo: una traducción —¡del francés!—, *El abate de l'Epee,* produce en quince días 84.503 reales, es decir, una media de 5.634 reales por representación; unos meses más tarde, esa media sobrepasa los 6.000 reales en diez días; *El barbero de Sevilla,* ópera bufa,

Cecilia y Dorsán, nueva (y señalemos que todas extranjeras), y también *Sancho Ortiz de las Roelas,* refundición, conviene insistir en ello, de *La estrella de Sevilla,* etc., obtienen las mejores taquillas. De lo que el público está momentáneamente defraudado en tiempos de la Junta de Dirección, no es de *La vida es sueño* o de *El príncipe constante* que, digámoslo una vez más, no le interesan más que moderadamente, sino de un determinado estilo dramático, de ciertas obras que antes llenaban los teatros y que *los reformadores se verán obligados a reponer con el fin de evitar el fracaso inmediato de su intento.* Por otra parte, no faltan comedias áureas en el repertorio de los dos teatros incluso bajo la dirección de la Junta, la cual hace representar ese mismo año más de treinta. No es, pues, en virtud de no se sabe qué maniqueísmo elemental doblado de falta de buen gusto por lo que buen número de dichas obras quedan entonces prohibidas, sino por motivos mucho más serios.

Y repárese en algo que a nuestro modo de ver no carece de interés: en las listas de obras «recogidas», publicadas por la Junta en su *Teatro Nuevo Español,* figuran por una parte la mayoría de las comedias contemporáneas incompatibles con la moral y la estética neoclásicas; también figuran otras obras no menos numerosas pero de análoga inspiración, que no se ponían en la época pero que las compañías guardaban de reserva, así como los autos de Calderón representados en los años anteriores a su prohibición, a principios del reinado de Carlos III. En cambio, estas listas no dedican, comparativamente, sino un breve espacio a las comedias calderonianas o simplemente antiguas representadas durante el período que estudiamos: allí están *La niña de Gómez Arias, El monstruo de los jardines, Los cabellos de Absalón, El mágico prodigioso, La vida es sueño,* y algunas pocas más, de manera que no cabe atribuir a la Junta la responsabilidad de una decadencia de la que, al contrario, no hace sino aprovecharse para eliminar las obras más características —entiéndase: las más «sospechosas»— del gran dramaturgo. En cuanto a las demás, era inútil preocuparse por la insignificante influencia que podían ejercer.

Pero sería esquematizar demasiado la historia del teatro de la época el limitarla a una lucha entre dos grandes fórmulas

dramáticas; por otra parte, no tratamos de tomar partido por una o por otra, sino de comprenderlas, es decir, de investigar en qué corrientes ideológicas más generales se insertan las distintas tendencias que se enfrentan o se armonizan a lo largo de la centuria.

Las anteriores conclusiones, basadas únicamente en recaudaciones globales, podrán considerarse insuficientemente convincentes. Examinemos, pues, las variaciones de afluencia que afectan a los distintos sectores del corral o coliseo durante el breve plazo concedido a las comedias áureas, y principalmente las que se observan en las categorías de localidades situadas en los dos extremos de la escala de precios, es decir, la acogida reservada por las dos clases social y económicamente más opuestas de espectadores madrileños a las referidas obras.

En primer lugar, si Calderón y sus contemporáneos no duran mucho en cartel, se debe sencillamente a que la decisión de cambiar el programa al cabo de unos días coincide exactamente con la desafección del público: éste, de manera general y cualquiera que sea la categoría a que pertenece, se cansa rápidamente de la comedia antigua. Las curvas de variaciones inician una caída vertiginosa a partir del segundo o tercer día de representación. Así ocurre con *Afectos de odio y amor* (15-17 diciembre 1764), *También hay duelo en las damas* (3-7 abril 1763), *No siempre lo peor es cierto* (16-18 abril 1764, 24-27 marzo 1799), *Los cabellos de Absalón* (7-12 diciembre 1764), *El tetrarca de Jerusalén* (5-10 mayo 1787, 9-12 mayo 1795), *Dar tiempo al tiempo* (13-15 abril 1800), etcétera. Si algunas otras curvas parecen seguir un trazado diferente, e incluso opuesto, es debido simplemente a que la recaudación de un domingo detiene un descenso que, inevitablemente, continúa al día siguiente. Por esta razón, a quien desee evitar todo error de apreciación a este respecto le es necesario conocer perfectamente todas las fiestas no laborables del calendario; se localiza en efecto con un porcentaje de error sorprendentemente ínfimo el día feriado en las repentinas subidas que afectan, por ejemplo, al trazado de las curvas de recaudaciones de *Para vencer amor querer vencerle* (10-12 mayo 1764), *La desdicha de la voz* (20-27 noviembre 1764), *El monstruo de los jardines* (25-28 octubre 1764), *La hija del*

aire (segunda parte, 14-16 diciembre 1787), y otras muchas más. Pero conviene destacar un hecho en nuestra opinión más interesante que los anteriores, y es que, *contrariamente a lo que ocurre con ciertas obras de éxito,* como las comedias de magia o las heroicomilitares particularmente, la curva de ocupación de las localidades baratas queda *mucho más baja* que la de las más caras en la mayoría de los casos, e incluso desciende rápidamente por debajo de la línea del 50 %. El fenómeno es evidente, por ejemplo, en lo que concierne a *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1795), *El tetrarca de Jerusalén* (1787), *No siempre lo peor es cierto* (1799) o *La desdicha de la voz* (1764). ¿Quiere esto decir que Calderón —y la mayor parte del teatro antiguo— tenía más aficionados entre el público acomodado que en las clases populares? Nos inclinaríamos a creerlo. Nuestra conclusión, diametralmente opuesta a la de Menéndez y Pelayo, está en cierta medida confirmada por el innegable éxito editorial que obtienen las comedias calderonianas a lo largo del siglo; H. Breymann [9] cuenta hasta doce ediciones de comedias sueltas de don Pedro entre 1701 y 1750, y ochenta y cinco de 1751 a 1800, cincuenta y cinco de ellas durante el decenio 1761-1770, siendo Barcelona y no Madrid la que ostenta en la segunda mitad del siglo el récord de publicaciones. Si bien se podían vender por docenas «a precios equitativos», costaban sueltas dos reales a finales de la centuria, de manera que los que corrían peligro de ser «contaminados» por la moral calderoniana serían cuando menos individuos de mediana pasada. De esta forma podemos explicarnos mejor la preocupación de la mayor parte de los neoclásicos.

Ocurre, empero, a veces que las dos curvas de ocupación de las localidades caras y baratas se aproximan mucho, e incluso que sus posiciones habituales se invierten; en tal caso nos hallamos en presencia de una de esas comedias que nos llaman la atención, si bien no por su larga duración en cartel, sí al menos por el carácter excepcional —guardando las debidas proporciones— de sus taquillajes. Así, por ejemplo, con *Los cabellos de Absalón* en diciembre de 1764, *El monstruo de los jardines* en octubre del mismo año o *La niña de Gómez Arias* en abril de 1799. ¿Cabe hablar de «popularidad», incluso relativa, a propósito de ellas? No lo creemos, pero sí es forzoso admitir que un cierto número de elementos constitutivos de

dichos dramas debió de hacerlos más atractivos. Más adelante lo examinaremos. En cambio, en el caso de *La desdicha de la voz* (noviembre de 1764), si prescindimos de un domingo que además abulta notablemente la cifra total de las recaudaciones, las localidades populares tienen poca gente, incluso durante los primeros días, mientras que los ingresos de los aposentos primeros y lunetas corroboran las conclusiones a las que llegamos más arriba. En vista de lo cual podemos estimar con Tomás García Suelto —que también fue dramaturgo— que en los últimos decenios del XVIII «las sales de Moreto y Calderón se oían con placer por un efecto de la costumbre, sin excitar grande entusiasmo en los espectadores» [10]. Además, es comprensible que el drama del siglo XVII dejase de interesar verdaderamente a aquellos para quienes el teatro constituía una mera diversión —es decir, a la mayoría— y que en cambio pudiese atraer a una minoría culta (sólo una parte de los asientos ocupados) para la que el teatro era un ramo de la literatura, de la historia de la literatura.

Interesa ahora saber —es el problema más delicado y más apasionante a un tiempo— por qué ese teatro antiguo y en particular el de Calderón no seducía sino medianamente al público madrileño del XVIII y, paralelamente, por qué algunas obras áureas suscitaban menos indiferencia en este público, es decir, en qué medida eran susceptibles de satisfacer aún algunos de sus gustos.

1 *H.I.E.*, III, p. 315.

2 Todos los datos que utilizamos proceden del Archivo Municipal de Madrid.

3 *Diario Estrangero*, 9 agosto 1763, p. 299.

4 *El mayor monstruo los celos*, también llamada *El mayor monstruo del mundo*.

5 Más pormenores en mi estudio *Sur la querelle...*, o. c., cap. I.

6 Cánovas del Castillo, *El teatro español*, Madrid-Barcelona, s. a., páginas 170-171.

7 *Isidoro Máiquez*, M., 1902, pág. 86, n. 3.

8 El Cruz y el Príncipe pueden alcanzar, estando llenos, unos 9.300 reales.

9 *Die Calderón Literatur,* Munich, 1905, pp. 27-32.

10 «Reflexiones sobre el estado actual de nuestro teatro», en *Variedades de ciencias, literatura y artes,* 1805, t. II, p. 112. Por lo que resulta aventurado afirmar, como hace Allison Peers (*Historia del movimiento romántico español,* M., 1954, t. I, p. 124), que «la popularidad de Calderón iba acrecentándose a pasos agigantados en los últimos decenios del siglo». Pero ¿no escribe, por su parte, Moratín poco antes de 1804 que Lope «tiraniza el teatro segunda vez»? Se trata antes que nada de una diatriba; además, ello no significa que el *público* vuelve a aficionarse a la obra del Fénix, pues don Leandro acaba de aludir a los que buscan en el «polvo de las bibliotecas» las «ya olvidadas composiciones de nuestros antiguos dramáticos»; pero tal vez se evoquen aquí las refundiciones, y en este caso, aunque su juicio no deje de ser bastante exagerado, sí traduce una realidad indiscutible.

II

PREFERENCIAS Y ACTITUDES MENTALES DEL PUBLICO MADRILEÑO EN EL SIGLO XVIII

LO PRIMERO que nos desconcierta al examinar la participación del público en los teatros son las importantes fluctuaciones que pueden sufrir las recaudaciones de una misma comedia de un año e incluso de un mes a otro. Existen varias razones, y la que menos relación tiene al parecer con el arte dramático, la meteorología, no por ello es la menos determinante. Escribe en efecto Leandro Fernández de Moratín:

> ¿Se representa en el mes de julio? Durará tres días y no producirá nueve mil reales de entrada. ¿Se representa en el de enero y llueve? Durará diez días y pasarán las utilidades de siete mil pesos. ¿No llueve? Al quinto día será necesario dejarla y la ganancia será mucho menor. [1]

Nipho atribuye por su parte al fuerte calor reinante la extraña desafección de los madrileños por *El parecido de Rusia* [2]; desde luego, podemos observar con cierta regularidad, al repasar las recaudaciones cotidianas, que el mes de junio es tan nefasto como el pleno verano. Hay otras causas al menos tan decisivas como la anterior: el éxito de una obra en el coliseo de la Cruz no podía por menos de estorbar en cierta medida la carrera de la del Príncipe, y recíprocamente, tanto más cuanto que, si exceptuamos el teatro de los Caños, cuyos precios eran más altos, el público no tenía a su disposición más que las dos salas antes citadas. En *La comedia nueva,* de Moratín, don Serapio predice en los siguientes términos las consecuencias del éxito de la obra de don Eleuterio:

Hoy los chorizos se mueren de frío y de miedo. Ayer noche apostaba yo al marido de la graciosa seis onzas de oro a que no tienen esta tarde en su corral cien reales de entrada.

Además, suele ocurrir con cierta frecuencia que el texto original de una obra esté más o menos podado de orden de la censura o por necesidades de la puesta en escena; en el número del 12 de abril de 1762 de su *Diario Estrangero,* Nipho nos indica que fueron suprimidos varios pasajes de *El conde Lucanor,* de Calderón, representada por la compañía de Hidalgo el 6 y el 7 del propio mes; en 1784, las tijeras del censor hacen desaparecer unas cuantas tiradas de *La real jura de Artaxerxes*; Zavala y Zamora, en la última página de *La mayor piedad de Leopoldo el Grande* (1789), precisa que en la representación de dicha obra se suprimió el final del acto segundo de orden del Corrector: la autoridad pública no era más respetuosa de la integridad de un texto dramático que los mismos actores. De manera que, a no ser que se haya consultado el manuscrito o el impreso especialmente destinado a la sesión del día, no se puede afirmar que el texto de una obra se haya declamado íntegro, si bien algunas supresiones eventuales no nos parecen siempre susceptibles de alterar sensiblemente el tono general de la comedia. Pero en 1804, «para evitar la incomodidad que resulta a los espectadores y a la servidumbre», *A secreto agravio secreta venganza* se dividió en cuatro actos en lugar de las tres jornadas primitivas, «haciendo que en cada uno sea la escena invariable, y mudando o añadiendo los versos que han sido necesarios para ello» [3]; vemos en esta ocasión que la diferencia que separa la refundición propiamente dicha (y pensamos en las de Trigueros, Solís, Rodríguez de Arellano y otros) de la comedia simplemente modificada por cualquier motivo puede ser a veces insignificante. Por fin, una misma comedia puede ser considerada como sencilla o como de teatro según la fecha de su reposición, aunque en casos afortunadamente no frecuentes, lo cual supone una modificación en la forma de interpretar, y por lo tanto de percibir, la obra.

Lo que sin embargo es cierto, es que muchos espectadores no se sentían atraídos únicamente por la obra principal del programa: las tonadillas y sainetes —a los que Ramón de la Cruz debió lo esencial de su popularidad— tenían tantos afi-

cionados como las comedias y, en efecto, no pocas veces se observa una subida repentina de las recaudaciones después de la mera sustitución del sainete que completa el programa. Según escribe Nipho, los días 3, 4 y 5 de abril del 63 (y conste que se trata no obstante de un principio de temporada) la obra *Cada uno para sí* no satisfizo las esperanzas de María Hidalgo:

> ... los intermedios de Entremés y Saynete fueron algo tibios y los Espectadores no quisieron calentar mucho los assientos.

El 25 de mayo, interpretando la misma compañía desde hacía cuatro días *La paz de Artaxerxes en Grecia,* de Antonio Bazo, apuntaba Nipho:

> mudáronse aquí los Saynetes porque fuera menos amargo el rato para los mirones. [4]

Los días 17 y 18 del mismo mes, ¿quién podrá creer —pregunta el periodista— que *La vida es sueño,* «tan bien desempeñada por parte de los Representantes, [*no haya*] tenido casi ninguna assistencia de los Espectadores? Aquel lo creerá que sepa que ya no se va al Teatro por la Comedia sino por los Saynetes y Tonadillas» [5]. Naturalmente hay que tener en cuenta lo que hay de hiperbólico en esa clase de frases, pero el hecho es innegable, y la época del Corpus nos ha de dar otro ejemplo significativo y debidamente comentado por el inestimable cronista. También fueron las obras menores de los entreactos las que según el apuntador de 1784 salvaron *Los menestrales* del fracaso, ya que el público premió esta obra con «palmadas de moda, y muchas, día 16 de Julio del 84. Y a fuerza de atajos y ser buenos todos los intermedios duró 11 días» [6]. En enero y febrero de 1806, mientras *El sí de las niñas* atrae a la multitud con asombrosa regularidad al teatro de la Cruz, el de los Caños cambia frecuentemente de programa, sin conseguir elevar el nivel desacostumbradamente bajo de sus entradas, inferiores en cerca de la mitad a las de su rival; pero el 11 de febrero anuncia el *Diario* un nuevo sainete, *La fiesta de toros de Juan Tuerto,* «en que se lidiarán cuatro de estos animales con la mayor naturalidad»: ese mismo día entran en las ar-

cas del contador 12.554 reales y al día siguiente se recogen aún 11.743. Bernardo de Iriarte, oficialmente encargado en 1767 de buscar en el repertorio de los teatros, y eventualmente corregir, las comedias antiguas menos irregulares, expresa en su informe un parecer idéntico al de Nipho: bastaría —escribe al conde de Aranda— con prever algunos sainetes y entremeses para hacer más atractiva la representación de las obras elegidas y conseguir que se apreciasen éstas del mismo modo que aquéllos; añade —y la personalidad del destinatario de la carta excluye la hipótesis de una simple salida—: «se puede considerar la representación de nuestras comedias como *mero pretexto* para los mismos Saynetes y Tonadillas» [7]. Ocurre en efecto no pocas veces que el espectador abandona su asiento con los últimos acordes de la tonadilla o la réplica final del sainete, sin importarle la tercera jornada. Se comprende, pues, por qué Iriarte, como muchos neoclásicos, quiere suprimir o bien dejar para después de concluida la comedia estos elementos de diversión a los que parte del público concede más importancia que al desenlace de la obra principal. No es infrecuente ver impresa en un mismo volumen toda la función; la edición de Valladolid, 1735, de una comedia nueva de Añorbe y Corregel, *La virtud vence al destino,* está compuesta como sigue: al final de la jornada primera (pág. 10) comienza el *Entremés del Mudo,* del mismo autor; la jornada segunda va desde la página 13 hasta la 21, en cuya parte inferior aparece el *Saynete segundo, o el asunto de echar damas y galanes en Año Nuevo,* también de don Tomás; y tras un «bayle» llega por fin la jornada tercera.

Vemos, pues, con cuánta prudencia conviene acoger las razones que a veces se aventuran para explicar el éxito o el fracaso de una comedia de la época.

Por lo demás, los actores, cuyo interés es llenar la sala, saben a qué atenerse:

> ... se valen de mil invenciones para atraer a la gente; unas veces con iluminaciones inverosímiles y decoraciones de teatro y lo que llaman tramoyas; otras veces dividen la comedia para que haya más entremeses; otras apelan a diferencia de tonadillas y recitados, y otras tienen que andar suplicando a los bailarines; y ya sabe V. que al coliseo donde hay mejor bailarín acude toda la gente. [8]

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 sólo de embelesar la vista y el oído, sino también de divertir por su polivalencia. Esta lenta mutación, ya observable 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».

La gente cortesana —escribe Erauso y Zavaleta [9]— es sensible a la «variedad de casos que deleyten el entendimiento», porque —añade— «ninguno busca en la Comedia motivos de llorar, ni de añadir a sus penas la lástima de otras que no debe sentir ni quiere pagar»; y considera con terror las «tardes funestas, dolorosas, perturbadas y llenas de pavor espantable» que podrían proporcionarle en un coliseo sus adversarios neoclásicos, aficionados a tragedias. La mentalidad del madrileño medio parece en efecto, al menos en los años sesenta (porque a final de siglo ya será un tanto diferente), poco inclinada a adaptarse a este nuevo género; oigamos cómo evoca Nipho las preferencias del «mirón»:

> va a la Comedia ... porque Mengano añade a su papel importuna y neciamente algunas insulsas frialdades; y no será malo si se queda en la insulsez el aditamento... Quien y quien va porque Amphrisa hace ciertos ademanes, particularmente en las Tonadillas, que encienden suave y peligrosamente el fuego de la sensualidad... Este y aquel y ambos van porque Anarda es Graciosa, más que de oficio, de rostro, y hace ciertos juguetes sobrepuestos al papel que excitan el interior cosquilleo de nuestra enfermiza y carnal complacencia; ... van muchos, y pues he de decir la verdad, van casi todos. [10]

Reténgase que ciertos actores podían dar del texto una interpretación no siempre escrupulosa, alterando por el contrario la tonalidad del mismo; lo cierto es que una parte al parecer bastante importante del público pretende sobre todo divertirse de lo lindo y no manifiesta una delicadeza excesiva en cuanto a los medios para conseguir este propósito. De ahí la importancia de los intermedios, en ciertas ocasiones superior a la de la comedia, en opinión de Nicolás Moratín o Bernardo de Iriarte. Erauso, poco propenso a compartir las preferencias de ambos, reconoce no obstante que el «vulgo» aprecia particularmente

el «desembarazo de las Cómicas, ... los inquietos pasages del Entremés y... las bufonadas del Gracioso» [11]. Para resaltar mejor hasta qué punto esa costumbre se había arraigado, baste recordar la seriedad con que el actor José Espejo propuso a Nicolás Moratín que introdujera una pareja de graciosos en su tragedia *Hormesinda*; el propio Cañizares, quien deseaba en realidad «mostrar las comedias (*entiéndase: tragedias*) según el francés estilo» con su *Ifigenia,* consideró normal corregir a Racine añadiendo dos criados, Lola y Pellejo, cuyo cometido es inútil puntualizar.

Ahora bien, es para *la misma categoría de espectadores,* según Erauso, para la que el interés de la representación se cifra también en el «adorno exterior del Theatro (*esto es: decorado*), en la visualidad de las Tramoyas, en la puntual mutación de Bastidores» [12]. Estos son, con poca diferencia, los términos que emplea Moratín el padre, y adviértase que los dos hombres, a pesar de la divergencia de sus opiniones, concuerdan en dar a la diversidad de decorados y maquinaria, a la *complejidad de la puesta en escena,* la preeminencia entre las posibles causas de la popularidad de una obra. Tal es también el parecer del autor de *El sí de las niñas,* cuando examina las razones de la preferencia que otorga el público a una comedia de Cañizares sobre otra de Calderón:

> Supóngase que un escritor de conocido ingenio da al teatro por primera vez una comedia intitulada *La dama duende*... ¿Se representa en concurrencia de *Carlos Quinto sobre Túnez*? El vulgo acudirá en tropel adonde le ofrecen aquel desatino, y será muy corto el auditorio que prefiera el enredo cómico de Calderón a las puñadas y coces del capitán Ripalda y los moros de paja que se precipitan mal heridos desde las almenas al foso. [13]

¿Ratifica el balance de un siglo de representaciones estos diversos juicios parcialmente concordantes? Con toda evidencia, existen obras que por lo general se bastan a sí mismas, sea cualquiera la calidad del conjunto del programa. Las más populares de ellas nos permitirán contestar con satisfactoria aproximación a la pregunta que acabamos de plantearnos.

Ya desde 1708-1709 podemos afirmar que las comedias más aplaudidas son las llamadas de teatro, y principalmente las comedias de magia: *Diablos son los alcahuetes y el espíritu*

foleto, de Antonio de Zamora, produce en veintidós días seguidos, de enero a febrero, más de 27.000 reales en el corral del Príncipe, suma superior a la conseguida por la comedia de santos *San Juan Evangelista,* representada en las fiestas de Navidad, es decir, en circunstancias muy favorables, en el mismo teatro (19.000 reales en diecisiete días) [14]. La citada obra de Zamora (¿o su segunda parte?) aventaja otra vez a las demás de la temporada en enero de 1711 en el corral de la Cruz, y el mismo mes y año se distingue también una zarzuela suya, *Veneno es de amor la envidia.*

En 1725-1726 descuellan varias obras de Cañizares: *El montañés en la Corte,* nueva de música (catorce y ocho representaciones; promedio diario: 1.160 reales), la zarzuela *Eurotas y Diana* (seis días con 2.000 reales de media y una reposición en enero); otra nueva, de dudosa atribución, *Locuras hay que dan juicio*; dos comedias de santos, representadas, como ocurre al parecer por tradición hasta bien entrada la segunda mitad del siglo, para Navidad: *La venerable Sor María de Agreda,* nueva, de autor desconocido, en el Príncipe (28.500 reales en veintitrés días), y *A un tiempo monja y casada, Santa Francisca Romana,* de Cañizares, en el Cruz.

1738-1739: además de las dos comedias de santos de Navidad, *San Ildefonso* y *Santa Coleta,* se imponen *También por la voz hay dicha,* de Cañizares, dos dramas musicales: *La Clicie,* «serenata» del mismo, y la ópera *Demetrio en Siria,* de Metastasio, traducida en 1736 por el cómico Vicente Camacho, y dos comedias de magia: el ya conocido *Espíritu foleto* y *El mágico Brocario,* que alcanza el promedio de 3.700 reales durante quince días en el Cruz, constituyendo por lo tanto el mayor éxito de la temporada. Un año antes, la segunda parte del celebérrimo *Mágico de Salerno Pedro Vayalarde,* muy aplaudido hasta finales del siglo, aseguraba la fama de Juan Salvo y Vela.

En 1748-1749 sigue triunfando la comedia de magia con la tercera parte de *El anillo de Giges,* de Cañizares (3.530 reales de media en quince días), en el nuevo teatro del Príncipe que podía producir un máximo de unos 5.500 reales; esta obra ofrece además la particularidad de sustituir a la tradicional comedia de santo navideña, como ocurrirá a menudo en los decenios sucesivos y ocurre ya en el otro coliseo con *El hom-*

bre más feo del mundo Esopo el Fabulador (dieciséis días; promedio de 3.080), de teatro, claro está, como las anteriores; otra de magia, *Don Juan de Espina en Madrid,* de Cañizares, merece destacarse, así como la zarzuela *Viento es la dicha de amor,* la comedia nueva heroica de ambiente «griego» y con puesta en escena costosa, *Hay venganza que es clemencia,* obra de Nicolás Martínez, cuya primera entrada asciende a 5.300 reales en el Cruz; y *Siquis y Cupido,* también de teatro, la segunda por el éxito conseguido y que al parecer no es la comedia calderoniana *Ni amor se libra de amor* que llevaba a veces el mismo título.

1757-1758: el balance resulta más o menos idéntico a los anteriores; cuatro comedias de santos, *El fiel Abraán y el justo Lot* (Príncipe), *Las tablas de Moisés, Origen del mal y del bien y trabajos de Adán y Eva* y *La fe de Abraán* (Cruz), representadas las dos primeras en Navidades, son las más concurridas de la temporada, llegando la del Príncipe a un promedio de 4.120 reales durante veintitrés días, con algunos ingresos diarios superiores a 5.000, es decir, al 83 % del máximo realizable. Siguen, como era de esperar, dos comedias de magia: *Juana la Rabicortona,* nueva, de Antonio Pablo Fernández, la segunda parte del ya antiguo *Pedro Vayalarde,* y, aunque no tan popular como éstas, la zarzuela de Ramón de la Cruz *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar.*

Dejemos para el capítulo dedicado a la polémica de los autos sacramentales el examen de las comedias más gratas al público durante las temporadas 1763-1764 y 1764-1765; podremos comprobar que con veinte años de intervalo son a menudo los mismos géneros —¡y a veces las mismas obras!— los que triunfan. En 1781-1782 es otra comedia de magia la que sobresale: *El mágico de Astracán,* nueva de Valladares y Sotomayor, se representa durante veinticuatro días de diciembre a enero en el Cruz con una media de 5.818 reales por sesión, sobrepasando algunas entradas los 7.000 e incluso los 7.500 (máximo entonces posible: 7.630); la compañía termina la temporada con una obra del mismo estilo, *El mágico del Mogol,* también de Valladares.

1786-1787: el precio de las localidades no ha sufrido variación (máximo del Cruz y del Príncipe: 5.770 y 5.720 por las comedias sencillas; 7.630 y 7.420 por las de teatro). Tres

de magia atraen a un numeroso concurso: *Don Juan de Espina en Milán,* de Cañizares, obra ya muy «rodada» y no obstante muy aplaudida todavía (Cruz, trece días, media de 4.841); *El mágico de Salerno Pedro Vayalarde,* modelo en su género, cuya gran popularidad indujo a su autor Salvo y Vela a escribir cuatro continuaciones (Príncipe, doce días, media de 5.319); *El mágico Brancanelo,* representada unos días después por la compañía rival (quince días, media de 5.430).

Varias otras comedias de teatro se destacan del conjunto: *La toma de Pultova por Carlos XII,* segunda parte de la célebre serie de *Carlos XII rey de Suecia,* comedia militar de Zavala y Zamora, estrenada el 24 de diciembre de 1786 y mantenida en cartel hasta el 7 de enero siguiente (media de 5.700 en el Príncipe); *La conquista de Mequinenza por los Pardos de Aragón,* de Manuel Fermín de Laviano (*ibíd.,* diez días, media de 5.210); *La religión española y musulmana nobleza* (*ibíd.,* doce días, 4.723); *Triunfos del valor de España en defensa de Melilla* (Cruz, siete días, media 4.971); *El tyrano de Hungría,* que podemos incluir en la categoría de las anteriores pese a que se trata de la vida de Santa Isabel (Cruz, diecisiete días, media 5.740); esta obra será repuesta un año más tarde en el otro teatro por la misma compañía con igual éxito.

El montañés en la corte y músico por amor, de Cañizares (Cruz, seis días, media 5.260) y *La prudencia en la niñez,* de Antonio Pablo Fernández (*ibíd.,* siete días, media 5.316), ambas comedias de música.

Cecilia, comedia sentimental de Comella, dura diez días en el Príncipe, aunque no obtiene, debido al calor de julio, más que una media discreta (3.625).

Ya se van esbozando con cierta claridad algunas tendencias. Pero examinemos los éxitos del año siguiente.

No han variado los precios a pesar de lo que deja suponer Cotarelo en su *Bibliografía de las controversias*... Como antes, se ilustran varias comedias de magia: *Marta la Romarantina,* de Cañizares (Cruz, veinte días, total de 124.966 reales, es decir, que ella sola representa más del 13 % de la recaudación anual de la compañía de Martínez); *El mágico Fineo,* de Laviano (Príncipe, once días, media 5.712); la tercera parte de *El mágico de Salerno* (Cruz, seis días escasos, pero media de 4.973);

y *Don Juan de Espina en Madrid* (Príncipe, once días, media 4.797).

El tyrano de Hungría, éxito del año anterior, proporciona aún 5.194 reales de media entre el 1 y el 9 de enero de 1788. Una obra de tema bíblico, *El mayor valor del mundo por una muger vencido y nazareno Sansón,* de Josef Concha —en la que, como era de esperar, Sansón hace un papel de forzudo de feria—, alcanza en el Cruz 5.060 reales de promedio por once días de representación.

Varias obras nuevas se presentan al público: *La destrucción de Sagunto,* de Zavala y Zamora; *El vencido vencedor y godo rey Leovigildo,* de Laviano; *El sitiador sitiado y conquista de Sralsundo,* tercera parte del *Carlos XII* de Zavala, consigue durante una de las peores épocas del año (fines de junio y principios de julio) 4.471 reales diarios en ocho sesiones en el Príncipe; *El honor más combatido y crueldades de Nerón,* «comedia nueva o tragedia española», de Concha (Cruz, ocho días, media 6.705) [15].

El barbero de Sevilla, libreto español y música de Paisiello, dura veintiún días seguidos, pese al éxito en el teatro de la Cruz de la obra antes citada, y produce 5.034 reales de media; una zarzuela, *La incógnita* (Príncipe, nueve días, media 4.660), hoy perdida, y dos comedias de música, la segunda parte de la *Cecilia* de Comella y *La espigadera,* de Ramón de la Cruz, se mantienen en un nivel más modesto.

Según vemos, ni una sola comedia sencilla se ha destacado tampoco aquel año. Sólo algo más tarde, en septiembre de 1788, una de ellas, la que abrió el camino a los neoclásicos, había de conseguir buenas recaudaciones: *El señorito mimado,* de Tomás de Iriarte, produjo efectivamente más de 32.000 reales en nueve representaciones en el Príncipe, debiendo tenerse en cuenta que el otro teatro permaneció cerrado cinco días.

1793-1794; máximo del Cruz: 5.910 y 7.800; máximo del Príncipe: 5.900 y 7.660. Entre las obras más aplaudidas hay tres de magia: *Juana la Rabicortona,* escrita en 1757 por Antonio Pablo Fernández; *A un tiempo esclavo y señor y mágico africano,* y la siempre joven *Marta la Romarantina.*

Comedias heroicas: *Lograr el mayor imperio por un feliz desengaño, Constantino el Magno,* de Moncín; *Sifiro y Etolia,*

de Valladares (ya escrita diez años antes); *La restauración de Astorga,* de Moncín; *Federico II en el campo de Torgau* (de 1789), segunda parte del famoso *Federico II rey de Prusia,* de Comella. Una comedia de música, *El tirano de Ormuz,* también de Comella (seguida de una pantomima heroica y de una comedia); y del mismo, el *Asdrúbal,* tragedia-monólogo con intermedios musicales, seguida de la ópera *Los esclavos felices.*

Una vez más, observamos que no aparece ninguna comedia sencilla verdaderamente apreciada por el público, cuyos gustos, en cambio, se van definiendo cada vez más claramente. Dejemos transcurrir un año.

En 1795-1796 vemos que tres comedias de magia, conocidas desde varios decenios atrás, sobrepasan los 6.000 reales diarios: *El anillo de Giges,* de Cañizares (diecinueve sesiones, total de 120.098 reales, más de la décima parte de la recaudación anual de la compañía de Ramos); *Don Juan de Espina en su patria,* del mismo, y la segunda parte de *El mágico de Salerno.* Siguen una ópera bufa, *El matrimonio secreto,* nueva de Comella (Príncipe, dieciséis días, media 5.132), y una comedia de teatro con acompañamiento musical, *Andrómeda y Perseo,* que debe de ser el arreglo hecho por Ramón de la Cruz de la obra calderoniana y que representó ya en 1767; como quiera que fuese, su complicado decorado cuesta 5.200 reales, y la maquinaria destinada al vuelo de Pegaso la asimila también a las comedias de magia. Dos comedias de figurón también se destacan: *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta,* de Moncín, y *El honor da entendimiento,* de Cañizares, ambas de teatro, o de entrada alta, como las demás. Y por fin, *La esclava del Negro Ponto,* heroica, y *Magdalena cautiva,* nueva de Valladares. Añádanse *El hombre singular o Isabel primera de Rusia,* nueva de Comella, y *El más feliz cautiverio,* de Martínez Díaz, y se habrá pasado revista a todas las obras a las que el público dio la preferencia en esta temporada. Justo es que mencionemos desde ahora, pese a sus entradas medianas, la comedia antigua *El desdén con el desdén,* de Moreto (¿refundida?), que poco más tarde obtuvo un éxito innegable.

Un año después ascienden a 6.099 reales las medias diarias de *Juana la Rabicortona* (segunda parte), cuyo éxito no disminuye a pesar del tiempo. Durante el mismo período, *La sortija*

de Venus (El anillo de Giges) [16] atrae poco menos público al teatro vecino; destacan también *Samir y Nircea,* otra obra del mismo estilo («de maquinaria», según el *Diario de Madrid*) [17], representada en el Cruz durante catorce días con una media de 5.922; *Marta la Romarantina* (Príncipe, dieciséis días, media 5.351), y, como en el año anterior, *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta,* de figurón, es obra taquillera.

El honor más combatido sigue tan aplaudida como nueve años antes, *La esclava del Negro Ponto* progresa con relación a la temporada anterior, y Valladares representa con éxito *El rey es primero* en el Cruz durante dieciséis días con una media de 5.818 reales.

Dos comedias patéticas, o lacrimosas: una del mismo autor, *El preso por amor o el real encuentro* (Cruz, dieciocho días, media 5.463), de Valladares, y otra traducida del francés por el mismo, *El grito de la naturaleza* (*ibíd.,* doce días, media de 5.407).

Hemos llegado por fin a la temporada dramática que precede a la reforma llevada a cabo bajo los auspicios del gobierno por los defensores del neoclasicismo. Las máximas recaudaciones realizables son ya de 6.380 y 8.300 en el Cruz y de 6.350 y 8.230 en el Príncipe, según la categoría de comedias representadas. Sobrepasan los 7.000 reales diarios cuatro comedias de teatro: *El rico avariento (La virtud consiste en medio),* obra alegórico-bíblica (doce días, media 7.829); *El mayor valor del mundo por una muger vencido,* que ya conocemos (ocho días, media 7.126); *Las máscaras de Amiens* (*Por su rey y por su dama,* antigua ya, de Bances Candamo), que dura doce días con una media de 7.227 reales; y *Misantropía y arrepentimiento,* del alemán Kotzebue, traducida por Dionisio Solís al español a partir de una versión francesa, y con la que el género sentimental obtiene por fin sus títulos de nobleza (dieciocho días, media 7.057).

La antigüedad heroica y la mitología suscitan mucho interés: *Los sueños de José (El más feliz cautiverio),* drama sacro de Martínez Díaz (doce días, 7.126); *Dar la vida por su amor y fénix de las mugeres,* «de mitología» (catorce días, 6.212) [18]; *La real jura de Artaxerxes,* de Antonio Bazo, adaptación de una ópera de Metastasio; *El severo dictador,* también adaptada

del italiano por Ramón de la Cruz; *Palmis y Oronte,* de Zavala; *Radamisto y Cenobia,* según Crébillon.

También se destaca en el género patético *La moscovita sensible,* de Comella (siete días, media 6.090; representada durante once días en 1794). La «ópera» *La Isabela,* estrenada en 1796-1797 por Comella, se mantiene sólo seis días en julio, pero los 48.826 reales que produce en nueve sesiones unos meses después confirman que no ha dejado de gustar.

Sancho Ortiz de las Roelas, refundición de *La estrella de Sevilla,* atribuida a Lope, por Trigueros, y como tragedia considerada de teatro, completa este recorrido del panorama teatral. Una vez más, las llamadas obras de teatro —y ya se ha visto que la voz sirve para designar varios géneros al parecer bastante distintos— detentan un verdadero monopolio.

Cabe preguntarse ahora si la gran depuración emprendida por la efímera Junta de Dirección y Reforma en 1800 modificó sensiblemente la fisonomía del espectáculo dramático en el decurso del primer año del nuevo siglo. En primer lugar, parece que la prohibición de un buen número de obras populares disminuyó las ganancias de las dos compañías, al menos durante algún tiempo; pero la razón profunda y evidente de la brusca desafección del público en el transcurso del primer año de la reforma tiene muy poco que ver con el patriotismo ultrajado. Con una política perfectamente consecuente, los promotores de esta reforma, deseosos de desalentar a las clases menos favorecidas cuya presencia toleran difícilmente en los teatros, han procedido a *una nueva alza de precios, que sigue a la del año anterior.* Y hay más aún: la diferencia entre comedia sencilla y comedia de teatro queda ya abolida, y la nueva y única tarifa de precios resulta más o menos idéntica a la de las comedias de teatro de la temporada anterior. Así ocurre con las localidades de patio y luneta; las de cazuela y tertulia cuestan aún más caras, y se trata de los asientos más corrientes de las dos categorías citadas; lo mismo ocurre con los palcos. De manera que en *poco más de un año,* de diciembre de 1798 a abril de 1800, *dos* aumentos sucesivos modifican las tarifas en las siguientes proporciones (calculadas con relación a los precios vigentes antes de diciembre del 98 en primer lugar para las comedias sencillas, y en segundo para las de teatro, siendo éste el más significativo):

patio	+ 26,6 %	+11,7 %
bancos de patio	+ 65,6 %	+22,3 %
gradas y corredores	+ 56,5 %	+33,3 %
cazuela	+ 54,5 %	+36 %
lunetas	+ 37,8 %	+ 7,3 %
aposentos primeros	+128,5 %	+ 6,2 %

El espectador de los aposentos o palcos podía soportar sin mucha dificultad que el precio de su localidad duplicara con relación a lo que costaba ésta poco antes un día de comedia sencilla [19]; en cambio, aparece claramente que el aumento perjudicaba mucho más al aficionado a comedias de teatro del sector popular que al auditorio de los asientos caros [20]. El mismo Moratín escribe en sus notas a *La comedia nueva* que los Chorizos y Polacos, los famosos bandos de «hinchas», como diríamos hoy, ya no dictan su ley en los coliseos, y que los mosqueteros del patio, antes tan temidos, pasan ya desapercibidos entre el público:

> forman una pequeña parte de él y no tiranizan el voto común, reducidos, por la nueva distribución de los teatros, a más estrechos límites. [21]

Ahora bien, las comedias de teatro, según se ha visto, eran las únicas obras a las que el público en su mayoría reservaba la acogida más entusiasta; éstas son las que proscribe ahora la Junta en gran cantidad. De manera que, si bien la utilización de una tarifa única permite comparar con más facilidad las vicisitudes de las obras a examinar, conviene no olvidar que una cierta parte del público puede en adelante abstenerse por motivos ajenos al carácter de la obra representada, lo que puede en cierta medida falsear nuestras apreciaciones.

¿Cuál es ahora la máxima recaudación posible en ambas salas? El lleno del Príncipe debía de corresponder a unos 9.300 reales; la sala del Cruz puede por su parte alcanzar 9.350, tal vez más aún [22].

La relativa desafección que acabamos de mencionar viene a ser confirmada por el gran éxito obtenido por una comedia de magia que los reformadores no tuvieron más remedio que ofrecer al público con el fin de detener un déficit alarmante:

el *Diario de Madrid* anunciaba el 22 de diciembre de 1800 *El príncipe del Mogol* en el Príncipe; en realidad, según escribe Moratín en una diatriba relativa a esa inconsecuencia de la Junta, se trataba de *El mágico del Mogol,* de Valladares, cuyo título fue modificado púdicamente en aquella ocasión [23]; la obra produjo más de 7.000 reales de media durante los ocho primeros días y se mantuvo hasta el 9 de enero; pero mucho más que el simple promedio, es la lista de las recaudaciones la que en este caso evidencia perfectamente la popularidad de la obra: los días 25 y 26 de diciembre, ambos festivos, y el 27 y 28, semilaborables, observamos una aparatosa subida en el gráfico representativo de las entradas: 5.042, 5.816, 2.533, *8.666, 8.986, 9.141, 8.533,* 8.556, etc. No extrañaremos, pues, que una obra de mitología, es decir, al fin y al cabo de carácter análogo, «llena de diabluras, transformaciones y hundimientos» según Moratín, atrajese a los madrileños, *durante las mismas fechas,* al teatro de la Cruz: dicha comedia, *Lisidante y Rodomira,* dura desde el 22 de diciembre hasta el 2 de enero y sus recaudaciones describen una curva gráfica parecida a la de la obra del Príncipe.

Con *El amor y la intriga,* nueva, traducida de Schiller, el drama nuevo emprende su carrera.

El sordomudo y el abate de l'Epee, comúnmente llamada *El abate de l'Epee,* de Bouilly (Príncipe; trad. del licenciado D. F. R. L. y V.), contribuye a la difusión del género patético durante quince días con una media de 5.600 reales; unos meses más tarde, recaudará más de 60.000 en diez días. *Cecilia y Dorsán,* adaptación de *Adèle et Dorsan,* de Marsollier, se mantiene sin dificultad durante trece días, si bien obtiene una media algo inferior; tendrá más éxito tres años después, según podremos observar.

1802-1803; han transcurrido dos años desde la inauguración de la reforma. Conocemos ya la mayoría de las obras de éxito: *Las máscaras de Amiens* (Cruz, diez días, media 8.122); *Misantropía y arrepentimiento* (Cruz, ocho días, media 7.274); *El desdén con el desdén* (*ibid.,* siete días, 7.399), que reaparece unos días más tarde, y de nuevo en enero.

El año siguiente asistimos al retorno de una comedia de magia, *El mágico de Serván,* de Valladares (Cruz, trece días, media 8.475). *La restauración de Madrid,* de Laviano, se man-

tiene catorce días con un promedio de 8.296 reales. *El duque de Pentievre,* adaptada del francés por Rodríguez de Arellano (ocho días, 8.057) y *Cecilia y Dorsán* (nueve días, 6.086) prosiguen su carrera[24]. También se aprecian varias refundiciones del teatro antiguo: *La moza de cántaro,* de Lope y Trigueros (catorce días, media 6.309); *Lo cierto por lo dudoso,* de Lope y Rodríguez de Arellano; *Antes que te cases mira lo que haces,* refundición de *El examen de maridos,* de Lope o Alarcón; *Las bizarrías de Belisa.*

1804-1805; otra comedia de magia ya antigua se lleva la palma en trece días con media de 7.539 reales: *El mágico Fineo.* Siguen dos obras sentimentales, *La muger de dos maridos,* de Rodríguez de Arellano (quince días, media 7.409), y *Misantropía y arrepentimiento* (nueve, 7.004).

Al igual que esta última obra, *Sancho Ortiz de las Roelas* y *La moza de cántaro* tampoco han perdido nada de su atractivo (ocho, 6.953 y nueve, 6.372, respectivamente). *El pretendiente con palabras y plumas* (nueve, 6.888), obra calificada de antigua por el *Diario de Madrid* del 14 de octubre de 1804, debe de ser seguramente una refundición de la obra de Tirso, ya que esta precisión figura unos años más tarde en el mismo periódico.

Y no podemos dejar de mencionar *La mogigata,* de Moratín, que permanece en cartel durante once días y cuyos 5.571 reales de media revelan cierto interés por parte del público.

Y llegamos por fin al término de nuestro itinerario: 1805-1806.

Permanecen todavía en la programación de la temporada varios títulos que ya conocemos: *El amor y la intriga* (ocho días, media 7.028); *La muger de dos maridos* (siete, 6.604) y *El desdén con el desdén* (dieciocho, 6.739).

Varias «novedades» que no siempre sabemos si se trata de obras originales o de traducciones: *Las minas de Polonia* (trad., diez días, 7.345); *El molino de Keben o las aventuras de Tequelí* (ya representada a principios del reinado de Carlos III; siete días, 7.583), de Narciso Solano y Lobo; *Tippo-Sahib o la toma de Seringapatán* (trad. calificada de nueva), «melodrama heroico» de Enciso Castrillón, y por último *El gran virrey de Nápoles o el duque de Osuna,* también nueva (ocho días, media 7.051).

Mas el verdadero éxito de la temporada lo constituye, sin contradicción posible, *El sí de las niñas,* de Leandro Fernández de Moratín. Que nosotros sepamos, ninguna otra comedia, sencilla o de teatro, *de cualquier género que fuese,* se mantuvo durante *veintiséis* días seguidos [25]; es más: su recaudación media es extraordinariamente alta (7.495 reales) pese a su larga permanencia en cartel. Y Moratín tiene perfectamente razón al afirmar que sólo unas circunstancias fortuitas (en este caso la Cuaresma) obligaron a retirarla prematuramente de la escena. Al contrario de lo que ocurre en la mayoría de los casos, las últimas recaudaciones de la obra, varias semanas después del estreno, continúan siendo excelentes: 7.815, 6.597 y 6.687, es decir, muy superiores a las medias de algunos dramas o comedias que hemos citado a lo largo de este estudio, y también a la mitad del máximo realizable, pese a que se trata de una obra poco comparable a las que hasta entonces llenaban los teatros. Esto significa simplemente que más que cualquier otro autor, Moratín supo expresar plenamente su época [26].

Así, pues, a pesar de la entrada «alta» cobrada hasta 1800, las obras más del gusto del público son en su inmensa mayoría las llamadas comedias de teatro. Su proporción, cada vez más elevada en el repertorio de las compañías, evidencia en todo caso el incesante aumento de su popularidad. También es significativo que la gente reduzca el área semántica de la voz a la de decorado; esto nos prueba que para ella, dicho decorado y la maquinaria constituyen uno de los elementos primordiales de la representación. Ya desde 1786 un escrito anónimo asimilaba comedia nueva y comedia de teatro, y podemos afirmar que no había en ello mucho exceso. La mención de esta particularidad en la prensa diaria de la época —en el caso de una ópera o de una zarzuela la cosa se caía de su peso— nos deja entender que éste era el factor decisivo del éxito de dichas obras, pues la denominación «de teatro» garantizaba sin la menor duda al lector del *Diario de Madrid* o de un cartel el respeto de ciertas exigencias y la presencia en la obra programada de un conjunto de elementos bien determinados entre los cuales el decorado, en el sentido lato de la palabra, no era el menos importante. El periódico *El Censor,* criticando aún en 1822 «el género llamado ridículamente comedia de teatro»,

nos sugiere lo que el término evocaba para los contemporáneos:

> El espectador, después de haber leído el anuncio, no tiene derecho para exigir versificación, buena descripción de caracteres, economía conveniente en la fábula, etc.; sólo puede exigir que las decoraciones estén bien hechas y servidas, los bayles sean agradables y los trages magníficos.

Lo cierto es que los dramaturgos procuraban describir, a veces minuciosamente, los lugares de la acción. Los lugares, y no *el* lugar; de ahí la impopularidad, según veremos, de la regla neoclásica, y más concretamente, de su efecto «empobrecedor»; pero en el fondo poco importaba que la obra fuera española o extranjera. Sin embargo, más que los mismos dramaturgos, quienes nos permiten apreciar con exactitud la importancia concedida a la puesta en escena en esas comedias, son los maestros tramoyistas: las facturas presentadas a los directores de las compañías ocupan por lo general varias páginas, y para abonar su importe era necesario separar reiteradamente cuantiosas sumas de las recaudaciones diarias. El «teatro» de *Siquis y Cupido* y el de *Hay venganza que es clemencia* cuestan, respectivamente, 4.400 y 5.600 reales en 1748; el de *El severo dictador* cuesta en diciembre de 1775 4.600 reales, igual que el de *La conquista de Mequinenza por los Pardos de Aragón* en diciembre de 1780; el de *El rey es primero,* de Valladares (diciembre de 1796), cuesta 5.100; el de *Samir y Nircea,* 4.000, y otros tantos el de *El honor más combatido* (noviembre de 1796); por el de *Hipermenestra* (1775) se pagan 5.000, y 6.000 por la segunda parte de *El mágico de Salerno* (1796). Señalemos, a título de comparación, que en 1790 el decorado de *Numancia destruida,* tragedia de corte neoclásico de López de Ayala, no costó más que 600 reales, y los de *El hidalgo tramposo,* de Alvaro María Guerrero, *El viejo y la niña,* de Moratín, y el inevitable sainete, 700 reales los tres juntos. Por otra parte, durante la treintena de años que preceden a la reforma autoritaria, la suma pagada por el «administrador del propio de la Villa» a un dramaturgo por la entrega de una comedia de teatro nueva era de 1.500 reales, la tercera parte escasa, o la cuarta, de lo que se gastaba en la

fabricación de un decorado, lo cual es buen índice del interés que éste presentaba. Si la prensa menciona en muchas ocasiones la inauguración de un decorado con motivo de tal o cual representación, es prueba de que tal precisión podía animar a no pocos indecisos [27].

Ahora bien, sin contradicción posible, es una variedad de comedia de teatro, la comedia de magia, la que, como hemos visto, supera con regularidad todas las marcas de asistencia y duración, al menos hasta los últimos años del setecientos. A este respecto interesa recordar que en *Los literatos en Cuaresma,* de Tomás de Iriarte, la obra que espera ver el campesino de Móstoles recién llegado a Madrid por haberle atraído «la voz que oyó de que se echaba una gran función de teatro», es justamente una comedia *de magia.* Los actores lo saben muy bien y con significativa regularidad representan cada vez más obras de este tipo durante la época de Navidad o antes de la Cuaresma, es decir, durante las épocas más favorables del año, pese al carácter poco edificante de tales comedias; el *Memorial Literario,* en un artículo sobre *Don Juan de Espina en Madrid,* escribe en 1787 que las compañías «con ellas parece que hallan la piedra filosofal con el vulgo ignorante». Son las obras populares por excelencia: ricos o pobres, todos acuden a las puertas de los coliseos, y si el porcentaje de ocupación de las localidades caras llega o se avecina al cien por cien durante varios días hasta tal punto que el gráfico se asemeja a una línea horizontal, el de las localidades baratas presenta la particularidad de ser mayor que nunca, de tal suerte que su propio gráfico es *muy semejante al anterior, igualándolo a veces* (y esto incluso al final de una serie de representaciones; un ejemplo al que no conocemos ningún equivalente en las demás categorías de obras es el de *El mágico Fineo,* en febrero del 95), y *sobrepasándolo* en algunas ocasiones; a veces ocurre en efecto que el límite del máximo de las localidades populares sea sobrepasado (por apretarse más los del patio), de manera que el gráfico pasa por encima de la línea del cien por cien, como podemos observar, por ejemplo, en el caso de la ya citada comedia, de *Marta la Romarantina* (febrero de 1795; diciembre de 1787), de *El mágico de Astracán* (diciembre de 1781), etc. [27 bis]. En 1805, un artículo de Tomás García Suelto, publicado en las *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes,* reconoce aún

que el público «asiste todavía con placer a las representaciones de magia y a otros espectáculos tan extravagantes»; y resalta el éxito que obtenía una obra como *Marta la Romarantina* hasta en sus últimas representaciones. Estas frases reciben una clara confirmación el mismo año gracias a *El mágico Fineo,* cuyo éxito es tan grande como el que obtuviera en el decenio anterior. Recordemos a este propósito que las mujeres no tienen menos afición a esta clase de espectáculos que los hombres; a prueba las dos series de sesiones dedicadas a la obra arriba mencionada o a las de *El mágico de Astracán* en 1781-1782; en este caso como en otros, la afluencia femenina alcanza o avecina durante largo tiempo el máximo; en la última citada, el sexo débil aventaja al otro en porcentaje, bien sea el de las localidades caras, o el del patio y sectores afines. Un eco a estos hechos indiscutibles lo hallamos en *Los literatos en Cuaresma*: el autor nos dice que una espectadora de la cazuela

> oye la tragedia con disgusto porque todo lo que en ella se contiene es cosa que puede muy bien suceder. Nada se representa allí que acontezca por arte mágica, sea nigromancia, quiromancia, hidromancia, piromancia, geomancia, cleromancia, espatulomancia y otra brujería de nueva invención.

Tanto éxito lo deben ante todo las comedias de magia a que ofrecen la mejor síntesis, la gama más completa, de los elementos constitutivos de todas las obras «populares», y en primer lugar a una puesta en escena particularmente compleja; para dar una idea de ello, contentémonos con transcribir el «teatro» que creó en diciembre de 1796 Manuel de la Avecilla para *Marta la Romarantina* y cuyo costo alcanzaba los 6.000 reales:

> Prim^te^ una decoración de salón largo de ocho bastidores, telón y bambalinas.
>
> yd. quatro escritorios.
>
> yd. una bista de Muralla con tablado corrido, y segundo cuerpo encima con el quarto del Capitán francés y un medio buelo para subir y bajar el galán a la Muralla. En un lado hay un torreón q^e^ a su tpo. buela rápido con dos personas.

yd. un Espejo grande con su mesa y dos lunas de belillo de Plata con dos barillas de yerro para bajar, la una quando sale el Galán y la otra cae, dos buelos pª bajar dos Jitanos, y otro para subir el vejete.

yd. una decoracón Rejia de Máscaras de diez laterales con términos de colunas con unas bajadas de escaleras pª bajar las Máscaras; estas bajadas se componen de tabladillos y planchas; esta decoración es toda nueva y echa para el intento.

yd. una decoración de salón corto de quatro bastidores y un telón y unos pájaros.

yd. un balancín de paso con un adorno pª la Dama y Galán.

yd. dos Rastrillos qᵉ el uno baja del telar qᵉ se compone de una biga que baja con su rastrillo con asiento pª dos personas y su peana; éste baja con su adorno y respaldo que coje todo el ancho del teatro figurando un Palacio; éste baja a ocho pies de alto del tablado y sube el otro del foro con su viga, hasta empernar con la peana, y se unde a su tpo. con las personas, y el otro buela al telar.

yd. una decoracón Rejia de Templo correspondiente y un sepulcro.

yd. cinco escotillones, quatro de una figura y otro de dos personas, que todo vale por no poder llevar más la cantidad de cien doblones.[28]

«Vuelo», «balancín», «rastrillo», «escotillón»: son términos que hallamos regularmente en las cuentas relativas a la puesta en escena de tales obras. Todos ellos designan las máquinas destinadas a que los personajes o los objetos se burlen de las leyes de la gravedad: los protagonistas suben por los aires o desaparecen bajo tierra; carros, naves, e incluso palacios y montes evolucionan por encima del escenario. En *Marta la Romarantina,* uno de esos «buelos» permite que el genio Garzón salte desde el pie de las murallas hasta la ventana del castillo de Milord Leix, al cual sustrae una carta; el mismo personaje rapta más tarde a su amada para conducirla a su palacio aéreo y precipitarse luego con ella. Para limitarnos al *Pedro Vayalarde,* verdadero modelo, mencionemos que la primera jornada muestra la evasión de Pedro en un «Navío» que él mismo ha pintado en la pared de su cárcel y que ahora «se va elevando... hazia los aposentos»; en la jornada segunda vemos aparecer cuatro aves montadas por sendas ninfas empenachadas; sigue un carro «tirado de los quatro vientos... quedándose en medio del teatro»; un rival de Pedro, el mago

Farnesio, se hunde en el suelo, como consecuencia de una «asechanza» de nuestro héroe; en la jornada siguiente le toca el turno al gracioso Chamorro, y más tarde a la hermosa Diana, cuyo vacío ocupa inmediatamente una estatua que surge por el mismo artificio. Podemos decir que se trata —y esta característica se afirma cada vez más— de un continuo ir y venir entre la tierra y el reino de Plutón o la bóveda celeste. En otros lugares, las plantas crecen a ojos vistas; vegetales, animales o peñascos se abren para dar paso a nuevas figuras; unas transmutaciones repentinas convierten a un hombre en mono o en papagayo, un pelícano en flor o bien a una mujer ya en estatua ya en árbol, según las necesidades del enredo; los héroes se mudan de traje a menudo, y con él, de personalidad.

Mas la magia no constituye el único elemento característico de la comedia a la que, no obstante, da su nombre. Fijándonos más particularmente en *El mágico de Salerno,* por ejemplo, tratemos de definir una eventual unidad en medio de la diversidad que tanto atractivo confería al género, y busquemos luego las afinidades que presentan los distintos elementos constitutivos de la obra y de sus continuaciones, así como los distintos géneros cuyo éxito no se desmiente a lo largo de la centuria.

En primer lugar, a las ninfas de la parte primera corresponden los sátiros de la quinta; éstos se transforman luego en matachines, variedad de arlequines [29], es decir, que su interés estriba menos en su simbolismo mitológico que en su calidad de adorno exótico; por ello pertenecen también por su parte a una misma familia compuesta de moros, indios, negros, ninfas o «máscaras», o sea figuras de aspecto humano pero de personalidad extraña o misteriosa. En la tercera parte de *Marta la Romarantina,* negros y negras conviven con gigantes y enanos; en la cuarta se codean con esclavos, moros, ninfas y matachines, etc. Prosigamos: el que el mismo papel —canto o baile, y a veces los dos juntos— sea desempeñado por figuras exóticas, como son moros o moras, negras, indias, muestra que las funciones respectivas del exotismo y de la música presentan cierta afinidad. Pero a la misma demanda del público responden indudablemente las ninfas de la primera parte de *El mágico de Salerno,* pues salen cuatro a las tablas, como las «Negras» o las «Moras», por la sencilla y única razón de que, como

éstas, han de entonar un «quatro». Subamos unos escalones en la jerarquía mitológica: llegamos naturalmente al Olimpo clásico; Júpiter, Minerva, Apolo, Baco y otras deidades aparecen en la cuarta parte a ruego de Nise, discípula de la esposa de Vayalarde, y el padre de los dioses alterna en el canto con una mortal. Ahora bien, esa visión de un «fingido cielo» las suscita la maga únicamente para manifestar su poder, lo cual equivale a decir que dicha aparición no es indispensable, ni mucho menos, para la marcha de la acción, o, dicho sea de otro modo, que es un equivalente estético al *cuadro* compuesto en la tercera parte de figuras alegóricas tales como la Hermosura, la Alegría, la Riqueza y la Fortuna, las cuales también entonan sus coplas, constituyendo un nuevo «quatro», es decir, en definitiva, un nuevo adorno a la vez plástico y musical. Tan cierto es, que en la quinta parte, después de un cuadro análogo al que acabamos de evocar, el autor compuso otro formado por una *mezcla* de alegorías y deidades, también cantoras, naturalmente: Ceres, Ganimedes y Flora, con quienes actúa la Abundancia —una parte de cuyos atributos simbólicos parece proceder, tal vez para ahorrar gastos, del Baco de la parte anterior. Así, pues, si recordamos que el único cuadro de la primera parte lo componen personajes *humanos* y que además está perfectamente relacionado con el enredo, ya que se trata de una escena de boda (no desprovista de música por cierto), podemos discriminar lo esencial de lo accesorio en una comedia de magia: la magnificencia y variedad del espectáculo importa tanto como los protagonistas, y en la medida en que una parte debe necesariamente, so pena de no tener continuación, despertar un interés cuando menos idéntico y más bien superior al de la anterior, se ve obligado el dramaturgo, para dar más brillo a uno de esos cuadros, a poblarlo con figuras alegóricas o moradores del Olimpo; por lo mismo, éstos no quedan ya vinculados al enredo sino de una manera artificial. Basta comparar la obra primitiva con sus partes sucesivas para comprobar que los procedimientos esenciales en que se funda el éxito del género tienden por un lado a *multiplicarse,* y por otro a hacerse cada vez *más complejos.* De la primera a la cuarta parte ha triplicado el número de comparsas exóticos, y duplicado el de los leones; la mitología «menor» de las ninfas ya queda engrosada con una cohorte de sirenas, sátiros, furias,

los cuales, a su vez, conviven, como hemos dicho, con alegorías y dioses del Olimpo. La utilización individual o colectiva de las tramoyas es cuatro veces mayor, y también aumentan las metamorfosis y disfraces, así como los cuadros; y si bien no ocurre lo mismo con los cambios de decorados (¡doce en la primera parte!), algunos son ya móviles, y las acotaciones del autor («se dirá cómo ha de ser»; «si puede..., si no...») evidencian la dificultad que supone su manejo.

La música sigue la misma evolución, pues acompaña a menudo las mutaciones o la acción de las tramoyas, y también tiende a convertirse de subsidiaria en esencial, a tal punto que en la cuarta parte el principio de la jornada tercera recuerda una legítima zarzuela, tanto por las dimensiones del canto (unos cincuenta versos) como por su relativa complejidad; y en esta cuarta serie de la gesta de Vayalarde, como en la siguiente, interviene la orquesta dos veces más que en la primera.

Las comedias de magia utilizan en efecto una abundante participación musical prevista por el dramaturgo y cuyos originales ha hallado José Subirá [30], firmados por prestigiosos nombres de la época, tales como Laserna, Guerrero y Esteve. Sólo para la primera jornada de *El mágico de Salerno* compuso Guerrero varias coplas, un «cuatro», un minué, otro «cuatro» y tres obras más a cuatro; pero también había algunas seguidillas muy alegres de siete versos, cantándose los cuatro primeros en solo y los tres restantes a coro, si hemos de dar fe a la edición de 1733 que tenemos a la vista; esta renovación parcial del adorno musical constituía, huelga decirlo, un factor de rejuvenecimiento, y, por lo tanto, de éxito. Con frecuencia se recurría a él y un mismo compositor podía añadir, años más tarde, varias partituras de factura más conforme a la moda del día, o incluso modificarlas con el fin de adaptarlas a otra obra; el interés que presentaba este elemento para el público queda puesto de manifiesto en la decisión que tomaba a veces la dirección de los teatros de echar mano de cantantes profesionales ajenos a la compañía. Es esto tan cierto que el gobierno, deseoso sobre todo de atraer al público en la medida en que una ceremonia oficial no podía conformarse con un éxito mediocre, tuvo buen cuidado de precisar, en 1784, que las obras que quisiesen participar en el concurso convocado con motivo de la celebración de la paz y del nacimiento de

los infantes deberían reservar «la mayor proporción a la variedad, gusto y magnificencia teatral»[31]. Trigueros, cualesquiera que fuesen sus convicciones en materia de estética teatral, comprendió que la música era indispensable al éxito de su comedia *Los menestrales,* por lo que, según nos dice el *Memorial Literario* en 1784, «recrearon asimismo los ánimos de los oyentes las dulces y delicadas arias y letras que cantaron Rufina, Clara y Rafa».

Vemos, pues, que la denominación «comedia de magia», si bien era lo suficientemente explícita para el espectador del XVIII, puede parecernos demasiado restrictiva en el sentido de que no deja ver la parte importante que se atribuye en tales obras al acompañamiento musical (música instrumental, pero también canto y a menudo coreografía), el cual determina por sí solo, según considera un historiador de la literatura, el carácter de la comedia; subrayando así su polivalencia, Cotarelo califica efectivamente de «comedias de música, casi zarzuelas», unas obras tan aparentemente distintas como son *El anillo de Giges, Juana la Rabicortona, La mágica Florentina,* comedias de magia las tres, como ya sabemos, y *Santo Domingo de Silos, A cual mejor, confesada y confesor, Santa Brígida,* que son comedias de santos, o bien *El parecido de Rusia,* «tragicomedia en tres actos»[32]. La *Cecilia,* de Comella, comedia de música según sus contemporáneos, también puede ser considerada como un drama sentimental: Ivy McClelland la incluye efectivamente en este género, al igual que *El delincuente honrado,* de Jovellanos. Podríamos citar aún, entre las obras más aplaudidas, muchas otras que poseen elementos musicales, si bien éstos ocupan un lugar menos importante que en las anteriores, empezando por *Marta la Romarantina*: *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta,* de figurón (provista de varios decorados lujosos), que tenía un minué y una contradanza, ejecutada ésta con máscaras; *La destrucción de Sagunto,* que comienza con una especie de obertura; en *Las plagas de Faraón,* obra mitológica, cada uno de los cinco actos tiene al menos un coro o un pasaje musical, sin contar las tradicionales «caxas y clarines» que acompañan a los ejércitos en pie de guerra y el baile del acto cuarto. En *El tyrano de Hungría* la música aparece con la misma frecuencia y bajo sus distintas formas; en cuanto

al drama sacro de Zavala y Zamora *La toma de Hai por Josué,* se diferencia en el fondo muy poco de la zarzuela, sobre todo en el acto segundo; *El más feliz cautiverio,* de tema bíblico, presenta análogas características; un manuscrito de dicha comedia, fechado en 1757, testifica la existencia de un duo que no figura en la obra impresa en 1792; *El grito de la naturaleza,* sentimental, empieza con un canto de pastores; una «magnífica sinfonía» resuena en *Demetrio,* obra que acaba con un himno entonado por un coro de sacerdotisas. En numerosas comedias heroicomilitares se oyen los instrumentos ya referidos a propósito de *Las plagas de Faraón. Las máscaras de Amiens,* cuya jornada segunda se desarrolla en medio de un baile de máscaras y, sobre todo, *El desdén con el desdén,* nada tienen que envidiar en esta materia a sus hermanas menores. Y no omitamos un producto del siglo, el melólogo, cuyo nombre es de por sí bastante evocador. En cuanto a *El sí de las niñas,* si bien la participación musical es en este caso mínima, su autor hacía sin embargo que cantase don Carlos algunos hexasílabos bajo las ventanas de doña Francisca en la primera versión de la comedia; más tarde se contentó con una «sonata» tocada dos veces con la guitarra y posteriormente reducida a una sola interpretación. Pero esto mismo prueba que en el caso de Moratín no se trataba de una concesión a los gustos del público: las escasas notas musicales, lejos de interesar por sí mismas, no constituían más que un *medio* cómodo y por lo demás relativamente «verosímil».

Es indudable que la boga de las zarzuelas y de las tonadillas —las cuales podían compararse a verdaderas zarzuelas en miniatura cuando las interpretaban varios cantantes—, si por una parte ilustra la afición del público a una determinada música, por otra ha contribuido a asegurar a dicha música un lugar nada despreciable en numerosas obras que por naturaleza eran ajenas al género lírico. Ya conocemos el brillante éxito que coronó en el Príncipe la serie de representaciones de *Briseida,* zarzuela heroica de Cruz, en julio de 1768; *El filósofo aldeano* fue repuesta el mes siguiente y totalizó 31.254 reales (media de 3.910); *Las segadoras de Vallecas,* que se mantuvo catorce días en septiembre-octubre, rivalizó con *Briseida* (media: 4.870). Ahora bien, la puesta en escena de la última (cuyo

ensayo general tuvo lugar en el domicilio del conde de Aranda ante un nutrido concurso de embajadores y altos funcionarios) fue particularmente lujosa según Cotarelo, y en este aspecto, su autor se situaba desde luego en la tradición heredada del siglo anterior: sus personajes son mitológicos (Aquiles, Agamenón, Patrocles y otros héroes de la *Ilíada*), y por ello debía su aparición acompañarse obligatoriamente con cierto boato, tanto más cuanto que, en el caso de *Briseida* como en el de la mayoría de las zarzuelas del siglo anterior o de no pocas de las representadas en la primera mitad del XVIII (nadie ignora el origen de la voz «zarzuela»), la función estaba ligada a un acontecimiento concerniente al monarca; de manera que el 13 de julio de 1760, con ocasión de la entrada solemne de Carlos III en Madrid, aún se representó en el Buen Retiro, según escribe Carmena y Millán,[34], la «comedia con música (zarzuela)» *El triunfo mayor de Alcides,* de Scoti y Fernández de Córdoba; el carácter aristocrático, palaciego incluso, de la zarzuela primitiva (y pensamos en Calderón, pero también en Antonio de Solís o en Diamante) explica en gran parte la elección de sus protagonistas entre los dioses y héroes de la Antigüedad clásica, que daban al espectador una imagen a la vez idealizada y engrandecida, ampliada, de su propia condición; el boato del espectáculo contribuía, en estas condiciones, a crear el ambiente que mejor convenía a aquella sobrehumanidad cuyo lenguaje lo constituía la música.

Por estas mismas razones recurren los dramaturgos a la alegoría cuando se les invita a celebrar un acontecimiento relacionado con la familia real: la *Laudatoria,* de Cruz, recitada en 1765 ante el aparato oficial con motivo del casamiento de la infanta María Luisa, consiste en un diálogo en el que participan la Monarquía, las Ciencias, la Victoria y las Fuerzas terrestres y navales. Cuando se celebraron los esponsales de la misma infanta, en el «prólogo» de Cruz se hallaban reunidos en tal ocasión Apolo, Marte, Venus y Minerva con el Placer. En la *loa* del sainetero con la que se inició en 1784 la representación de *Los menestrales,* intervienen Madrid, la Religión, la Sinceridad, la Fe católica y el signo de Géminis, etc. Y ¿qué poema en alabanza del monarca victorioso deja de evocar a su homólogo del Olimpo, «Júpiter tonante», o a sus enemigos

los Gigantes tan justamente precipitados en el Averno? Y esto, tanto en los escritores «populares» como en el grupo de los reformadores. Porque el absolutismo borbónico, en cierto modo, ha oficializado y vulgarizado esta asimilación en su deseo de ofrecer de sí mismo una apariencia imponente, y más exactamente *augusta* (el «cognomen» del fundador del imperio se da muchas veces al monarca e incluso, en femenino, a su esposa, en los poemas de circunstancias); es evidente que el desarrollo del neoclasicismo como arte oficial —edificios públicos y estatuaria— expresa a nivel de la estética el mismo deseo de mostrar una apariencia de grandiosidad. El doble patrocinio de Luis XIV y de Octavio se invoca a menudo en los escritos del tiempo. Mas no podemos olvidar que esta teatralidad va destinada sobre todo a un público, a la vez para divertirle, es decir, para satisfacer algunas de sus aspiraciones elementales, y para familiarizarle con la idea de la distancia infranqueable que separa a los gobernados de los gobernantes. En 1784 organizaron las autoridades un desfile solemne con cinco carrozas en las que iban varias divinidades o alegorías que simbolizaban al rey, a la España triunfante y las distintas actividades nacionales. Cibeles no formaba parte de la comitiva, pero Neptuno, cuya estatua, como la de la diosa, campeaba en una de las encrucijadas del paseo del Prado, ocupaba un lugar en el cuarto vehículo, junto a Ceres y Flora. El que esta mitología guste al público en función de lo que representa no tiene nada de extraño.

Innecesario es decir que el Júpiter de la cuarta parte de *El mágico de Salerno,* o la Ceres de la quinta, que se expresan ambos por medio del canto, proceden de las zarzuelas mitológicas en las que ya convivían, como por ejemplo en *La púrpura de la rosa,* de Calderón, deidades del Olimpo y alegorías. Muchos autores de la primera mitad del XVIII, Torres, Añorbe, Cañizares o Salvo y Vela, no se desdeñaron de componer obras de esta clase mientras por otra parte iba en auge, con el apoyo oficial, la ópera italiana; efectivamente, el 23 de septiembre se celebraba en el Buen Retiro o en el teatro de otro real sitio el cumpleaños de Fernando VI con «óperas dramáticas»; con pocas excepciones, desde 1738 hasta la entronización de Carlos III, también son óperas serias con personajes mitológicos o

pertenecientes a la historia de la Antigüedad (los temas «chinos» no eran en el fondo más que una variante) las que figuran en la lista cronológica de representaciones en dichas salas establecida por Carmena y Millán. En cuanto a las ninfas que bogaban en sus carrozas aéreas en nuestras comedias de magia, tienen parentesco con la Belona que en *La púrpura de la rosa* aparecía sobre su arco iris, o con la Megera que en *Hado y divisa de Leónido y Marfisa,* comedia con acompañamiento musical, descendía caballera en una serpiente articulada. O con esos personajes mitológicos que en el manuscrito de Farinelli dedicado a las representaciones del Buen Retiro, flotan sobre una nube[35], o con los dioses de aquella nueva procesión del Corpus que constituía en realidad el desfile olímpico de 1784 descrito más arriba. A este respecto, nunca se insistirá bastante en el papel que jugaron la ópera, la zarzuela primitiva y, de manera más general, todas las fiestas *reales,* de las que ambas eran ornamento natural, en el enraizamiento y desarrollo de la afición del público madrileño a la magnificencia de los espectáculos. Las últimas atraen en efecto a miles de forasteros que de este modo, y como los habitantes de la capital, vienen a empaparse en esta fastuosidad y, podríamos decir, a hacer una cura de grandeza por poco dinero. Se comprende, pues, que el drama lírico, en la medida en que expresa esa humanidad superior, aparentemente liberada de las servidumbres vulgares, haya seducido poco a poco a un auditorio cada vez mayor. Cuando en 1787 la Junta de Hospitales resolvió poner la ópera al alcance de todos los públicos, sólo las comedias de magia y los dramas sentimentales y heroicos de los Comellas y Zavalas pudieron aguantar, según Cook, la competencia del arte lírico, cuya música y puestas en escena suntuosas cautivaban a la mayoría.

Se observa por otra parte que a partir del reinado de Carlos III ya no se representan prácticamente en el Buen Retiro más que «óperas jocosas», con un reparto naturalmente menos brillante que el de la ópera seria. La misma modificación se advierte en los programas del Caños del Peral, y Cotarelo piensa precisamente que en 1777, fecha en que los cantantes italianos regresaron a su tierra, fueron las llamadas bufas las que contribuyeron poderosamente a suscitar el interés por la ópera. Durante los diez años que siguen, muchas tentativas llevadas

a cabo por las compañías españolas «demuestran que el espectáculo estaba bien admitido no ya por la gente culta y que había salido de España, sino por el pueblo»[36], si bien éste, a juzgar por las entradas, parece menos entusiasta que aquélla, lo cual nos ayuda tal vez a comprender mejor la frecuencia con que muchos autores de éxito escriben comedias heroicas basadas en óperas italianas, es decir, prácticamente, refundiciones, indiscutiblemente más apreciadas del gran público.

La evolución de la ópera, que parece vinculada a la constitución de un auditorio más amplio que ya dejaba de confundirse con las clases privilegiadas, recuerda la que afecta a la zarzuela mitológica en el mismo período: sabido es que ésta alcanzó con dificultad la segunda mitad de la centuria; si bien se representa alguna que otra en los primeros años del reinado de Carlos III, las zarzuelas con que se celebraron en 1764 los esponsales de la infanta pertenecen ya a un género nuevo, a pesar de la hechicera que ayuda al desenlace de una de ellas: son *El tutor enamorado,* en traducción de Cruz, *Los cazadores,* del mismo, *El celoso burlado,* de Olavide, y *La feria de Valdemoro,* de Clavijo y Fajardo. Y si el autor de *Briseida* califica su obra de «zarzuela *heroica*» en 1768, ello nos induce a pensar que el reparto de ésta ya no se consideraba en la época como el único posible; además, en opinión de algunos contemporáneos, la mitología se reducía ya en la referida zarzuela a una mera fachada tras la que se ocultaban a duras penas el «petimetre» Aquiles (o sea la persona particular que imitaba los modales de las clases superiores), el «alcahuete» Ulises y la «atolondrada» Briseida, asimilándose los «héroes y semidioses» a unos «abates y cortejos». Se trata de las mismas críticas que sufren a menudo los protagonistas de comedias heroicas. Por fin, según Cotarelo, fue Ramón de la Cruz el que aseguró la transición de los temas mitológicos a los de la vida diaria y de costumbres españolas.

Un buen número de óperas extranjeras, cuyo traductor casi titular fue, según Julio Gómez[37], Luciano Francisco Comella, el autor de *Federico II, Luis XIV el Grande, Catalina II,* etc. (coincidencia que conviene resaltar), se convertían bajo su pluma en verdaderas zarzuelas, en el sentido de que en la mayor parte de aquéllas, los recitativos, poco gratos al público español, se sustituían por meros diálogos; y añade el mismo crí-

tico: «son verdaderas zarzuelas... todas o casi todas las que sus autores llamaban óperas»; es en efecto lo que denuncian no pocos escritores o periodistas de la época. Lo cierto es que la influencia del arte lírico sobre el arte dramático queda evidenciada por el uso frecuente que se hace en las comedias e incluso en ciertas «tragedias» del tiempo (varias óperas de Metastasio, Zeno y otros arraigaron precisamente en España bajo forma de tragedias) de esos diálogos «entre dos o tres o más personajes que hablan y se interrumpen alternativamente, concluyendo todos con una expresión que viene bien al concepto de cada uno», como dice Moratín, el cual añade: «éste era el golpe más brillante con que se daba fin a las jornadas o se adornaban los lances de mayor interés»[38]. La crítica que de ellos se hace en *La comedia nueva* confirma su popularidad, una popularidad que según el autor («el golpe más *brillante*»; «se *adornaban* los lances») no es completamente ajena a su primitivo destino. Y ya que hemos tenido la oportunidad de citar la zarzuela *La púrpura de la rosa,* precisemos que si estos diálogos figuran en ella en numerosas ocasiones, es *en forma de canto,* constituyendo en este caso la música la *justificación* de su estructura peculiar.

Hemos omitido hablar hasta ahora de una metamorfosis —la última y a nuestro juicio la más importante— de *Marta la Romarantina*; nos referimos a la que tiene lugar al final de la obra cuando la joven maga, después de arrepentirse a raíz de una visita a Nuestra Señora de París, es raptada por el mal Genio en el momento de conceder su mano a su amante. El obispo hace entonces un exorcismo cuya eficacia se traduce, en medio de los acostumbrados truenos, por la caída de Marta y de su raptor en un abismo; como se ve, este prodigio no depende ya de la magia, sino del poder divino. Y también después de un último *milagro,* indudablemente *cristiano,* es cuando Marta recobra la vida y la felicidad en compañía del barón de Heseing. No cabe duda de que la conclusión quiere ser edificante, pues ya había observado la heroína con amargura que el pueblo

..... los prodigios
que he obrado vive creyendo
que son *milagros* .....

Pero tal distinción, ¿era más que meramente verbal? El público al que acababan de ofrecer una sucesión de prodigios a cual más espectacular, ¿podía percibirla verdaderamente? Lícito es dudarlo. Todo parece concurrir a mostrar por el contrario que el último milagro de la obra, en la medida en que estriba en los mismos procedimientos que los anteriores portentos, era apreciado como remate de una *serie,* y que el autor trataba una vez más, antes de poner fin a su enredo, de embelesar a su auditorio. Es difícil creer en efecto que dicho auditorio pudiera conceder mucha atención a la breve frase del genio Garzón cuando éste declaraba en la tercera parte de *Marta* que su verdadero propósito era hacer que muriera la heroína en pecado; de todos modos, esto no era más que una banal trasposición de comedia de santos, desempeñando Garzón en este caso un papel análogo al del demonio. Nos inclinaríamos más bien a pensar que se trataba de una simple precaución con vistas a la posible intervención de un inquisidor demasiado quisquilloso [39]; aunque tal vez no sea cierto: conocida es la sentencia de Vespasiano y también lo es el interés que ofrecía para ciertas obras pías de la capital una comedia susceptible de conseguir buenas recaudaciones. En la segunda parte de *El mágico de Salerno,* Vayalarde muere por su parte arrepentido (lo cual no es óbice para que resucite con el fin de asegurar la continuidad del género), y una imagen de Cristo, pintada en la pared de una ermita, inclina la cabeza en señal de perdón: milagro, sin duda alguna, pero milagro de la *misma índole* que el prodigio que, por ejemplo, en la primera parte, consiste en hacer volar hacia los telares una barquilla previamente pintada en el muro de la prisión. En la parte tercera, el nombre de Jesús, pronunciado por el clérigo don Raymundo, hace desaparecer el palacio encantado; se nos concederá sin dificultad que al público le debía de costar no poco trabajo establecer una clara diferencia cualitativa entre este taumaturgo y el mago —superior en el plano de la cantidad— que poco antes hiciera surgir el mismo edificio, tanto más cuanto que el personaje de Pedro es forzosamente más atractivo que el de su adversario, como lo prueban por otra parte el título de la comedia y de sus continuaciones [40]. Más aún: en *Las plagas de Faraón,* a la que es lícito creer que el autor dio excepcionalmente cinco actos para poder encajar en ella cómodamente

la larga serie de milagros y apariciones que refiere el capítulo VII del *Exodo,* ya no son, como en *El mágico de Salerno,* dos magos los que se enfrentan, sino un taumaturgo y un mago, un ungido de Dios y un pagano; la vara de Aarón, convertida en serpiente, vence y devora a dos congéneres que han surgido de dos palos que esgrime el mago de Faraón, recobrando luego su forma primera; el agua se vuelve sangre; Aarón levanta su vara y cesan los estragos de la peste; la vuelve a levantar, y como en *Pedro Vayalarde* o en otras obras, se desata la tempestad, acompañada de incendios, hundimientos de muros, caídas de árboles, granizo. Con la misma agilidad que sus colegas de la comedia de magia, los ángeles bajan de las nubes y vuelven a subir. Pero el lance más logrado lo constituía sin duda alguna la representación del paso del mar Rojo por los Hebreos: «dilatada marina», accesorio, podría decirse, casi obligado en la comedia de magia; al llegar el pueblo elegido, las aguas se separan («¡qué marabilla tan nueba!» — por supuesto); los egipcios se aventuran a su vez: nubarrones de tempestad, vuelven a juntarse las aguas, quedando sumergidos los perseguidores. Después de tal espectáculo, el golpecito de vara que hace brotar el agua de una peña en el quinto acto debía de parecer trivial.

Como bien lo muestra *La virtud vence al destino y pródigo y rico avariento,* que parece ser refundición de una obra tirsiana, la «historia» al fin y al cabo no es más que un pretexto; la de Lázaro, por lo demás breve, da lugar en esta obra a la utilización de todos los procedimientos eficaces de la comedia de magia o de santos: terremotos, chorros de fuego, peñas que se abren, monstruos, alegorías en forma de pecados capitales y virtudes que bajan al escenario desde telares cantando o bailando, antes de declararse la guerra. El final nos ofrece uno de esos cuadros que no podían sino agradar a los espectadores de *El mágico de Salerno*:

> Descúbrese en lo alto del Foro a Lázaro en el regazo de Abraham con todas las virtudes entre flores, Estrellas y Gloria; y en lo inferior, en mutación de Infierno, a Nineucio entre la Lascivia, la Avaricia y la Soberbia y demás pecados con mesas echando fuego y varias figuras, siendo los manjares todo horror.

Añádase a esto que el diablo se hallaba presente, indistintamente, en las comedias de magia y en las de santos, y se podrá comprender el éxito de las últimas, sin necesidad de dedicarles un largo párrafo. El caso es que los censores de la época, cualquiera que fuese su credo estético, miraban a uno y otro género con la misma reprobación, de la que se hace eco el decreto gubernamental de 1788 por el que se prohibieron ambos. La perfecta identidad de naturaleza —con excepción de la aureola, pero ¿quién se fijaría en ello?— de ambas categorías de obras de gran espectáculo es atestiguada por un ilustre antepasado, *El mágico prodigioso,* de Calderón, prototipo de la comedia de magia que en realidad, por la identidad de su protagonista, San Cipriano (más concretamente, el futuro santo), es una auténtica comedia de santos; nos parece muy significativo a este respecto el que el contador del teatro de la Cruz, al transcribir en febrero de 1780, y tras seis días de representaciones, las cifras de las recaudaciones obtenidas por *El mágico Federico,* escribiera: «*El mágico prodigioso*»[41] ¿Lapsus desprovisto de interés? Creemos lo contrario: si la asimilación es posible, se debe a que, por lo menos en la mente de algunas personas, las dos obras, es decir, los dos géneros, no se diferencian tan claramente. Es tanto más cierto cuanto que en numerosas ocasiones varios gobernantes o literatos manifiestan su temor, y no sin razón, a que el pueblo confunda superstición o magia y religión. Esta confusión y sus razones profundas las ilustra en cierto modo la analogía de los títulos que se dan a ciertas obras pertenecientes a las dos categorías: ¿quiénes son, en efecto, los protagonistas de *El prodigio de Cataluña, El prodigio de la Sagra, El asombro de Jerez* o *El asombro de la Francia*? Son San Pedro Armengol, Santa Juana de la Cruz, Juana la Rabicortona y Marta la Romarantina, magas harto conocidas las dos últimas... Por algo además llegaron a alternar unas y otras en las fiestas de Navidad, según ya hemos observado.

Se nos dirá que no hay que extrañarse ante tales similitudes, puesto que la magia se consideraba como un arte del demonio (el diablo calderoniano se aparece a Cipriano en calidad de mágico); sin embargo, nuestra intención no es demostrar lo que al menos para algunos y para nosotros es evidente, pero ocurre que en las comedias de magia, quien hace buen papel,

por muchas precauciones que se tomen con la ortodoxia, es el que en cierto modo constituye la *misma antítesis del santo,* sin que el público se moleste por ello, muy al contrario, lo cual muestra que la personalidad del taumaturgo cuenta menos que sus milagros, ya sean originados por Dios o por el príncipe de las tinieblas. Si, como acabamos de recordarlo, la autoridad juzgó conveniente prohibir las comedias de santos el 17 de marzo del 88, no cabe duda de que fue debido a que esta confusión, o esta indiferencia, le parecía peligrosa. Examinaremos los motivos exactos de esta decisión al estudiar la polémica de los autos sacramentales.

Por otra parte, las comedias de santos no les van en zaga a veces a las de magia en lo que a escenificación de batallas se refiere. Leandro Fernández de Moratín, al resumir sus impresiones acerca del *San Juan Capistrano,* de Zamora, repara particularmente en que hay en ella «ángeles peleando en el aire sobre caballos blancos» [42]; en *Marta la Romarantina* hacía el mismo papel el genio Garzón, y un papel, interesa señalarlo, que recuerda incuestionablemente la leyenda de Santiago («Matamoros») y de sus intervenciones milagrosas al frente de las tropas españolas; precisamente, en *Por oir misa y dar cebada nunca se perdió jornada,* de Cañizares, los moros, con Almanzor, son derrotados por un ángel que montado en un corcel y tomando la apariencia del capitán Fernán Antolínez, acude a ayudar a los cristianos. Pero ese tipo de apariciones tampoco falta en las obras mitológicas: en *El sacrificio de Ifigenia,* del mismo, Diana desciende en el momento oportuno como buena «dea ex machina». También eran corrientes, como hemos vistos, en las óperas serias o en las zarzuelas de la primera mitad del siglo. Así, pues, estos procedimientos no son exclusivos de la comedia de magia, y un lazo indiscutible de parentesco une este último género a los demás que acabamos de evocar.

Como Garzón o Santiago, también interviene el cielo en *Las plagas de Faraón* para ayudar a los judíos a quienes atacan los ejércitos de Amaleck, y el mismo paso del mar Rojo es al fin y al cabo una verdadera batalla. «Asalto de ciudad, esguazo del Danubio, batalla campal», «batalla naval»: tales son, según Moratín, las varias hazañas guerreras que Zamora ofrecía a los espectadores de *San Juan Capistrano.* Al final del

período que estudiamos, *La toma de Hai por Josué,* drama sacro, muestra que esta tendencia dista mucho de haber caído en desuso [43].

Así, pues, la comedia de magia, la de santos o también la mitológica presentan una nueva analogía que a su vez las relaciona con la llamada comedia militar. La afición a esta categoría no deja en efecto de reflejarse ya en las primeras obras maestras del género: *Marta la Romarantina* nos ofrece el espectáculo de cuatro «vichas» que se transforman en hombres armados y se acuchillan con los atacantes; con la ayuda de su Genio, Marta hace volar un trozo de muralla para facilitar el asalto de las tropas amigas: la magia y el arte de la guerra se complementan; en la segunda parte de esta obra ponen sitio a la ciudad de Narbona y el asalto debe efectuarse, según el autor, «con la mayor perfección»; una mina destruye una de las torres y la tropa aparece en formación de combate, con los cabos en cabeza, al son de una marcha militar; en la cuarta, el autor imagina un encuentro en regla entre moros y franceses. En la quinta parte de *El mágico de Salerno* aparecen una armada y un ejército. Varios bastidores que representan tiendas de campaña figuran en *El mágico Federico,* en *El anillo de Venus,* etc. Por último, el título de una obra como *La mágica de Nimega y toma de Buda,* representada en el Cruz en enero de 1761 por la compañía de Martínez, resalta aún más el íntimo parentesco de estos dos aspectos.

Pero veamos lo que opina el público: según Iriarte, el sector popular los consideraba equivalentes; en *Los literatos en Cuaresma* (1773), como queda dicho, el autor hace de un rústico que viene especialmente de Móstoles para asistir a una representación, el aficionado tipo a las comedias de magia; pero además —dice—, en ausencia de ellas,

> el único medio que habría para consolar a este pobre aldeano sería que alguno de los personajes que representan saliese herido mortalmente, o precipitado de un caballo, o bien despeñado de una elevada roca, y diese una tremenda y estrepitosa caída en mitad de las duras tablas, de suerte que todos gritasen: ¡Qué bien ha caído!

Estos lances son justamente los que menudean en las comedias heroicomilitares. El estudio de la participación del pú-

blico en las sesiones dedicadas a comedias de magia y a las que acabamos de mencionar permite observar que tanto en unas como en otras la curva gráfica de afluencia del sector popular se aproxima muy a menudo a la de las recaudaciones de las localidades caras. Esta analogía no constituye una prueba irrefutable de lo que exponemos, puesto que al éxito de una obra pueden contribuir elementos muy diversos; pero no deja de ser cierto que nos hallamos ante algo más que una simple coincidencia.

Mas las obras «militares», a su vez —y tal interpenetración, según veremos, no está desprovista de significación—, no se desdeñan de recurrir en varias ocasiones a la magia, o, de modo general, a lo maravilloso. Es el caso de *Carlos Quinto sobre Túnez* (con cuya participación musical ha dado por otra parte Subirá); de *Aragón restaurado por el valor de sus hijos*; de *Por oir misa y dar cebada nunca se perdió jornada*; o de *La restauración de Madrid,* de Laviano, cuya tercera jornada acaba con la larga evocación de una triple resurrección llevada a cabo por la Virgen en las personas de la esposa y las dos hijas de un guerrero; solamente una evocación, por cierto, pero poco antes, un cuadro de María había suscitado una gran turbación en el alma de la mora Fátima, arrancándole estas palabras de las que Moratín no dejaría de burlarse:

> La unión bien proporcionada
> de los poros desconcierta
> un sudor helado.

En cuanto a la comedia de figurón, que utilizaba los adornos musicales como las de distinto género, puede entreverse también en algunas comedias militares, como *Las cuentas del Gran Capitán,* de Cañizares, uno de cuyos protagonistas, García de Paredes, si bien no puede ser comparado al extravagante Dómine Lucas del mismo autor, recuerda no obstante, guardando las debidas proporciones, el carácter del «montañés» de Moncín, excesivo y simpático a un tiempo; el principio de la jornada tercera de *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta* contiene un largo pasaje en el cual don Higinio discute una cuenta de los gastos de su casamiento y que se podría intitular sin dificultad *Las cuentas de don Higinio.* De una ma-

nera general, la presencia de un elemento cómico se consideraba como tan necesaria que la propuesta que hicieron a Nicolás Moratín de encajar una pareja de graciosos en su tragedia *Hormesinda* es a juicio nuestro todo un símbolo; interesante es también la introducción de «dos importunísimos bufones» en la refundición de una obra de Metastasio, *Acrisolar la lealtad a la vista del rigor por fama, padre y amor.*

Es evidente que no todas las obras que hemos enumerado poseen un elemento cómico, sobre todo al final del período considerado; ocurre con él lo que con los demás: tanto menos indispensable cuanto que sainetes y tonadillas figuran regularmente en el programa, puede ser sustituido por un elemento equivalente sin que el público se sienta particularmente defraudado. No obstante, algunas obras, a cuyo tema sentimental o lacrimoso parece no poco ajeno, pueden concederle alguna importancia, aunque sólo sea bajo la forma del mero buen humor introducido por grupos de pastores. El autor de *Las plagas de Faraón,* representada en 1806, se muestra fiel a la tradición de las comedias mitológicas, de santos o de magia de la primera mitad del XVIII al hacer de Zabulón un auténtico gracioso; pero no dejaron algunos de lamentar que en *Misantropía y arrepentimiento* saliese la extravagante figura de Peters.

Por fin, queda un último argumento, nada desdeñable a juicio nuestro, aunque equivale en el fondo a sintetizar los anteriormente expuestos: el parentesco de todos estos géneros queda atestiguado por la frecuencia con que un mismo autor abordó unos y otros a lo largo de su carrera dramática; no es casualidad el que Cañizares haya escrito zarzuelas, comedias de magia, de santos, militares, de figurón o de música; ni que a un Añorbe se le deban *La encantada Melisendra, Júpiter y Dánae, La tutora de la Iglesia* o *Nulidades del amor*; o a Salvo y Vela no sólo su *Vayalarde,* sino también su *San Antonio de Padua* o la zarzuela *La manzana de oro*; Valladares fue autor de *El mágico de Astracán* y *El sitio de Landau,* y Rodríguez de Arellano lo fue de *Armida y Reinaldo, El sitio de Toro* y *La ópera cómica.* Y tan significativo es por otra parte que Nicolás Moratín, Iriarte[44] o Cadalso, así como Cienfuegos o Quintana, no hayan escrito nada parecido; ni lo es menos el que Leandro Moratín, después de haber compuesto con

poco entusiasmo y por encargo una zarzuela, la refundiese en comedia neoclásica.

Tampoco es inútil señalar que cuando una comedia heroico-militar y una de magia, por ejemplo, se representan *al mismo tiempo,* una en el Cruz y otra en el Príncipe, *raras veces se perjudican mutuamente*; por lo general, ambas atraen a sus teatros respectivos un concurso importante. Así ocurre con *La toma de Pultova por Carlos XII* y *El mágico Brancanelo* en diciembre de 1786-enero de 1787. ¿Se trata acaso de un período fasto? Consideremos otra época del año: en noviembre del 86, *La religión española y musulmana nobleza* y *Don Juan de Espina en Milán* son tan aplaudidas una como otra; lo mismo puede decirse de *El mágico Fineo* y *Vencedor vencido y godo rey Leovigildo,* que se mantienen durante once días del 26 de enero al 15 de febrero de 1788.

En 1831, mientras *Don Juan de Espina en Madrid* seguía atrayendo a no pocos aficionados, nada podía testimoniar mejor la fidelidad de la mayoría a una fórmula cuyos elementos se correspondían todos, que el éxito obtenido en el Príncipe por la obra de su director Grimaldi, *Todo lo vence el amor o la pata de cabra,* calificada de «melo-mimo-drama mitológico-burlesco de magia y de grande espectáculo». Era el resultado de una tendencia al *espectáculo completo,* que permite poner en tela de juicio la tradicional y cómoda división en géneros diferenciados a la que hemos tenido no obstante que recurrir al principio de este estudio.

Nos falta ahora por emprender la investigación más delicada: la del *por qué* y el *cómo.* Dicho de otro modo, conviene en primer lugar confrontar estos primeros resultados con su contexto estético más general con el fin de averiguar si éste corrobora efectivamente la exactitud de dichos resultados, y a continuación, franqueando los distintos niveles que lo separan de ella, llegar poco a poco a captar la mentalidad del público madrileño, en la medida en que aún nos es posible hacerlo. Porque no cabe duda de que el parentesco estético de todos los elementos que acabamos de poner de manifiesto supone el de sus funciones respectivas, y, como consecuencia, una base psicológica común, si bien no perdemos de vista el que el público no es autor de la obra que admira o rechaza.

Sin salir del ámbito de los teatros, podemos observar que las características principales de las diversiones ofrecidas a los madrileños durante la larga interrupción de la Cuaresma nos recuerdan con toda evidencia las de las obras que mejor acogida tienen en el transcurso de la temporada teatral propiamente dicha, y principalmente las de las comedias de magia. Como es sabido, durante este período es cuando actúan regularmente otros artistas que parecen burlarse de las leyes físicas: los volatines, esencialmente acróbatas y equilibristas, realizan verdaderas proezas dignas de Vayalarde o de sus iguales. Pero las funciones de Cuaresma no se reducen a los ejercicios acrobáticos: el 7 de abril de 1791, por ejemplo, el célebre profesor Pinetti, napolitano, miembro de varias academias europeas, anunciaba en el *Diario de Madrid* que se entregaría, en el Príncipe, a «experiencias» y «demostraciones» de física y de matemáticas. Mas algunos detalles nos permiten constatar que se trataba simplemente de prestidigitación, o, si se prefiere, de *magia*: una bola, colocada en lo alto de una columna, obedece al mandato del profesor; un baúl de pequeñas dimensiones *se abre lenta o bruscamente* según lo ordene un espectador, y *de su interior sale «una Bella Sultana»* que en el intervalo «ha nacido dentro». De manera inevitable pensamos en el procedimiento utilizado mil veces por los autores de comedias de magia. Después de *bailar,* la beldad vuelve a su exiguo domicilio, etc. Oigamos como un eco un pasaje de la crítica que en enero de 1785 hace el *Memorial literario* de *El carbonero de Londres,* de Valladares: «Esta comedia agradó al pueblo por lo maravilloso del lance en que en una arca enterrada halla el Carbonero una dama hermosa, al parecer muerta.» Basta con hojear el libro de Ada M. Coe, *Entertainments in the little theatres of Madrid, 1759-1819,* para formarnos una idea de la pasión que manifiesta el público por estas atracciones. En las salas del Cruz y del Príncipe, los precios de las localidades son «los de entrada alta y de estilo para las *comedias de teatro*», pero además, por la respetable cantidad de 20 reales, el espectador puede ocupar uno de los sesenta asientos suplementarios colocados alrededor del prestidigitador. Las tarifas son las mismas el año siguiente para ver las maravillas del «caballero» Tassinari; la segunda de éstas consiste también en la danzarina aparición de un gigante que

sale de un «cofrecito» cuya apertura es ordenada por la voz del presentador. Las cifras de las recaudaciones de Pinetti son elocuentes: cerca de 60.000 reales en una semana, es decir, una media de 8.560 por sesión. Un año antes, otro profesor, de violín, quería imprimir en Madrid la traducción de una obra francesa que titulaba *Mágica blanca o demostrador de física y matemática*. En marzo de 1797, la junta directora del teatro de los Caños solicitaba del gobernador del Consejo la autorización necesaria para que un tal don Francisco Bienvenido pudiese entregarse, durante la Cuaresma, a experiencias de «*física experimental...*, interpolando, si agradase a los espectadores, algunos *juegos de ligereza de manos*» [45]. Pero el madrileño exige a estas funciones no menos variedad que a las teatrales, por lo que no ha de extrañarnos el hallar reunidos en el programa de volatines la mayor parte de los elementos que determinan el éxito de las comedias de magia. La compañía de Manuel Franco, en marzo de 1790, distribuía un prospecto impreso en el que se comprometía a ofrecer a la asistencia las «varias y dificultosas pruebas» siguientes:

> ... el ágil *Payaso* ofrece *baylar* con dos canastillos en los pies en la *Maroma;* seguirá el experto Mancheguito que *saltará* la cinta sin palo y sin dejar de *baylar* el fandango; *subirá* el Suizo a la cuerda floxa en donde hará una nueva y muy lucida suerte que es la de mantener el cuerpo *en el ayre* de un brazo; los Valencianos harán los famosos *saltos* del Trampolín y el *Pitidiablo* ofrece executar el *gran salto* de 14 hombres con uno en medio de pie derecho...; después de esto saldrá el Mancheguito y la Andaluza a baylar un *nuevo bayle* español *moderno,* y se seguirá con una nueva Pantomima intitulada *el Amor siempre vencido por la sabia Nigromancia;* finalizando esta *lucida* diversión con el *gran bayle nuevo...*, etc.

Teniendo en cuenta el carácter propio de estas clases de funciones, nada falta: acrobacias en la maroma, un nombre de diablillo que se da a uno de los atletas, varios bailes (y por lo mismo varios temas musicales) cuya novedad se subraya, un conato de intriga amorosa, magia, y cierta aparatosidad en todo. ¿Coincidencias casuales y excepcionales? De ninguna manera. En febrero-marzo de 1795, el programa de los volatines dirigidos por el napolitano José Forioso tiene la siguiente composición:

...: primorosa función en la maroma de danzar en la que el Picolo-Diablo baylará con Grillos y saltará la Cinta con ellos. El pequeño Payaso...; saldrá a baylar un Minué un niño de 5 años; ... primorosos saltos...; seguirá una Pantomima nueva titulada *Arlequín protexido de Máxico*... y se finalizará la función con un bayle... nuevo intitulado *La Modestia engañada.*

Al final del período que estudiamos, una de las compañías de volatines alterna acrobacia y baile en una misma función. Pero las sesiones de equilibristas también alternan con las de conciertos o las representaciones de oratorios sacros, dramas musicales de tema bíblico (y de gran espectáculo). Y si nos fijamos en los programas, el oratorio sacro no desdice del baile que le acompaña con frecuencia. Hallamos aquí reunidos, ya que no la totalidad, al menos sí la mayoría de los elementos en los que estriba el éxito de la comedia de magia; como en ella están a todas luces unidos por un lazo de parentesco, es decir, que en definitiva corresponden a una misma mentalidad; así lo daba a entender la denuncia de Moratín padre, cuyas palabras hemos citado en las primeras páginas de este capítulo.

Podríamos evocar los bailes de máscaras inaugurados después del motín de Esquilache, aunque eran diversión de toda la temporada invernal y no solamente del período de Cuaresma. Pero el alto precio de la entrada deja entrever que la composición del público debía de ser un tanto distinta. Ello no impide que en todos los escalones de la jerarquía social guste el disfraz. La comedia de teatro, por un gasto menor, permitía entregarse a esta práctica por persona interpuesta, tanto más fácilmente cuanto que el local era el mismo. Un auténtico baile de máscaras tiene lugar en la segunda parte de *Marta la Romarantina*; e incluso podemos decir que en la cuarta parte de dicha obra, los trajes moros, españoles e italianos con los que en este caso van «naturalmente» vestidos, y ya no disfrazados, los personajes, así como los de los bailarines negros y hasta los de las estatuas romanas —sin contar el de los osos que mantean al vejete y que nos traen al recuerdo la conocida escena goyesca—, todo se acerca tanto a la diversión fomentada por Aranda como al arte dramático propiamente dicho. Subamos un escalón más: si el árabe, el turco o el mongol —cuando se trata de protagonistas y no de figuras secun-

darias, «decorativas» podríamos decir— son en realidad españoles vestidos con traje exótico, es porque el deseo de evadirse es mayor que el de conocer, es porque importa sobre todo verse a sí mismo bajo otra forma. Se trata por supuesto de rasgos de psicología cuya exclusiva no pertenece al público madrileño de la época y apenas creemos necesario mencionar la existencia de una tradición ya antigua del disfraz y otra tradición, puramente teatral, de la escena «oriental», que puede remontarse a la «commedia dell'arte». Sin embargo, queremos insistir en estas particularidades porque los neoclásicos van a dar, conscientemente, una orientación radicalmente opuesta a su teatro, un teatro que, sobre todo en la comedia, irá a contracorriente, lo que explica que un buen número de sus obras no hayan sido verdaderamente populares.

Pero es sin duda alguna en *Por su rey y por su dama,* de Bances Candamo, en donde este elemento ocupa el mayor lugar; bien es verdad que se trata de una obra antigua, pero es sintomático que su título más frecuente sea precisamente *Las máscaras de Amiens*: la mayor parte de la jornada segunda nos ofrece un baile en el que los participantes disimulan su identidad en un ambiente de misterio y de honor quisquilloso. Y parte del éxito de la obra se debe a esta particularidad, y también a la habilidad del director de escena: el *Memorial Literario* de 1788 escribe en efecto que el tema de la toma de Amiens es secundario y que la comedia «es divertida por el bayle de máscara». El diario podía haber añadido que en la jornada siguiente una batalla —de la que en el XVIII se debió de sacar todo el partido posible— hace juego con esta diversión y también contribuiría al éxito de la obra.

Si examinamos por fin el programa presentado al público durante el período más fasto del año (Navidad y Año Nuevo, y las últimas representaciones de la temporada que preceden al acostumbrado descanso de la Cuaresma), vemos que suele figurar a menudo en él una comedia de magia o una obra que como la comedia bíblica o la de santos se le puede comparar; según escribe en 1784 el redactor del *Memorial Literario,*

> el tiempo en que se suelen representar estas infernales visiones es o el de la Natividad o el de Carnestolendas, tiempo en que es cos-

tumbre que vayan a los teatros las *criadas,* los *sirvientes,* y los niños, y otras gentes de la *más descuidada educación,*

es decir, de condición social mediocre, lo que en definitiva confirma nuestra interpretación. El 25 de diciembre de 1766, Hidalgo representa *Marta la Romarantina*; en febrero del año anterior, Ladvenant había terminado la temporada con *La mágica Florentina,* como hace Palomino en 1782. También se representa *Marta...* por la compañía de Ponce en diciembre de 1779-enero de 1780; *El mágico del Mogol,* última obra de la compañía de Martínez en 1781-1782, sucede a *El mágico de Astracán,* representada poco antes durante las fiestas de fin de año; el 25 de diciembre de 1782 le toca el turno a *El mágico de Candahar*; en 1793-1794 los actores del Cruz y del Príncipe representan comedias de magia en los dos períodos considerados. Basta con hojear el *Apéndice IV* del *Isidoro Máiquez* de Cotarelo para que resalte la *constancia* con que los apoderados se entregan a tan prudente práctica.

Observemos también lo que ocurre del 25 de diciembre de 1787 al 15 de enero de 1788: Ribera representa en el Príncipe, tras el descanso acostumbrado, *Morir por patria y honor,* cuyas primeras entradas son prometedoras pero bajan al cabo de siete días a 2.317 reales, mientras que *Marta...,* en el otro teatro, produce aún 6.583 y se va a mantener en cartel hasta el 13 de enero. La reacción de Ribera no se hace esperar: se abandona la obra, comenzando el año nuevo con *El tyrano de Hungría,* éxito de la temporada anterior, que no es una comedia de magia pero que se asemeja a ella gracias a la presencia de Santa Isabel que trae consigo los inevitables prodigios propios de las de santos. Un año antes, es *La toma de Pultova por Carlos XII rey de Suecia,* «nueva de teatro», la que compite con *El mágico Brancanelo*; y el 25 de diciembre de 1794 es una ópera, *La Isabela,* la que representa Martínez, antes de ofrecer al público la tercera parte de *Marta la Romarantina* al final de la temporada dramática. En 1795-1796, si Martínez pone dos comedias de magia el 25 de diciembre y antes de Carnaval, Navarro hace lo mismo en este último período, pero en Navidad es *Andrómeda y Perseo* la que figura en cartel, lo que basta para demostrar que no ofrece diferencia fundamental con la obra del teatro vecino, sino que por el

contrario corresponde como ésta a los gustos de la mayoría; la «Cuenta del Teatro» reza en efecto que hay varias grutas (lugar común, si se nos permite la expresión, de la comedia de magia), un «gavinete», un jardín, un «Cavallo en un güelo de compás donde ban dos personas», una «marina»; en cuanto al monstruo de la fábula, «tiene la Caveza, boca, brazos y cola de Movimiento»: el conjunto, mucho más importante de lo que dejan entrever estas citas, costaba 5.200 reales. De nuevo es una obra «de mitología», *El fénix de las mugeres,* la que el 25 de diciembre de 1799 compite con *Los sueños de José,* comedia bíblica. Y el mismo año de la inauguración de la reforma ya hemos visto que fue preciso, para satisfacer a un público bastante desganado, infringir el 22 de diciembre la prohibición que pesaba sobre la magia. La comedia de mitología representada en la misma fecha en el teatro de la Cruz ilustra en cierto modo el compromiso meramente formal que se estableció entonces forzosamente entre los imperativos morales de la reforma y los gustos de la mayoría de los madrileños.

Así se confirman, una vez más, y a niveles diferentes, las afirmaciones de los Moratines. Los actores saben, pues, muy bien por qué ponen en cartel las comedias de magia en los mismos períodos del año, si bien a partir de la reforma queda un poco perturbada esta costumbre.

Para limitarnos a la vida de cada día, Leandro Moratín nos muestra cómo la comedia de teatro —en este caso una heroica—, con ser una invitación a la evasión, no menos se apoya en lo cotidiano, en el sentido de que tiende a constituir una *síntesis de los acontecimientos notables* que *abstraen* a los madrileños de sus *ocupaciones habituales.* Sabido es que la comedia nueva de D. Eleuterio, *El gran cerco de Viena,* modelo en su género, contiene

> un desafío a caballo por el patio, tres batallas, dos tempestades, un entierro, una función de máscara, un incendio de ciudad, un puente roto, dos ejercicios de fuego y un ajusticiado.[46]

Ahora bien, se trata, según nuestro autor, de otros tantos lances de indudable éxito:

... el pueblo se entretiene con esa soldadesca y ese arcabuceado; los relámpagos de pez, el agua que cae a chorros desde las bambalinas, el puente que se rompe, el paspié de los turcos, el consejo de guerra, y la metralla, y las bombas, y la estopa que arde, todo le admira, le suspende, y le hace pasar dos horas fuera de sí.[47]

Vemos, pues, que lo que le interesa es el *espectáculo,* o dicho de otro modo, un conjunto de elementos que no tienen ninguna relación directa con la poesía dramática propiamente dicha. Pero añade el autor, y esto es lo esencial a nuestro modo de ver:

¿No ha visto V. pararse la gente en los portales de la *Plaza Mayor* a ver cómo llueve? ¿No ha visto V. llenarse de pueblo la *calle de Toledo* y la *plazuela de la Cebada* el día de ahorcado? ¿No ha observado V. cuán aficionada es la juventud madrileña a todo *baile* de guitarrilla, de violines o de trompas? ¿No ha visto V. ese mismo tamborón y esos platillos en la *Puerta del Sol,* y esas evoluciones y ese estrépito de fusilería y cañonazos en los *ejercicios* y en los *entierros militares,* y a nuestro vulgo correr ansioso para gozar de tal espectáculo...? Pues, ¿qué mucho será que venga a ver en el teatro lo mismo que le divierte en las *casas particulares,* en la *Plaza,* en las *calles,* en los *altos de Chamberí* y en la *pradera del Canal*?

Se le puede creer sin dificultad: menciona el mismo don Leandro en su diario íntimo su propia presencia en medio de la multitud de los mirones con motivo de una ejecución capital o del entierro de un prócer; va a observar el incendio del teatro del Príncipe en julio de 1802; en cuanto a la «pradera del Canal», el mencionado diario, así como el epistolario del autor, muestran que también debió de divertirse viendo las evoluciones del ejército. Y si todos estos elementos son estéticamente equivalentes en el teatro, es en parte porque constituyen distracciones de igual valor con relación a la monotonía de la vida cotidiana.

El caso es que menudean en las comedias de teatro; desde *Marta la Romarantina* —sin remontarnos hasta *El mágico prodigioso*— a *Blanca y Montcasín,* el público madrileño sigue tan aficionado a los espectáculos fúnebres: en la segunda parte de *Marta...,* la preocupación detallista obliga al autor a redactar una acotación que ocupa una columna entera: «este cada-

halso —leemos— se aparece en mutación de plaza, adornado de balconage», el cual está abarrotado de personajes pintados «en acción de mirar el espectáculo». Así, pues, se busca el mayor realismo posible en la representación de la escena; basta, para convencerse de ello, con evocar además el cuidado que el autor pide que se ponga en rodear «la circunferencia de la garganta... de unas madexas de seda floxa encarnada que figuren la sangre», antes de precisar que conviene lastrarlas para que caigan verticalmente. Tras esto se ha previsto una marcha militar adecuada que prepara la llegada de la delincuente vestida de luto y rodeada de granaderos con la bayoneta calada; la ejecución se lleva a cabo y un espectador comenta incluso: «Ya la arrancó la cabeza.» Y no podemos dudar del éxito de la ceremonia porque en la parte siguiente se ofrece al público una escena análoga, con algunas variaciones: se trata de la quema de la estatua de la heroína en una hoguera, en la plaza habitual, después de intervenir el pregonero. El padre de Marta es quien enciende la hoguera y, gracias a la magia, se declara un incendio semejante al que en 1802 atrae a los mirones delante del teatro del Príncipe. Esta necesidad de realismo no puede explicarse, al fin y al cabo, más que por una exigencia del público; en numerosas ocasiones y a niveles distintos hallaremos esta tendencia a dar a la ficción la fuerza de la realidad.

Ninguno de los géneros cuya popularidad hemos observado tiene la exclusiva de este lance; ya se trate de escenas de prisión, ya de juicios, o de ejecuciones —y a menudo unas traen consigo las otras—, son muy numerosas las comedias que lo utilizan: *El severo dictador, El honor más combatido, Cayo Fabricio, Sifiro y Etolia, La esclava del Negro Ponto, Palmis y Oronte, El rey es primero, Magdalena cautiva,* pero también *El tyrano de Hungría,* en la que se ejecuta al usurpador con un cuchillo de monte. En el último acto de *Blanca y Montcasín* aparece el héroe agarrotado en una sala próxima a la del Consejo. En la quinta parte de *El mágico de Salerno,* una mesa se transforma en un patíbulo en el que está ahorcado un personaje. Hay otra escena de cadalso en la segunda parte de *El anillo de Giges,* o en la tercera jornada de *El parecido de Túnez*[48]; en *La religión española y musulmana nobleza,* escribe el *Memorial Literario* en 1786 que «para hacer más horrorosa

la catástrofe de esta que quiere ser tragedia, se presentaron a la vista de los espectadores aspas, ruedas, garrotes, braseros, etc.». Por último, *Sifiro y Etolia* ofrecía al público una escena de funerales reales: la ficción era, pues, si damos fe al testimonio de Moratín, más atractiva que la misma realidad. El famoso *Federico II* de Comella termina con la preparación de una ejecución: Treslow llega rodeado de granaderos; al son de las cajas, los soldados evolucionan como suelen en tales casos, se lee la sentencia del rey y en ella se rehabilita al reo; pero el público, decepcionado por la ausencia de una muerte aparatosa (el *Diario Pinciano* del 5 de diciembre de 1787 refiere que durante la representación en Valladolid de *El delincuente honrado* «hombre huvo que habiéndose reído de los lances más tiernos, sólo manifestó seriedad cuando vio *contra su expectación* que el delinqüente había sido *libertado de la muerte*»), se consuela con una nueva ceremonia en la que se rinden honores a Treslow mientras los soldados presentan armas y tremolan las banderas. Como da a entender Moratín, se trata en realidad de una reedición de las maniobras militares que se ejecutan en los alrededores de Madrid; y Comella las prodiga en *Catalina II en Cronstadt,* en *El buen hijo o María Teresa de Austria,* acerca de la que el redactor de *Minerva o el Revisor General* escribía en 1807:

> ... exércitos que desfilan, se alojan, marchan, y hacen mil evoluciones, banderas, tambores, música, puente diagonalmente puesto, un molino, una arboleda, cárcel subterránea, galerías, banquetes, y ¿qué sé yo qué otras mil cosas? Así es que, aunque comedia *ya muchas veces representada,* en esta repetición ha durado *diez y nueve días,* y producido 132 283 reales.

Por otra parte es digno de mención el que el *Diario de Barcelona* crea necesario explicar en 1815 que el *Carlos XII* de Zavala se ha de representar «con todas sus evoluciones militares». Desde el comienzo del primer acto, el dramaturgo disponía a sus hombres en orden de combate, haciendo maniobrar a los «Acheros» y luego a los fusileros que disparaban tres salvas, antes de conducir a las tropas en filas apretadas al lugar de la pelea. Refiriéndose a *El carbonero de Londres,* de Valladares, escribe el crítico del *Memorial Literario* de ene-

ro de 1785: «... igualmente gustó la revista de la tropa que hace el Rey en las cercanías de Londres».

En cuanto a las mismas batallas, presentaban la ventaja de ser más «verdaderas» que las meras maniobras de las guardias valonas o de la compañía italiana, y eran además menos peligrosas —para los espectadores, si bien no siempre para el decorado— que las que tenían lugar fuera del recinto del teatro. Como escribía en septiembre de 1787 el *Correo de Madrid* a propósito del *Carlos XII,*

> si una vez ha agradado en nuestro Teatro... una revista de exército hecha por el Rey mismo, ¡quánto agradará que el rey mande el exercicio a sus tropas al prepararse para defender un asalto como sucede en esta parte... en que se oye decir: atención, carguen, apunten, fuego, y se ve hacerlo *tan al vivo* que es un primor...

El mismo diario elogia irónicamente esas comedias en las que los autores se esfuerzan por «disponer una batalla en cada jornada —*también hay tres en la obra del don Eleuterio moratiniano*— con el aparato de trincheras, estacadas, cañones y morteros que aturdan las orejas a estampidos y diviertan la vista con fuegos de artificio», hasta tal punto que, según don Leandro, las nubes de humo oscurecen la sala. Una vez más, se pone mucho cuidado en vincular la ficción a la realidad.

Estos fuegos artificiales, empleados para imitar la acción de la artillería, se utilizaban con frecuencia en las fiestas de la corte, y el pueblo tampoco se mostraba insensible a la belleza un tanto irreal de esas trayectorias luminosas interrumpidas por explosiones, pues solían incluso los mismos promotores de corridas de toros hacer uso de tales fuegos en los «fines de fiesta»; así, por ejemplo, en enero de 1795:

> ... inmediatamente que se concluya dispararán algunos cohetes reales u otros ordinarios en caxas, viéndose luego iluminado con prontitud y hermosura un árbol de bellísima construcción desde el que prenderán 16 exhalaciones que por otras tantas cuerdas irán saliendo distintamente con el mejor orden, hasta llegar a la contrabarrera, en donde se advertirá una salida de cohetes y un resplandeciente ramo; pero al finalizarse la iluminación de cada uno se oirá el estruendo de su respectiva *bomba,* y se verá en el *castillo* al mismo tiempo la más clara chispería que arrojará un espeso nevado, bombillas, tiros

de luces, brillantes rosas, y por último, diferentes bombas de *grueso calibre.* [49].

Nada tiene de fortuito o excepcional, ya que durante las cinco novilladas que precedieron a ésta, los «maestros polvoristas» Alonso y Antonio Barea se habían lucido ya en estas tareas. ¿Cómo hemos de extrañar, pues, el éxito de esos juegos de luz, cuando la simple iluminación de los teatros en celebración de un real cumpleaños provocaba *regularmente* el aumento de las recaudaciones diarias, según refería Moratín padre? Esta es la razón por la que la «hermosa galería» que se ofrece a la admiración del público en la cuarta parte de *Marta la Romarantina* está iluminada, como también lo está la sala del trono con «magníficos candelabros» en el acto tercero de *El molino de Keben,* o como ese «magnífico salón iluminado» del tercer acto de *Bayaceto,* que hace juego con la «gran iluminación» del segundo en la misma obra; en *Demetrio,* el autor mata dos pájaros de un tiro presentando una «marina» cuyos navíos ostentan todas sus luces; mejor aún: ofrece al público una auténtica —digámoslo así...— «iluminac^{n} en solemnidad de la coron^{n} del nuevo Rey»; el autor de *Necepsis,* representada en 1764, había imaginado por su parte un «magnífico pórtico adornado de arcos, estatuas y pinturas con grande iluminación exterior» como marco del casamiento de la princesa; durante los primeros años del reinado de Carlos III, en el transcurso de ceremonias análogas (el arco de triunfo en tales circunstancias era tan corriente como las iluminaciones), el boato de las nupcias del infante atrajo a Madrid a unos 20.000 forasteros. Vemos una vez más que la realidad se trasponía prácticamente intacta a la ficción. Y por si no bastaran los ejemplos anteriores, recordemos tan sólo *Lograr el mayor imperio por un feliz desengaño,* escrita por Moncín justamente para el cumpleaños de Carlos III: la llegada de Constantino triunfante a Roma se celebra —además de la música, los movimientos multitudinarios y las ceremonias acostumbradas— con arcos de triunfo adornados de inscripciones, «a la romana» por cierto, pero indudablemente muy semejantes a los que celebraban la entrada de un monarca en Madrid, y tales como el mismo Carlos III pudo verlos en 1760.

Hasta ahora, nos hemos contentado con mostrar que la preferencia del público por esos lances teatrales particulares tiene indiscutible analogía y correspondencia con el interés que manifiesta por ciertos acontecimientos aparatosos que le es dable presenciar en ciertas ocasiones excepcionales. Pero la afición a la representación de batallas, consejos de guerra, ejecuciones capitales, fiestas y otras solemnidades, refleja también y sobre todo, a nivel de la estética dramática, una forma de concebir la historia antigua o moderna heredada del pasado y que sigue imperando en la época, la llamada historia-batallas, fustigada por el Voltaire del *Essai sur les moeurs* y por muchos ilustrados [50], la que por confundirse con la vida de los reyes y próceres, se limitaba a «la narración puntual de los sitios, día por día, hora por hora, las marchas y contramarchas de los generales, siguiéndolos el historiador con la pluma como si fuera detrás de ellos en la campaña, los consejos de los caudillos, sus oraciones, razonamientos y diversos modos de opinar, los campamentos, escaramuzas y demás incidentes de la guerra, referidos por menudo y circunstanciadamente» [51]; una historia que pudiera «muy bien ponerse en parangón con los libros de caballería, tanto por la calidad de los sujetos como por el efecto que produce en los lectores»; en una palabra, una historiografía *aristocrática,* a la que quieren sustituir los ilustrados el estudio de las «leyes, economía..., orígenes, progresos y alteraciones de la legislación, artes, comercio..., los defectos o vicios de la constitución pública y sus causas», o sea, según François Lopez, el estudio *científico* de unas actividades de clase, y de una clase ya no guerrera y noble, sino «burguesa», en relación con el desarrollo de las ciencias y de la economía y la mutación mental que lo acompaña. La estética dramática que vamos analizando expresa, pues, una apropiación, por la mayoría, de una mentalidad característica del estamento hasta entonces dominante y de sus valores. La crítica de dicha apropiación y de sus consecuencias «perjudiciales» es la que estudiaremos más detenidamente al examinar el contenido de *La comedia nueva,* de Leandro Moratín.

A propósito de la ejecución capital de *Marta la Romarantina,* notemos desde ahora que está precedida de una larga escena *patética* —en endecasílabos y ya no en romance— que nos recuerda sin dificultad otra muy posterior y no menos co-

nocida de *El delincuente honrado,* e incluso cierto pasaje de esa romántica *Conjuración de Venecia* que Martínez de la Rosa ofrecería a los madrileños en 1834, y algunos de cuyos elementos también se encuentran en *Blanca y Montcasín,* de Arnault, traducida por Lacalle. Si se exceptúan los dos criados que al principio de esta larga escena (una página y media) pronuncian una frase un tanto divertida, todo el trozo está constituido por un emocionante diálogo entre el padre, que ha pedido la pena de muerte, y la hija, que la ha de sufrir. Conflicto entre el valor y el dolor; los personajes se abrazan, afligidos, separándose estoicamente. Esta paradójica situación reaparece con algunas variantes en distintas obras gratas a los madrileños, de tal suerte que no es aventurado considerarla como un factor importante de éxito: en *Cayo Fabricio,* el héroe que da título a la obra tiene que juzgar no a su propio hijo, sino al futuro yerno; y se pueden equiparar sin dificultad alguna estos lances a aquellos que nos muestran a un padre obligado por un tirano a ejecutar a los propios hijos, como ocurre con Mitrídates en *El honor más combatido y crueldades de Nerón.* En esta como en otras obras, tales situaciones responden con toda evidencia a una necesidad de emociones fuertes, a cierto «sadismo» por parte del público. Sin embargo, mientras un Comella o un Cañizares se complacen en los pormenores del ceremonial con el simple objeto de ofrecer un *espectáculo* «realista», en Jovellanos, en cambio, el horror suscitado por la sentencia que el padre comienza a hacer ejecutar en la persona de su hijo refuerza la *tesis* defendida por el autor con respecto al decreto de los duelos; en Martínez de la Rosa o en Lacalle, es evidente que este mismo horror lleva consigo una *condena* implícita del régimen de terror instaurado por el absolutismo. En cuanto a *El duque de Viseo,* de Quintana, representada durante once días en el Príncipe en 1801 y que recaudó una media de 5.048 reales diarios —«bastante más que un éxito discreto»[52]—, si el subterráneo del tercer acto no es invención del propio autor, no por ello deja de ser el símbolo de la opresión denunciada en muchas ocasiones por los héroes de la obra, opresión naturalmente no desprovista de parentesco con la que el autor reprocha al sistema político vigente. Pero recordemos el *Guzmán el Bueno* de Nicolás Moratín: en esta obra se desechaba lo espectacular; la ejecución,

por cierto, está también presente en la mente de los protagonistas, pero ya no constituye más que un *medio* para dar desde el escenario una lección de lealtad a la persona del rey; nos hallamos en las antípodas de la concepción de un Cañizares o de un Comella. Y tal vez no sea excesivo el preguntarse si una de las razones por las que el público mostró poco entusiasmo ante el *Guzmán* de Moratín no fue precisamente la falta de ejecución aparatosa: el ejemplo antes citado de *El delincuente honrado* nos induce a pensar que así debió de ser. El caso es que, según Medrano de Sandoval [53], esos espectáculos fúnebres se daban a veces incluso en las iglesias, pues el día de los Santos Inocentes, después de misa, se representaba con personajes de carne y hueso la degollación de Herodes, con «toque a degüello» y otros elementos «realistas». Por su parte, los pioneros de la nueva tragedia no siempre supieron evitar lo que el neoclasicismo reprobaba: la cabeza de Munuza aparece en la punta de una lanza en la escena 11 del acto cuarto de *Hormesinda,* de Nicolás Moratín; en la primitiva *Numancia destruida,* de López de Ayala, aparecían numantinos mutilados, privados de sus brazos por los sitiadores; el autor suprimió más tarde esta escenificación.

Tampoco se puede dudar de que la frecuencia de las «marinas» respondiera a una demanda popular. Las cosas del mar seducían a los castellanos, habitantes de «tierras de secano», según escribe con gracejo Moratín hijo; ya sabemos, aunque la carta en donde se evoca está antedatada, la agradable sorpresa que éste experimentó a raíz de su llegada a Barcelona ante el espectáculo del Mediterráneo en julio de 1787; también describe Jovellanos en su diario íntimo a esos mismos «castellanos encantados con el espectáculo del mar, los navíos, el bullicio del puerto» de Gijón; por último, podemos comprender mejor el placer de los habituales del Cruz o del Príncipe ante las evoluciones de un falucho o de una galera surcando las aguas si recordamos que estas diversiones acuáticas —con auténticos navíos— eran muy gratas al rey y a su corte. Comella, siempre atento a la satisfacción de sus admiradores, les ofrece en *Catalina II en Cronstadt* una flotilla en la que justamente va una de esas «falúas» reales —«magnífica» por añadidura— con la emperatriz de Rusia en la cubierta.

Y no exagera Moratín al referir que a los habitantes de la Villa y Corte les gusta ver caer el agua sobre el escenario como en la Puerta del Sol: ya se trate de granizo, de una tempestad o de una nube de fuego como en *Las plagas de Faraón,* ya de más granizo en medio de los inevitables truenos acompañados de relámpagos como en *Clorinda,* al público no se le escatiman tormentas. Al final del período que estudiamos, Josef Máiquez inventó una «caxa de truenos» que entusiasmó a los espectadores de *La muerte de Abel,* y obtuvo un gran éxito escénico con el «granizo y lluvia natural» que hizo caer en los Caños sin necesidad de recurrir a la acostumbrada, y por otra parte no muy eficaz, rogativa.

Hemos evocado e intentado explicar la presencia de numerosos animales extraordinarios o fantásticos en las comedias de magia; en la cuarta parte de *Marta la Romarantina* desfila una verdadera colección de fieras: elefantes, camellos, leones, espines, tigres, halcones, osos, etc. Ahora bien, Cotarelo ha referido el triunfo obtenido en Madrid, en 1773, por un pacífico proboscidio, «cosa no vista por la generación de entonces», que, «escoltado por la tropa y el pueblo, paseaba las calles y plazas, dando margen a toda clase de escritos» [54]; si no miente el malicioso Iriarte, el cual se confiesa envidioso de tanta fama, la muerte del animal causó tanta tristeza como la de un monjecillo que falleció en olor de santidad; bien es verdad que de los dos fenómenos citados, aquél era con mucho el más extraordinario en la patria de Santa Teresa. Basta con leer las páginas que Leandro Moratín dedica en sus *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* al zoológico del Strand londinense para darse cuenta, a través de la minuciosa descripción, del embelesamiento que podía suscitar entonces la contemplación de animales exóticos, que también se mencionan en el diario del comediógrafo.

Ya se ha hablado del aumento de las recaudaciones provocado por la representación de un sainete cuyos actores se esmeraban en reproducir, con el mayor realismo posible, las peripecias de una corrida de toros. El bicho, por supuesto, no debía de tener nada en común con sus congéneres, con excepción de la cabeza, pero en todo caso es cierto que el auditorio se sorprendía agradablemente con la presencia —en escena o, con mayor razón, en el patio— de un animal vivo que,

teniendo en cuenta las circunstancias, a menudo era un caballo; antes de que el don Eleuterio moratiniano escribiera su inmortal comedia heroica, el *Diario Pinciano* publicado en Valladolid el 5 de diciembre de 1787 refiere que un actor se presentó «a caballo en medio de los expectadores a hablar con los de la Escena»; «el Pueblo gusta de esto», añade, y en efecto, el 2 de enero siguiente, el diarista señala que en *El mejor par de los doce* se repitió «esta impropiedad tantas veces executada como reprendida», esta vez por una cómica que por otra parte no sin dificultad consiguió calmar el nerviosismo de su montura. En 1787, otra actriz caracolea por el patio del Príncipe en el que se representa *El alba y el sol,* dando margen al siguiente comentario del *Memorial Literario*: «Hasta aquí habíamos visto más freqüentemente Caballeros, pero ya las Damas muestran su brío y su gineta en el patio.» Por ello,

> siempre que se les presentan a los Cómicos dos comedias, una llena de disparates y pasmarotas, en que salga por el Patio la Dama o el Galán a caballo entre soldados con fusil y vayoneta, como si le llevaran a dar garrote, y allí desafíe uno a uno, o dos a dos, a los que están en el tablado; y otra escrita con arreglo en lo posible..., siempre eligen la primera.[55]

Y tenemos conciencia de no sobrepasar los límites de lo serio al afirmar que, prescindiendo de la intriga amorosa por lo demás muy corriente y de los prodigios indispensables en una comedia «bíblica», el *Sansón* de Concha nos invita a presenciar un verdadero espectáculo de circo o de feria: a la vista de Dalida (*sic*), el héroe lucha solo con un león, y luego, también solo, contra un grupo de hombres armados; con un brazo levanta las puertas del palacio y con el otro a su esposa («carga las puertas y la muger y vase»); por último, en un fondo de decorado lujoso, pone fin a sus hazañas realizando la más asombrosa y que nadie ignora. Comentario del *Memorial Literario*:

> Se *reduce* a presentar en pequeña duración sucesiva *los hechos de muchos años* de Sansón; los quales, por *maravillosos* y por ser cosas de un Héroe de la Escritura, agradan al público...

Y podemos apreciar de paso una de las razones que obligan al comediógrafo a «encerrar con seis llaves» la unidad de tiempo, y por lo mismo la de lugar.

Y ¿cómo no se pensará por una parte, naturalmente, en los «viajes» aéreos de las hechiceras, y por otra, sobre todo en las ascensiones en globo del capitán Lunardi en 1793 al evocar las evoluciones de los magos y de los ángeles por el escenario? Otro índice de su parentesco: el *Diario de Madrid* del 21 de marzo de 1792 anunciaba que un «Demostrador de Física», el caballero Tassinari, presentaba en el Cruz «la invención del globo aerostático por Messieurs Montgolfier y Blanchard, la qual se verá suspendida en medio de la escena», y la segunda atracción prevista por el mismo era «un cofrecito que se abrirá y cerrará a voluntad de quien guste mandárselo, y saldrá una Figura gigantesca que baylará». ¿Cómo podía persuadirse un aficionado a ese género de espectáculos de la necesidad de observar la unidad de lugar? En *La Capillana* (nombre de una cacica), comedia presentada en el concurso oficial de 1784, dice precisamente el gracioso:

..... Tú verás
mi diligencia; yo querría
una *máquina de viento*
para caminar aprisa.
Pero no, que en este tiempo
el gas no se conocía,
y el camino de los aires
nadie traginado había,
y los que me oigan nombrar
del aire la saetía
dirán que *contra unidad*
un delito cometía.
Mas ¿qué saben si soy santo
y lo digo en profecía?

No conocemos esta obra, de la que saca Jovellanos el pasaje anterior, pues era miembro del jurado [56], y por ello ignoramos si el gracioso puso en práctica su proyecto. Pero sí podemos afirmar que la máquina aerostática va ligada a la unidad de lugar, o a la de tiempo, de la que es inseparable. Podemos imaginar sin dificultad el efecto producido por aquellas ascensiones, cuyo recuerdo se conserva en los grabados de la época, así como en un cuadro de Goya y en otros. Por si la imaginación del lector permaneciera rebelde a tales evocacio-

nes, vamos a facilitarle la tarea: el *Espíritu de los mejores diarios,* de Cladera, publica en su número 265 del 27 de diciembre de 1790 el resumen de un «escrito de Mr. Blanchard titulado: *Análisis de la nueva máquina aerostática que inventé y executé en los años 1789 y 1790*»; léanse unas cuantas palabras que nos permiten entrever las reacciones del público ante una de estas experiencias: «horroriza la imaginación»; «fabuloso»; «los incrédulos»; «[*noticia*] enigmática»; «exagerado»; «asombroso»; etc. Tampoco se puede dejar de recordar la ascensión del globo del ingeniero Betancourt, amigo de Moratín, que remontó el vuelo en la finca del infante don Gabriel en noviembre de 1783 y que inmortalizó Antonio Carnicero. Ni la nueva experiencia intentada menos de un mes después de la anterior por Viera y Clavijo, cuyo artefacto ascendió por encima de la huerta del marqués de Santa Cruz en Madrid. Se nos dirá que la magia es tan vieja como el mundo y que en lo que a nuestro teatro se refiere tiene un incontestable derecho de primogenitura sobre los aerostatos; pero lo que nos interesa no es una eventual relación de causa a consecuencia; lo importante es que ahora la afición a la magia se nutre, quizá transformándose en parte, con el interés que suscita el progreso constante de la técnica, la cual tiende a confundirse, conforme vamos descendiendo hacia las capas inferiores de la jerarquía social y cultural, con la hechicería o la magia (recordemos el «monstruo» descubierto en el microscopio por el cura del P. Isla), según acabamos de observar con la ayuda de algunos documentos de la época relativos a la vulgarización de experiencias de física o de química. En 1818, es decir, como un cuarto de siglo después de los acontecimientos que comentamos, Ceán Bermúdez escribía aún a Tomás González: «dicen que pasado mañana subirá a las nubes Madama Garnerin en un globo, que desde lo alto se desprenderá a la tierra en un Paracaídas, para lo qual *está el pueblo en gran espectación*...» [57]. Tras las mujeres guerreras, las mujeres aeronautas, y éstas muy *reales*. El 3 de marzo de 1793 el *Diario de Madrid* anunciaba la tercera experiencia de Lunardi y la *puesta a la venta de entradas cuyo producto se destinaba a los Reales Hospitales General y de la Pasión,* es decir, a dos beneficiarios de las cantidades que solían separarse de las recaudaciones obtenidas por las compañías teatrales. Los organizadores sabían

a qué atenerse acerca de la rentabilidad de este «prodigio», pues de prodigio se trataba entonces; ¿no es revelador el que don Alfonso, protagonista simpático de *El gusto del día,* de Miñano, que se opone a un marqués aficionado a novedades, compare a los aeronautas a Don Quijote y Sancho montados en Clavileño?

Hojeemos simplemente el *Espíritu de los mejores diarios* y hallaremos en él, en espacio de cuatro años, al menos cinco artículos o reseñas de libros dedicados a las experiencias aerostáticas. El seudotraductor de las *Cartas del Censor de París al Censor de Madrid* evidencia la popularidad de dichas experiencias al escribir, no sin algún enfado, que Villars, al día siguiente de la victoria de Denain, no fue «acogido con más entusiasmo y alegría que un aeronauta al baxar del globo» [58]. Andrés Boggiero publicó incluso en Madrid en 1784 las cincuenta y dos octavas de su *Canto que en elogio de la brillante invención del globo aerostático... escribía Cypariso, labrador asturiano.*

Y ya que acabamos de referirnos otra vez a la prensa de la época, digamos que el abanico de los artículos propuestos al lector generalmente culto que compra los periódicos nos recuerda en cierta medida el de las preferencias manifestadas por la mayoría del público en materia de teatro, con la diferencia de que uno y otro no se sitúan al mismo nivel. En el periódico de Cladera podemos leer aún el anuncio de una obra sobre Pedro el Grande, varias anécdotas de Federico de Prusia, el anuncio de la publicación de una biografía de éste por Bernardo María de Calzada, ese «eterno traductor» según expresión de Moratín. Muchas experiencias de física sorprendentes, descripciones de meteoros no menos curiosos y de observaciones astronómicas. No faltan los monstruos: animales o niños con dos cabezas, individuos contrahechos —recordemos el anfibio de Feijoo—, gigantes, enanos, negros que cambian de color en tal o cual lejano clima, porque lo extraño y lo exótico frecuentemente se confunden, niños cuyo cráneo cría plumas, sin hablar de lo que el redactor no se atreve a llamar resurrecciones. Y lo que decimos del *Espíritu de los mejores diarios* puede aplicarse también a otros periódicos menos especializados, como el *Correo de Madrid.*

El teatro puede aparecer, pues, bajo ciertos aspectos, como una especie de «prensa del pobre», al menos para la gente del patio, y tendremos ocasión de comprobarlo al estudiar el testimonio de Leandro Moratín en su *Comedia nueva.* Recuérdese que la traducción de la biografía del gran Federico, por Calzada, se publicó un año escaso antes del estreno de la célebre obra de Comella *Federico II rey de Prusia,* que fue como ya sabemos en 1789 [59]; el 7 de enero de 1788 el *Diario de Madrid* publicaba el prospecto de la *Vida* del filósofo de Sans-Souci, «obra nueva en francés», en cuatro tomos en octavo, «con noticias inéditas de *este héroe,* gran número de notas y de documentos justificativos»; en él se explicaba cómo ese «personage *tan extraordinario*» «aspiró a toda suerte de *glorias* y consiguió grangeárselas *todas*», de suerte que el biografiado aparecía adornado con todas las cualidades imaginables. Pero la obra valía 60 reales en papel fino y 48 en papel ordinario; si bien eran cuatro tomos de cuatrocientas páginas cada uno, el gasto excedía las posibilidades de un bolsillo modesto. «La mucha fama del nombre que lleva» atrajo a una gran multitud el día del estreno de la comedia de don Luciano, el cual, por un precio mucho más módico hizo revivir ante el público madrileño al héroe del libro de Calzada, en tres episodios sucesivos. La popularidad de esos monarcas se atestigua aún con el hecho de que ciertos personajes de comedias heroicas invocan su patrocinio: Catalina, en *Catalina II en Cronstadt,* de Comella, se proclama émula de Pedro el Grande, al igual que Isabel en *El hombre singular,* del mismo. En el *Carlos XII* de Zavala, el rey de Suecia y Pedro el Grande se encuentran en un determinado momento, y esta situación dramática debía de suscitar un interés tan vivo como la que, en *Las plagas de Faraón* o en *El mágico de Salerno,* enfrentaba a dos magos o taumaturgos rivales.

Por último se nos concederá que un lazo, por muy sutil que fuera, une al joven sordomudo, héroe de *El abate de l'Epee,* con esos personajes exóticos para quienes la vestimenta extraña hacía oficio de lenguaje en la medida en que no tenían sino un carácter secundario y no intervenían directamente en la acción, pero que también podían expresarse en un español chapurrado como en el caso de los bailarines negros de la cuarta parte de *Marta la Romarantina.* La diferencia esencial

consiste en que el sordomudo tiene un papel principal; pero por esta misma razón, el efecto producido por su interpretación se amplifica notablemente; se trata una vez más de infundirle al espectador la sensación de algo fuera de lo común, de ofrecerle lo inhabitual por medio de un «lenguaje» cuyo órgano no es el corriente; hay que ver con qué minuciosidad redacta el dramaturgo ciertas acotaciones relativas al «juego pantomimo» de Teodoro y de su interlocutor, el cual, naturalmente, hace oficio de traductor; era indispensable, por cierto, que la mímica fuera lo suficientemente precisa, pero nos damos cuenta de que la frecuente alternación entre la mímica y la interpretación desplazaba en cierta manera el centro de interés de la obra, pues este procedimiento tendía a asemejarse a un juego al que se convidaba al público. Y, en efecto, no es más que una simple «atracción» la que consiste en imponer al sordomudo un ejercicio de traducción inversa (transcripción, con la pluma en la mano, de un mensaje que le han dirigido por señas). De modo que si prescindimos del patetismo que rodea esta proeza, ya no nos hallamos tan alejados de tal o cual sesión de prestidigitación o de baile que ciertas comedias de teatro suelen ofrecernos.

Ya se trate, pues, de los «adornos» de una función, o de los distintos géneros apreciados por el público y que presentan muchas analogías entre ellos, o también de las diversiones ajenas al arte dramático propiamente dicho, los madrileños manifiestan por lo general una indiscutible constancia en materia de gustos. El don Gonzalo de *La señorita mal criada,* de Iriarte, sitúa todas estas diversiones en un mismo plano al afirmar:

> Voi lo mismo a una comedia
> que a ver a una encorozada.
> Viene algún Predicador
> famoso: no se me escapa.
> Que hai ópera nueva: a verla;
> una boda: a presenciarla;
> un gigante, un avechucho,
> un monstruo a tanto la entrada,
> volatines, nacimientos,
> sombras Chinas, y otras farsas:
> el primerito .....

Esto supone una mentalidad, una psicología social determinada, cuyas principales tendencias quisiéramos tratar de definir, con el fin de reducir a unidad una diversidad que no es más que aparente, y a continuación hallarnos en disposición de comprender mejor los argumentos que esgrimen los neoclásicos para justificar la necesidad de una reforma de los teatros, es decir, de una reforma de la mentalidad que en éstos se refleja pero que también contribuyen a mantener.

Desde la infancia, el español se familiariza con lo maravilloco, aunque no sea más que porque la educación religiosa es la única materia que los maestros, clérigos o seglares, son susceptibles de enseñar sin capacitación particular, pero también porque las ciencias de la naturaleza no han arrebatado a la metafísica el inmenso dominio que todavía indebidamente ocupa. Cualquier acontecimiento un tanto excepcional —terremoto, incendio, plaga de langostas, epidemia, sequía— se atribuye a la cólera divina y se considera consecuencia lógica de los pecados de la humanidad. Podemos concebir que la terapéutica de estos males sea del dominio de la mayor fantasía, y que por lo mismo contribuya a mantener la irracionalidad de sus beneficiarios. «Cada día se ven más informaciones hechas de milagros», escribe Feijoo, y añade más adelante: «nada se prueba con más facilidad». Pero en lo que se refiere al tintineo inexplicable de la campana de Velilla (silenciosa desde setenta años atrás, y tal vez, según suponen algunos, «porque ya no es la gente tan crédula») estima posible, entre varias hipótesis, atribuir esta curiosa manía a Dios *o al demonio* [60]: milagro o prodigio, la manifestación es la misma. Las obras más difundidas, o las menos ignoradas, en la primera mitad del siglo son en aplastante mayoría las de religión y que proclaman, según escribe François López [61], los fundamentos sobrenaturales del mundo y de la vida de los hombres; entre las obras más particularmente populares abundan los libros de devoción, del misal al *Flos Sanctorum,* o los *Almanaques* y *Pronósticos* que entonces aseguraron la fama de Torres Villarroel, o también el *Lunario perpetuo* de Cortés, del que existen reediciones puestas al día hasta nuestro siglo. Y suele ocurrir que estas obras estén *juntas* en las estanterías de una misma biblioteca, porque no cabe duda de que religión y superstición se confunden, en la medida en que una y otra proceden de

una misma actitud mental; ésta es la razón por la que un Feijoo dedica todos sus esfuerzos a proscribir las «falsas» creencias que el pueblo, y con motivo, no sabe diferenciar de las «verdaderas». Si se quiere apreciar con la suficiente exactitud el grado de «realismo» que podían presentar para la multitud las evoluciones por encima de la escena de un ángel exterminador en tal o cual comedia de santos, o las de un genio guerrero en una comedia de magia, basta con leer la anécdota referida por el benedictino en su *Teatro Crítico*:

> Los años pasados corrió por Galicia que cerca del cabo de Finisterre se vio venir volando de la parte del Norte *una nube, de la cual salieron tres hombres* cerca de una venta, y después de desayunarse en ella *volvieron a meterse en la nube y continuaron el vuelo* hacia la parte meridional. Por esto en aquel tiempo en que las potencias coligadas contra nosotros solicitaban entrar en su alianza a Portugal, se discurría que aquellos tres eran *postillones aéreos de alguna potencia del Norte,* que llevaban cartas a aquel reino. Si fuese así, podría la misma potencia enviar también por el aire *navíos y ejército...* [62]

De esta «risible fábula» —que en modo alguno era ridícula para muchos contemporáneos de Feijoo [63]— el público madrileño podía admirar una variante muy semejante en *Marta la Romarantina* o en otra comedia de magia.

Apenas es necesario subrayar la importancia de los pormenores fabulosos en las obras de carácter histórico o en las biografías de santos publicadas en la época; constituyen el blanco de la sátira de los historiadores ilustrados. ¿Por qué a un español seducido por la imaginería en la que el apóstol Santiago cabalgaba al frente de los ejércitos cristianos no le habría gustado ver con regularidad una aparición semejante en una comedia de magia? Los hechos evidencian que al espectador le preocupaba muy poco el ver que tomase el demonio la iniciativa del «milagro». Garzón, el genio de *Marta la Romarantina,* con cuyo auxilio consiguen vencer los sitiadores, desempeña en el fondo un papel análogo al del vencedor de Clavijo, cuya aparición fue suprimida de orden de la superioridad en las *Memorias de la ciudad de Lucena,* publicadas en 1775 por López de Cárdenas [64]. Si esta aparición de Santiago se pone en duda desde Mayáns (mejor dicho, desde Ni-

colás Antonio) hasta Cadalso o Masdeu, es porque su autenticidad seguía pareciéndoles evidente a muchos españoles; es también porque la intención de la jerarquía eclesiástica no era ni mucho menos desengañar a sus demasiado crédulas ovejas; conocemos en efecto el examen crítico a que Feijoo somete en su *Teatro Crítico* la «aparición» de Cástor y Pólux en la batalla del lago Regilo; ¿qué interés podía tener esto para un español contemporáneo si en filigrana no se transparentara el «milagro» de Clavijo? [65] Mera suposición, se nos dirá. En este caso, explíquesenos en virtud de qué aberración un escritor de la envergadura de Feijoo se hubiera entretenido —como parece darlo a entender una interpretación tan discutible como conocida de Menéndez y Pelayo— en hablar a los españoles de algo que muy pocos debían de conocer, y que de todas formas sería de escasísimo interés para ellos. Recordemos su conclusión:

> Supongo... que... no faltaban algunos [*romanos*] que no creían la aparición de Cástor y Pólux. Pero unos y otros callarían, ocultando en sus corazones el desprecio de aquellas patrañas, *por ser peligroso contradecir la opinión común*... que se cree *obsequiosa a la religión.* [66]

No es que haya negado rotundamente el «milagro»: en el capítulo *Glorias de España,* piensa que la coincidencia de los intereses de España y de los del Paraíso fue causa de que los cristianos viesen a «Santiago y San Millán mezclados entre sus escuadras»; pero a renglón seguido afirma que lo esencial del mérito de la reconquista recae sobre los españoles, reservándose el Cielo el derecho de intervenir únicamente en los casos de «empresas *imposibles*»; esto significa en claro que es prudente no dar a Dios más que aquello que es de él. El adversario de las supuestas flores milagrosas de San Luis del Monte sabía perfectamente de qué hablaba. Buena parte de su *Teatro Crítico* debe ser reexaminada con este enfoque. Nos contentaremos con evocar a este respecto un acontecimiento que en su tiempo levantó bastante revuelo en Granada y en los medios ilustrados de España: un tal Francisco Guerrero, minador, había denunciado a Juan de Flores, quien al amparo de la noche introducía en los subterráneos de la ciudad anda-

luza «documentos» destinados a ser «descubiertos» al día siguiente por los cavadores. Uno de dichos documentos contenía justamente inestimables informes sobre la aparición de Santiago en la batalla de Clavijo. Pues bien, se intentó procesar... al denunciante, como era natural [67]. Las noticias complementarias que sobre el caso nos da Godoy Alcántara [68] son a nuestro juicio de excepcional interés: el tal Flores y su compinche Conde, alias Christóval Medina Conde, calificador de la Inquisición y canónigo, establecieron tras su asombrosa serie de exhumaciones una oficina de documentos falsos de reputación nacional, cuyas actividades eran voluntariamente ignoradas por el gobierno. Comenzando por cuidar de sus propios intereses, se fabricaron un ilustre abolengo que hiciese olvidar su origen. Mejor aún: mientras los *ricos propietarios* (conviene resaltarlo) del Noroeste combatían la piadosa creencia del «voto de Santiago», que daba motivo a un impuesto en especie cobrado por la iglesia metropolitana de Santiago de Compostela, los agentes del cabildo fueron a ver a Flores, quien probó cuanto quisieron. Naturalmente, los dos falsarios acabaron ante el juez, pero, nos dice el autor, las penas que sufrieron no pasaron de leves.

Las novelas de caballería y piadosas conocen durante la primera parte del siglo e incluso más tarde un éxito innegable, según escribe Serrano y Sanz [69]. Y en muchas de esas biografías noveladas de caballeros abundan los milagros: mundo caballeresco y mitología cristiana hacen buenas migas; el teatro, según vemos, no constituye, pues, una excepción, sino que se inserta, por el contrario, en una corriente más amplia.

En cuanto a las vidas de santos, destinadas a edificar a los fieles, rivalizan en milagros a cual más pasmoso, y no pueden por su parte abstraerse de un conjunto al que pertenecen las comedias de santos. El autor de la *Médula histórica cisterciense,* Fray Roberto Muñiz, nos pinta a un San Bernardo que, a la manera del San Juan Capistrano de Zamora, se comporta como legítimo héroe de comedia militar, «formando planes de operaciones militares y comandando escuadrones para introducir a fuerza de armas el santo Evangelio en la Livonia». Cuando leemos en la misma obra que San Gerardo, descontento de un hermano lego que plantaba vides, impidió que éstas fructificaran antes de que San Bernardo, por medio de otro mila-

gro, las hiciera dar racimos, no podemos por menos de evocar esos duelos de mágicos que en la primera parte de *El mágico de Salerno* o en la tercera de *Marta la Romarantina* tenían suspenso al auditorio. Interesa advertir que, según Meléndez Valdés [70], las jácaras y romances vulgares más apreciados de entonces cuentan las «guapezas y vidas mal forjadas de foragidos y ladrones, con escandalosas resistencias a la justicia y sus ministros, violencias y raptos de doncellas, crueles asesinatos, desacatos de templos y otras tales maldades...», o bien «narraciones y cuentos indecentes que ofenden a una el recato y la decencia pública», o también «historietas groseras de *milagros supuestos y vanas devociones, condenados y almas aparecidas*» [71]. A través de estos tres ejemplos reunidos, vemos cómo la repulsa de la coacción social y la de la coacción moral, complementaria de la anterior, se relacionan con esa evasión al mundo de lo maravilloso, pero de un maravilloso que participa *a la vez* de la ortodoxia y de la superstición, como nos había convencido de ello la confrontación de la comedia de magia con la de santos. Ya comprendemos mejor el enraizamiento de esas prácticas supersticiosas; Sarrailh ha dicho muy atinadamente que si el pueblo «acepta mil creencias extrañas y tiene fe en la magia, *nuevo misticismo*», es ése el fruto «de un largo período de *sufrimientos y miseria*» [72]. Si en el XVIII se confunde la superstición con la práctica religiosa, no será aventurado juzgar que la religión se ha revelado incapaz de consolar por sí sola a las masas oprimidas, en la medida en que ella misma constituía un medio de presión ideológica. La religión predicaba la aceptación de la miseria; la magia, al contrario, proporcionaba un medio ilusorio, que no lo era en opinión de sus adeptos, de liberarse de esta miseria. La religión era sentida en cierta medida como coactiva, y no sin razón; la magia como liberadora, de igual modo que el bandidaje y la fornicación, y ya hemos visto que bajo este aspecto es como aparece en la comedia a la que da su nombre, como en la vida. Hay otra razón, y es que el clero, bien sea para mantener la credulidad de los fieles o sencillamente por ignorancia, no siempre ha obstaculizado este confusionismo [73]. Recordemos a ese cura de quien nos dice el P. Isla que tomaba a un gusano aumentado por el microscopio por un «demonio familiar» del experimentador, porque éste era en su opinión un mago; pen-

samos también en la beata de Villar del Aguila que se transubstanciaba [74] como el Federico de la quinta parte de *Pedro Vayalarde* se transforma en árbol o el pelícano de la misma obra se convierte en girasol. Bien creía Feijoo, como sus contemporáneos, en la existencia de tritones y nereidas, y conocemos además su docto estudio sobre el anfibio de Liérganes; en pleno siglo XIX, en 1838, el capitán de un barco, que estaba comiendo en la cubierta —y bebiendo, añade Marañón [75]—, vio a otro de esos anfibios, manco por añadidura, y que evolucionaba sobre las olas. ¿Acaso no se creía además que los judíos tenían rabo, y, según Medrano de Sandoval, «que los descendientes de los que escupieron a Nuestro Redentor no escupen? ¿que los que vienen de los que le azotaron padecen menstruo como las mugeres? ¿que se llenan de gusanos el Viernes Santo?» [76]. Muchos pensaban además que el trigo se podía convertir en centeno, y andando el tiempo, degenerar en avena. En cuanto a la medicina, ¿cómo no se había de confundir con la hechicería, pues leemos que en 1747 un serio tratado disertaba acerca del valor terapéutico de las piedras preciosas? La sortija del médico, cuyo jaspe colocado sobre el muslo de la parturienta acortaba sus sufrimientos, ¿acaso no poseía un poder análogo a la de *El anillo de Giges* que procuraba por su parte la invisibilidad —a la vez remedio de muchos males y nuevo disfraz?

Nada tiene de sorprendente que las raíces sociales de este gusto por el disfraz no aparezcan siempre de manera evidente. Las obras que hemos estudiado siguen la corriente a la alienación del espectador; su objeto no es contrariarla. Pero no deja de ser cierto que la metamorfosis esencial, la que en el fondo explica todas las demás, depende de la magia porque la magia constituye en este caso el único medio de *transgredir victoriosamente una barrera social*: Pedro Vayalarde, simple pastor enamorado de una gran señora, se convertirá en el igual —y amante— de ésta porque el diablo, tras haberle transformado en un «potentado» de fastuoso tren de vida, le ha dotado de un poder sobrenatural gracias al cual supera todos los obstáculos. Marta la Romarantina, simple hija de soldado, casará con un barón porque el poder que le confiere su conocimiento de la magia la convierte, contra lo que su origen le reservaba,

en igual de los mejores. Si la comedia de magia logra todos los sufragios, es pues debido sin duda a que se funda más que cualquier otro tipo en la *variedad* del espectáculo, pero —y en último análisis esto explica aquello— es esencialmente porque con el placer estético propiamente dicho ofrece al espectador la ilusión de una realización total de su ser, de una plenitud *que le niega el orden social vigente*; de ahí sin duda la existencia de títulos tales como *La ciencia vence al poder*; *En vano el poder persigue a quien la deidad protege*; *También la ciencia es poder*; *El arte contra el poder,* que expresan una idea complementaria de la que hallaba su ilustración en *Marta* o *Vayalarde,* o también en *Nadie más grande hechicero que Brancanelo el herrero.* Si esta particularidad no aparece claramente en la primera parte de *Marta,* se afirma en cambio desde la segunda: ayudada por el poder sobrenatural de Garzón, la heroína persigue a su esposo que quiere conseguir la anulación del casamiento; condenada a muerte por bruja, Marta escapa a la ejecución gracias a la intervención de su Genio, y contesta a la asistencia atónita que preside *el rey en persona*:

> ... [me ha] librado
> de vuestra furia tirana
> quien tiene *mayor poder.*

Y la superviviente huye volando tras proponerle al monarca que la alcance si puede. La tercera parte nos presenta a una Marta que desafía a todos sus enemigos, incluso a un ejército entero, adversaria declarada de la justicia real contra la que ella afirma su personalidad de *excepción,* lo cual no deja de recordarnos en cierta medida la actitud de tal o cual galán de comedia áurea contra la que arremeten los censores neoclásicos también contemporáneos y enemigos de la comedia de magia. En cuanto a la cuarta parte, obra de distinto autor (Manuel Hidalgo), conserva a pesar de todo, bajo una forma un tanto atenuada, esa voluntad de poder, casi nos atreveríamos a decir: de revancha; aliada ya con Enrico, rey de Francia, Marta triunfa en su lucha contra el rey moro Solimán, quien tiene prisionero al padre de la heroína, la cual saborea una vez más su superioridad: «Entre tanto, Solimán/*triunfante de ti me miro*». Tal actitud queda confirmada por *El anillo de*

Giges, en cuyo texto se dice que aquel que se apodere del anillo mágico

> *Logrará quanto intentare*
> como en su mano le trayga;
> si quiere, se hará invisible
> y verá que a un tiempo *manda*
> en el ayre, en el abismo,
> en fuego, en tierra y en agua.

El hijo de Juana la Rabicortona burla la vigilancia de la justicia que viene a detenerle por homicida y huye volando por una ventana con su digna madre; léase la crítica del *Memorial Literario* de 1794 acerca de *Juana la Rabicortona* y se verá cómo dicha obra

> no inspira sino escarnio y degradación de la Justicia y Magistrado, que no puede menor de causar la risa y menosprecio del ignorante vulgo que *se complace y deleyta* viendo ridiculizados aquellos personajes que se le deberían representar con nobleza y seriedad.

De *Pedro Vayalarde* dice el mismo periódico en junio de 1787 que no es sino una «horrenda injuria y blasfemia contra la divina omnipotencia y *rectísima justicia*».

Ahora bien, es evidente que el despliegue de tropas en el escenario, los lances bélicos, en general todo aquello que tiene relación con la actividad militar, goza de un prejuicio favorable, esencialmente porque el oficio de las armas coloca también, según se cree —pensemos particularmente en el fuero militar—, por encima de la condición común a quien lo ejerce; es en parte el prestigio social de la milicia el que sustenta el placer estético suscitado por una escena de batalla o una revista de armas. Ejército es sinónimo de promoción, a la vez porque su alma es la nobleza y porque ofrece al que se alista —es el argumento de los reclutadores— la posibilidad de huir de una mediocridad laboriosa. Un forajido como Matheo Vicente Benet, en *El vandido más honrado y que tuvo mejor fin,* se convertirá en persona respetable después de que el rey, deseoso de premiar su valor, le nombre capitán. Puesto al servicio del monarca y gracias a su arrojo es como un pechero, según las propias palabras del rey en *Ponerse hábito sin pruebas*

y guapo Julián Romero, consigue la nobleza que de otro modo no puede pretender. Vemos que, bajo este aspecto, la magia y la milicia son casi hermanas gemelas.

Una crítica de *Marta la Romarantina* en el *Memorial Literario* de febrero de 1784 nos deja entrever las razones profundas de la aversión que sienten los «hombres de gusto» hacia esta clase de espectáculo:

> Lo peor que tienen estos disformes Comediones es que al vulgo ignorante le hacen más bárbaro y *tal vez más perverso,* pues [*creen*] algunos o que pasó verdaderamente lo que se cuenta de Marta y *otros Mágicos diablescos,* o que *pueden regularmente suceder tales disparates...*

Para una parte del público, necesariamente la menos instruida, la ficción teatral, si bien no se confunde inmediatamente con la realidad, puede en todo caso aparecer como el fiel reflejo de ésta, mayormente si se está familiarizado con ese tipo de comedias. Y en esta medida es como la comedia de magia tiene preocupados a los gobernantes y a los que son más o menos sus portavoces en la literatura y la crítica de la época. Porque si el público juzga que los acontecimientos representados pueden suceder efectivamente, como teme el *Memorial Literario,* ello significa que todo espectador del patio —o de otro sector, ¿por qué no?— puede sentirse invitado a esperar una promoción tan repentina como la de Vayalarde o Marta, y no solamente a esperarla, sino también y sobre todo a *buscarla.* Ahí es donde se enraiza la «perversidad» denunciada por el periódico madrileño. Pero puede ocurrir —muy pocas veces— que la realidad garantice lo imaginario: sabemos que Torres Villarroel, gran productor de «pronósticos» (y ¿no es la astrología mera variante de la magia?), tuvo un día la buena y mala suerte de «prever» el motín de Esquilache en su *Piscator* de 1766; los sucesos de marzo provocaron una venta excepcional de la obra, la cual fue incluso reimpresa, pero al volver la calma, Campomanes pidió explicaciones al autor, porque —escribía— «el pueblo incauto recurre a ellas [*las adivinanzas, los enigmas*] y tal vez autorizan delitos enormes como el tumulto de Madrid, imprimiendo en el vulgo hallarse anunciado en el *Pronóstico* de Don Diego de Torres» [77].

Vemos, pues, el peligro que la credulidad popular puede presentar para los gobernantes, y más exactamente, la utilización que eventualmente pueden hacer de ella los oponentes al régimen. Esto es lo que piensa el estadista —y su punto de vista nada tiene de excepcional— cuando añade que el papel del «magistrado político» es «desterrar la ignorancia, la superstición y todo pretexto que pueda facilitar el menor embarazo a la *pública tranquilidad* o de facilitar medios para *abusar del vulgo*». Menéndez y Pelayo ha contado en particular el «milagro» de la estatua de la Virgen que en Palma de Mallorca y a principios del reinado de Carlos III cruzó las manos en el pecho, ademán que el pueblo interpretó, con la «espontaneidad» que es de suponer, como una prueba de la inocencia de los Jesuitas perseguidos por el gobierno. Según la misma fuente, Floridablanca denunció los simulacros de milagros a que se entregaban los miembros de la Compañía y sus partidarios para conseguir sus fines. Se comprende ya por qué el condenar las comedias de magia equivalía a condenar también las de santos, basadas en los mismos principios. Y si la Inquisición, que sepamos, nunca prohibió una de esas obras, mientras que mandó recoger una comedia neoclásica —*El sí de las niñas*— que arañaba de pasada a algunos eclesiásticos de segundo orden, lícito es preguntarse si no fue porque en la última el autor incitaba a su auditorio a valerse de su juicio crítico, mientras que en las otras se mantenía una saludable irracionalidad de la que los beneficiarios del «milagro» de las flores de San Luis del Monte no podían sino alegrarse, como buenos conocedores que eran de «la disposición que ofrece la bestial ignorancia del populacho al interés o al celo fanático de los que le agitan y conducen» [78]. Hemos de recordar esta frase al estudiar la polémica de los autos sacramentales.

Si Luzán se niega, por ejemplo, a admitir por su parte la representación de comedias de santos, es naturalmente porque en primer lugar las acusa de «profanar cosas tan sagradas con amores, con vanidades y graciosidades poco decentes». Pero no es ésta la única razón de su hostilidad con respecto a este género dramático. Añade, en efecto:

> Además de esto, qué de *milagros falsos*, qué de *historias apócrifas* no se esparcen de esta manera en el vulgo ignorante que las *cree*

como punto de religión y como dogmas de fe, quando no tienen otra autoridad que la imaginación o la ignorancia del Poeta.[79]

Ya hemos aludido no solamente a la utilización, perfectamente comprensible, de las leyendas piadosas en el teatro religioso, sino también a las analogías que ofrecen ciertas creencias populares con tal o cual proeza de puesta en escena en una comedia de magia. Contentémonos con evocar ahora una coincidencia reveladora: ya conocemos la crítica que hace Feijoo en su *Teatro Crítico* de la leyenda de la correspondencia epistolar entre Jesús y Abgaro, rey de Edesa [80]. Como en muchos otros casos, el benedictino, después de precisar cuidadosamente que una alta autoridad eclesiástica ha condenado ya como apócrifa la mencionada correspondencia, demuestra con rigurosa lógica que se trata de una nueva falsa creencia. Pero en la misma época, una comedia de santos muy del gusto del público ya que, según sabemos, tuvo dos continuaciones, *La tutora de la Iglesia y doctora de la Ley,* de Añorbe y Corregel, saca a escena a «Jesús Nazareno» y al rey «Abagaro»: éste, sintiéndose aquejado de enfermedad, como ya puntualiza Feijoo, resuelve también escribir al héroe de la mitología cristiana. El dramaturgo, naturalmente, no se conforma con tan poco: el espectador presencia el terremoto y la ocultación del sol que, como nadie ignora, acompañaron la muerte de Cristo, oye la lectura del testamente de Jesús, ve al Redentor «vestido de Resurrección» que desciende de las nubes sobre un trono resplandeciente, y luego, en la jornada segunda, a Luzbel que surge de los abismos infernales; por fin, tras una aparición del Purgatorio rodeado de llamas, se cuenta la Pasión (es una «relación») como antes se había contado la infancia del Salvador.

Un público esencialmente popular, aunque no era condición necesaria, no podía menos de *asimilar* todas estas leyendas así reunidas y yuxtapuestas, y en consecuencia conceder tanto crédito a unas como a otras. Se comprende que los reformadores hayan mostrado una severidad particular hacia la comedia de santos: ésta alcanzaba a un público mucho más importante que el *Teatro Crítico* de Feijoo, obra por otra parte más austera, luego menos atractiva y por lo tanto poco susceptible de neutralizar el influjo del teatro religioso. Para aducir un

ejemplo concreto, volvamos a examinar la coincidencia evocada arriba.

En 1733, en el tomo quinto de su *Teatro Crítico,* Feijoo dedica el discurso XVI al estudio de las «Tradiciones populares»; según una de ellas, como queda dicho, Abgaro, rey de Edesa, estimulado por la fama de las curaciones efectuadas por Jesús, solicitó una consulta, mejor dicho una visita a domicilio, en una carta cuyo contenido transcribe cuidadosamente el benedictino. La respuesta del Redentor, cuyos términos conservaba también la tradición, está impresa a continuación en el mismo párrafo. Ahora bien, en 1737, es decir, cuatro años escasos después de la aparición de la obra que evocamos, el mismo Abgaro sale en la primera parte de *La tutora de la Iglesia,* y apenas hay necesidad de añadir que el comediógrafo no deja de utilizar la mencionada correspondencia. Ambos autores, al parecer, debieron de transcribir un texto que había llegado a sus manos por un conducto diferente, el de una tradición a la vez oral y escrita. Pero el interés de esta coincidencia reside sobre todo en que aclara perfectamente el proceso por el que el teatro podía contribuir a acreditar una creencia que algunos tenían por falsa, utilizándola como una referencia a lo real, como un enclave de la realidad en medio de la ficción dramática para facilitar la asimilación de dicha ficción por el espectador (la «ilusión», como dijera un neoclásico). Prosigamos un tanto más; en la segunda parte de la obra de Añorbe le toca el turno a María de enviar una misiva —reproducida *in extenso*— a los habitantes de Mesina. La repetición del procedimiento supone cuando menos que el público y los lectores de la primera parte debieron de acogerlo con agrado. Feijoo, en el pasaje mencionado, evoca también el talento epistolar de la Virgen, pero si bien se trata de la misma carta dirigida a los habitantes de Mesina ofreciéndoles especial protección, omite reproducir su contenido. El dramaturgo, en cambio, aspira sobre todo a agradar: no se contenta con citar la carta de María, sino que hace leer otra dirigida a la madre de Jesús por San Pedro, invitándola a reunirse con él en Jerusalén con el fin de resolver allí un importante problema relativo a la fe. ¿Hemos pasado de lo «auténtico» a lo imaginario? No tenemos bastante seguridad para afirmarlo o negarlo. Pero ¿quién, sino una minoría de gente culta y

casi deberíamos decir: de especialistas, como Feijoo, podía apreciar la diferencia? Aunque la carta de San Pedro está atestiguada por una tradición, podemos estimar, sin temor a aventurarnos mucho, que, como las anteriores, muy poca gente la conocía, y por otra parte, que la mayoría de los asistentes a la representación de la comedia de Añorbe se enteró de su existencia el día del estreno de la obra. De manera que, en suma, podemos hablar en este caso del nacimiento, o al menos de la difusión, de una tradición popular. No hace falta más para comprender la constancia con que la intelectualidad ilustrada denuncia cierto teatro como fautor de una credulidad tenida por peligrosa.

Que la comedia de magia permita entregarse a una «orgía de poder», es algo que no parece dudoso: el espectador, a través del héroe con el que comparte las aventuras, se afirma superior a todos y a todo, no solamente a las leyes de la sociedad, sino también a las de la naturaleza, es decir, sin *limitación* de ninguna clase [81]. Por lo mismo, ese mundo ficticio desborda el marco de la simple asimilación a la clase superior y aparece más concretamente como el *negativo muy ampliado,* podríamos decir, de la visión que la mayoría del público se forma de su propia condición. Esto explica que las cualidades esenciales de los decorados sean la *riqueza* y la diversidad, o, si se prefiere, la *abundancia,* signos externos de una promoción económicosocial vista a través del prisma de la sicología popular: sólo en la cuarta parte de *El mágico de Salerno,* ocho expresiones sinónimas y cinco por lo menos en la tercera, subrayan la magnificencia de los palacios, salones, jardines, trajes y accesorios. La riqueza de los decorados se manifiesta sobre todo por la acumulación, incluso la profusión, o, dicho de otro modo, de manera *cuantitativa*; el empleo de superlativos o de locuciones equivalentes en las acotaciones es de uso corriente, casi sistemático: el gabinete está «*muy* adornado de espejos», los árboles son «*muy* hermosos» (tercera parte), otro árbol «*muy* corpulento *lleno* de hojas», el palacio «*magnífico lleno* de columnas, nichos, estatuas y tallas» (cuarta parte), el golfo —«hermosísimo»— está «poblado de baxeles *muy llenos* (¡!) de flámulas y gallardetes», el nubarrón que atraviesa la escena será «*muy* obscuro» y «copiosísimo Exército» el que manda la maga (quinta parte). El redactor del

Memorial Literario de octubre de 1787 subraya este aspecto a nuestro juicio fundamental al escribir a propósito de *Don Juan de Espina* que los héroes de comedia de magia

> ni con la Mágica blanca ni con la negra fueron más ricos ni más poderosos para sí, pues siempre eran unos pobretones metidos en necesidades y miserias en medio de sus habilidades de hacer parecer de repente abundantes cenas, vistosos jardines, alegres saraos, ricos vestidos, vagillas, menages, etc.

Añádase que ese lujo no es privativo de las comedias de magia; con escasas excepciones podemos decir que todas las comedias de teatro contienen numerosas acotaciones semejantes a las que acabamos de citar. Y no es casualidad el que las manifestaciones religiosas, principalmente las procesiones, «obras todas ellas del lujo y la profusión» [82], se rodeen de una pompa excepcional.

La identificación con el héroe de la comedia proporciona, pues, al espectador durante cerca de dos horas la efímera ilusión de *poseer* él mismo todas esas riquezas; y la relativa brevedad de la función explica igualmente en parte tal profusión: así como el espectador de Lope quería recorrer la historia del mundo desde el Génesis hasta el Juicio final [83], el de la comedia de magia del setecientos pretende agotar en una sesión todas las posibilidades de logro personal que le obsesionan. Y en tal caso, ¿puede existir para él un límite entre un mundo distinto del suyo y el otro mundo? El auditorio recorre a Italia, Francia, Lidia o Africa; le conducen de palacios a jardines o sepulcros, de bosques a marinas o salones, pero también por las nubes o a las entrañas de la tierra, y por simple extensión, de lo real a lo sobrenatural. ¡Váyaseles a hablar, después de esto, de unidad de lugar a sus proveedores! Se codea con los grandes de este mundo, reyes, nobles, embajadores, obispos, jefes del ejército; también con ninfas, sátiros, furias, sirenas, gigantes y dioses (incluso el demonio); o bien con negros, indios y moros, o además con animales extraños o fantásticos tales como leones, pelícanos, monos, osos, serpientes, dragones y monstruos marinos, los cuales caracterizan la misma repulsa de una condición mediocre y estimulan la misma tendencia evasiva. Conviene señalar que algunas de esas fieras también protegen al héroe contra sus agresores eventua-

les, es decir, que contribuyen a hacer de él un ser excepcional. Y en último análisis, ¿cómo se podrán explicar esos innumerables disfraces, es decir, esos cambios de personalidad, y esas transformaciones que hacen de Marta una gitana o un guerrero, y de Diana un hombre, un indio, una pobre o una romana, sin relacionarlos con la metamorfosis que al pastor Vayalarde le permitió convertirse en un gran señor?

Y no obstante, parece iniciarse, principalmente en los últimos años del siglo, una evolución cuando no en los gustos del público, sí al menos en el programa que se le propone y cuya elección ratifica dicho público con una asistencia masiva. Hasta la víspera de la reforma, la magia no ha dejado de gustar y hemos visto cómo a pesar de sus esfuerzos, los neoclásicos no han podido prohibirla definitivamente. A partir de 1800, la comedia heroicomilitar sufre un eclipse que con toda evidencia nada tiene que ver con una pérdida de prestigio, pues reaparece dos o tres años después de la reforma. El hecho más notable a nuestro juicio lo constituye, mucho más que el retorno de ciertas obras del siglo de oro refundidas, el éxito del género sentimental [84] y, de manera más general, el éxito de obras cuya puesta en escena no siempre ofrece la misma complejidad que en las anteriores comedias de teatro. Sin embargo, el idéntico éxito de ambas categorías a lo largo de un mismo período implica necesariamente que una y otra, pero *cada cual a su manera,* responden a necesidades análogas. Puede ser que las recién llegadas hablen un lenguaje lo suficientemente convincente como para que no sea necesario, contrariamente a lo que acabamos de observar a propósito de las comedias de magia, satisfacer los deseos del auditorio por medio de una puesta en escena compleja. También puede que no se dirijan exactamente a la misma categoría de espectadores.

Como quiera que sea, no puede dejar de llamarnos la atención, cuando estudiamos este teatro, la permanencia de ciertos temas, todos más o menos afines y que en definitiva se reducen a uno solo: el siempre atractivo de la promoción del individuo, promoción a la que nos parece responder, de manera provisional e ilusoria, como ya hemos dicho, la magnificencia del espectáculo.

Un joven lugareño, el Ludovico de *El parecido de Rusia* [85], abriga ideas de grandeza; cuando empuña el cayado, tiene la

impresión de blandir una espada; en una palabra, se siente noble, aunque no tiene noticia de su ilustre alcurnia. La casualidad hace que sea el sosia de otro Ludovico, conde éste y primo de Mauricia, «Señora del Invicto/grande Reyno de Moscovia». El autor, deseoso sin duda de mostrar cómo el villano oye la «voz de la sangre» que se manifiesta en él, ha descrito en realidad la manera como la aspiración de las masas a una vida mejor, traspuesta a una especie de oscuro presentimiento que obsesiona la mente del héroe (como en el caso del pechero Sayavedra que llegará a ser nuncio de Portugal en la conocida obra de Cañizares), encuentra una satisfacción ilusoria en la imitación lo más perfecta posible de un gran personaje, viva imagen de la codiciada promoción. El nivel de la moda, de la mera imitación en la indumentaria, ha sido sobrepasado en este caso, y tanto más fácilmente, podríamos decir, cuanto que el aldeano no puede permitirse el lujo de tales atavíos. Gracias únicamente al parecido físico, Ludovico se identifica con su modelo, pese a las pullas de sus compañeros, *y en buena lógica pone los ojos en la bella Mauricia.* Llegamos a un segundo nivel cuando un águila huyendo de los cazadores deja caer una corona de laurel de la que se apodera Ludovico. Si esto no es prodigio, es más que coincidencia; se trata de un «signo del destino» que, según el modo de ver del público, transforma el presentimiento del joven en casi una certeza, en el sentido de que proporciona la garantía del más allá —«lo maravilloso es la razón del pueblo»— [86] a la pretensión a primera vista divertida del aldeano. Desde este instante, para el espectador «advertido» nuestro hombre ya no es lo que antes fue; innecesario es señalar la semejanza que posee esta intervención con las que hemos observado en comedias de magia tales como *Marta* o *Vayalarde.* La consecuencia «lógica» de este hecho es que el principal interesado se entera por su padre putativo de su verdadera identidad: es primo de Mauricia. Se llega al tercero y último nivel: el *sueño* de Ludovico se ha hecho *realidad.* Sólo le queda por afirmarse definitivamente, con la espada en la mano, contra el tirano cuya crueldad fue años antes causa de la sustitución de niños —procedimiento muy grato a los dramaturgos— a la que debe él la vida.

No cabe duda de que el éxito de la obra no se debe únicamente a la «participación musical», importante por cierto, que se encarga en este caso a los aldeanos, ni a la acción, a veces violenta (puñal, veneno, espadas), sino también y sobre todo a que la comedia refería, como *Pedro Vayalarde* o *El anillo de Giges,* la «mutación de fortuna» de un hombre de baja esfera. Podrá decirse que en realidad se trata de un noble y que por lo mismo no cabe hablar de promoción; pero no se olvide que si el dramaturgo escribe para complacer a un amplio público, no por ello deja de estar condicionado por la ideología dominante que, como es sabido, ha dado lugar a una infinidad de reconocimientos en literatura.

En cuanto a *El más feliz cautiverio y los sueños de José,* representada a finales de siglo, ¿no describe la aventura de un hombre de humilde origen que como el anterior alcanza un espléndido éxito? Así es como le hace aparecer el autor ante sus hermanos incapaces de reconocer a su antigua víctima en el prócer imponente que les concede audiencia; y a pesar de que el héroe no siente sino ternura por aquellos que le vendieron, se nos invita a considerar la escena como una revancha a la vez sobre los malvados y sobre la triste condición anterior del esclavo José.

El mismo año del éxito de *El parecido de Rusia, El héroe de la China* nos ofrece a su vez, aunque traspuesto a un nivel más elevado, el tema de la sustitución de niño: Siveno ama a la princesa tártara Lisinga, mas no siendo de sangre real no puede pretender casarse con ella. Más tarde nos enteramos de que es hijo de rey, y todo concluye con una coronación y una boda. Mas limitémonos a unas obras que dedican un modesto lugar a la puesta en escena. La mejor prueba de que el ansia de una promoción subtiende la psicología social de la época, si bien esta particularidad no es privativa del siglo XVIII, la constituye la frecuencia con que este tema se combina con el elemento propiamente amoroso para dar origen a una intriga basada en la perspectiva *dramática* del casamiento desigual. En *El preso por amor,* el mismo rey ratifica la unión de un noble con una plebeya pese a la feroz oposición del padre del novio, un marqués intransigente. Y los numerosos chascos que éste sufre por parte de un representante del monarca equivalen en cierta manera a la desaprobación de la tesis que de-

fiende, de la costumbre que quiere hacer respetar. El desmayo de la joven Faustina, su comportamiento patético, su decisión («gloriosa acción») de hacerse monja, tales son los argumentos *sentimentales* que se oponen a la tradición aristocrática, antes de que se halle un compromiso cuya actualidad examinaremos más adelante. El gráfico de las recaudaciones, prescindiendo de algunas sinuosidades que no explicamos, recuerda el de las obras antes citadas, es decir, que revela una participación importante en las localidades caras y un interés también innegable pero menos duradero y que va decayendo paulatinamente entre los ocupantes de los sectores populares; éstos, a pesar de apreciar esa clase de obras, se cansan con cierta rapidez, mientras que la gente más acomodada manifiesta un apego sensiblemente constante.

No podemos establecer aquí una lista exhaustiva de las comedias cuyo enredo se relaciona de una u otra forma con la de la anterior; lo esencial es resaltar su abundancia; por otra parte, ocioso es decir que las obras más aplaudidas no son las únicas que han ejercido una influencia en el público madrileño; si bien algunas otras no lograron llenar las salas, no por ello dejaron de expresar, seguramente con menos acierto, las preocupaciones del concurso, cuyo gusto también contribuyeron a formar. Contentémonos, pues, con citar la *Justina*, de Zavala y Zamora; *La hidalguía de una inglesa,* del mismo; *El huérfano inglés*; pero también *El abate de l'Epee. El abate de l'Epee* es en el fondo la historia de una de esas promociones que los dramaturgos gustaban de ofrecer a su público, tal vez con la particularidad de que la verdadera condición del héroe se nos revela desde el primer acto. El éxito de la obra («se aplaudió con entusiasmo en las varias veces que se ha representado») [87] muestra en todo caso que respondía a las aspiraciones del auditorio. Bien es verdad que el joven sordomudo, conde de Harancur, no es plebeyo; mas en la medida en que, desprovisto de todo, fue abandonado por un tutor codicioso en las calles de París —ciudad que desconoce—, y también en la medida en que su invalidez le impide reivindicar su noble origen y recobrar su hacienda, se le puede asimilar a un plebeyo, como por otra parte lo sugiere el que su nueva identidad se reduzca a un simple nombre de pila. Teodoro va saliendo paso a paso de esta inferioridad social, con ayuda de

su protector, hasta que por fin triunfa su derecho. Paralelamente, a manera de contrapunto, se refieren los amores contrariados de Clementina, hija de una viuda pobre, y de San Alm, heredero del rico tutor indelicado que se opone al matrimonio. Es patente desde luego que la obra no ha interesado exactamente a las mismas categorías de espectadores que una comedia militar o de magia, y, como es concebible, no se puede esperar que aportemos sobre este punto precisiones que hoy en día sólo los sondeos efectuados entre los interesados permiten recoger.

Una intriga análoga a la anterior se desarrolla en *El duque de Osuna (El virrey de Nápoles)*: la hija de un artesano es amada por un joven aristócrata con el cual tiene un hijo. Federico dice que renunciará a su rango y a su fortuna para vivir junto con su esposa... la cual resulta ser también de noble cuna. Ahora bien, la oposición al matrimonio está motivada únicamente por el humilde origen que se atribuye a la joven; todo el patetismo, todas las lágrimas, proceden de que el amor no puede triunfar de este obstáculo; esto significa, pues, que el público al que va destinada la obra no acepta en su fuero interno la desigualdad social que provoca el drama. Por consiguiente, el reconocimiento no tiene más objeto que el de «legalizar» un desenlace que corresponde al gusto de la sala. Entre el 9 y el 16 de octubre de 1805 el gráfico de las entradas caras no desciende ni una sola vez por debajo del 80 %; en cambio, el de las localidades baratas revela una participación popular moderada, con la excepción, previsible, del domingo 13.

Cabe, pues, preguntarse finalmente si no existe cierta relación entre la participación relativamente menos importante del público popular y el carácter menos irreal, menos ostensiblemente maravilloso e irracional de esas promociones. ¿Se sentía además este público menos directamente concernido por la aparente promoción de un noble momentáneamente venido a menos que por la auténtica de un Vayalarde o de una Marta, quienes, de un salto, franquean «realmente» el obstáculo que separa del éxito social a sus homólogos del patio?

El personaje del noble injustamente excluido de su clase traducía sin duda, en forma patética, la aspiración de ciertos sectores de las clases medias políticamente activos a acceder

a la dirección de los asuntos públicos, o, en todo caso, a una igualdad de derechos con la clase dirigente [88]. Tampoco puede excluirse —auunque en el fondo se trata de una simple variante del fenómeno anterior— que tal o cual noble benéfico sea la proyección literaria del «burgués» preliberal, bienhechor de los humildes, que se opone justamente al padre linajudo, intransigente y cruel con una joven pareja socialmente desigual. Por lo mismo, el que una plebeya llegue a ser esposa de un noble no debe interpretarse necesariamente como la expresión de un radicalismo propiamente democrático; evocar una concesión hecha al público no resuelve el problema; simplemente, pensamos que a veces, incluso a menudo, al pueblo se le elige en estos casos porque en la jerarquía social se halla situado en la *parte opuesta* a la que ocupa la nobleza. Defender los derechos del pueblo es ante todo, según parece, criticar más o menos nominalmente, más o menos conscientemente según los casos, a la nobleza que acapara todos los citados derechos en exclusivo beneficio propio. Para ayudarnos con un ejemplo conocido, digamos que es significativo que el poema «social» *En alabanza de un carpintero,* de Cienfuegos, en el que al aristócrata desocupado se le opone el trabajador virtuoso, sea considerado sobre todo, y muy justamente, por Gómez Hermosilla, como una «*sofística* declamación *contra los nobles*» [89]. Efectivamente, cuando la protectora del poeta, marquesa de Fuerte Híjar, clama en un discurso público contra «la opulencia que sobre almohadas de plumas bebe con placer en copas de oro la sangre y el sudor de los mejores ciudadanos» [90], apenas es necesario decir, aunque se trate de un caso límite, que sus palabras no expresan una verdadera convicción, ni, mayormente, una simpatía, sino que constituyen simplemente una argumentación tópica, si tenemos en cuenta el lugar en que fue declamado el discurso, el personaje y la facilidad con que van «recuperando» las clases dirigentes los temas reivindicativos de la oposición para atenuar su carga subversiva.

Pero el compromiso al que aludíamos no siempre se consigue: ya desde 1788, en *Las víctimas del amor, Ana y Sindham,* adaptación de una novela inglesa, Zavala y Zamora daba un *desenlace dramático* al problema del matrimonio desigual. Sindham, criado de Milord Darambi, está casado secretamente

desde hace diez años con la hija de éste; de la unión de ambos nace una niña destinada a producir en escena el efecto que podemos suponer. Darambi, al enterarse de ello, maldice a Ana y la arroja de su lado; Sindham, que se ha hecho leñañor, morirá accidentalmente y su mujer no tardará en seguirle, no sin fallar en un primer intento, como sugiere irónicamente la prensa de la época. Ahora bien, el personaje antipático es con toda evidencia el padre, el cual se opone resueltamente a la felicidad de la pareja, confesando además al final de la obra su total responsabilidad en la muerte de la misma; por otra parte, quien toma la defensa de esta pasión contrariada, oponiéndose a la tiranía paterna de una forma particularmente violenta, es el personaje más noble, más digno de estimación (enamorado no correspondido pero deseoso de ayudar a los dos amantes). Cierto es que, pese a esas declaraciones, la muerte de Ana y Sindham permite evitar el reconocimiento «de facto» de ese *casamiento desigual,* y en esto se nos muestra Zavala como muy de su época; pero esta muerte constituye también una protesta implícita; la protesta, por otra parte, se hace claramente, según acabamos de decir, pero quien la emite es una tercera persona y no uno de los principales interesados, los cuales, al contrario, confiesan su «culpa» y se encierran en una actitud puramente *pasiva*: únicamente a través de sus tormentos, a través de las lágrimas abundantes y los ademanes dolorosos que los expresan es como se invita al auditorio a ratificar la unión de los amantes. Dicho de otro modo, el principio de la igualdad de condiciones no es discutido por los esposos directamente concernidos: nada de rebelión contra la autoridad paterna —así quedan salvas las apariencias—, pero todo bien mirado, una actitud *tan eficaz* si no se pierde de vista que frente a estos personajes se halla un público y detrás de ellos un dramaturgo: el sentimiento y las lágrimas son argumentos mucho más convincentes para una masa cuyas reacciones son de orden *afectivo, emocional.* Vemos, pues, cómo *el género sentimental puede expresar en ciertos casos una protesta aún atenuada por cierta timidez o cierta prudencia.* No será un lector de *El delincuente honrado* quien nos contradiga, si bien esta obra no puede compararse razonablemente con una comedia de Zavala. Doce años más tarde, *Cecilia y Dorsán,* de Rodríguez de Arellano, nos somete un caso pare-

cido con todo el patetismo que es de cajón [90 bis]. Pero, aunque el reconocimiento final llegue, de manera *totalmente casual,* a reconciliar a todo el mundo con la ortodoxia, no deja de ser cierto que se ha dado un paso adelante en lo que concierne a la actitud de los jóvenes frente a sus padres. La dulce y plebeya Cecilia, desdeñada por la familia de Dorsán que prefiere una nuera de condición más elevada, apostrofa públicamente al padre de su amante y le reprocha su actitud:

> ..... comprehendo
> que diríais: nada importa,
> poco o ninguno es el riesgo;
> es una muger común.
> ¿Porque era *pobre*? ¡perverso!
> era *rica* de *virtudes*.

Adviértase —es imprescindible para comprender muchas tomas de posición— cómo una mujer del pueblo interpreta en beneficio propio, con la complicidad del dramaturgo, el muy conocido *slogan* gubernamental según el cual la verdadera nobleza es la virtud. Esencialmente utilizado para combatir el inmovilismo de una fracción de la aristocracia y particularmente para convencer a la hidalguía de que se dejara absorber por la plebe laboriosa, pero también para satisfacer verbalmente el deseo de promoción, es decir, de ennoblecimiento, de ciertos elementos de las clases productivas, este lema de origen «burgués» ya esgrimido en el Renacimiento no podía dejar de ser considerado como un argumento destinado a justificar la asimilación de dos estamentos y en particular los matrimonios desiguales que *simbolizan escénicamente, en cierto modo, esa asimilación.* Cuando el tío de Adela, la afortunada rival de Cecilia, dice al padre de Dorsán que «la calidad más sublime/es la virtud», y no la nobleza, nos damos cuenta de que para él, y más exactamente para aquellos de quienes se hace eco, se trata de declarar que el noble debe ser ejemplar, pero en la medida en que estas palabras se dirigen a un marqués despiadado con los dos amantes de desigual condición y que forzosamente resultan simpáticos al público, el sentido de esta máxima se desvía hacia el que le da el pueblo, del que precisamente procede la virtuosa Cecilia.

Pero en el mismo año de 1800, en los albores del nuevo siglo, *El amor y la intriga,* traducción de Schiller, protesta de una forma aún más clara contra el prejuicio de la igualdad de condiciones en asuntos matrimoniales. La obra tiene un tono nuevo; hay en ella menos lágrimas que auténtica rebeldía; por cierto que la plebeya Luisa se desmaya en bastantes ocasiones con el fin de incitarnos a tomar partido por ella, pero la pasión que la une al noble Fernando induce a éste a *levantarse contra su propio padre,* que también es «Presidente del Consejo áulico» del príncipe, es decir, *representante de la autoridad del estado.* El joven se opondrá por la fuerza a la justicia que viene a apoderarse de su amada y, poco antes de morir, desenvainará la espada para castigar a su padre, antes de concederle un perdón mucho más humillante que el mismo castigo. Se observará sin duda que la revuelta es obra del noble y no del pechero; era difícil, y más aún imprudente, trastocar los papeles, y es sorprendente que incluso en estas condiciones la obra haya podido representarse libremente. Como quiera que fuese, la muerte de los dos amantes es a la vez desafío y condena. Si el primer día los dos sectores de la sala alcanzan más del 95 % de ocupación, a partir del siguiente se advierte una clara diferenciación entre ambos: mientras que el gráfico de las localidades caras se mantiene al mismo nivel durante cuatro días, el de las localidades populares inicia un fuerte descenso hasta llegar rápidamente debajo del 50 %. Estamos en 1800, lo que puede debilitar un tanto el significado de esta caída; pero el caso es que el domingo 16 de noviembre la afluencia del público no consigue frenar este descenso, contrariamente a lo que ocurre constantemente los días festivos. Parece ser, pues, que *El amor y la intriga* también haya encontrado mayor eco en el público más sensible a la reivindicación que al ensueño. Esta impresión se corrobora perfectamente en 1805 con el examen de la participación masculina y femenina, que ascendió a 11.000 entradas en una semana: en el sector reservado a las mujeres, el gráfico de las localidades baratas sigue un trazado sensiblemente idéntico al que describe su homólogo masculino, mientras que el conjunto de delanteras, primera y segunda fila de cazuela está siempre ocupado en totalidad, lo que hace subir la curva de ocupación global de las «Mugeres».

Si la solución tradicional de los conflictos suscitados por la desigualdad de condiciones conserva aún el favor de los comediógrafos, algunos de ellos, originales o traductores-adaptadores, se han dejado seducir, *con su público,* por cierta *radicalización*; en esto no hay contradicción alguna: enteramente conformista y en la circunstancia ilusoria, la primera solución responde a la misma repulsa de la jerarquización social que la segunda. Si se prefiere, una y otra expresan una sola y única lucha de clases. Y esto es lo que importa advertir. La diferencia reside en que la primera supone aún la superioridad de la clase privilegiada, mientras que la segunda la pone en tela de juicio. Convendrá recordarlo cuando iniciemos el estudio de *El viejo y la niña* y *El sí de las niñas,* de Leandro Moratín. Si pensamos en el ya cercano romanticismo, tampoco podemos por menos de evocar la lucha política y social que acompaña a la guerra de la Independencia, aún más cercana. En efecto, es imposible dejar de relacionar esas últimas intrigas y la psicología social que les sirve de apoyo, con los movimientos liberales de principios del XIX; tampoco se puede infravalorar el relativo parentesco que une al sector de población particularmente atraído por estas obras y al medio social en el que se reclutan, de manera general, los adversarios políticos del antiguo régimen, a menudo muy alejados, en el plano ideológico, de las masas populares que no siempre se sienten concernidas por su lucha.

Esta tendencia nos parece confirmada por el que de las veinticuatro obras originales o traducidas cuya publicación fue decidida por la Junta de Reforma bajo el título general de *Teatro Nuevo Español,* las cuatro más solicitadas fueron *El abate de l'Epee, El duque de Viseo, Cecilia y Dorsán* y *Acelina.* La última, de Eugenio de Tapia, representada un año antes que la obra de Quintana con la que tiene algunas afinidades, cuenta como ésta los amores de dos jóvenes que luchan contra la opresión de un tirano cruel, un «señor feudal» enamorado de la heroína y llamado Aimar. Después del fracaso de los soldados del opresor frente a los campesinos en medio de los cuales vive su esposa antes repudiada, Aimar se entera de que su afortunado rival es su propio hijo, e inmediatamente se reprime, casando a los dos amantes. Un año

más tarde, Quintana llevaría más lejos la lógica de la intriga haciendo perecer al homólogo de Aimar al final del último acto.

Sabido es que se publicaron quinientos ejemplares de cada uno de los seis tomos del *Teatro Nuevo Español,* y que el séptimo no llegó a aparecer [91]. Cada tomo contenía cuatro obras y se vendieron respectivamente, al precio de 12 reales, 172, 157, 128, 123, 112 y 84 hasta 1802. Pero también se editaron sueltas las comedias premiadas, en tiradas de unos mil ejemplares, y se vendieron, hasta mediados de 1802, 860 de *El abate de l'Epee,* 592 de *El duque de Viseo,* 424 de *Cecilia y Dorsán* y 445 de la *Acelina,* a tres reales cada uno; hasta 1806 se despacharon 346 más de la obra de Quintana, y 500 de la tercera; además, *El abate de l'Epee* debió de reeditarse, pues entre las dos referidas fechas, de 1.656 ejemplares nuevos puestos a la venta se compraron 715. La difusión de los tomos tiene menos significación en la medida en que, como hemos dicho, constaban de cuatro obras; por otra parte, el interés que suscitó su aparición fue disminuyendo desde el primero hasta el sexto, llegando a equilibrarse las ventas entre 85 y 90 ejemplares de 1802 a 1806, es decir, que el público de los lectores debió de ser atraído en este caso más por la colección propiamente dicha que por el contenido particular de cada obra. Al parecer, pues, fue un público bastante acomodado, y relativamente culto, el que adquirió las obras del *Teatro Nuevo Español,* cuya representación había aplaudido poco antes en los coliseos; el éxito de venta de las cuatro obras citadas debe, pues, interpretarse como la confirmación del interés que suscitó su estreno en medios más sensibles que las masas laboriosas a la coyuntura ideológica.

Pero no hace falta esperar al nuevo siglo para observar que una parte del auditorio culto podía hallar en esas representaciones un eco, un estímulo, a sus reivindicaciones políticas. Nos referimos al período en que la España oficial se esforzaba en hacer oídos de mercader ante la tormenta que se desataba allende el Pirineo. Sabido es que la prensa fue entonces amordazada por Floridablanca, pero que la vuelta de Aranda en febrero de 1792 permitió que aparecieran algunos periódicos. Un artículo publicado en el *Correo de Murcia* el 7 de enero de 1794, partiendo justamente de consideraciones sobre la falta de libertad y la desproporción en las uniones matri-

moniales, termina lógicamente poniendo en tela de juicio a la sociedad estamental:

> ¿De dónde procede esta corrupción? ¿De dónde, sino de la falta de libertad en la elección de consorte, y aun de estado, y de las *instituciones* que la inducen? De aquellas instituciones que, *divorciando los honores y riquezas de la aplicación y los talentos,* que son sus *compañeros naturales,* y estancándolos en un cierto número de manos, hacen que, engreídos los unos con su poder y llenos únicamente de la idea de acrecentarle, se propongan apenas otro que este fin en sus enlaces (...) Es, pues, preciso romper las cadenas que nos aprisionan (...). Es preciso, por decirlo así de una vez, *dar por el pie a estas instituciones* que, alterando el curso que las prescribe la *naturaleza,* vinculan a la mera suerte de nacer las riquezas... [92]

Teniendo en cuenta la prudencia muy particular con la que entonces debían manifestarse semejantes ideas, podemos apreciar la importancia que revisten para nuestro propósito. En todo caso, es significativo que un Leandro Moratín haya dedicado dos de sus comedias, *El barón* y, en cierta medida, *La comedia nueva,* a la crítica de esta preocupación por acceder a una clase superior.

Pero antes conviene examinar las pocas comedias calderonianas relativamente apreciadas del público, si bien no se puede hablar de éxito en este caso, con el fin de comprender, a la luz de los hechos que acabamos de comentar dilatadamente, lo que en ellas seguía suscitando cierto interés en algunos contemporáneos de Cañizares, Zamora, o Valladares, Comella, Zavala y otros.

1 *Obras póstumas,* I, p. 108.
2 *Diario Estrangero,* 31 mayo 1763, p. 136.
3 *Diario de Madrid,* 9 enero 1804.
4 *Diario Estrangero,* 12 abril y 31 mayo 1763, respectivamente.
5 Ibíd., 24 mayo 1763.
6 Carlos Cambronero, «Un certamen dramático», en *Rev. contemporánea,* C, p. 473.
7 B. N. M., ms. 9327.
8 Nicolás Fernández de Moratín, *Desengaño al theatro español: respuesta al Romance liso y llano y defensa del Pensador,* M. (1763), p. 9.

9 *Discurso crítico...*, o. c., pp. 226-227.
10 O. c., 19 abril 1763.
11 O. c., p. 88.
12 Ibíd.
13 *O. P.*, I, p. 108. Se observará que Moratín manifiesta implícitamente su admiración por la técnica de Calderón, según acostumbra.
14 Teniendo en cuenta que la permanencia media de una obra en cartel oscila alrededor de unos cuatro días, podemos considerar que a partir de una semana de representaciones seguidas es lícito hablar ya de cierto éxito.
15 Esta obra suscita un leve problema de atribución: una orden de pago de mayo de 1765 menciona a Antonio Bazo como autor, y no obstante, los ejemplares impresos que conocemos llevan el nombre de Concha; a éste la atribuye también Moratín.
16 Una carta del autor de compañía Francisco Ramos (1795) muestra que los dos títulos se refieren a la misma obra de Cañizares.
17 El recibo de 1.300 reales abonados por esta obra lo firma Comella. Transformaciones, arcas que se abren, escotillones, dragones, nubes móviles, etc.: se trata de una comedia de magia, cuyo «teatro» costó 4.000 reales.
18 Es *La Alceste*, de Comella.
19 La diferencia era ya importante antes de los aumentos mencionados, entre los dos precios del aposento primero.
20 Decir, como hace Cotarelo, que el aumento «viene a ser como una cuarta parte *en general*», traduce muy imperfectamente la realidad. Y lo que corrobora nuestra conclusión es que los empujones hacia arriba que sufría la curva de asistencia un domingo o día festivo debido a la mayor concurrencia popular son ya mucho más tímidos que antes.
21 *O. P.*, I, p. 130.
22 Explico esta falta de seguridad absoluta en mi ya citado trabajo, p. 60, nn. 79 y 80.
23 Si hemos de dar fe a Díez González y Andrés Navarro, no fueron los partidarios de la reforma los que tomaron la responsabilidad de representar esa clase de obras; quienes se empeñaron fueron los mismos cómicos, «solicitando licencia superior en vista de la resistencia del Director» de la Junta.
24 Por lo que cabe preguntarse qué crédito merece la apreciación de Cotarelo en su *Isidoro Máiquez* (p. 181): «El despego por lo francés en literatura dramática comenzaba a generalizarse»...
25 Tal vez con la excepción de *Niteti*, adaptación de una ópera de Metastasio, que duró 27 en 1766-1767, y el auto *El pleito matrimonial*, que también alcanzó la misma cifra en 1762, pero ambas obras con recaudaciones menos regulares.
26 Los madrileños de 1806 oponen pues un rotundo y anticipado mentís a los que por motivos ajenos al arte se han empeñado en hablar de muchos exitazos «españoles» del siglo XVIII que en realidad no lo fueron más que en su imaginación, pareciéndoles en cambio que el mayor éxito del medio siglo (por no decir de toda la centuria) no merecía tanta consideración por ser obra «afrancesada». A nadie se le ocurrió, por lo visto, calificar de italiano a Garcilaso... Por otra parte, Moratín es uno

de los que con más energía protestaron contra la invasión de obras dramáticas traducidas muchas de ellas del francés, pues en su opinión fomentaban una facilidad peligrosa. Pero no las critica por extranjeras: y ésta es la diferencia entre Moratín y un historiador a la violeta.

27 No se trata únicamente de comedias nuevas, sino a veces de las más «clásicas»: así ocurre con *La hija del aire,* de Calderón, en enero de 1790. En su censura de *El rey es primero,* escribe Díez González en diciembre de 1796 que en su opinión la obra «podrá agradar al pueblo por la variedad de Decoraciones, Comparsas y demás aparato Theatral» (B. M. M., 209-8).

27bis A la primera concurrieron en 1795 más de 16.500 madrileños en 11 días; a la segunda 36.000 en 24 sesiones seguidas.

28 A. M. M., *Ayuntamiento,* I-438-2.

29 Los mismos personajes aparecen en la cuarta parte de *Marta la Romarantina.*

30 «La participación musical en las comedias madrileñas durante el siglo XVIII», *R.B.A.M.,* 1930, VII, 26, pp. 109 y ss.

31 Cotarelo, *Iriarte y su época,* p. 285.

32 *Historia de la zarzuela...,* M., 1934, pp. 104 y ss. La diferencia entre la comedia de (o : con) música y la zarzuela estriba según el autor en que en la última «el elemento lírico forma parte de la acción, pues su letra contribuye al desarrollo de la misma».

33 No cabe duda de que uno de los varios elementos que aseguraron el éxito de esta obra, aunque no se puedan separar arbitrariamente del conjunto, fue el «sarao» de la jornada segunda, que abarca tres escenas y durante el cual bailan sucesivamente distintas parejas que disimulan los rostros bajo unas mascarillas. A los coros y solos de esta jornada corresponden los cantos de la tercera. Pero ¿se representó entonces la comedia de Moreto o una refundición moderna?

34 *Crónica de la ópera italiana en Madrid...,* M., 1878, p. 15, n. 1.

35 J. Muñoz Morillejo, *Escenografía española,* M., 1923, pp. 39 y ss.

36 Cotarelo, *Orígenes...,* o. c., p. 293.

37 «Don Blas de Laserna, un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero», *R.B.A.M.,* 1925, 2, p. 423.

38 *O. P.,* I, pp. 118-119. El D. Eleuterio moratiniano, buen especialista en tal materia, califica precisamente esta combinación de «especie de *coro*» (*La comedia nueva,* I, 3); del mismo término se vale Luzán al referirse a un pasaje análogo procedente de *Mujer, llora y vencerás:* «... todo esto más parece rezar a coros» (*La Poética,* III, cap. XVII).

39 Es una protesta meramente formal de ortodoxia; incluso puede decirse que se trataba de una precaución obligada, pues a su vez Juana la Rabicortona (a quien llaman también la Marta de Andalucía), en la comedia de magia a la que dio su nombre, se arrepiente de haberse dedicado a «las Artes de mí olvidadas».

40 Se puede emplear la palabra «*retablo* pagano» a propósito de tal o cual *cuadro* de comedia de magia compuesto de alegorías o deïdades del Olimpo.

41 A. M. M., *Ayuntamiento,* I-376-2.

42 *O. P.,* III, p. 136.

43 Generalmente las poleas y escotillones, los mismos procedimientos aparatosos de la comedia de magia, se utilizan también en la de santos, resaltando así el parentesco de ambos géneros; no faltan por supuesto los terremotos y truenos, ni los animales fabulosos: una hidra de siete cabezas en *La tutora de la Iglesia,* dos perros que devoran al tirano Boleslao en *La oveja contra el pastor,* al igual que unas fieras derrotan al ejército enemigo en la tercera parte de *Marta la Romarantina.* Al querer matar a S. Estanislao, en la segunda comedia de santos citada, los soldados se hallan de repente en la imposibilidad de moverse: es una de las «paradas» predilectas de los mágicos; etc.

44 Con excepción de *Los baños de Sacedón,* encargo de los Benavente.

45 Se trata de un francés llamado Bienvenu, cuyas distintas experiencias se describen dilatadamente, para engolosinar al público, en el *Diario de Madrid* del 1, 2, 6 y 21 de abril, y del 6 de mayo.

46 *La comedia nueva,* II, 2.

47 *O. P.,* I, p. 136.

48 El «director de escena» de 1776 describe minuciosamente la «plaza larga con su telón y su cadalso en medio y sus dos sillas de degüello y barios moros pintados y progeturados (*sic*)».

49 *Diario de Madrid,* 10 enero 1795.

50 Véase la excelente introducción de François López al *Discurso sobre la historia de España* de Forner, M., Labor, T.H.M., núm. 23.

51 Forner, ed. citada, pp. 140-141.

52 Albert Dérozier, *Manuel Josef Quintana et la naissance du libéralisme en Espagne,* P., 1968, p. 97.

53 *Diálogo crítico político sobre si conviene o no desengañar al público de sus errores y preocupaciones...,* M., 1786. Se trata de una respuesta al *Discurso LXXIX* de *El Censor,* mandado recoger.

54 *Iriarte y su época,* p. 133.

55 *El corresponsal del Censor,* 1788, II, *Carta XLVI.*

56 B.A.E., L, p. 537.

57 Carta autógrafa de 9 de mayo, B.N.M., ms. 2831.

58 Fechadas de 1787 a 1788. Recordemos que aquellos despegues de globos se solían celebrar con charangas y marchas.

59 Acerca de Federico II —y de toda la producción teatral de la segunda mitad del XVIII—, véase el imponente y documentado trabajo de Ivy McClelland, *Spanish drama of pathos,* 2 vols., Liverpool, 1970.

60 *Teatro Crítico Universal,* Clás. cast., 67, pp. 87-91.

61 *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole*; tesis doctoral próxima a publicarse.

62 Clás. cast., 53, p. 25.

63 Ni tampoco lo será para algunos de los nuestros, como sean aficionados a lo que llaman *ovnis.*

64 M. Serrano y Sanz, «El Consejo de Castilla y la censura de libros en el siglo XVIII», R.A.B.M., 1906, 15, p. 251.

65 El caso es que, según Américo Castro («Santiago y los Dioscuros», *Papeles de Son Armadáns,* septiembre 1957, VI, XVIII, pp. 233 y ss.), la leyenda de Santiago se deriva probablemente de la de Cástor y Pólux. Por otra parte, la asimilación de ambos mitos ya la hicieron varios críti-

cos contemporáneos en el *Diario de Madrid* de 1804 y 1805 a propósito de la *Historia de España* de Duchesne, traducida por el P. Isla.

66 No deja de tener alguna gracia el que nuestro ortodoxo benedictino considerase como un mero ardid diplomático el lance de las «voces» de Juana de Arco en Domrémy. Conociendo los límites —por lo demás muy comprensibles— de su atrevimiento en materia de crítica religiosa, podemos persuadirnos de que tal interpretación, cuando no exacta, al menos sí intelectualmente sana, no hubiera resistido a la canonización de la heroína de Lorena...

67 Medrano de Sandoval, o. c., pp. 28 y 53-54.

68 *Historia crítica de los falsos cronicones,* M., 1868, pp. 317 y ss.

69 O. c., pp. 40-41.

70 *Discursos forenses,* M., 1821, pp. 170-171.

71 Acerca de esta poesía popular, consúltense J. Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel,* M., 1969, y F. Aguilar Piñal, *Romancero popular del siglo XVIII,* M., 1972.

72 *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIIIe siècle,* P., 1954, p. 49.

73 «... se encuentran no pocas veces eclesiásticos de excelente reputación que cuentan y deponen de milagros que nunca existieron, o porque su virtud no corresponde a la apariencia, o porque están en el error de que aun por este medio es lícito promover la piedad...» (Feijoo, «Disertación sobre la campana de Velilla», *Teatro Crítico,* ed. citada, p. 89).

74 Sarrailh, o. c., p. 55.

75 *Las ideas biológicas del P. Feijoo,* M., 1941.

76 O. c., pág. 33.

77 Serrano y Sanz, art. citado, pp. 42-44.

78 L. Fernández de Moratín, «Apuntaciones sueltas de Inglaterra», *O. P.,* I, p. 181.

79 *La Poética,* III, XVII, p. 242.

80 «Tradiciones populares», Clás. cast., 67, pp. 28 y ss.

81 Al describir una representación teatral a la que asistió en Londres, refiere Moratín que el pueblo manifestó su impaciencia hasta que, concluida la comedia, apareció en el fin de fiesta una mágica que, con la varita en la mano, «comenzó a destruir las leyes eternas de la naturaleza» (*O. P.,* I, p. 239).

82 Meléndez Valdés, *Discursos forenses,* p. 190.

83 El «mal» dramaturgo, según Clavijo, «trabaja... en reducir a una Comedia toda la Historia» (*El Pensador,* XXX, p. 81).

84 Se ha hablado incluso, a propósito de varias obras nuevas publicadas o representadas en los últimos decenios del siglo, de «primer romanticismo»; léase el interesantísimo artículo de Russell P. Sebold, «El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español», *Hispanic Review,* vol. 41, 4, 1973.

85 Representada en 1763, y repuesta varias veces hasta finales de la centuria.

86 Voltaire, *Dictionnaire philosophique,* s.v. «Alcoran».

87 *Memorial Literario,* 1801, II, p. 38.

88 Muchos son los héroes de comedia que se ven obligados por la ingrata suerte a revestir el traje pastoril; pero en este caso se trata me-

nos de una tradición literaria, o de ofrecer al espectador la visión idílica de un mundo distinto considerado como complementario, que de resaltar el carácter *anormal* e *insoportable* de la situación del personaje, asimilándole provisionalmente al más humilde pechero, si bien puede servir por otra parte el ambiente campesino de pretexto para un acompañamiento musical y coreográfico de tonalidad distinta. En la *Justina* de Zavala, un lord injustamente perseguido adopta la apariencia de un «*humilde* y *grosero* / mercader». Los dramaturgos oponen el mundo aldeano, tenido por inferior, al de los privilegiados para que la historia de sus protagonistas sea la de una promoción y se enfoque como tal por el auditorio. Así ocurre con el coronel Treslow del *Federico segundo* de Comella, el cual vive después de su inmerecida degradación en una casa de labrador mientras su digna esposa se dedica a hacer «calceta» en medio de una pobreza edificante. Pero, se dirá, ¿no es patente desde el principio la noble condición del protagonista? No es esto lo que importa: en la *Justina,* el hijo del lord exiliado ignora su verdadero linaje, y para el espectador que simpatiza con el joven —naturalmente enamorado de la hija de una condesa—, que se *identifica* con él, la noticia de su verdadera alcurnia y la desaparición final de la «desigualdad» que se oponía al matrimonio de los amantes cobra el sentido de un acceso a superior categoría. Además de Vayalarde y Giges, también aparece un rey-pastor en *Demetrio*; el héroe de *El molino de Keben* vive en medio de labradores, como la Polonia de *El grito de la naturaleza;* la infeliz Cecilia, en la obra comellana a la que dio su nombre, vive con su esposo en la mayor miseria a consecuencia de una ruina inmerecida, y ambos cultivan su fanega de tierra y crían unas cuantas ovejas.

89 *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era,* Val., 1840, II, p. 242.

90 J. L. Cano, «Cienfuegos, poeta social», *Papeles de Son Armadáns,* VI, XVIII, p. 265. Se trata de un elogio de la reina leído ante la Sociedad Económica de Madrid el 15 septiembre 1798.

90bis Concurrieron 44.000 madrileños en 15 días.

91 Más pormenores sobre el particular en mi trabajo *Sur la querelle...,* pp. 131-132.

92 Véase Lucien Dupuis, «Francia y lo francés en la prensa periódica española durante la Revolución Francesa», *Cuadernos de la cátedra Feijoo,* 20, Oviedo, 1968, pp. 118 y ss.

III

EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN SU NUEVO CONTEXTO

SEGÚN HEMOS podido observar en el capítulo primero, las pocas comedias áureas, esencialmente calderonianas, que producen todavía recaudaciones relativamente interesantes si bien no llegan, ni mucho menos, a la altura de las obras estudiadas en el capítulo anterior, tienden a ser cada vez más las que presentan características análogas a las de las comedias de teatro del XVIII, es decir, las que necesitan o pueden ocasionar una puesta en escena importante y variada y poseen protagonistas de alta esfera, con los consiguientes lances fuera de lo común en los que no suele intervenir un mero galán de comedia de capa y espada.

Mencionaremos, por ejemplo, *El monstruo de los jardines,* con personajes mitológicos, desembarco, procesión, terremoto, apariciones de una diosa a través de una peña que se abre («¡qué prodigio!»), caballo que vuela y anda por el mar (recuérdese la comedia de magia); tampoco falta una batida («¡al monte! —¡a la cumbre! —¡al llano!», expresiones de las que se había de burlar Moratín por oírlas repetidamente en varias obras de su siglo), ni, naturalmente, el elemento musical. Las dos partes de *La hija del aire,* y más la segunda, de ambiente antiguo (Semíramis), con peripecias espectaculares, batallas al son de la caja y clarín, reina destronada por el pueblo, evasiones, disfraces. Interesa subrayar a este respecto que la obra, como ocurre con otras del mismo autor, se consideró varias veces como de teatro, es decir, que, debido a la importancia del decorado y de la maquinaria, se cobraron entradas altas (así en enero de 1790; el *Diario de Madrid* trataba de engolosinar a los madrileños anunciando una «magnífica mutación de salón regio»). *Los cabellos de Absalón,* también bíblica,

con las mismas características escénicas que las anteriores: conato de golpe de estado («Al valle — al monte — a la espesura»), apariciones de la pitonisa, violación de Tamar, varias muertes aparatosas, cadáver de Absalón colgado de una rama por los cabellos, y por fin la inevitable batalla; al empezar las representaciones de la zarzuela nueva *Los cazadores,* de Cruz, en el teatro vecino en diciembre de 1764 van disminuyendo inexorablemente las entradas de la obra calderoniana. *Para vencer amor querer vencerle,* en la que se realizan hazañas guerreras y amorosas de próceres de ambos sexos y se elogia a la nobleza adquirida en el combate como superior a la heredada, como en varias comedias heroicas del XVIII. *El postrer duelo de España,* de la que escribió el *Memorial Literario* en 1785 que desde su estreno en 1705 no dejó de gustar: música y duelos, y sobre todo el duelo judicial de la tercera jornada, cuyo complicado ceremonial reconstituye Calderón en unas acotaciones excepcionalmente largas. «Lo que agrada particularmente en las Comedias de esta clase —escribe el ya citado periódico— es el *aparato y ceremonias* de los antiguos duelos, lo qual se mira ahora con *admiración.*» La afición de los espectadores a esos cuadros históricos queda atestiguada por el éxito de una escena análoga, la del «*extraño* duelo» de *Mazariegos y Monsalves,* de Zamora, o la de la tercera jornada de *El pleito por la honra,* de Cañizares. Concluiremos esta breve lista, forzosamente incompleta, con *La niña de Gómez Arias*; esta obra, a pesar de una batalla contra los moriscos, suscita principalmente el interés por una serie de maldades asombrosas que comete el héroe Gómez Arias, espadachín y conquistador de corazones. Sus reprensibles hazañas (le manda ejecutar la reina en el desenlace) son muy parecidas a las que cometen los guapos que también son héroes de romances populares o de comedias; por ello se acentuó la «majeza» de la figura en 1784 a pesar de un anacronismo por lo demás entonces poco evidente, pues Gómez Arias iría vestido «de militar» como no pocos espectadores: éste *liaba un cigarro,* como buen majo, mientras esperaba al morisco Cañerí para venderle la infeliz Dorotea. Esta desviación no es casual: a través de ella se manifiesta una alteración que van sufriendo ciertos valores heredados del siglo anterior en el marco más general de una

evolución de la psicología social con la que se relaciona a su vez el gusto cada día más evidente por la polivalencia del espectáculo y el desarrollo de la puesta en escena; dos tendencias paralelas e interdependientes claramente perceptibles en el transcurso de la primera mitad del XVIII, y a las que habrá que dedicar un breve estudio, pues de él depende la inteligencia de las censuras fulminadas contra Calderón ya desde Luzán en 1737 y sobre todo en la segunda mitad del siglo.

Pero —dirán— ¿cómo se puede explicar el que un dramaturgo cuyas obras ya no están en condiciones de competir con la mayor parte de las comedias nuevas esté en el centro de la polémica que opone a partidarios y detractores de las corrientes estéticas del setecientos en lo que a poesía dramática se refiere?

Es el último de los grandes comediógrafos del siglo anterior y su popularidad ha generado un buen número de imitadores que han asimilado más o menos su estética y, cada cual a su manera, la perpetúan. Sigue siendo, pues, el maestro prestigioso a quien sus continuadores oponen como un símbolo a los intentos neoclásicos cuando se desatan las polémicas. Ya escribía Zamora en la edición de sus *Comedias nuevas* (1722): «Osadía fuera decir que he acertado a imitar los preceptos del mayor Maestro de esta Arte difícil y desgraciada, nuestro célebre Español Don Pedro Calderón de la Barca.» «Príncipe de los Poetas Dramáticos» se le llama en el prólogo de una apología escrita a finales del XVII y publicada en 1752. A él, pues, se apela tanto más fácilmente cuanto que es aún temprano para percibir notables diferencias; incluso se puede decir que no pocos admiradores o detractores ven a Calderón a través de su descendencia. Y por lo mismo se extiende la crítica del teatro calderoniano a un conjunto más amplio, a una concepción del arte dramático predominante en el siglo XVIII, cuya responsabilidad creen poder atribuir al gran modelo, aunque nunca —preciso es insistir en ello— se le confunde con los Añorbes, Moncines o Zavalas, oponiéndose por el contrario su genio a la medianía de los últimos. La indignación que puedan experimentar los neoclásicos al leer o ver representar una comedia calderoniana no excluye el respeto al poeta, pues nadie le niega sus eminentes dotes de escritor; por muchas críticas que se formulen, nunca dejan de tener contrapartida;

sólo ante la abundancia de dichas críticas pudieron creer ciertos historiadores que se trataba de una actitud denigradora sistemática y sin matices; un tal «Imparcial» resumía en el *Diario de Madrid* de 27 de marzo de 1795 las ideas que exponemos en la siguiente forma:

> No hay duda (...) que los hombres de buen gusto prefieren las [*comedias*] de Calderón, Moreto, etc., a la mayor parte de las Comedias nuevas.

El examen de las recaudaciones, como hemos visto, confirma bastante bien este aserto. Se toman en efecto muchas precauciones para criticar una comedia o un auto del dramaturgo áureo; el prestigio del autor de *La vida es sueño* no se discute [1], y esto mismo es lo que explica la violencia de los ataques que sufre: Calderón es tenido por el «maestro de pensar» —o por mejor decir su teatro profano aparece como el manual de conducta— de varias generaciones sucesivas. Don Pedro representa para la mayoría el símbolo de cierta España considerada como eterna y que algunos consideraban ya caducada, es decir, concretamente, el símbolo de cierta *nobleza* cuyos valores siguen aún vigentes debido al prestigio que llevan consigo y también al atractivo que ejercen en los sectores no privilegiados de la sociedad para los que el comportamiento «aristocrático» —popularizado y perpetuado por el teatro— constituye el signo externo de una envidiable superioridad; al referirse en 1750 al comediógrafo y a sus imitadores, escribía Erauso y Zavaleta que en sus obras «se retrata con propios apacibles coloridos el genio grave, *pundonoroso, ardiente,* agudo, sutil, constante, fuerte y *cavallero* de la Nación», y añadía: «fue nuestro Calderón el felicísimo Autor de la *primera más alta nobleza*... del Theatro español» [2]. Traspónganse estas cualidades a la esfera de la creación literaria, y se obtendrá el «*acalorado* ingenio» que Romea y Tapia [3] atribuye al gran dramaturgo, es decir, un genio fundado en la primacía de la inspiración, de la *imaginación,* por esencia rebelde a cualquier coacción o «regla». No ha de extrañar por lo tanto el que un mismo término permita designar las hazañas del héroe caballeresco y las cualidades estéticas de aquel que legó a las generaciones siguientes la prestigiosa imagen de dicho héroe: «Se

miran —añade Erauso a propósito de las obras a las que nos acabamos de referir— y se admiran (...) todas las *valentías,* frases, artificios, figuras, primores y sonoras filigranas del idioma nuestro.» Recordemos las relaciones que en opinión de ciertos escritores de la época unen a la mentalidad aristocrática tradicional por una parte al estilo poético que la expresa, según se cree, con más acierto, y por otra a la afirmación de la primacía de la imaginación sobre el «arte»; permiten comprender que un crítico actual juzgue, con razón, que la violencia de la polémica literaria no puede explicarse únicamente por el contenido estético de las teorías que se enfrentan [4]; nos ayudarán también más adelante a poner de manifiesto la preocupación por la grandeza, por la distinción, en una palabra, por la nobleza, que anima en el XVIII a los productores y consumidores de culteranismo decadente. Lamentaba en efecto Sebastián y Latre en 1773 que un «vulgo al parecer culto» —esto es, la intelectualidad opuesta al «buen gusto» de corte neoclásico— piense que «nuestras Comedias (*o sea, las áureas*) son propias del carácter de la Nación; y que por consiguiente sus duelos, lances, incidentes y aventuras nos son connaturales». Este es, más que la masa popular, el que «hace frente y resiste que en España se admita lo que está recibido en todas las demás Naciones de Europa» [5]. Es lo que tendía también a confirmar el análisis de las recaudaciones.

El arte ocupa un lugar mucho menos importante que la moral, y que la moral social, en los argumentos esgrimidos contra los partidarios del teatro antiguo, y esto basta para mostrar que la polémica estética no es más que un aspecto de un conflicto ideológico más amplio. Lo que se reprueba en ese teatro, es el que refleje y por lo tanto acredite una ética a primera vista diametralmente opuesta a los valores ponderados por la élite ilustrada; tal incompatibilidad se expresa espontáneamente por medio de una serie de antítesis cuya frecuencia es reveladora: Nicolás Fernández de Moratín arremete en su *Sátira II* contra el público que aplaude

> ..... la comedia disoluta
> Que más se estiende en *aprobar el vicio*
> Y hace *amable* la vida *resoluta.*

En las obras que van a ver los madrileños,

> ..... se ven premiadas insufribles
> *Maldades* .....
> .....
> *Pintanse en ellas* .....
> *Falsas* a las *virtudes más hermosas.*
> Con retóricas voces esplicado,
> *Disimulan* el *vicio* apetecido
> Y hacen *amable* aun el *mayor pecado.*

El periódico *La Espigadera* (1790) escribe por su parte que en aquel teatro «se ven pintadas con el colorido más *deleitable* las solicitudes más *inhonestas,* los *engaños,* los *artificios,* las *perfidias*» [6]. En una memoria a Godoy (1792) observaba Moratín hijo:

> En las comedias antiguas que se representan parece que apuraron nuestros autores la fuerza de su ingenio en pintar del modo más *halagüeño* todos los *vicios,* todos los *delitos* imaginables, no sólo *hermoseando su deformidad,* sino presentándolos a los ojos del público con el nombre y apariencia de virtud.

Años antes, Blas Nasarre juzgaba en su prólogo a las *Comedias y entremeses* de Cervantes (1749) que Calderón

> retrata como *honesto* y *aun heroico* lo que no es lícito representar sino como *reprensible.* Da al vicio fines dichosos y laudables, endulza el veneno, enseña a beberlo atrevidamente y *quita el temor de sus estragos,*

es decir, conviene resaltarlo, exactamente lo *contrario* de lo que un neoclásico exige al teatro.

¿Cómo se explicará tal cambio de óptica? ¿Cuáles son, pues, las manifestaciones de esa «inmoralidad» tan violentamente denunciada? No se puede llegar a aclarar las razones profundas del conflicto sin estudiar previamente, como sugeríamos antes, la evolución de la comedia durante la primera mitad del siglo; hace falta comprender en efecto, con la ayuda de los continuadores de Calderón y del público para el cual escribían, si los valores expresados por su teatro no eran percibidos a través del prisma de una psicología social ya dife-

rente de la del siglo anterior. Cualquiera que fuese la lentitud de la evolución, no podía dejar de manifestarse poco a poco cierto desfase entre el espíritu que a través del genio del autor animaba el comportamiento del héroe, y el sentido que daba a dicho comportamiento el espectador de una época posterior; si se prefiere, la simpatía del público por el protagonista tendía a fundarse cada vez más en un equívoco en el sentido de que pese a la reciprocidad de influencias, la que el público ejercía sobre el héroe, proyectando inconscientemente en él su propia imagen idealizada, acomodándole por consiguiente a su propia mentalidad, era finalmente determinante. En el límite extremo de este proceso, los intercambios afectivos entre el escenario y la sala no subsisten más que en forma reducida: la obra no interesa sino a una minoría.

En las obras teatrales de Cañizares, Zamora y otros, representadas durante los primeros decenios del siglo, se ha observado una alteración, una debilitación no tanto de los principios como de la intensidad del sentimiento caballeresco, junto con una tendencia *complementaria* a expresar el heroísmo, la sublimidad, por medio de actitudes y situaciones cada vez más inauditas, extrañas, excesivas, en una palabra: aparatosas; [7] tendencia que lleva lógicamente a la multiplicación de los lances y al predominio de un tipo de comedia de gran espectáculo en la que los elementos por naturaleza accesorios propenden a convertirse en esenciales. Así ocurre en la mayor parte de las comedias heroicas: *Mazariegos y Monsalves,* de Zamora, en la que el centro en torno al cual se organiza el enredo es la representación de un duelo judicial —cuyo ritual recuerda el de *El postrer duelo de España,* de Calderón, que reaparece en otras comedias nuevas—, es decir, un espectáculo preparado para suscitar la admiración, «extraño», según la propia definición de Zamora; *Los Mazas de Aragón,* del mismo, en la que se suceden varias ceremonias, batallas y milagros; *Carlos Quinto sobre Túnez,* de Cañizares, con escenas de magia, peleas y discursos del emperador. La ilusión de la pasada grandeza, de la nobleza, se consigue en muchos casos mediante la exageración de una actitud o de una hazaña que trata de compensar una indudable erosión; se trata de fidelidad a un ideal prestigioso, y, mejor dicho, según escribe en 1785 el *Memorial Literario,* a la «*memoria* que hacen de la galan-

tería y caballería española» las referidas comedias. Vemos, pues, cómo se va desarrollando el movimiento que nos ha de llevar a las comedias heroicomilitares de la segunda mitad del siglo, las de Zavala y Zamora, Moncín, Valladares y otros, cuya imponente puesta en escena constituía el principal atractivo. Pero, por otra parte, la aparición de la magia, de los portentos cristianos, muestra que dichos elementos son fuente de emociones análogas a las que suscitan las hazañas que vienen a realzar y, mejor aún, a relevar; dicho de otro modo, esa utilización de lo fantástico evidencia a su vez cierta debilitación de la carga ejemplar del héroe que tiende a ser sustituida progresivamente por una proeza de carácter mucho más visual o auditivo que «moral», en el sentido lato de la voz. No deja de ser sintomática la ausencia, en el teatro del XVIII, de aquellas fuertes personalidades comparables a un Segismundo, un Rodrigo, un Don Juan (a pesar del de Zamora), es decir, de unos héroes que son encarnación de una idea o de un pensamiento original.

Guardando las proporciones, ocurre algo parecido con las comedias de santos, en las que las escenas de fe ascética o los grandes problemas teológicos antes evocados por un Calderón o un Tirso de Molina importan ya menos que los cuadros milagrosos en los que predominan el canto y la teatralidad: poco importa el santo con tal de que se vean milagros; por ello se eligen las vidas de los *mayores taumaturgos,* pues se pueden realizar así unos grandes frescos espectaculares que requieren medios *idénticos* a los utilizados en las comedias de magia, cuyo parentesco con las anteriores es innecesario subrayar. La comparación de varias comedias áureas con las refundiciones que de ellas se llevan a cabo en la primera mitad del XVIII pone de manifiesto la tendencia que tratamos de definir. François Lopez, [8] en un luminoso estudio estadístico de la actividad editorial de aquellos años, resalta el puesto preponderante que ocupa la masa enorme de los libros de religión y entre ellos las vidas de santos y de taumaturgos que también se relatan en los romances de ciego; el público tiene particular afición a las «hazañas gloriosas y fantásticas de los paladines de su religión», si bien van apareciendo paulatinamente preocupaciones nuevas. De manera que la producción de los dramaturgos concuerda con las preferencias editoriales.

Además, raras veces falta en dichas comedias de santos un enredo profano; alternan a menudo las rivalidades amorosas, los duelos, las batallas, con las escenas propiamente religiosas. Por ello pueden considerarse no pocas veces dichas comedias de santos, así como las de magia, como simples variantes de comedias heroicas e incluso de capa y espada, en las que ciertos elementos o figuras portentosas ocupan un lugar privilegiado. En este caso, como en los anteriores, la importancia particular concedida a la puesta en escena procede de una tendencia más general del teatro a convertirse en espectáculo *completo*.

La guerra, según decíamos, es buena fuente de ingresos. Es en el fondo, al igual que el duelo, la actividad «noble» por excelencia, en la que el individuo llega a superarse, a diferencia de la gente común. Basta, en efecto, con hojear un catálogo de la producción dramática de la época para darse cuenta de la superabundancia de obras cuyos héroes son príncipes españoles o extranjeros, cuyos títulos evocan el «heroísmo», el «triunfo», la «conquista», la «toma», el «sitio», y en las que por lo mismo se fingen batallas y otras proezas excepcionales. Allí se ve una verdadera galería de conquistadores o eminentes estadistas: Alejandro, Catalina II, Pedro el Grande, Luis XIV, Carlos XII y Gustavo Adolfo de Suecia, Carlos Quinto, Tito o Solimán. También llama la atención la frecuencia de los títulos de comedias que comprenden uno o más superlativos: *La más heroica piedad más noblemente pagada,* de Moncín; *El honor más combatido,* de Antonio Bazo; *Buscar el mayor peligro y hallar la mayor fortuna,* o *Exceder en heroísmo la muger al héroe mismo,* de Valladares; *La más heroica espartana,* o *La mayor piedad de Leopoldo el Grande,* de Zavala, etc. En 1800, la Junta de Reforma de los Teatros prohibió la representación de... ¡*El menor de los menores, San Francisco de Asís*! También merece ser destacada la preferencia que se da cada vez más a la comedia heroica —con personajes de alta esfera y, por ende, mezclados en acontecimientos fuera de lo común— sobre la comedia de capa y espada o sencilla; y no por casualidad se intitulan algunas *Luis XIV el Grande, Pedro el Grande, Leopoldo el Grande*; todo lo cual nos permite comprender por qué la efímera «obra maestra» del desgraciado don Eleuterio, héroe de *La comedia*

nueva moratiniana, lleva precisamente por título *El gran cerco de Viena.*

Esa necesidad de rozarse con lo inédito, con lo extraordinario, heredada del siglo anterior, se extiende ahora a las condiciones, a las actividades, a los temas más diversos: *El más valiente extremeño,* comedia de guapo; *La más ilustre fregona, El imposible mayor en amor lo vence amor, El honor da entendimiento y el más bobo sabe más,* de Cañizares; *Los dos amantes más finos,* de Antonio Pablo Fernández; *El niño Dios en Egipto y más dichoso ladrón,* de Juan Hidalgo; *La criada más leal,* de Antonio Bazo, etc. Ni siquiera las comedias de santos se libran de esta tendencia; y cuando no hay lugar para un superlativo, lo suple una paradoja, una antítesis, de efecto idéntico: *La muerta viva Santa Cristina,* de Cañizares; *Princesa, ramera y mártir, Santa Afra,* de Añorbe; *La muger de dos maridos,* de Rodríguez de Arellano; *El marido de su hija,* de Valladares, o *El engaño desengaño,* de Comella.

Ahora bien, la frecuencia del fenómeno, sea cualquiera el género considerado, refleja a todas luces la decadencia de unos valores ya tradicionales, la alteración de su carácter original, mientras se va ensanchando el área de sus manifestaciones. Si hace falta añadir constantemente un superlativo absoluto al título de tantas obras heroicas, es que los grandes afectos y sentimientos heredados del siglo de oro han perdido parte de su intensidad primitiva hasta no ser ya suficientes para exaltar como antes a un público por otra parte acostumbrado desde tiempo atrás a los mismos enredos. Comentando *El gran cerco de Viena,* obra de su héroe ridículo, escribía Moratín hijo: «En suma, no son materia para el teatro las *empresas militares,* sino los *afectos heroicos*; y (...) la tragedia se vale de tales acaecimientos como *secundarios,* como causales o resultados de la acción, y no como objeto *principal* suyo».[9] Es que todas esas hazañas son el signo externo de la grandeza *aristocrática,* la cual por su parte queda asimilada a la grandeza *nacional* de la que todos los españoles —es decir, también los de las clases inferiores— se consideran partícipes. En una reseña de *El honor más combatido,* de Concha, opinaba el redactor de la *Minerva* en 1807 que sus lances todos son «crueles, atroces, bárbaros, indecentes, mas *no trágicos,* los caracteres están mal o *débilmente* sostenidos». Se ve, pues, cómo la búsqueda del

efectismo se hace en detrimento de la representatividad de los héroes.

Esa como compensación *cuantitativa* que se refleja en los títulos no frena la decadencia, pero sí la oculta a la vista de los contemporáneos, quienes están demasiado inmersos en su propia historia para pensarla objetivamente, con excepción, por supuesto, de los más lúcidos, pues bien debía de percibir un Zamora el sentido de tal evolución cuando denunciaba en 1722 «la novelera condición del siglo en quien (...) se ha metido a indecente el Gracejo, a Tramoyista el Aparato, a Bolatín el Tiempo, a ficción la Historia, a contemplación la Verdad, y últimamente a Maestro de Capilla el Numen». [10].

De *Carlos Quinto sobre Túnez* ya no resalta el *Memorial Literario* de 1786, y para censurarlos, más que los «lances prodigiosos, mugeres mágicas y esforzadas, *valentías y fanfarronadas españolas,* todo lo qual gusta al espectador apasionado»: la consecuencia de la degradación de los valores caballerescos es la mutación del *caballero* en *espadachín,* o si se quiere, en máquina de ejecutar hazañas. La serie de los *Carlos XII* de Zavala y Zamora, representada de 1786 a 1787 con franco éxito ilustra como tantas otras comedias de la misma naturaleza el término a que llega esta tendencia en la segunda mitad del siglo; el rey de Suecia, es decir, el mismo autor, confunde la grandeza con el exceso: hace arrojar desde lo alto de una peña al oficial moscovita que ha traicionado a los suyos en provecho de los suecos; poco antes, tras haber conseguido distraer la atención del adversario que le ha desarmado, le apuñala a la vista del público; en otro momento, nos dice el *Memorial Literario,* por un motivo trivial hace quebrar los ojos a un soldado. Pedro el Grande, héroe de Comella como hemos dicho, se nos presenta como un personaje excepcional, sobre todo gracias a una serie de reacciones que necesariamente debían incluso apreciarse como excesivas, ya que su mentor las modera varias veces, resaltando mejor así la «grandeza» del monarca. Todo el arte de Zavala consiste en

disponer una batalla en cada jornada, con el aparato de trincheras, estacadas, cañones y morteros, que aturdan las orejas a estampidos y diviertan la vista con fuegos de artificio...

Pero cuando el rey y sus hombres se vienen a las manos, el *Memorial Literario* califica la escena de «fin de entremés». Y sin embargo, la intención del autor era presentar a su público —un público que por otra parte quedó convencido— «el ardimiento, seriedad y valor de Carlos 12, y poner en su boca expresiones y dichos suyos que mostrasen este carácter; pero en el teatro parecieron más bien *dichos de gracioso* que sentencias de un Rey». La idea reaparece («hacer a los Reyes graciosos») a propósito de la tercera parte de la obra en el *Correo de Madrid* de septiembre de 1787. Los que consideran graciosos o ridículos a esos personajes juzgan que no consiguen alzarse al nivel del héroe histórico o legendario que encarnan y son parecidos por lo tanto al plebeyo que fracasa en su intento de imitar al noble. La risa no hace más que expresar la constatación de dicho fracaso, pero también pone de manifiesto la relativa incomprensión de los referidos críticos ante una mentalidad que tienen por ya caducada, y a la que sus adversarios siguen aferrándose. Y el fracaso del héroe se extiende a la comedia toda: Forner llamó a Manuel Fermín de Laviano autor de «tragedias que hacen reir»; [11] Francisco Nieto Molina relata en un soneto irónico sus esfuerzos por escribir una «Tragedia que será Comedia». [12] El caballero ha descendido las gradas de la escala social para confundirse con la idea que de él se forma el conjunto del público.

De ahí la importancia que van cobrando paralelamente, por lo menos en la primera mitad del siglo, los aventureros y los forajidos de las comedias de guapo, pues en el fondo son idénticas sus hazañas. [13] Gabriel de Espinosa, en *El pastelero de Madrigal,* de Cañizares, aspira a subir al trono de Portugal haciéndose pasar por el rey don Sebastián, y para lograr sus fines se muestra tan valiente y noble como los verdaderos nobles a quienes burla; según advertía el periódico *Minerva* en 1807, «muestra más dignidad de lo que parece corresponder a un embustero embaucador» que ejecuta todas sus acciones «a lo grande»; es decir, que vistiéndose de seda deja de ser mona, y que por lo tanto para la mayoría de los espectadores de la obra no debía de haber mucha diferencia de naturaleza entre la grandilocuencia de la arenga de Gabriel a los portugueses —a quienes quiere convencer de su origen real describiendo hazañas bélicas extraordinarias— y sus valento-

nadas de aventurero popular, pues el personaje ha de resultar indudablemente simpático: tal tipo de héroe respondía en cierto modo a las aspiraciones de la masa en la medida en que salvaba gracias a su habilidad la distancia que le separaba de la clase privilegiada, es decir, que prescindiendo de la legalidad, era un individuo excepcional comparable a sus víctimas; esta confusión y asimilación fue advertida por el redactor del *Memorial Literario* de 1794, quien lamentaba que la obra contribuyera a «extender opiniones falsas».

El falso nuncio de Portugal puede compararse a la anterior, pues Sayavedra, «hijo de un pobre soldado», [14] falsifica documentos a fuer de «grandísimo embustero» —al pastelero se le podría conceder «de enredadores (...) la Cátedra primera»; recordemos los títulos superlativos de comedias heroicas—: es, pues, también un sujeto excepcional. Su divisa es que la fortuna ayuda a los audaces; por ello consigue establecer el Santo Oficio fingiéndose nuncio del papa, y todos, incluso el rey y el arzobispo, caen en la trampa; es decir, que tampoco sienten diferencia entre el enredador y ellos mismos. A pesar de descubrirse la verdad, no se le castiga, pues ha triunfado su obra y además —enredo de capa y espada— ha reconciliado a la reina con su esposo inconstante. Lo interesante para nuestro propósito en esta obra es que el héroe —o el autor, que viene a ser poco más o menos lo mismo— deja entrever el trasfondo psicosocial en que se funda el atractivo de sus hazañas; dice, en efecto, Sayavedra:

> Al mismo tiempo mi fausto,
> mi pompa, mi señorío,
> mi autoridad, mi manejo,
> mi persuasión, mi cariño
> me han sabido grangear
> tan grave copia de amigos
> como abundancia de bienes,
> *aunque siempre el mundo ha visto*
> *solo al pobre, pobre al sabio,*
> *y con gran séquito al rico...*

A diferencia de Gabriel de Espinosa, Sayavedra no es un simple enredador, sino que posee innatos los altos pensamientos de aquel cuyo título usurpa:

Y aunque esta habilidad
pudiera hacerme atrevido,
ladrón y facineroso,
es tan *noble,* es tan *altivo*
mi espíritu, es tan *hidalgo,*
que a nada de eso me inclino.
Antes, un oculto influxo
me tiene hasta hoy persuadido
que a un gran fin me guarda el cielo.

«No sé —añade— qué secreto aviso»,

qué oculta fuerza, qué extraño
superior alto incentivo
me hace persuadir a que
será Portugal, amigos,
teatro en que haré *famoso,*
noble, eterno y repetido
el nombre de Sayavedra
a los venideros siglos.

Conseguimos entrever el interés que sus palabras debían de suscitar en el espectador medio de Cañizares leyendo un pasaje de *El Pensador,* de Clavijo y Fajardo, en el que se pone en boca de un imaginario «labrador rico», el más rico de su comarca, un lenguaje análogo; el hombre, Melibeo, aspira a convertirse en caballero en la ciudad, y esto, tanto más —dice— cuanto que

> *vestido de Caballero,* dirá qualquiera que soy un *gran Señor. En una Comedia* que representamos antaño... hice yo un papel de Rey, y fuy muy aplaudido de los que vinieron de Preneste a verla.

Además, ya ha sido «justicia» en su pueblo durante tres años; y prosigue así:

> Y añadid, Señora, que *acá dentro de mí tengo un no sé qué que continuamente me está diciendo: Melibeo, ¿qué haces hecho un Patán?* Vete a vivir a la Ciudad, que allí *has de ser más de lo que piensas.* [15]

Su convicción es tanto más profunda cuanto que un «adivino muy sabiendo» (*sic,* por «sabiondo») dijo antaño a su

abuela: «que guarden este muchacho porque si vive ha de ser un grande hombre». Su deseo se realizará: la «emperatriz» Némesis, que como entre los griegos, castiga todo intento de elevarse por encima de la propia condición, le permite convertirse en una de las primeras notabilidades de la ciudad, convencida de que le ha de ver echar de menos el campo. La frecuencia con que se denuncia esta ansia de promoción confiere a la ficción de Clavijo una verosimilitud a nuestro entender suficiente.

En *El más valiente extremeño Bernardo del Montijo,* que Mérimée atribuye a Cañizares, las proezas guerreras contra los portugueses se armonizan perfectamente con un espectacular altercado entre guapos, que se llaman Bernardo (héroe de la obra) y don Luis; ambos se comportan a su manera como pudieran unos hidalgos deseosos de zanjar una diferencia en el campo del honor:

D. Luis — ¿También es de los que hienden?
¿No sabe que soy de toda
Esta Andalucía el rayo?
Bern. — Por lo que truena y ribomba
La nube de aquesa lengua,
Reconozco que es Tabaola.
.....
D. Luis — Bien pelea el Estremeño.
Bern. — Tieso es el guapo de Ronda.
D. Luis — ..... Detened.
Bern. — ¿Qué es lo que se ofrece ahora?
D. Luis — ¿No habéis tentado mi pulso?
Bern. — ¿No habéis pulsado mi hoja?
D. Luis — Mirad que es más valeroso.
Bern. — Ved que es aún más valerosa. *(etc.)*

La actitud es muy parecida a la que denuncia D. C. T. (don Cándido Trigueros) en el *Diario de Madrid* del 31 de julio de 1789 después de una representación del famoso *Federico II rey de Prusia,* de Comella:

Para representar a Federico como un *Héroe,* no halla el autor mejor expresión ni frase que hacerle decir: *¿No soy yo un gran guerrero?* que es lo mismo que si con este *absurdo fanfarrón* quisiese colocarnos

al Rey de Prusia entre la clase de los *valentones espadachines* que hacen sus papeles en la representación de varios dramas cómicos.

En efecto, todos los personajes de esta obra de éxito «hablan como si perteneciesen a la ínfima clase del Vulgo»; de ahí el temor de Trigueros a «que en los sugetos que admiran el carácter de los grandes hombres haya *disminuido la idea* del que se habían formado de Federico II».

Uno de los valientes de *Las cuentas del Gran Capitán,* de Cañizares (1715), García de Paredes, debe su prestigio a su carácter pendenciero, a una franqueza excesiva, a una constante exaltación, en suma, a una «virilidad» que se expresa por medio de juramentos y tacos; es otro personaje excepcional, y sobre todo simpático, es decir, en cierta manera, *ejemplar*; ahora bien, se trata de un individuo a la vez físicamente hipertrofiado (derriba a un hombre de un medio puñetazo, es capaz de sujetar a dos contrarios, sus argumentos predilectos consisten en dar estocadas y echar al contradictor por la ventana) y mentalmente elemental (se gloría de no saber hablar con las damas; basta con un regalo, «y si no, Christo con todos»); según advierte Mérimée, es tan áspero como el García de Lope de Vega, del que se deriva, pero se ha convertido ya en un «bribón achulado»; igual parecer formulaba Moratín hijo:

... este carácter *muy agradable al pueblo* es demasiado grosero (...) Cañizares *no se contentó* con hacerle *valiente,* le hizo *valadrón,* provocativo, temerario y demasiado ignorante, bien que a las vezes se le olvida y pone en boca conceptos que le convienen mal... [16]

En suma, el atractivo de su personalidad procede de que frecuenta el trato de los grandes de este mundo, a cuyo nivel se alza por la «virilidad» de su comportamiento; si bien es graciosa, su aspereza nunca incurre en la ridiculez, y la risa que pueda provocar supone la adhesión, la complicidad, no la reprobación del lector o del oyente: su «ordinario/modo de hablar» a las mujeres le diferencia ventajosamente de los petimetres, frente a quienes se define por contraste. Escribe el *Memorial Literario* de 1785:

Agradan las expresiones valentonas y tosco modo de enamorar que tiene D. Diego García de Paredes, las sentencias políticas del Gran

Capitán y las graciosas cuentas que da de los gastos que ha hecho en la conquista de Nápoles.

Esas sentencias políticas no son más que una relación de méritos que declama dilatadamente el ilustre militar ante su rey con pocos menos juramentos que el propio García de Paredes; las cuentas son la respuesta a un tiempo burlesca y grandilocuente del hombre de acción al burócrata manejador de registros. Bien parece, pues, que el conjunto del público, al igual que el dramaturgo, consideraba a ambos personajes, al valentón y al capitán, como unos héroes *equivalentes,* cuando no de idéntica naturaleza.

En un reciente estudio, Arcadio Baquero, al analizar el Don Juan de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague,* de Zamora, nota precisamente que «la característica de este Don Juan (...) es (...) su *matonismo,* su amor por la *pendencia,* su sed de sangre». Habla incluso de la «chulería barriobajera, casi, de este Burlador»; «las riñas se suceden —añade—... las peleas abundan». [17] El héroe llega a plantar cara a su rey. Y el caso es que esta personalidad le hace considerar por uno de sus interlocutores como un «asombro», un «monstruo», es decir, como un ser fuera de lo corriente. Este desfase aparece con mucha más claridad en las adaptaciones de obras extranjeras bajo la forma de comedias heroicas, en el sentido de que para el observador se opera, podríamos decir, de manera casi inmediata y ya no en el transcurso de una lenta evolución. ¿Cómo deforma José Ibáñez, «traductor» de la ópera de Metastasio *Didone abbandonata,* los personajes italianos a través del prisma de su psicología? Según Clavijo y Fajardo, que también juzga, preciso es decirlo, en función de sus propios prejuicios,

Dido es una muger ordinaria, ... amante como pudiera serlo *una de Lavapiés*...; y tiene tan poca dignidad en sus acciones que quando Eneas se quiere ir lo agarra con indecencia y parece *una de estas mugeres que tiran de la manga.* La más ordinaria en la vida civil que hiciera lo que Dido sería ridícula y despreciable... Eneas nunca es Héroe; jamás sublime. Es un *guapetón de jaquetilla,* un *baladrón insolente y de mala crianza* que, sin guardar respeto ni al carácter de Yarba, que aunque negro era Rey, ni a sí mismo, le dice *tantas y*

tantas groseras desvergüenzas que sólo pudo haverlas aprendido en el *Barquillo.* [18]

¿No es revelador el que uno de los dos títulos españoles de la obra haga hincapié en la valentía del personaje central: *El valiente Eneas*?

En *La más heroica piedad más noblemente pagada* —un título, adviértase, doblemente superlativo—, de Luis Moncín, un niño cuyas frecuentes intervenciones atestiguan el interés manifestado por el público hacia sus iguales, desenvaina una diminuta espada al ver arrodillarse a su padre ante el emperador Carlos Quinto:

> Padre, ¿por qué llora usted?
> Si algún agravio le han dicho,
> por vida de...

No falta nada, ni el juramento. Pero esta actitud recibe la enternecida y sonriente aprobación («¡Hay mayor gracia!/Dios te bendiga, chiquillo») del duque de Alba, es decir, de quien simboliza en la obra las cualidades caballerescas de la «raza» y aparece como un gran guerrero cargado de años y lleno de sabiduría cuya franqueza no perdona ni al mismo emperador, y cuya «virilidad» esgrime a menudo el «¡cuerpo de tal!». Percibimos fácilmente la afinidad que une a los dos personajes, tanto más cuanto que su origen social es el mismo. Reparemos en que la sonrisa del de Alba traduce la percepción de cierta falta de concordancia entre la edad del muchachito y su reacción de adulto. Sin duda es por una razón análoga, si bien no totalmente idéntica, por lo que los aventureros, los espadachines, e incluso los majos, *son divertidos* y *seducen* a un tiempo. En el sentido de que aún no son caballeros de derecho —aunque tal o cual de ellos llegue a serlo por decisión real—, pero sí de hecho. Por ello es lícito preguntarse por otra parte si la aparición de mujeres guerreras en la escena no evidencia en definitiva una intención semejante por parte de los dramaturgos, a saber, divertir con la imitación —no decimos la parodia— del valor masculino al menos tanto como conmover con los mismos actos de valor.

Al criticar la actitud de don Vicente, «Caballero Valenciano» de *Las labradoras de Murcia,* de Cruz, Josef Sánchez (tal

vez Casimiro Gómez Ortega) le compara sarcásticamente a «Vicente Venet», el muy conocido protagonista de la comedia *El vandido más honrado y que tuvo mejor fin, Mateo Vicente Benet,* título que ilustra perfectamente los dos aspectos complementarios de la evolución que tratamos de describir. [19] Unos veinte años más tarde, un autor que se ocultaba tras el seudónimo de «Madamiselle de Bouville» escribía por su parte: «He visto el famoso Carlos XII con el carácter de un *guapo Francisco Esteban* y una Juana Gray (*sic*) con un amor de callera». [20] La asimilación del que vive al margen de la ley y de quien por privilegio está por encima de ella es total. No lo es menos la de la nobleza y de la gente baja. Podemos explicarnos ya mejor esa acusación de inmoralidad formulada contra numerosos héroes de comedias contemporáneas y, de rechazo, la condena de los valores que en sí lleva el teatro antiguo, sobre todo el de Calderón.

Pero entre el público que tiende a asimilar, a confundir las hazañas del caballero y las del forajido o del guapo, y el dramaturgo deseoso de ofrecerle sus héroes predilectos, existe un intermediario cuya importancia no debe infravalorarse en la medida en que su papel consiste justamente en *encarnar* los personajes, en *prestarles su personalidad,* como en expresar la que el poeta les da, y esto tanto más cuanto que *varios actores eran al mismo tiempo dramaturgos.* Ahora bien, con muy contadas excepciones, los cómicos de las compañías madrileñas o de provincias proceden de las capas populares, y por otra parte su bagaje cultural es esencialmente empírico. Un colaborador del *Diario de Valencia* escribe en 1813 que hasta los peores actores son capaces de imitar perfectamente el lenguaje y los modales de los majos, y de forma más general, los «caracteres baxos», debido a que, siendo en su mayoría de origen humilde,

> les es muy fácil expresar en el teatro lo que hacen naturalmente fuera de él; ningún esfuerzo ni estudio les cuesta hablar y obrar lo mismo que en sus casas y en las tabernas. Pero estos mismos que sobresalen en saynetear no saben decir una palabra concertada quando se trata de imitar un carácter noble: el lenguage, continente, acción y tono de las clases decentes son cosas muy superiores a sus alcances, porque no están acostumbrados a verlas. [21]

¿Es testimonio tardío? Veinte años antes, escribe Jovellanos que los actores de su época se sienten mucho más a gusto en

> la representación de *aquellos caracteres bajos, que están al nivel o más cercanos de su condición,* sin que para la de altos personajes y caracteres se haya hallado jamás alguno que arribase a la medianía.[22]

En este último caso, ¿cómo pueden en efecto expresar la grandeza de los afectos, la elevación de los caracteres, en una palabra lo excepcional, si no es *forzando su forma de interpretar* en escena? De ahí esos

> *gritos y aullidos descompuestos,* las *violentas* contorsiones y desplantes, los gestos y ademanes *descompasados,* ... aquellas miradas libres, aquellos meneos indecentes, aquel *énfasis* malicioso, aquella *falta de propiedad,* de decoro, de pudor, de policía y de *aire noble*...

Según Nifo, la actriz que hacía el papel de Margarita en *Para vencer amor querer vencerle,* de Calderón, actuaba como si la princesa no fuera en realidad más que una petimetra, es decir, como una persona de la «clase media» que remedara la grandeza, y no sin permitirse las «burlas y meneos de abanico de alguna turbia doña Clara»; por otra parte, el duque César dio pruebas de un «desenfado grosero (...) tratándose Dama y Galán como si fueran dos Verduleros».[23] El *Memorial Literario* destaca en 1784 que en el desenlace —modificado— de *Travesuras son valor,* de Moreto, Sancho el Bueno y el duque de Alba, al enterarse de la amnistía general, «empezaron a baylar, saltar y hacer cabriolas tan indecentes como ridículas». El mérito de María Bermejo, en quien los neoclásicos fundaron grandes esperanzas, es haber interpretado el papel principal de *Hypermenestra* «sin hacer con los brazos posturas extravagantes, ni con los ojos expresiones indecentes».[24] Moratín hijo afirmará por su parte que cuando la representación de *Fedra* o de *Zaira* en Madrid llegó a dudar si «aquello era Tragedia o Entremés». El lazo que une esta interpretación a la vez excesiva y vulgar de los actores y el teatro popular lo pone de relieve Díez González cuando escribe en 1789, en una memoria dirigida al corregidor, que los actores

... suspiran todavía por las comedias de magia. Aborrecen las tragedias y prefieren aquellos comediones en que hay baladronadas, guapezas, desafíos, batallas, y otras cosonas semejantes en que ellos lucen gritando, pataleando y descoyuntándose los huesos.[25]

Hartzenbusch nos refiere una anécdota que muestra que esta declamación «caballeresca» se fundaba en un convenio tácito establecido entre el escenario y la sala, y que unos grandes actores tales como Máiquez tenían a veces que respetarlo si no querían disgustar al público:

En la tragedia *Numancia*[26] acostumbraba Máiquez también a pronunciar con *énfasis* aquellos dos versos de Megara

Scipión, carne humana nos mantiene;
la sangre de los cuerpos beberemos.

Solís le replicó:

—Si ve Scipión que le dan a gritos esta respuesta, le parecerá una *fanfarronada,* se reirá de ella y creerá que el General Numantino en nada piensa menos que en cumplirla. Es necesario que se vea allí la calma terrible del hombre que ha tomado una resolución cruel, pero firme, irrevocable.

Máiquez contestó:

—*Todos los galanes* que antes que yo han hecho este papel *gritaban aquí,* y con un auditorio acostumbrado a esto, *si no chillo, disgusto y la tragedia pierde.*[27]

Aún existe una razón que a nuestro juicio todavía no se ha aducido: la acústica de los teatros, que sin duda alguna debió de contribuir a intensificar los efectos que acabamos de describir. El *Diario de las Musas* del 2 de enero de 1791 nos informa de que si desde este punto de vista el teatro del Príncipe era regular, en cambio no se libraba de la crítica el teatro rival:

No sucede esto con el de la calle de la Cruz, pues de éste aun no podrían aprovecharse las paredes, porque además de tener una figura irregular para un teatro, carece de *Proscenio*[28], embocadura, foro, torna voz, eco o guitarra para que resuene la horquesta, y además los balcones de yerro apagan enteramente el eco de la voz del Actor. ¡Quántas comedias modernas de éstas que requieren la representación natural y sencilla, por tener en este coliseo que esforzar la voz los Actores para ser oídos del auditorio han parecido distintas que en el de la calle del Príncipe por haberse con este motivo des-

quiciado ciertas finuras que dependen de la sencillez y naturalidad con que se dicen comúnmente!

La responsabilidad de los teatros nos parece tanto menos desdeñable cuanto que, por otra parte, la costumbre quería que se representasen durante los entreactos obras de carácter generalmente cómico, principalmente las tonadillas y los sainetes, de manera que un mismo intérprete podía hacer alternativamente el papel de un gran personaje y el de uno o de varios individuos de los bajos fondos madrileños. Esta es la razón por la que Moratín se indigna al ver a Séneca convertido en tabernero del Rastro antes de volver a dar consejos de clemencia a Nerón, o al prefecto del pretorio ya vestido de alguacil, o aún más a Agripina vestida de casquera. Y el caso es que se producía realmente una interferencia; dada por una parte la complicación de los tocados, peinados y vestidos de los actores de ambos sexos y por otra el poco tiempo de que disponían para cambiar de trajes,

> en el entremés o en el sainete se presentaba el alcalde de Polvoranca peinado en ala de pichón, con montera de paño, chupa parda, guirindola de festón y coturnos griegos; a el sacristán de Escopete se le descubría un pedazo de toga consular que le arrastraba por debajo de la sotanilla; y la tía Chinche salía con su guardapiés de estameña azul, medias de trama de Persia, ricos zapatos con hebilla de Francia, mandil negro, peinado magnífico... [29]

Esta lenta alteración no puede disociarse de una evolución más general y de igual sentido que afecta a un cierto número de actividades, a ciertos sectores, de la sociedad contemporánea. El teatro desempeña aquí perfectamente su papel de reflejo, mientras en contrapartida contribuye a acelerar, como en muchas ocasiones se deplora, el proceso de «bastardeamiento» a que acabamos de aludir. En efecto, apenas es necesario recordar el concierto de imprecaciones y críticas que suscita en los medios ilustrados la decadencia de la nobleza y la perspectiva de una democracia cuyo espectro esgrime un Jovellanos para sacudir el «letargo» de su clase a la que acusa de estar preparando su propio naufragio:

> ..... Todo
> se precipita; el más humilde cieno

fermenta y brota espíritus altivos
que hasta los tronos del Olympo se alzan.
¿qué importa? venga denodada, venga
la humilde plebe en irrupción, y usurpe
lustre, nobleza, títulos y honores.
Sea todo infame behetría; no haya
clases ni estados. Si la virtud sola
les puede ser antemural y escudo,
todo sin ella acabe y se confunda. [30]

Tomemos un ejemplo entre varios, pero que a nuestro parecer resulta particularmente simbólico: las corridas de toros, que en el siglo anterior eran aún patrimonio de los nobles caballeros —una variante de los torneos—, se han ido convirtiendo poco a poco en oficio de bestiarios plebeyos que manifiestan a su manera las cualidades de valor y destreza de sus antecesores. Que exista una afinidad entre esta «nobleza» torera y aquella cuyo relevo ha tomado no parece dudoso: los mejores diestros son adoptados y adulados por la alta sociedad que siente en ellos cierta complementariedad. Pero por otra parte, esta diversión ha sido asimilada ya por el pueblo, es cosa del pueblo. Precisamente, el cómico Manuel García Parra denuncia esta apropiación:

> ... creer que el arrojo y destreza de una docena de hombres criados desde su niñez en este *oficio*... se puede presentar a la misma Europa como un argumento de *valor o bizarría española,* es un absurdo... [31]

Pero ¿no es el mismo García un hombre del pueblo al que su oficio y talento han diferenciado de la gente común hasta el punto de hacerle adoptar en esta ocasión la mentalidad de los medios aristocráticos ilustrados, de los que se siente solidario? Lo cierto es que la opinión, si damos crédito a estas palabras, hace del torero el símbolo de las virtudes tradicionales de la raza. Y téngase en cuenta que el oficio de bestiario era uno de los más «infames», puesto que Pérez y López, dos años antes de la publicación del decreto de 1783 que otorgaba la «honra legal» a todas las profesiones sin exclusiva alguna, juzgaba que la de torero, con algunas más, podía constituir una excepción a la ley que él deseaba ver promulgar. [32]

Romea caracteriza bien este doble aspecto en el noveno discurso de *El escritor sin título*:

> Oy parece que está el mundo de otro ayre, y que *lo humilde y elevado viven convenidos,* pues, como Cástor y Pólux, se han hecho *Gemelos*...; en nuestros días no hay quien quiera parecer Noble, porque *todos quieren parecer Pleveyos*; o no hay quien quiera parecer Pleveyo, porque *todos quieren parecer Nobles.*

Se trata exactamente, en su opinión, de una confusión de valores. El caso es que se piensa naturalmente en el majismo, al que se entregan entonces unos jóvenes aristócratas ociosos (recuérdese a los más conocidos, el marqués de Perales, regidor de Madrid, y el marqués de Torrecuéllar), pero creemos que la explicación de esta moda por el mero deseo de «evadirse» no basta: es preciso preguntarse además por qué eligen al majo y no a otro y por qué el que afecta sus modales lo siente como *complementario.*

Es fácil observar que el majismo auténtico, popular si se prefiere, [32 bis] nace en los barrios bajos del intento más o menos confuso de asimilarse al estamento dominante, al estamento que ha impuesto sus valores a toda la sociedad y al que, conviene advertirlo, se tiene ocasión de admirar mucho más durante la representación de una comedia heroica que en la vida cotidiana; porque el majo, en último análisis, es el producto degenerado de la apropiación por el bajo pueblo de las costumbres aristocráticas tal como su espíritu reivindicativo alienado las concibe. La expresión «petimetre de baja esfera», empleada por el francés Bourgoing para definirlo, lo da claramente a entender. No se nos oculta por cierto que conocemos sobre todo la fauna de Lavapiés o Maravillas a través de los sainetes de Cruz; por ello es necesario tener cuidado de no considerar como perfectamente objetiva, «fotográfica», la imagen que de ella nos dan dichas obras; como individuo ajeno al medio y como sainetero, don Ramón tiene su propia óptica, su propia forma de ver y de presentar las cosas que, en una amplia medida, también es la de su público, y que supone, si bien lo examinamos, la conciencia de la inferioridad social del majo. Sin embargo, ciertas características parecen destacarse: amor propio quisquilloso, «impaciencia», verbo altanero y hasta jac-

tancioso, prontitud en pasar a los actos; como advierte atinadamente Cánovas del Castillo,

> los manolos hacían entonces, a modo de parodia histórica, *lo mismo que los galanes de Calderón en otros tiempos:* torear, rondar, reñir y padecer persecuciones por la justicia.

Y más lejos añade: «El majismo en suma (...) había ya donde quiera reemplazado *a las antiguas caballerías.*» [33]

Pero ¿cabe atribuirlo, como parece pensarlo el autor, a la influencia de las ideas democráticas? Cánovas no es el único en divisar el espectro de la democracia donde no está... ¿No lo veía Menéndez y Pelayo en *Los menestrales,* de Trigueros? Lo cierto es que el parentesco que une al majo y al caballero, mejor dicho, al majismo y a la mentalidad caballeresca, es innegable: por haberlo percibido como su público es por lo que Cruz ha realizado esas *parodias* de «tragedias» o de comedias heroicas que son *El muñuelo, Manolo* o *Los bandos de Lavapiés.* Unos petimetres o unas simples «personas particulares» sin caracterización no podían sustituirse a los personajes populares de estos sainetes sin menoscabar notablemente el interés, sin atenuar la gracia, de dichas obras.

Este parentesco es tanto más perceptible cuanto que el descendiente del héroe caballeresco tiende gradualmente a no conservar de su antepasado más que cierto comportamiento externo por el cual se confunde con el valentón o matasiete. Ahora bien, el epíteto de guapo (o crudo) se emplea precisamente como sinónimo de majo en muchos sainetes, tales como *El majo de repente* o *Los majos vencidos*; y de guapeza hay que hablar a propósito de las actitudes, e incluso de las palabras, de los protagonistas. Un ejemplo citado por Alcalá Galiano ilustra de modo bastante feliz la mentalidad *real y verdadera* del majo; el 2 de mayo de 1808, escribe el autor, se produjo bajo las ventanas de su domicilio una escena

> de las *muy frecuentes* en aquel día. Apostóse en la parte más baja de la misma calle del Barco... un *intrépido manolo,* resuelto, según parecía, a *pelear* cuando ya pocos en Madrid seguían la desesperada contienda, y parapetándose con la esquina, apuntaba al francés, el cual le correspondía con igual ademán, pero sin disparar uno u otro... [34]

Satisfecho ya al cabo de un momento de su intervención, se fue el manolo. Así, pues, el majo y el heredero del noble caballero se han ido aproximando uno a otro por medio de una como asimilación recíproca cuyo primer estado, en las tablas como en la vida, lo constituye el guapo. El *Diccionario de Autoridades* define al majo como «hombre que afecta *guapeza y valentía* en las acciones o palabras». A prueba de ello, léase *El majo de repente,* cuyo efecto se exagera jocosamente por ser un petimetre quien, deseoso de seducir a una muchacha de los barrios bajos, muda de aspecto según indica el título y viste, a imitación del majo, «su cofia, su chupita,/chupetín y calzonazos,/sus hebillas a la punta/del pie, su capa arrastrando,/su rejón en el bolsillo,/y en la boca su cigarro» (ese cigarro que el director de escena de 1784 hacía liar al actor que interpretaba el papel de Gómez Arias y que hallamos en tantos sainetes de don Ramón): en este sainete, Pedro, criado de don Fabricio, el petimetre candidato para el matrimonio, habla de su amo como de un hombre que

de una mirada a lo zaino
o de un resoplido, mata
diez hombres sólo de espanto.

Don Fabricio impone su autoridad a los legítimos majos en el diálogo siguiente:

Coronado — ¡Debe
de ser el niño salado!
Fabricio — ¿Habla usted de mí?
Coronado — De usted.
Fabricio — ¿Y en qué tono?
Coronado — De canario.
Fabricio — Usted es chusco, y con la gente
de ese humor yo no me hablo,
que soy serio.
Simón — Yo también.
Fabricio — ¡Válgame Dios, y qué largo
es usted!
Martínez — Yo soy más corto.
Fabricio — Le entrará a usted menos paño
en una capa.

Martínez — ¡Parece
que es usted algo alentado
y de bríos!
Fabricio — No señor.
Martínez — Me lo habían informado.
Fabricio — Sería en chanza, y sinó,
para que vea que es falso,
vámonos hacia el canal
u otro sitio retirado,
con armas, o puño a puño...

La comedia áurea nos ha hecho familiar este tipo de diálogo al que generalmente pone fin la decisión de ajustar las cuentas en el campo del honor. Pero basta con comparar el diálogo anterior con el altercado que enfrenta, por ejemplo, a Bernardo del Montijo y don Luis en *El más valiente extremeño* para que el vínculo entre ambos diálogos aparezca claramente. Oyendo proferir a Martínez:

Con los hombres yo no gasto
ni quejas ni ceremonias;
y a otra cosa, que me canso
pronto de hablar,

o estudiando el comportamiento del majo con su «prometida», pensamos en aquel García de Paredes (al que pese a su edad avanzada, Diamante presentaba como un espadachín impenitente en *El valor no tiene edad*) que en *Las cuentas del Gran Capitán* se envanece de no saber perder tiempo en hablar a las mujeres y en lo que respecta a la fuerza de su brazo no le va en zaga al amo de Pedro o a Coronado, el cual se niega a matar por miedo a acabar con el género humano.

Mas prosigamos; la semejanza, ocioso es decirlo, no es casual; este tipo de héroes se encuentra con demasiada frecuencia como para que no nos tiente el deseo de descubrir los lazos que le unen a la psicología popular. En *La Judit castellana,* de Comella, el alcaide de Osma, Gonzalo Gutiérrez, maneja con dificultad el lenguaje amoroso, porque, según dice, nunca

para explicarme he gastado
más voces que las precisas;

al pan siempre le he llamado
pan, y al vino vino.

Además, echa pestes, y con regularidad, contra el casamiento que le espera, y la manera como trata a su futura esposa doña Elvira es la misma que la de García de Paredes con el bello sexo. Ahora bien, no carece de interés advertir que Comella opone claramente el estilo rebuscado de Elvira a la rudeza del de Gonzalo; éste, tras haber escuchado una serie de «imposibles» evocados por su prometida («antes de unirme/ a otro amor, verás trocado/todo el orden de las cosas:/no habrá en las Cortes engaño;/saldrá el sol por occidente;/el pez nadará en el prado...»), exclama:

... si hemos de hablar claro,
yo no nací para ti,
yo hablo siempre liso y llano,
y tú gastas unas frases...

Y la bella Elvira responde que le ama *tal como es*. En realidad, y podemos advertirlo sin necesidad de una cita más larga, el estilo del parlamento de la joven conviene perfectamente a un personaje serio como es el suyo y no es sino muy normal en una comedia heroica; sus paradojas son al fin y al cabo un artificio frecuente, y el mismo autor de *Raquel* no se desdeñó de utilizarlo para crear bellos efectos oratorios. ¿A qué puede, pues, corresponder tal oposición? Gonzalo en modo alguno queda ridiculizado por su réplica: incluso podemos decir que su valentía, gracias a la estima que debe suscitar en el público, acredita en cierto modo esa actitud de sencillez a ultranza, excesiva —y por consiguiente, divertida— pero simpática al mismo tiempo. Y es incontestable que estos caracteres distintivos hacen de Gonzalo un personaje próximo al hombre del pueblo, cuya tendencia a considerar como un criterio de originalidad, de *autenticidad,* la *falta de aptitud para cierta manera de vivir,* halaga en el fondo. Prosigamos; los guerreros no son los únicos que ofrecen estas particularidades: don Higinio, el hidalgo de *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta,* de Luis Moncín, se comporta del mismo modo con respecto al matrimonio que próximamente ha de contraer; si Gonzalo Gutiérrez hablaba a este propósito

de esclavitud, el montañés se compara a un mártir o a un animal que llevan al matadero; vemos cuál es el nivel de esta «filosofía» y el efecto que pretende producir; el personaje ha de ser adoptado instantáneamente por el público no muy refinado, es decir, por la mayoría de la sala; añádase que nuestro hombre, al igual que Paredes o Gutiérrez, llama al pan pan y al vino vino. Ahora bien, este provinciano no cobra su verdadero sentido sino frente al cortesano, y más concretamente frente al *petimetre,* del que es viva negación. Puede extrañarnos a primera vista el ver que Moncín escoge uno de esos hidalgos que la tradición nos muestra tan linajudos como hambrientos y por lo tanto *ridículos,* mientras que en la obra que estudiamos, si el hidalgo es sin duda alguna gracioso, e incluso a veces burlesco debido a su exageración, también es *conmovedor* y se nos muestra sobre todo como el héroe «positivo» de la obra, *aquel cuyo triunfo ha de compartir el público.* Es que Moncín quiere en este caso oponer lo antiguo a lo moderno, criticar —sin severidad excesiva— la moda en nombre de la tradición, una tradición a la que las masas son tanto más sensibles cuanto que no tienen derecho al beneficio de la novedad. Don Higinio, como sus iguales, era la encarnación del español rancio, y el autor no deja de insistir sobre esta particularidad: su código de buenos modales es el *Galateo español* de Gracián Dantisco; lleva el mismo traje que sus antepasados y se empeña en conservarlo en lugar de adoptar el de los elegantes madrileños. «No eres cortesano», le dice su su criado; y efectivamente, desde el comienzo de la primera jornada, el forastero critica ciertas costumbres de la capital; principalmente evoca el que antes fue chichisveo y se ha convertido en cortejo, o sea, aquel «pedagogo eterno/que manda en las casas más/porque allí el marido es menos», verdadera plaga social unida a la petimetría, según los contemporáneos. Don Higinio se define con relación a los petimetres, la mayor parte de los cuales, dice, «deben lo que llevan puesto». Su prometida esposa ha sido educada «con especiales esmeros,/introducida en las *modas/corrientes de nuestro tiempo*»; pertenece a lo que entonces se llamaba «clase media»: su tío es abogado, frecuentan su casa un oficial, un médico y un abate cortesano; el autor describe una casa rica y «al gusto moderno»; doña Leonor recibe a las amistades en su tocador (el santuario de la

petimetra), y mientras el peluquero se afana, se habla de ópera o se escucha un cumplido; reina cierta ambigüedad en las relaciones entre ambos sexos, la buena educación admite las «finezas», familiaridades que suponen al menos en apariencia un sentimiento más vivo que la simple amistad (se hacen señas, se ofrecen un trozo de ave al que antes han dado un bocado, etcétera); el medio social parece inclinado a los gastos suntuarios y a las fiestas caseras, como lo acreditan los regocijos relacionados con el casamiento. Es cierto que Moncín no da a entender que Leonor es una legítima petimetra, pero el público sabía en todo caso que su modo de vida correspondía al que afectaban esas coquetas; por otra parte, el personaje no había de dar pábulo a la burla, en vista de la importancia de su decisión final, tomada con entera libertad: habiéndose despojado de todas sus galas para mostrarse vestida con mayor sencillez, doña Leonor ruega a sus visitantes que en adelante se abstengan de volver y le ofrece a su marido abandonarlo todo para irse con él a la Montaña, cosa que éste, generosamente, se negará a consentir.[35] De este modo, don Higinio, enemigo de las «etiquetas» de la vida madrileña, se gana el afecto de una esposa en un principio reacia, al igual que Gonzalo Gutiérrez consigue el amor de doña Elvira gracias a su ruda espontaneidad. Y además, nuestro hidalgo se comporta en el desenlace como un verdadero espadachín frente al poco valiente abate don Lucas, a quien considera equivocadamente como seductor de Elvira:

.....
la recompensa os prevengo
Lucas — ¿Cómo?
Hig. — Haciendo que vengáis
por vuestro pie al mausoleo
en donde depositado
quedaréis *in æternum.*
Lucas — No os entiendo.
Hig. — ¿Os despedisteis
de los amigos y deudos?
Lucas — ¿Para qué?
Hig. — ¿Para qué? ¡Lindo!
¿y habéis hecho testamento?

Lo que sigue se armoniza con estas premisas: queriendo enfriar el ardor del abate arrojándole en un pozo, le persigue a tiros con una pistola, antes de arremeter contra el propio suegro. Por último, haciendo gala del mismo exceso que un García de Paredes o que un «crudo» del Barquillo, irrumpe con el arma en la mano, «resuelto/a hombres, mugeres y niños/a pasarlos a degüello». Bien es verdad que esta intervención del «figurón» no puede tomarse en serio; pero lo cierto es que redunda en beneficio suyo, y en detrimento de un tipo social y literario muy conocido en aquel entonces, y al que los sainetes de Cruz ridiculizan como al petimetre (o al «usía» si se prefiere) con el que a menudo se confunde, oponiéndole precisamente al majo. En *El petimetre,* el abate don Zoilo hace una ridícula apología de la moda en los siguientes términos:

Ya la amanece el buen gusto
en el mueblaje: las casas
se adornan de cornucopias
en vez de petos y lanzas
.....
aquel bruto desaliño
del cabello y de (*la*) barba
que hacía *nuestra nación*
tan temible a las contrarias,
ya dócil a beneficios
del jabón y las pomadas,
por donde quiera que vamos,
van diciendo nuestras fachas
que somos *gente de paz:*
ya nadie al vernos se espanta,
pues yace oculto de miedo
el duelo, o la patarata
de *aquel honor* .....
Que porque me dijo «*mientes*»,
porque me sopló la dama,
u otras tales bagatelas,
¿he de *andar a cuchilladas*?
¡Hubo entre *nuestros antiguos*
gentiles extravagancias!

Vemos sin dificultad qué ideal masculino le opone implícita y más bien explícitamente don Ramón; en esto no se

diferencia apenas de ciertos amonestadores de las jóvenes generaciones aristocráticas, de un Jovellanos por ejemplo, si bien el fin que pretende éste es a fin de cuentas muy distinto y la categoría de individuos que fustiga no es la misma. El que el hidalgo y el majo tiendan, cada cual a su manera y según sus propias motivaciones, a acercarse a este ideal, constituyendo, por ende, la negación de la petimetría, nos ayuda a comprender que el valentón, como hemos podido observar en *Las cuentas del Gran Capitán* o en *La Judit castellana,* se defina él también, incluso en ausencia de un personaje que le sirva expresamente de contraste, en oposición a esa petimetría, y más exactamente en oposición a cierta manera de ser, a un comportamiento que rompe con la «tradición» y llaman petimetría los tradicionalistas o conservadores.

La segunda mitad del siglo XVIII nos ha familiarizado con ciertos tipos cuyo parentesco con los anteriores no parece negable y cuya frecuente aparición, que excluye la casualidad, supone necesariamente una demanda precisa. Así ocurre con el prócer que se siente incómodo en sus ricas vestiduras y no es muy amigo de protocolos: el duque de Osuna, en la obra que lleva su nombre, se proclama enemigo de la etiqueta y viste con sencillez; Federico II, en la famosa comedia de Comella, se presenta ante las personas de su corte con uniforme desgastado, mal peinado, y devorando el pan de munición en medio del estupor general («¿tengo otra naturaleza/yo que el Soldado?»); en *El hombre singular,* también de Comella, el «singular» coronel Lievens ha sido ideado a todas luces para conciliarse la simpatía; es un bienhechor de la humanidad doliente, y en el desenlace recibirá de manos de la reina la recompensa suprema, es decir, la mano de la que ama en secreto y que estaba destinada a otro. Ahora bien, si Lievens nada tiene de espadachín, es sin embargo áspero, tiene propensión a encolerizarse y tiene tanta gracia como sus antecesores. Su «natural descompostura» hace que lleve sin elegancia alguna el uniforme de coronel, cuyo carácter «afeminado» reprueba por otra parte, oponiéndolo al de los uniformes que llevaban los *antiguos capitanes*; por último, da muestras de una misoginia elemental. Tal hombre es amado por Isabel de Rusia a causa de todas esas cualidades «viriles»: esto equivale a proponerlo como modelo. Uno de sus homólogos se llama Lefort,

en *Pedro el Grande, czar de Moscovia,* del mismo autor: el honrado mariscal se retrata a sí mismo varias veces para que todos queden enterados de su indiferencia por la moda y cualquier prejuicio, de su incapacidad para dirigir un cumplido galante a una mujer, de sus cuarenta años largos de talle, cuando está a punto de casarse con la bella Natalia. Y lo interesante del caso es que dicho personaje es el mentor de Pedro el Grande, cuyo carácter colérico y franqueza brutal nos traen al recuerdo el genio de un García de Paredes. El discípulo aventajará al maestro, por lo que nos permite comprender mejor el alcance de esa actitud: al zar le gusta en efecto charlar con los obreros que están construyendo una fragata; no contento con ello, él mismo pone manos a la obra, exigiendo que se le llame simplemente «el maestro Pedro» durante el trabajo; más adelante le vemos manifestar el deseo de montar la guardia como un soldado raso y también el de hacer de grumete antes de ascender uno tras otro los grados que llevan al almirantazgo. Al almirantazgo, por cierto, porque el hombre sigue siendo grande para el dramaturgo y el público; ésta es además la razón por la que también él se burla del amor, pasión poco «viril». Es evidente que esta actitud demagógica del zar —cuyo lenguaje voluntariamente familiar raya a veces en la vulgaridad—, su llaneza, van destinadas a aumentar la simpatía que inspira al concurso el personaje imperial por ponerse éste a su nivel; pero por lo mismo se ayuda a un tiempo a dicho concurso a elevarse, de manera ilusoria por supuesto; al nivel de la grandeza del monarca tal y como por su parte se la representa. Y esto es, sin duda, lo que da al comportamiento de Pedro lo que podríamos llamar su sello de autenticidad; vulgar y exagerado, es el pueblo hecho rey, *según la óptica del dramaturgo que quiere ser intérprete de los gustos del público*; y esto es lo contrario de la democracia, si bien puede que corresponda, quizá, a una confusa aspiración a dicho régimen.

Parte del pueblo español se identificaba espontáneamente con esos héroes y con sus antepasados del siglo anterior en la medida en que su comportamiento expresaba, en su opinión, la superioridad de la «raza», y porque a través de ellos había tenido en numerosas ocasiones la ilusión de lograrse plenamente. Erauso y Zavaleta subraya bastante bien este doble

aspecto al afirmar que Calderón y sus discípulos expresaban toda la nobleza de la nación española. Fácil es inferir que criticar a esos autores equivalía a mostrarse mal patriota. Un docto teólogo, no menos hábil que lógico, formula tal acusación contra Nasarre en un dictamen impreso a continuación de la dedicatoria de Erauso; es una gloriosa empresa, añade, el defender a Lope y Calderón, esos *héroes nacionales*. El autor del *Romance liso y llano,* al contestar al artículo de Clavijo acerca del teatro áureo, exclama por su parte:

> ¿Por qué queremos tragedias,
> *extranjero* Pensador .....? [36]

En cuanto al prolífico Nifo, califica a los enemigos de «la ilustre gravedad y sencillez Española» de «desertores de España» (o de petimetres, acusación que tampoco es infrecuente). [37] ¿Sinceridad o mera demagogia? Nos abstendremos, y con razón, de zanjar el dilema; tampoco debía de estar muy claro el problema para los propios interesados. Ello no impide que Clavijo comprenda perfectamente el mecanismo de esta seudoargumentación:

> Yo sé, Señor Pensador, que mi hermano hacía como muchos que yo conozco, y a quienes, faltándoles la razón, se refugian a la cólera; *hypócritas del Patriotismo...* [38]

Como quiera que fuese, el argumento «patriótico» implicaba necesariamente el religioso: nuestros censores de la comedia antigua no sólo son traidores a la patria; también son «sapientes haeresim»; la acusación puede que no sea formulada de manera tan clara, pero indudablemente por algo encargó Erauso a *varios* religiosos la apología de su *Discurso.* Aquel cuya opinión violentamente hostil a Nasarre se ha mencionado arriba insinúa a menudo que las obras grecorromanas en las que se apoya el elogio de las reglas clásicas son «gentiles»; pero tal vez se diese cuenta de la intención de Erauso, el cual por su parte insiste con frecuencia sobre esta particularidad. Los hechos muestran que tales acusaciones más o menos veladas no eran puramente platónicas; aduciremos un ejemplo entre muchos: la Inquisición, que nunca se opuso,

que sepamos, a la representación de una comedia de magia, acabó por prohibir *El sí de las niñas,* en una época, por cierto, poco brillante para la historia de España, durante la cual un cleriguillo cualquiera podía decir sonriendo al referirse a los representantes del orden público: «Déjelos usted venir, que a buen seguro que con la autoridad eclesiástica ahora nadie puede».[39]

Hacia finales del reinado de Carlos III, un decreto denunciaba

> el abuso de disfrazarse de día y de noche varias personas *de distinción,* con *degradación de su clase,* con unos capotones pardos burdos o de otros colores, *muy sobrepuestos de labores* ridículas pespunteadas o bordadas de varios colores *chocantes,* con *embozos* de bayeta u otra tela equivalente, y que este trage en Castilla sólo lo han usado los *gitanos, contrabandistas, toreros* y *carniceros,* con quienes *se equivocan* las personas de distinción que los usan.[40]

Los contraventores, como se ve, se esfuerzan por escapar a la clase a que pertenecen, o, en todo caso, por buscar una compensación a las limitaciones que ésta les impone bajo el régimen borbónico, adoptando *por reacción* un traje cuya particularidad esencial es la de ser *provocativo*; hay en efecto en la elección de esta profusión de bordados y colores, como un desafío al buen gusto reinante, al «decoro» oficial; por otra parte, el contrabandista, el gitano, el torero e incluso el carnicero al que fue preciso rehabilitar oficialmente ante sus conciudadanos, son individuos que, de cualquier forma, viven *al margen de la sociedad*; además, los dos primeros simbolizan la libertad como *negativa* a someterse a la ley común, a la opresión administrativa (de ahí el prestigio popular del contrabandista Zambomba y sus semejantes);[41] el bestiario, también de origen humilde, ha sustituido precisamente en el ruedo al noble caballero, de cuyo ideal de valentía y gloria, de sobrehumanidad, digamos, asegura la supervivencia a su manera; recordemos que la alta aristocracia lo ha adoptado; a semejanza del público de los teatros, se divide ésta en dos bandos, los costillaristas y romeristas, los mismos sin duda que se declaran partidarios de la Banti o de la Todi, porque la ópera también es proveedora de grandeza ilusoria. Añádase que el embozo, por el anonimato que garantiza, contribuye también

a negar la ley. Y esa presteza en sacar la navaja para ajustar cuentas entre hombres de verdad, es decir, *independientemente de la justicia oficial,* ¿no recordaba el último símbolo de la autonomía aristocrática que la ley de los duelos había menoscabado?

Criticando una obra considerada como representativa de las «eternas» virtudes guerreras del español, Díez González escribe que la emprende contra el

> carácter bravo de los nuestros que formava en aquellos siglos un sistema de ferocidad y barbarie de que resultó el *spíritu Cavalleresco* que supo desterrar Cervantes con su *Don Quixote,* y quisiera yo desterrar de los teatros, *para que le olbidase el infimo Pueblo.* [42]

No se puede describir mejor en tan pocas palabras el itinerario social de la antigua caballería, y resulta aún más evidente ahora que en la *nostalgia* que se siente por ella está el origen del majismo aristocrático; el joven conde de Montijo, disfrazado de «tío Pedro» durante el motín de Aranjuez, después de haberse significado ante la opinión gracias a un manifiesto antiabsolutista y reaccionario, cobra valor de símbolo. Pero se advierte además que los términos del censor expresan el temor a que esta mentalidad, estimulada por el teatro, predisponga al pueblo a extralimitarse en sus derechos; es la razón por la que, al reflexionar sobre los acontecimientos que precedieron a la guerra de la Independencia, un colaborador del *Diario de Valencia* escribía en abril de 1813 que el éxito de la «manolería» en las tablas había persuadido a la fauna de Lavapiés o de Maravillas de que tenía un papel que desempeñar. Los tumultos de Aranjuez y Madrid o de otros lugares, en el transcurso de los cuales «*los más altos se reunieron con los más baxos,* tomando a éstos por instrumentos de sus miras ambiciosas», son en parte, añade dicho colaborador, consecuencia del aplauso tributado poco antes por el público a las escenas «de puñal y *naaja*». [43] Así como en los sainetes se oponen los manolos y chisperos a los personajes de las clases «decentes» a quienes llaman «usías», también en 1808 «la inmensa chusma del populacho» ha impuesto su ley a la buena sociedad —incluso a los aristócratas a quienes poco antes seducía su comportamiento. [44]

Si ciertos elementos de la alta aristocracia gustan de frecuentar e imitar a la plebe de los suburbios, no es, pues, en virtud de un supuesto sentimiento democrático (es muy significativo en efecto que las señoras se empeñen en diferenciarse de aquellas cuya apariencia y costumbres imitan, conservando el tocado propio de su clase), sino esencialmente porque vuelven a encontrar en el comportamiento del majo parte de esa afirmación de sí mismo o de esa negación de la ley común que antes eran privativos de los privilegiados y luego puso en tela de juicio, al menos en apariencia, el absolutismo. Dicho de otro modo, el majismo aristocrático aparece en último análisis como una forma larvada y alienada de oposición al centralismo y autoritarismo borbónicos, como la expresión estética, si cabe decir, de un tradicionalismo caducado e impotente.

Leamos ahora *El hospital de la moda,* que publicó por vez primera Cotarelo: otro hidalgo, rico y nada ridículo, «español tan bueno» que ha fundado un hospital para curar los «males de moda», busca a sus eventuales pacientes con la ayuda del Desengaño; la cura es impuesta en el acto a dos críticos aficionados a galicismos, uno de los cuales confiesa su petimetría, a un barbero amante de los productos de belleza franceses, a unos petimetres, etc. Llega un majo del Barquillo con su amiga: después de oirle, no sólo se juzga innecesaria su hospitalización, sino que además el recién llegado va a acompañar al hidalgo y comentar los acontecimientos en el mismo sentido que éste. Es decir, que uno y otro representan para Cruz la *autenticidad española,* el «casticismo». Esto es en efecto lo que el *Discurso XXXII* de *El Censor* reprocha al teatro contemporáneo, en el que «no se aprende otra cosa que (...) las modales toscas y brutales de los Majos, haciéndolas pasar por características del Español». El sainete *Paca la Salada* lo da a entender claramente:

> Estas [*las majas*] son las que han quedado
> *Legítimas españolas,*
> Porque las de los estrados
> Sólo son un quid pro quo
> De francés y de italiano. [45]

Ambos tipos, pues, el hidalgo y el majo, simbolizan la supervivencia de un *pasado* que, como acabamos de ver, se

confunde con la historia de la clase que en él se ilustró.[46] Asociación significativa. Y tanto más digna de advertirse cuanto que en la mayoría de los casos son por el contrario los adversarios de Cruz quienes asimilan los valores representados por cada uno de los dos tipos sociales mencionados. Vemos, pues, que no puede tratarse, por parte de los neoclásicos, de una simple exageración de carácter polémico. Bien es cierto que en el sainete de que estamos hablando, el autor halaga con toda evidencia al patio a través del majo, pero esta misma actitud supone, en lo que al patio se refiere, la conciencia de un parentesco que une al hidalgo con su ocasional compañero. A esa asimilación se le da en el XVIII un nombre poco lisonjero, al menos para los neoclásicos y reformadores: «quixotismo». También la simboliza el héroe de Cervantes convertido en nombre común, un nombre cuyo contenido semántico se ha ido modificando lentamente en el decurso de la evolución cuyas grandes líneas hemos intentado trazar.

Las críticas dirigidas por Moratín y sus iguales al teatro del siglo de oro y en particular al de Calderón deben examinarse en función de esta evolución.

Cualquiera que sea el «delito» censurado en una comedia áurea y más concretamente calderoniana, siempre se manifiesta como una afirmación de los fueros del individuo frente a una coacción exterior, hasta tal punto que la repulsa de ésta parece ser condición del valor personal. En la esfera de la pasión amorosa, resorte esencial de la comedia de capa y espada, es donde esta discordancia aparece con mayor nitidez: tan pronto como nace, bajo la forma de «enamoramiento repentino», según expresión de Luzán, el amor deja prever el conflicto que ha de oponer a los galanes a la fuerza compresiva de las conveniencias sociales, constituyendo por lo tanto una amenaza latente para la «moral», pues escapa al control de una voluntad que por el contrario le queda subordinada en vez de desempeñar un papel moderador, que es el que le asignan los neoclásicos. Por ello se censura ante todo el comportamiento que determina en los amantes; escribe en efecto Moratín hijo:

> Las doncellas admiten en su casa a sus amantes, mientras el padre, el hermano o el primo duermen; los esconden en su propio quarto;

salen de su casa y van a buscarlos a la suya para pedirles zelos o darles satisfacciones; huyen con ellos y se abandonan a los extravíos más culpables de amor, como pudieran las mugeres más perdidas y disolutas. La autoridad paterna se ve insultada, burlada y escarnecida. *El honor* se funda en opiniones *caballerescas y absurdas* que en vano han querido sofocar y extinguir las leyes mientras el Theatro las autoriza. No es *caballero* el que no se ocupa en amores indecentes, rompiendo puertas, escalando ventanas y ocultándose en los rincones, seduciendo criados, profanando en fin lo más sagrado del *honor* y atropellando aquellos respetos que *deben contener las pasiones más violentas* de todo hombre de bien. No es *caballero* tampoco el que no fía su razón a su espada, el que no admite y provoca el desafío por motivos *ridículos y despreciables,* el que no defiende el paso de una calle o de una puerta a la *Justicia,* haciendo resistencia contra ella, matando o hiriendo a quantos le amenazan con el *nombre del Rey* y abriéndose el paso a la fuga, que siempre se verifica, sin que estos delitos se vean castigados, como era consiguiente, sino antes bien, aplaudidos con el nombre de *heroicidad y de valor.* [47].

Bastan estas frases para identificar al individualismo caballeresco, base de una moral del orgullo orientada hacia la exaltación de un yo libre de toda limitación y deseoso de una gloria que sanciona una naturaleza superior a la del vulgo. Pero este conjunto de valores propios de la nobleza feudal no puede ya admitirse en una sociedad que se va organizando bajo la férula de un monarca absoluto, cuya autoridad excluye, al menos teóricamente, cualquier afirmación excesiva de la autonomía del individuo. Es decir, que si los valores humanos siguen siendo nominalmente los mismos —«honor», «heroicidad», «valor»—, su contenido se ha modificado en parte; ya no se apoyan exclusivamente en el individuo, sino en la colectividad; testigo, entre muchos otros, es el criterio de utilidad pública puesto de moda por la propaganda gubernamental; esta particularidad queda subrayada por Clavijo, quien reprueba en los galanes la costumbre de «*anteponer su antojo* a cuanto se representa» y «hollar la humanidad y todas las *reglas y deberes de la vida civil*». [48] Jovellanos nos ayuda también a precisar nuestro pensamiento; conocemos *El delincuente honrado,* obra en la que el asturiano se empeña en conciliar lo inconciliable, a saber, la legitimidad moral del duelo y su ilegalidad jurídica, o sea el antiguo y el nuevo concepto de honor, muy

arraigado el primero en las costumbres aristocráticas, y más adaptado el segundo a la política interior del absolutismo; después de declarar en su respuesta al abate de Valchrétien que el magistrado que actúa en escena con el nombre simbólico de don Justo tenía que ser «ilustrado, para que conociese los defectos de las leyes, *virtuoso,* para que *supiese respetarlas*», Jovellanos hace pronunciar a su personaje esta sentencia: «Bien sé que el *verdadero honor* [*entiéndase, el conforme a la ley*] es el que resulta del ejercicio de la *virtud* y del cumplimiento de los propios *deberes*».[49] Esta definición del honor como asentimiento a un determinado orden establecido lo convierte desde cierto punto de vista[50] en la misma negación de aquel cuyo sentimiento sigue siendo tan vivaz en la época, si hemos de creer al dramaturgo.

En la medida en que la asimilación de la mentalidad caballeresca por las «personas particulares», las que aparecen en las comedias de capa y espada, reduce el campo de sus manifestaciones y proezas a las dimenciones de la vida cotidiana, resulta que lo excepcional tiende a confundirse con el *exceso,* es decir, con el *delito,* en opinión de quienes se sienten ya ajenos a esta mentalidad. De ahí la denuncia constante de «la pintura *exagerada* de los galanteos»,[51] de los «amores *extravagantes*»,[52] de las «pasiones *violentas y vergonzosas*», de la «pasión amorosa y *extremada* (que se pinta como honesta y decente)»[53] en el teatro áureo y principalmente calderoriano. Jovellanos, deseoso de justificar la reacción del ofendido que desafía al ofensor en su obra anteriormente citada, escribe justamente que España es

> ... un país donde la educación, el clima, las costumbres, el genio nacional y la misma constitución inspiran a la nobleza estos sentimientos fogosos y delicados a que se da el nombre de pundonor; ... un país donde *el más honrado* es el *menos sufrido,* y *el más valiente el que tiene más osadía*; ... un país en fin donde a la *cordura se llama cobardía,* y a la *moderación falta de espíritu*...

Tal es la psicología social en la que se apoya la estética dramática cuyas principales particularidades hemos destacado más arriba (recordemos los títulos superlativos de las numerosas comedias que hemos evocado y que reflejan el eco perfecto de la frase de «Jovino»). De manera que los censores

de la «inmoralidad» de la comedia antigua, lejos de acuchillar fantasmas, tienen al contrario perfecta conciencia del alcance social de su lucha.

Si para el espectador del XVII y parte del público de la centuria siguiente el paladín de la Puerta del Sol, Amadís de segunda categoría, aún sale enaltecido de sus aventuras, no así para la opinión ilustrada: el ideal del superhombre, ya caducado, está por otra parte tan desproporcionado con relación a la modesta calidad del personaje que ya no puede ennoblecer los actos que determina: el galán ya no aparece, pues, sino como la *caricatura* del caballero, Don Quijote o valentón; pero además, su oposición a los imperativos que rigen oficialmente la existencia social de sus homólogos reales del siglo XVIII le convierte naturalmente en *delincuente*: el asalto del castillo se reduce ahora a las «entradas clandestinas y (...) escalamientos de casas»; la liberación de una Angélica, a las «fugas de doncellas», «robos autorizados» o también, al «rapto»; el enfrentamiento de caballeros, al «duelo por cualquier cosa»; la lucha contra el ejército enemigo, a «resistencias a la justicia», [54] etc. Si se trata de *Cada uno para sí,* de Calderón, el *Memorial Literario* destaca en 1785 las «resistencias a la justicia»; si de *También hay duelo en las damas,* el mismo periódico hubiera preferido que «no tuviera resistencias a la justicia», *et sic de ceteris.*

He aquí lo que explica las numerosas antítesis por medio de las cuales expresan los neoclásicos su indignación ante este comportamiento. Según escribe Clavijo,

> En una palabra, queriendo los poetas hacer *valientes* a los galanes, lo común es hacerlos quimeristas, espadachines y matones, tales cuales pudieran ser una tropa de *asesinos.* [55]

El término de «quixotismo» es el que permite definir esta mentalidad que lleva en sí la delincuencia. El amor de los galanes, escribe Clavijo, los mueve a emprender «todas las aventuras de un caballero andante profeso de muchos años». Calderón, según Nasarre, «retrata la nación como si toda ella fuese de caballeros andantes y de hombres *imaginarios*», y esta alusión a las novelas de caballería («éste es golpe quixotesco», comenta sarcásticamente Erauso y Zavaleta) muestra

perfectamente que a través del teatro calderoniano, la crítica neoclásica se extiende a una mentalidad históricamente definida y moralmente condenada.

La consecuencia más grave de dichas novelas fue, según Moratín hijo, la depravación del «gusto de la multitud, presentándole ficciones brillantes y maravillosas, *otro orden físico y moral diferente de lo que existe*», [56] es decir, que por halagar una tendencia natural a liberarse de las coacciones sociales mediante una evasión a un mundo maravilloso, mediante una incursión en lo irreal que equivale a una superación de sí mismo, han contribuido, y el teatro calderoniano contribuye a su vez, a fomentar e incluso *justificar* el sentimiento más o menos confuso de una promoción humana ligada al desprecio de las leyes y de la moral oficial, lo cual puede constituir a breve o largo plazo un peligro para el orden público. Ese temor era tanto más fundado cuanto que aquel teatro hablaba sobre todo a la imaginación y era por lo tanto poco vulnerable a una argumentación contradictoria de tipo racional. El mundo imaginario de la comedia tomaba así para muchos oyentes —al menos era lo que se temía—, debido al contacto cotidiano con los teatros, la consistencia de una realidad *posible y apetecible*. «Semejantes ejemplos —escribe Jovellanos— capaces de corromper la *inocencia* del pueblo más virtuoso, deben desaparecer de sus ojos cuanto más antes.» [57] La gran virtud de la inocencia no es, pues, más que la autolimitación y la sumisión incondicional a la autoridad pública o familiar, en una palabra, la conformidad, o la *pasividad*. Es innecesario designar al beneficiario de ella. Pero se advertirá también que la desigualdad social favorable a la nobleza es la que constituye el fundamento de esa insatisfacción cuyas consecuencias se temen.

El ensanchamiento del área semántica de «quixote» y el contenido eminentemente social de este concepto nos son perfectamente revelados en efecto por un poeta de tercera categoría, Ignacio de Merás, cuya falta de originalidad y carácter oficial —era individuo de la Academia de la Historia, caballero de la orden de Carlos III y ayuda de cámara de Su Majestad— hacen de sus *Obras poéticas* (1797) un torpe pero precioso compendio de temas de actualidad. En una oda titulada precisamente *El Quixotismo,* se nos dice en primer lugar

que se trata en ella de la «*vanidad* infame/de *no vivir contento/con su destino* nadie». Y si, naturalmente, no se perdona al hidalgo «vomitando linages» pero pobre, también aparecen representantes de otras distintas categorías que se llaman menestral, labrador u hortera. ¿Cómo son «quijotescos» unos y otros? Al primero de los tres se le reprocha el que dilapide una herencia

por parecerle indigno
de un joven tan galante
seguir el baxo oficio
de pobres Menestrales.

El campesino, que dispone de unos mil reales (recordemos a la tía Mónica de *El barón*),

con altos pensamientos
fundados en el ayre,
el arado abandona
y todo su equipage
respira señoría.

Por último, al tercero, simple dependiente, le da por igualar a regidores y alcaldes. Así, pues, como vemos, se califica de quijotismo toda actitud que testimonie un deseo de promoción social, y que lleve consigo, *como consecuencia* —en virtud de la incompatibilidad de la nobleza y de las «artes mecánicas»— el abandono de un trabajo productivo por regla general. Nos hallamos, pues, en pleno centro de las preocupaciones gubernamentales en materia de política interior. *Los menestrales*, de Trigueros, y *El barón*, de Moratín, lo atestiguan sobradamente.

La respuesta oficial nos la da inmediatamente Merás:

... Los hijos, pues, los hijos
de pobres Menestrales,
que exerzan los oficios
de sus honrados padres...

Desde Feijoo, que preconizaba los oficios hereditarios, hasta la comedia de don Leandro, la consigna es la misma.

En suma, la extensión semántica del concepto de quijotismo traduce y sanciona principalmente la progresiva asimilación del hidalgo, preocupado por conservar un fragmento de dignidad, y del pechero laborioso deseoso de adquirirla. Vinculado, podríamos decir, desde su nacimiento, a la hidalguía pobre, el quijotismo designa ahora, con el fin de condenarla, toda aspiración a un bienestar que se confunde *necesariamente* con el estado de noble *tal como lo conciben, a través de su conciencia alienada, las masas populares*. De ahí, por otra parte, esa crítica del *lujo* considerado por un Jovellanos como manifestación de un «deso de excelencia» particularmente peligroso, pues

> llevando *de clase en clase* el contagio, inspira a las *humildes el deseo de remedar a las más altas,* aumenta las necesidades de todas, *corrompe sus costumbres,* consume su miseria y la *ruina del Estado.* [58]

Porque el lujo, en opinión del pueblo —y en la de todos, pese a la demagogia oficial—, es uno de los signos de la pertenencia a la clase de los privilegiados.

Cuando Clavijo asimila la valentía del galán a la simple delincuencia, puede que no tenga en cuenta la óptica peculiar del teatro que induce al dramaturgo a extremar ciertas actitudes para conseguir recrear un personaje en un tiempo limitado. Pero el problema no es éste. Dicha asimilación es tanto más fácil cuanto que el decreto de prohibición de los duelos —cuya infracción dependía del derecho común— ha dado ya una base jurídica a las recriminaciones de las que Clavijo aquí se hace eco, al mismo tiempo que acababa con el último símbolo de la autonomía aristocrática. De modo que los únicos «valientes» que en realidad quedan son aquellos que por naturaleza actúan en las fronteras de la ley y cuyos modales gusta de remedar una fracción de esa aristocracia domesticada pero nostálgica. Mas por otra parte, esta «caballería» popular dispone ya de su propio caudal o repertorio, cuya importancia es reveladora; no será, pues, aventurado suponer que, con excepción de algunos doctos, lo que podía seducir aún a un determinado público los días en que Calderón figuraba en car-

tel eran, tanto como el aroma de una época pasada, unas situaciones que, al menos formalmente, recordaban aquellas que al público le gustaba encontrar en obras cuyos «caballeros» se llamaban Julián Romero o Francisco Esteban. Ciertos críticos de la época parecen favorecer tal interpretación, y por otra parte, una asociación de ideas no desprovista de significación hace que Moratín evoque, después de su larga crítica de la moral del teatro áureo, otras obras en las que el protagonista «es un contrabandista o un facineroso y se recomiendan como hazañas las atrocidades dignas del suplicio».

Habiendo asistido Jovellanos el 19 de enero de 1779 a una sesión en el teatro de la Cruz, fue escandalizado por una tonadilla que daba el papel de bueno a un contrabandista; éste malograba los esfuerzos de un «juez comisionado», su temible reputación obligaba al corchete a encaramarse prudentemente a un tejado para mandarle presentarse ante el alcalde, y al desgraciado alcalde que quería poner fin a esa rebelión permanente, le decía el delincuente con voz firme:

> Señor Alcalde, cuenta con eso,
> que no me gustan estos meneos,
> estos meneos.

En el momento en que van a prenderle, el «jaque» se resiste y dispara, quedando dueño del terreno. Ahora bien, según González Palencia, que es quien nos cuenta la anécdota,[59] se trata de una «derivación literaria natural (...) de los romances vulgares de valentías, guapezas y desafueros, en los que Francisco Esteban, Juan Merino, Francisco Correa, Pedro Salinas, Rodulfo de Pedrajas, Bernardo de Montijo, Pedro Cadenas, etcétera, aparecían como los héroes»; y la popularidad de esos temas y personajes queda testificada por las comedias de guapos que formaban parte del repertorio de las compañías madrileñas e indignaban a la élite ilustrada; el *Teatro nuevo español* de los años 1800 prohíbe en particular *El más temido andaluz y guapo Francisco Esteban*; *El más valiente extremeño Bernardo del Montijo*; *El vandido más honrado y que tuvo mejor fin Mateo Vicente Benet*; *Ponerse hábito sin pruebas y guapo Julián Romero*; *La charpa más vengativa y guapo Baltasaret*, etc.; según el *Memorial Literario* de 1786,

Carabinazos, muertes, resistencias a la Justicia, escalamiento de cárceles y guapezas feroces son el contenido de esta Comedia, digna de ponerse al lado del *Texedor de Segovia, Niña de Gómez Arias, Sancho el Malo,* etc.

No sólo son idénticas estas acusaciones a las que se formulan contra las comedias áureas —basta sustituir «carabinazos» por «desafíos» y «cárceles» por «ventanas» o «casas»—, sino que además afirma el autor del artículo la identidad de naturaleza entre ambas clases de obras. También en unos términos igualmente válidos para ambos géneros arremete Miguel de Manuel contra «las comedias de valentones, de xaques y de quitavidas (...). Pintar en las tablas un montón de asesinatos, un continuo ludibrio de la justicia, la azechanza contra el Magistrado, la ocular burla de sus Ministros, ¿será jamás bueno?» [60]

Y se enuncia por fin la razón profunda de esta anatema:

El pueblo se complace con estos obgetos porque *no hay cosa que más le guste* que ver *burlado* el brazo que le *castiga*; pero también *aprende a despreciarlo,* y con esto a ser delinqüente... Estos exemplos son immediatam^te^ contrarios a la buena Política.

A continuación se cita la anécdota auténtica del contrabandista granadino Zambomba (Juan del Mármol), que fue a presenciar una comedia cuyos protagonistas ejercían la misma profesión: al ser asesinado uno de ellos, manifestó su indignación el Zambomba, saliendo luego del teatro con la mayor dignidad y sin que interviniese la justicia.

Es evidente que no se hubieran reprobado con tanta energía estas «infracciones» si no se tuviera conciencia de que tenían afinidades con la psicología popular. En efecto, el caso es que a la muchedumbre le gustan las jácaras y romances de guapos o de valentones en los que abundan las «escandalosas resistencias a la justicia y sus ministros, violencias y raptos de doncellas, crueles asesinatos», según escribe Meléndez Valdés, el cual hace también una violenta requisitoria contra «las indignas jácaras de Francisco Esteban, los bandidos de Toledo, Pedro Cadenas, la Peregrina, y otras mil y mil pestilentes». [61] Son además las mismas «fechorías» las que en idénticos términos reprocha Leandro Moratín a las comedias áureas. Tras

haber denunciado la influencia nefasta de esas jácaras sobre el «pobre pueblo», Meléndez considera justamente que es preciso «hacerle *amar su estado*» porque está «sin educación ni cultura y tenaz por lo mismo en sus *primeras impresiones*». Se trata, pues, de contrarrestar los efectos de una literatura que gusta en función de la ilusoria promoción que proporciona, promoción que la gente, por lo mismo, puede sentir la tentación de *buscar activamente*; «esas maldades», en efecto, según el autor, «*creídas como suelen serlo* del ignorante vulgo, encienden las imaginaciones débiles para *quererlas imitar y han llevado al suplicio a muchos infelices*». Parece difícil poner en duda las palabras de un fiscal.

¿Cabe imaginar otro motivo para la decisión que se tomó de modificar el desenlace de *Travesuras son valor,* de Moreto, en 1784? Mientras que en la obra original se corta la cabeza a aquel cuyos delitos «se tienen por valor», en la obra representada, en cambio, «no murió porque en la última escena llega un correo de España con el indulto general por haber nacido un príncipe heredero».[62] Y podemos creer sin dificultad que la actitud de los personajes, que saltan y bailan de alegría al enterarse de la amnistía, expresa en cierta medida el contento de la sala. El hecho merece tanto más señalarse cuanto que, como queda dicho anteriormente, las ejecuciones capitales constituían sin embargo una diversión de calidad, tanto en la vida como en las tablas. Vemos, pues, que el éxito de esta variante popular de caballería va unido a la lucha de las clases laboriosas contra el aparato administrativo y judicial de la clase dominante. Es desde luego por esto, nos dice Desdevises du Dézert, por lo que el contrabandista se convertía en un héroe popular cuyas victorias contra los aduaneros del rey se celebraban, puesto que simbolizaba para los humildes la lucha contra la opresión fiscal.

Dejemos a Moratín hijo el cuidado de resumir una vez más lo que sus contemporáneos censuran en el teatro del siglo de oro:

> en una palabra, quanto puede inspirar relaxación de costumbres, ideas falsas de honor, quixotismo, osadía, desemvoltura, inobediencia a los magistrados, *desprecio de las leyes y de la suprema autoridad,* todo se reúne en tales obras...[63]

Esta relación directa de causa a consecuencia entre la «inmoralidad» del teatro áureo y la «*anarquía*» (o, inversamente, como escribe más adelante el mismo autor, entre la «corrección de las costumbres» y «*la estabilidad del orden civil*») cobraba en 1792, fecha en que la enunció don Leandro después de una breve estancia en la Francia revolucionaria, valor de solemne advertencia.

Era, pues, lógico que se enjuiciara con particular severidad a la comedia heroica, cuyos héroes pertenecían a las clases superiores: en la medida en que a menudo dichos personajes no se diferenciaban de los galanes de comedia de capa y espada más que por el ilustre nacimiento, obrando por lo demás como aquellos «pisaverdes y damiselas, rondando calles, persiguiendo hermosuras, trazando estupros y adulterios, despachando billetes, buscando tercerías y practicando cuanto dicta el desenfreno a los que no conocen otra ley que su gusto», [64] su comportamiento tendía a degradar «el carácter de los héroes, no presentándolos jamás sino con las costumbres de los plebeyos más desenfrenados», quedando, pues, menoscabado, desautorizado, el prestigio de la alta nobleza y el de la misma realeza. «Todos jaques, ninguno caballero», escribía Leandro Moratín refiriéndose a los «abuelos godos» que salían al escenario. [45] En 1737, ya advertía Luzán que Lope presentaba a los «Reyes y personages como fanfarrones o gentes de plaza, sin dignidad ni decoro alguno». Según Forner,

> Si a personas grandes las hace obrar el Poeta en acción pequeña, tal como en unos amorcillos de pisaverdes, en fraguar el casamiento de un amigo, u otras cosas tales de que están llenas nuestras Comedias, entonces... *se degrada la magestad del personage*... La persona grande se acomoda necesariamente a la mezquindad de la acción; y ve aquí por qué en casi todas nuestras Comedias de *Reyes* parecen éstos *tan baxos y miserables.* [66]

De manera que en vez de acreditar la idea de una diferencia de *naturaleza* y de una separación *radical* entre el mundo de los gobernantes y el de los gobernados, la clase de los amos fomenta con su actitud en el escenario una asimilación, si bien ilusoria, no menos perjudicial para su dignidad, es decir, para su *autoridad* moral y social, y para la realeza que cuida de

sus intereses, dando por otra parte en las tablas el ejemplo de la insubordinación. ¿Cómo podía admitir además un partidario del régimen «la abominable y escandalosa ficción de reducir a un Soberano, un Monarca, un Padre, a postrarse a los pies de un hijo rebelde», [67] esto es, el Segismundo de *La vida es sueño*? (y nótese cómo esta frase evidencia el lazo que une, en la mente de los reformadores, a la autoridad paterna con la del monarca, es decir, a la familia, célula de base del estado, con el mismo estado). ¿Ni cómo hubiera tolerado el *Memorial Literario* de 1784 la representación de *El tejedor de Segovia,* en que aparece

> un Rey que, sin oir a un reo de Estado, le manda cortar la cabeza; unos ilustres personages que, además de ser traydores, son testigos falsos; un conde violador del honor de una ilustre Señora... y en fin un Rey que aprueba todas las valentías y venganzas del Texedor de Segovia?

Por ello afirmaba Sebastián y Latre, refundidor de la *Progne y Filomena,* de Rojas Zorrilla, que por dos razones había intentado competir con su antecesor para desterrar su comedia de los teatros:

> la una aquella bárbara y lasciva Escena en que *Filomena* , después de haver padecido en su honor el mayor insulto y violencia, se presenta a *Hipólito,* y *con ademanes y artificios (por haverla también cortado la lengua)* (212) *le da noticia de la torpeza y crueldad que su hermano Tereo acaba de executar con ella* (213), preparando antes el lance de un modo que hace más perceptible y escandaloso el suceso. *¡Perniciosa enseñanza para jóvenes libres! ¡Y escandaloso espectáculo para doncellas incautas!* (...) La segunda es la muerte violenta de *Tereo,* executada por *Filomena* y *Progne* sin tener ésta aquellos debidos sentimientos de ternura y veneración por su *Esposo y su Soberano,* cuyos abominables exemplos es justo borrar de la memoria de los hombres, procurando inspirarles siempre las estrechas obligaciones de amor y fidelidad con que nace todo vasallo para con sus Reyes, aun quando sea de la mayor elevación. [68]

Así, pues, el teatro del siglo de oro, y en primer lugar el de Calderón, constituía en opinión de sus censores lo contrario de una escuela de virtud cívica; [69] la comedia de capa y espada, en particular, predicaba en suma la inmoralidad:

¿No adviertes cómo audaz se desenfrena
La *juventud* de España corrompida
De Calderón por la fecunda vena?,

escribe Nicolás Moratín en su *Sátira primera.*

Si los críticos denuncian casi unánimemente la inmoralidad —según dicen— de esas escenas, es porque la vida diaria ofrecía gran profusión de casos semejantes; Moratín padre, al denunciar los adulterios *de su época,* refiere una breve anécdota que se parece perfectamente a uno de aquellos lances con los que la comedia áurea nos tiene familiarizados:

La dama que al galán entrado había,
Si el marido impensadamente llega,
La alborotada sangre se le enfría;
Y toda de pavor trémula y ciega,
Al tierno y perfumado caballero
Va corriendo y le esconde en la Y griega. [70]

Sabido es que el propio hijo del anterior, siendo aún muy joven, corrió el riesgo de ser sorprendido en galante conversación con una «niña» que acababa de casarse con un viejo.

Este último ejemplo muestra que es bastante difícil conciliar a primera vista tanta virtuosa indignación con el comportamiento personal de buen número de censores; la mayor parte pertenece en efecto a un medio en que era de buen tono el mantener amoríos extraconyugales u otros; pensemos en las numerosas relaciones aristocráticas de ciertas cómicas y recordemos, por no citar más que a estos dos personajes, a Cadalso y Moratín padre; y bien es notoria la flaqueza del conde de Aranda, gran aficionado a «grisettes» durante su embajada en París; tampoco ignoramos que Estala y Melón, en el círculo de Moratín hijo, no siempre se conformaban con la soltería, aunque fueran abates; otros frecuentaban asiduamente los bajos fondos de Madrid o de otras partes —no nos referimos únicamente al *Arte de las Putas,* de Nicolás Moratín, cuyo interés residía en la exacta descripción de la gente y lugares evocados, sino también a algunas páginas del diario íntimo del mismo, y a aquellas, más importantes, que nos ha dejado su hijo y digno sucesor en las referidas ocupaciones y en otras tareas más austeras—; por último, muchos de ellos nos han

dejado una abundante literatura erótica que sobrepasa en mucho a la «inmoralidad» calderoniana. ¿Inconsecuencia? De ningún modo. Los amigos de Cadalso sólo se sobresaltaron cuando éste manifestó, según se ha venido diciendo no se sabe si con razón o equivocadamente, el deseo de *casarse* con la actriz María Ignacia Ibáñez; ahí está precisamente el problema, aunque sea falsa, como debe de serlo, la noticia teniendo en cuenta la mentalidad de la época. Prosigamos pues.

En una argumentación análoga a la que desarrollaba don Nicolás, Nasarre lamenta que los personajes femeninos del teatro calderoniano enseñen «a las honestas doncellas los caminos de la perdición y los modos de mantener y criar amores impuros, y de *enredar y engañar a los padres*». En efecto, las consecuencias sociales de tal concepto del amor son evidentes: ya que se trata de un impulso irresistible, damas y galanes desatienden las normas a las que debe atenerse el matrimonio en el estamento noble, es decir, principalmente el interés, en que se fundan esas uniones resueltas generalmente por el cabeza de familia; de ahí los «casamientos desiguales y clandestinos, en desprecio de la autoridad de los padres», [71] a través de cuya dignidad se pone en tela de juicio el principio de la igualdad de condiciones. Dicho sea de otro modo, oponerse en las tablas a la autoridad paterna equivale a oponerse a la de un gobierno que ha tomado varias medidas restrictivas en materia de emancipación de los jóvenes, para frenar la disgregación progresiva de la nobleza causada por la multiplicación de las uniones clandestinas. ¿Qué reza en efecto la pragmática de 23 de marzo de 1776?

> Habiendo llegado a ser *tan freqüente el abuso de contraer matrimonios desiguales los hijos de familia sin esperar el consentimiento paterno* o de aquellos deudos o personas que se hallen en lugar de padres, (...) mando que éstos [*i.e.*: «los menores de 25 años»] deban para celebrar el contrato de esponsales, pedir y obtener *el consejo y consentimiento de su padre,* y en defecto, de la madre.

Más adelante la analizaremos con detenimiento, como también la que vino a completarla unos años más tarde. Desde el principio del reinado de Carlos III, un homólogo del Hurón de Voltaire, el canadiense Sam, criado de un caballero de Ma-

drid, podía gracias a su calidad de extranjero advertir la siguiente anomalía:

> los hijos, que según vuestras leyes, no pueden hacer contrato alguno, ni aun en la cosa más leve, porque sería nulo, hacen contratos de alianza que son muy válidos; y el mismo hijo o hija, que no tiene facultad para disponer de sus zapatos, la tiene para disponer de su voluntad, *haciéndoos tragar,* a pesar vuestro, un yerno o una nuera que os *deshonran* y *obscurecen* vuestra familia. [72]

En la misma época, Nicolás Moratín observa también con indignación que el espectador puede ver

> La autoridad paterna despreciada,
> Y *sacar a pesar de sus parientes*
> La dama de la casa más guardada. [73]

Esta es la razón profunda, la causa primera; vemos ahora con claridad cómo se enlazan la condena de esta «ridícula passión que debe su existencia a las *Novelas* y sólo reside en los *Theatros Cómicos*», y la necesidad de velar por la integridad de la nobleza devolviendo al padre, o a todo detentador de la autoridad familiar, un derecho de veto en materia de desposorios, derecho que la costumbre permitía hasta entonces contrarrestar o mejor dicho soslayar. Por ello promulgó el gobierno la pragmática a que nos acabamos de referir, porque tal costumbre traía consigo «la turbación del *buen orden* del Estado y continuadas *discordias y perjuicios de las familias* [*los famosos pleitos entre padres e hijos*] contra la intención y piadoso espíritu de la Iglesia» (mera cortesía, según luego veremos). En consecuencia, decíamos, se obligaba a los aspirantes al matrimonio menores de veinticinco años a que consiguieran el consentimiento del cabeza de familia; la primera sanción contra los contraventores era naturalmente la privación del derecho de reclamar una dote y de heredar obligatoriamente a la muerte de los padres. Cierto es que también se ordenaba a los padres que no se opusieran a un matrimonio «justo y racional» para destinar a sus hijos a otro estado (es decir, al estado monacal) y que no les impusieran una unión que ellos no deseaban; lo esencial era, como muestra el título del documento, hacer del matrimonio antes que nada un asunto de los

padres, un medio de asegurar la permanencia de un determinado orden de cosas. En su *Elogio de Carlos III* (1788), Jovellanos no dejará de exaltar la actitud del monarca que ha restablecido —dice— «la sagrada potestad de los padres para mejorar el [*gobierno*] doméstico».

La historia ha conservado la noticia de un casamiento desigual notorio: el que el joven Antonio Alcalá Galiano contrajo poco antes de la guerra de la Independencia, y que él mismo nos describe prolijamente en sus memorias póstumas; tenía dieciocho años escasos cuando su madre resolvió casarle con una muchacha cuatro años más joven que él y que poseía una dote interesante (una vinculación de más de 30.000 reales de renta, el señorío de un pueblo y 200.000 reales de capital); la prometida era tonta y sucia, y don Antonio eligió a otra persona; pero chocó con la oposición de su madre y se vio obligado a recurrir a los métodos habituales: por consejo de un buen monje de la iglesia de San Martín que al parecer no miraba con total indiferencia a la futura suegra del novio, don Antonio alquiló los servicios de una vieja que no puso dificultad alguna en consentir ante el vicario en el matrimonio de su supuesto hijo. Pero hay más: la madre —la verdadera—, «muy pagada de su nobleza» pero de mediana hacienda, tuvo que resignarse unos años más tarde a conceder la mano de su hija a un simple empleado de comercio, haciéndole contraer por lo mismo un casamiento desigual; mas para que el honor quedara salvo, *ella misma impuso el procedimiento utilizado antes por su hijo, y simuló una unión clandestina*: la hermana de Alcalá Galiano fue, según se acostumbraba, «sacada por la justicia y depositada», y así contrajo matrimonio. La realidad sobrepasaba la ficción.

Bourgoing describe como algo corriente este modo de hacer caso omiso del veto paterno: el amante se entrevista con el vicario y pone en su conocimiento la promesa de matrimonio y las señas de la casa a la que quiere que se retire su amada en espera de la celebración del sacramento. Tras haberse cerciorado de la reciprocidad de sentimientos, el vicario envía a un comisario para que saque a la muchacha de la casa paterna y la conduzca a su domicilio provisional. Ya instruida la causa, va a buscarla el galán a dicho lugar para llevarla al altar. Y advierte el viajero francés que en fecha reciente se han pro-

mulgado varias leyes que, «devolviendo a la *autoridad paterna* parte de su influencia sobre el modo de tomar estado los hijos, han querido prevenir el *escándalo* que suele resultar de los matrimonios contraídos sin este respetable requisito».[74] En 1780, Ramón de la Cruz escribió un sainete, *El juez de letras,* en el que gracias al depósito eclesiástico logran casarse dos jóvenes contra la voluntad de un padre demasiado autoritario.

Volvamos a Alcalá Galiano; por ser él aún menor de edad, su madre hacía las veces de tutora y administraba su patrimonio. Ante tal situación, su familia política pidió al joven que asumiera plenamente sus responsabilidades de esposo y que exigiera la parte que le correspondía: un «pleito por intereses» era inevitable, y don Antonio tuvo la entereza de no entablarlo. Pero vemos en este único ejemplo el lazo estrecho que une el matrimonio clandestino con los pleitos entre padres e hijos, verdadera plaga de la nobleza que conmueve particularmente a un Cadalso. Floridablanca, en su *Instrucción reservada* de 1787, subraya también que la «pasión *desordenada*» que preside los esponsales de los jóvenes es causa directa de «tantos pleitos costosos y contrarios a la quietud pública y doméstica como se experimentan en los tribunales reales y eclesiásticos».

De manera que el teatro calderoniano, en cierto modo, sale fiador de una costumbre perjudicial a los intereses de la clase privilegiada; según escribía Clavijo, «dando a los amores más extravagantes un fin dichoso, casi es convidar a la juventud a que siga aquellos ejemplos»; antes había exclamado:

> Padres, Madres, no embiéis vuestros hijos a la Comedia. Allí verán-lo que vuestra educación les procura esconder; allí vuestra hija aprenderá a *casarse contra vuestro dictamen y al antojo de su ciego capricho.* Allí verá a la primera Dama *ir de tapadillo a casa* del Galán, y observará que *el Padre es el burlado y ella la aplaudida.* Vuestro hijo aprenderá las leyes del pundonor, *contrarias a las del Evangelio y las del Rey;* y sabrá que queda *deshonrado si no resiste a lo que el Rey* y Jesu-Christo le mandan.[75]

Ahora bien, como se desprende del estudio anterior sobre recaudaciones, algunas obras de Calderón ofrecen todavía algún interés en el teatro para ciertos medios económicamente favo-

recidos en los que se recluta parte de esa juventud que tiene preocupado al redactor de *El Pensador* y además se leen en ediciones poco costosas.

Pero queda fuera de duda que no es éste el único motivo de preocupación; esa justificación de los casamientos desiguales por la omnipotencia del amor constituye en realidad la *negación de una jerarquía social de derecho* y fomenta, pues, una clara tendencia de ciertos sectores relativamente acomodados de las capas laboriosas a promoverse a través de una asimilación más o menos acertada a la nobleza, en detrimento de la productividad, y puede que incluso, a largo plazo —1789 servirá de aviso—, en detrimento de la supremacía nobiliaria y de la monarquía que la expresa; mantiene esperanzas que chocan de lleno con las medidas gubernamentales destinadas a establecer una barrera infranqueable entre la nobleza y el estado llano.

Ya no nos sorprenderá de ahora en adelante observar la insistencia con que los dramaturgos neoclásicos presentan al público madrileño comedias cuyo tema se relaciona más o menos con el de *Le bourgeois gentilhomme,* de Molière, empezando por *Los menestrales descontentos,* de Trigueros (éste fue al parecer su primer título, pero se debió de juzgar preferible no imprimir la última palabra, naturalmente esencial),[76] que fue premiada en un concurso *oficial* y representada bajo el patrocinio del gobierno; y *El barón,* de Leandro Fernández de Moratín, dedicada a Godoy. El siglo XVIII ve desarrollarse la comedia heroica: el mundo de los privilegiados constituye, y con motivo, el principal polo de atracción de las masas; pero esto mismo supone que se adapta a la propia óptica de dichas masas, y que por consiguiente se degrada. Esta es la razón por la que la obra satírica más célebre de la época, *La comedia nueva,* de Moratín hijo, critica a la vez ese género y la mentalidad que dicho género expresa y autoriza a un tiempo.

[1] Casi siempre se inaugura una temporada con una comedia calderoniana; incluso en 1800, es decir, después de nombrada la Junta de Reforma, se empezó el año cómico con *Bien vengas, mal...* y *Dar tiempo al tiempo.* «Es antigua costumbre de nuestras compañías empezar el año teatral con una de aquellas comedias que llaman de examen porque en ellas los principales actores pueden desplegar su habilidad»; y cita a

continuación *El Censor* del 28 abril 1822 —¿Lista?— *Afectos de odio y amor,* de Calderón, por sus «versos muy llenos y armoniosos, con descripciones líricas y aun épicas», que obligan al cómico a superarse.

«Calderón —escribe Nicolás Moratín en su *Desengaño II*— fue el que mejor trató el idioma después de Lope.» Y exclama un personaje de *La comedia nueva,* del hijo del anterior: «... dígame si no valen más Calderón, Solís, Rojas, Moreto, cuando deliran, que estotros *(los del XVIII)* cuando quieren hablar en razón». Más ejemplos en Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español,* M., Gredos, 1954, I, pp. 113 y ss.

Se ha cometido un contrasentido a propósito de la conocida frase de Estala, escrita en 1794 en el prólogo a su traducción del *Pluto* de Aristófanes: «... tanto el vulgo como los doctos gustan infinito más de qualquier drama de nuestros antiguos que de las sandeces de nuestros días; porque en aquéllos ya ven ingenio en la invención y gracia y belleza en el estilo y versos, quando en los actuales abastecedores del teatro todo es pobreza de ingenio, barbarie de lenguage y miseria en la versificación». Para dar más fuerza a la crítica que acaba de hacer de las populares comedias nuevas de su época, Estala subordina la objetividad al efecto oratorio, atribuyendo a los espectadores del patio unas preferencias que, como hemos visto, distaban mucho de manifestar, y consiguiendo así una aprobación masiva de su propio punto de vista. Por lo cual resulta aventurado afirmar, como hace Allison Peers, que se trata de un testimonio de la «creciente popularidad del teatro del Siglo de Oro». También interpreta mal el pensamiento de Estala al considerar como segundo testimonio de dicha «popularidad» la siguiente frase del traductor: «Yo de mí confieso que la experiencia propia me ha obligado a respetar a los que con ligereza juvenil despreciaba algún día.» No se trata de un cambio de gusto ni de nada parecido: el amigo de Moratín sólo critica a los que afirman que los enredos calderonianos son todos más o menos parecidos; y por haber intentado él mismo escribir una obra dramática, se ha dado cuenta de la dificultad de la empresa; de ahí su respeto hacia Calderón, a quien despreció en sus años mozos por falta de *experiencia personal.* Menéndez y Pelayo, en su afán de defender lo «español» contra lo «afrancesado», invierte totalmente el sentido de la frase, de manera que la aduce prácticamente como ejemplo de oposición al neoclasicismo en su *Historia de los Heterodoxos...*

2 *Discurso crítico...,* p. 263.

3 O. c., p. 13.

4 Marcelino C. Peñuelas, «El siglo XVIII y la crisis de la conciencia española», *Cuadernos americanos,* XIX, 2, marzo-abril 1960, p. 165.

5 *Ensayo sobre el teatro español,* M., 1773, s. p.

6 Se trata del número primero. Jovellanos reproduce el pasaje en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos.* Forner se atribuye implícitamente el artículo insertándolo en sus *Exequias de la lengua castellana.*

7 Mérimée, o. c., I.

8 *Juan Pablo Forner...,* I, pp. 42 y ss.

9 *O. P.,* I, p. 94.

[10] *Comedias nuevas con los mismos saynetes con que se executaron,* M., 1722, t. I, «Prólogo».

[11] *Carta de M. V. Marcial a D. Manuel Fermín Laviano,* B.N.M., ms. 3703, fol. 189.

[12] *Los críticos de Madrid en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas,* M., 1768, p. 21.

[13] Véase Mérimée, o. c., p. 162.

[14] No tan pobre en realidad, pues refiere Llorente (*Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne,* P., 1818, t. 2, pp. 88-89) que era capitán y regidor perpetuo, y noble como su esposa Ana de Guzmán. De manera que el considerar a Sayavedra de condición más humilde hace más atractiva para el público la promoción que consigue.

[15] *Pensamiento L.*

[16] B.N.M., ms. 12963/14.

[17] *Don Juan y su evolución dramática,* M., 1966, t. 2, pp. 2-5.

[18] O. c., *Pensamiento XX.*

[19] *Examen imparcial de la zarzuela intitulada: Las Labradoras de Murcia,* M., 1769, p. 17.

[20] *Críticas reflexiones que hace Madamiselle de Bouville...,* M., 1786, p. 14.

[21] Rafael Ferreres, *Moratín en Valencia,* Val., 1962, p. 52.

[22] *Memoria para el arreglo de la policía...,* B.A.E., XLVI, p. 497.

[23] *Diario estrangero,* 17 marzo 1763.

[24] Artículo de E.A.D.L.M. (El Autor De *Los Menestrales,* esto es Trigueros) en el *Diario de Madrid,* 30 abril 1788.

[25] A.M.M., *Corregimiento,* I-85-73; citado por Cambronero, «Un censor de comedias», *Rev. Contemp.,* CI, 1896, p. 293.

[26] La de López de Ayala.

[27] Según Narciso Díaz de Escovar, «Autores dramáticos de otros siglos. Dionisio Solís», *Bol. R.A.H.,* 1929, 94, p. 445.

[28] Subrayado en el texto.

[29] *O. P.,* I, p. 137.

[30] Segunda *Sátira a Arnesto,* B.A.E., XLVI, p. 36. No deja de ser sorprendente el que se haya podido interpretar al revés en algunas ocasiones un texto tan claro. «Usurpe», «infame»: bien se ve de qué lado está la legalidad. Una construcción idéntica se encuentra en un pasaje anterior del poema:

> «vuelve, ¡o fiero berberisco! vuelve,
> y otra vez corre desde Calpe al Deva,
> que ya Pelayos no hallarás ni Alfonsos
> que te resistan: débiles pigmeos
> te esperan.»

A nadie se le ocurriría pensar que «Jovino» era partidario de una segunda invasión...

[31] *Origen, épocas y progresos del teatro español,* M., 1802, p. 245.

[32] Citado por V. Palacio Atard, *Los españoles de la Ilustración,* M., 1964, p. 52.

[32bis] Entre la fecha de publicación de *Sur la querelle...*, en que ya se estudiaban los fenómenos de majismo, petimetría, marcialidad y afines, y la conclusión del presente trabajo, ha dado a la imprenta Carmen Martín Gaite, al parecer sin tener noticia de mi libro, un interesante y documentadísimo estudio sobre *Usos amorosos del dieciocho en España* (M., 1972).

[33] O. c., pp. 98-99.

[34] *Memorias,* B.A.E., LXXXIII, p. 238.

[35] Varios sainetes de Cruz se desarrollan en un ambiente parecido y también oponen lo moderno y lo «castizo» por medio de personajes o tipos idénticos.

[36] Citado por I. McClelland, *The origins of the romantic movement in Spain,* Liverpool, 1937, p. 61.

[37] *La Nación española defendida de los insultos del Pensador y sus sequazes,* M., 1764, pp. 53-54.

[38] *El Pensador,* XXX; a propósito del epíteto «mal Español» con el que se calificaba a los adversarios de la comedia «desarreglada».

[39] Alcalá Galiano, *Memorias,* p. 440.

[40] Real orden de 5 de mayo de 1784. Recordemos que el joven caballero andaluz de la séptima *Carta marrueca* de Cadalso frecuenta con sus amigos el trato de un carnicero a quien llaman tío Gregorio.

[41] Véase más adelante, p. 168.

[42] A. M. M., *Corregimiento,* I-40-61. En el prólogo del *Teatro nuevo español* (M., 1800, I, pp. VII-VIII) se califica al teatro «popular» de los últimos decenios del siglo como una mezcla de «sitios de plazas, batallas campales, luchas con fieras, truhanes, traidores, soldados fanfarrones, generales y reyes sin carácter ni decoro, acciones increíbles, costumbres nunca vistas, tramoyas, máquinas y otros abortos de una fantasía exaltada o delirios de un *celebro* desconcertado». La alusión a D. Quijote, es decir al «quixotismo», es evidente. Ese teatro tiene, pues, la misma función, en opinión de un neoclásico, que el del siglo de oro y en particular el de Calderón. Pero, según hemos visto ya en el capítulo anterior, ¿a qué se reducía por su parte la mayoría de las obras históricas, si no es a lo mismo? «La nación carece de historia», escribe Jovellanos en su *Discurso... sobre la necesidad de unir al estudio de la legislación el de nuestra historia,* y añade luego: «... se encuentran [*en las crónicas, los anales, etc.*] guerras, batallas, conmociones, hambres, pestes, desolaciones, portentos, supersticiones, en fin cuanto hay de inútil y de nocivo...»

[43] *Sic*; subrayado en el texto por tratarse de la pronunciación popular de «navaja».

[44] La muchedumbre mató por ejemplo al marqués de Perales.

[45] Citado por Morel Fatio, *Etudes sur l'Espagne,* P., 1904, p. 276.

[46] La «petimetría» constituye, pues, la negación de dicha autenticidad; por supuesto, en la medida en que se caracteriza en parte como intento de diferenciarse de la masa, de negarse a ser «pueblo». Pero el problema es más complicado de lo que parece, pues conviene saber *quién* formula tal acusación y contra *quién* va dirigida, es decir, en qué contexto ideológico se inserta en cada caso.

[47] Carta a Godoy de 20 diciembre 1792, en *Epistolario* de Leandro

Fernández de Moratín, Ed. René Andioc, M., Castalia, 1973, p. 143.

48 *El Pensador,* LXV.

49 Clavijo expresa la misma idea en términos casi idénticos: «La medida de la excelencia de los hombres no es ni puede ser otra que la de sus acciones benéficas a los mismos hombres.»

50 Sólo desde cierto punto de vista, porque por otra parte ese honor «nacionalizado» supone cualidades idénticas en el nuevo «patricio»: valentía, constancia en las empresas, voluntad de superarse, etc., según veremos al estudiar la tragedia neoclásica.

51 Luzán, o. c., I, cap. III.

52 Clavijo, o. c., LXV.

53 Nasarre, o. c. (véase B.A.E., VII, p. XLV).

54 Las citas proceden de Luzán y Jovellanos. Se podrían aducir muchas más.

55 O. c., LXV.

56 *Orígenes del teatro español,* B.A.E., II, p. 159.

57 *Memoria...,* o. c., p. 496.

58 *Tratado teoricopráctico de enseñanza,* B.A.E., XLVI, p. 264.

59 A. González Palencia, «Tonadilla mandada recoger por Jovellanos», *R.B.A.M.,* I, 1924, pp. 138-142.

60 Carta de los años 80 al corregidor Armona, B.N.M., ms. 18475/1.

61 *Discursos forenses,* p. 175.

62 *Memorial Literario,* 1784.

63 Carta de 20 diciembre 1792.

64 Forner, *Exequias de la lengua castellana,* p. 118. Agrega el autor: «Son innumerables las comedias nuestras en que los reyes y príncipes no hacen otro papel que el que pudieran hacer un D. Luis o un D. Diego, y en que las reinas y princesas no son más que unas Leonores y Violantes. Mudando los nombres y quitando las alusiones a la autoridad Real, estas comedias pasarían por verdaderos dramas de los que llaman de capa y espada, por que entre éstos no hay más diferencia que la de los nombres de las personas.» Con mayor serenidad, considera también Luzán que la calidad de los protagonistas es lo que diferencia por sí solo ambos géneros de comedias.

65 *Lección poética,* B.A.E., II, p. 579.

66 «Apología del vulgo», en *El filósofo enamorado,* M., 1796, página XXIV.

67 Trigueros, en el *Diario de Madrid* de 30 abril 1788.

68 *Ensayo sobre el teatro español,* M., 1773.

69 No carece de interés advertir que algunos de los que en la actualidad se indignan ante la prohibición por los neoclásicos de *La vida es sueño* o *El tejedor de Segovia* no dicen palabra acerca de ese maniático de la aniquilación del teatro que fue entonces el beato Diego José de Cádiz...

70 La «Y griega» era entonces el retrete.

71 Nasarre, o. c.

72 Clavijo, *El Pensador,* XXXII. Bajo el reinado de Fernando VI manifestaba ya su preocupación el ministro Carvajal; el fenómeno tenía en su opinión dos causas: «En los novios, el impaciente apetito de llegar cuanto antes al tálamo; en los ministros eclesiásticos, la implacable co-

dicia (...) Pero ¡qué males tan grandes nacen de este origen! (...) Se enlazan las familias de muy señalada nobleza con las humildes y desproporcionadas, por no haber tiempo para la noticia y el desengaño, y cuando abren los ojos los casados, es sin remedio. Síguese el desamparo de los padres, el desdén de los parientes, la miseria del matrimonio, y el fin desgraciado de la disensión de los cónyuges y mala o ninguna crianza de los hijos; se mancha la nobleza del reino, y se perturba el orden y paz de las familias» (citado por R. Olaechea, *Las relaciones hispano-romanas en la segunda mitad del XVIII*, Zaragoza, 1965, I, p. 75).

[73] B.A.E., II, p. 33.

[74] *Tableau de l'Espagne moderne*, 3.ª ed., P., 1803, III, pp. 11-12.

[75] O. c., LXV y XX, respectivamente.

[76] Antonio de Armona, *Memorias cronológicas*... (borradores), B.N.M., ms. 18474/1, pliego 58.

IV

LA FILOSOFIA DE LA CONFORMIDAD: *EL BARON* Y *LA COMEDIA NUEVA*

EL TEMA del mestizaje social ya había sido abordado en varias obras de aquel «teatro antiguo» moralmente sospechoso a juicio de los neoclásicos, ya se trate de *El galán de la Membrilla, El villano en su rincón, Los Tellos de Meneses,* de Lope de Vega, *La villana de la Sagra,* de Tirso de Molina, y de otras más en las que se refleja el ascenso social histórico de ciertos pecheros enriquecidos que tratan de engrosar las filas de la nobleza mediante un matrimonio. De forma general los argumentos favorables y desfavorables a este hecho social corriente se equilibraban en «un compromiso contradictorio entre lo antiguo y lo nuevo» en virtud de una especie de «vacilación ideológica» del dramaturgo. [1] Si numerosas obras apreciadas del público del siglo XVIII parecen aprobar este mestizaje en las condiciones propias de la época, si otras, como hemos podido comprobar, llegan a proclamar a veces con violencia su legitimidad, los escritores neoclásicos, en cambio, se niegan aparentemente a admitir el principio. El problema se plantea y se resuelve sin equívocos en *El barón,* de Moratín, que se estrenó en 1803.

La «tía» (y no «doña») Mónica, simple «labradora» que dispone al enviudar de 12.000 reales, cantidad bastante importante para una población como Illescas —poco más o menos equivalente en los primeros años del siglo XIX al salario anual del catedrático madrileño Díez González—, pero aún muy lejos de los 50.000 reales que en 1800 se exigían para la concesión de la hidalguía, muestra una «ambición» que tiene su origen en la rivalidad que opone los pecheros a los nobles. Aunque esa hidalguía, según ciertos historiadores, se hallaba

prácticamente desposeída de sus privilegios tributarios, seguía siendo considerada por el pueblo como

> una calidad que elevaba sobre la masa a los hombres de valer y prestigio, ricos, cultos, influyentes y dotados de esta distinción natural que, sin necesidad de coacción externa, se granjea la estimación y el respeto de los demás.[2]

Tanto más cuanto que la opinión asimilaba la fortuna, o simplemente el desahogo, a la nobleza; durante la guerra de la Independencia, el conde de Toreno escribe que

> a toda persona que se halla con mediana fortuna o en algún destino público, se le tiene, como he dicho, por noble, y odioso sería e *imposible* escudriñar su alcurnia.[3]

Era, pues, lógico que el plebeyo que hubiera ahorrado algún dinero sintiera naturalmente la tentación de conseguir una hidalguía que le confería *de facto,* por así decir, su fortuna. La «información», según Domínguez Ortiz, se había convertido en una simple rutina cuya principal consecuencia era sonsacar reales a los candidatos. Pero, y esto era lo esencial, constituía «un testimonio de público reconocimiento de la *ascensión social* de una familia».

Como lo puntualiza su hermano don Pedro, la inferioridad social de Mónica con respecto a la «aristocracia» pueblerina le resulta intolerable a la lugareña; ésta envidia el relativo desahogo material de las señoras, el título de «doñas» que se les otorga, el puesto escogido que tienen reservado en las iglesias.[4] Pero como las «señoronas» no desaprovechan ocasión alguna de hacer ostentación de su vanidad, Mónica desea al menos tanto una *revancha,* es decir, *aventajar* a su vez a sus rivales, como una verdadera asimilación, en este caso un simple acceso a su estamento.[5] Así, pues, está predispuesta a dejarse engatusar por el primer «gran» señor que venga a honrar al pueblo con su presencia; de ahí su obstinación en querer casar a su hija con un supuesto barón que simboliza, a fin de cuentas, el éxito social según el modo de ver de la que podemos llamar, recordando a los «menestrales» de Trigueros, la «lugareña descontenta», y a la que el plagiario Mendoza cali-

ficaba por su parte de «orgullosa». [6] El orgullo, la ambición, la vanidad: éstos son en efecto los términos con los que se expresa la sanción moral que castiga a Mónica en su intento de elevarse —indebidamente, por lo tanto— por encima de su «humilde esfera» mediante un casamiento desigual que quiere imponer a su hija:

Noli adfectare *quod tibi non est datum,*
Delusa ne spes ad querelam recidat.

Este distiquio de Fedro, colocado como epígrafe en la primera edición, no deja duda alguna sobre el punto de vista de Moratín; por ello no podía ser el barón sino un impostor, no tanto por no herir a la nobleza auténtica, como por completar una demostración y reducir a nada la loca esperanza de la lugareña:

Y cuando en amores trata
Algún señorón con una
Jovencilla bien carada,
Huérfana, plebeya y pobre,
Ojo avizor, que allí hay trampa.

En claro, un aristócrata no se rebaja a casarse con una hija del pueblo. Pero esta verdad, cuya clara enunciación pudiera haber parecido ofensiva a la mayoría de los espectadores del teatro de la Cruz en donde se estrenó la obra, va a presentarla Moratín como un *divertido defecto* con el fin de halagar demagógicamente el espíritu antinobiliario de los pecheros y al mismo tiempo hacerla aceptar disfrazada de este modo y caricaturizada; no es el amor, sino el interés, quien preside los «matrimonios/de esa gente»:

Cogen
La pluma, y en una llana
De papel suman partidas.
Cuatro y dos, seis, llevo nada;
Ocho y siete, quince, llevo
Una, y quatro, cinco; sacan
El total al pie, y según
Lo que en el ajuste ganan,
Hay boda o no hay boda... Y sea

La novia jibosa y chata
Y tuerta, y el novio manco,
Viejo, gotoso y con sarna,
Conózcanse mucho, o nunca
Se hayan hablado palabra,
Con amor o sin amor...
¡Bendígalos Dios! Se casan.

Que tal sea la intención de Moratín no parece dejar lugar a dudas: en 1787, en la zarzuela *El barón,* que antes de convertirse en comedia estaba destinada a los Benavente, o si se prefiere, al teatro *particular* de una gran familia *aristocrática,* el autor dista mucho de formular esta argumentación con la misma claridad irreverente, así como también, por otra parte, descuida un tanto la lección en provecho de la amenidad del espectáculo, en vista de que la condesa-duquesa nada tiene que ver con una enseñanza *que no concierne a su clase.*

Ahora bien, es precisamente por el *amor* por lo que nuestros pueblerinos —es decir, *los pecheros a quienes se aconseja que no traten en modo alguno de elevarse*— son *superiores* a aquellos cuya suerte envidian; es una inclinación *natural* y no el fruto de un cálculo; [8] así, pues, la grave falta de Mónica, cuyo comportamiento se emparenta con el que Moratín atribuye a los nobles, consiste en contrariar la elección de los jóvenes, en *imponer* un matrimonio carente de afectos; en efecto, todo el mundo denuncia la autoridad abusiva de la lugareña y la opresión que sufre su hija; esta es la razón por la que Moratín ha suprimido lógicamente en su comedia los pasajes de la zarzuela en los que se puntualizaba que el casamiento de Isabel con su Leonardo, rival afortunado del barón, había sido *decidido* también, no por la madre, sino *por el difunto padre de la muchacha,* la cual decía en particular:

... en mí, señora, no fue
inclinación declarada;
obediencia fue; mi Padre
.....
..... me dijo: querida
Isabel, tengo tratada
tu boda; serás feliz
si con Leonardo te casas.

Vemos a través de este ejemplo lo que hay que pensar de la supuesta toma de posición de Moratín en favor de la libertad de elección de los futuros esposos; ésta no se admite sino en la única medida en que constituye un argumento oponible a una tentativa de alianza entre *dos clases diferentes,* o dicho de otra forma, de casamiento desigual. Pero cuando Mónica proyecte casarse en segundas nupcias con el primo del falso barón, como lo ha imaginado el autor al arreglar su obra primitiva, un aumento de ridículo sancionará esa loca esperanza: su elección, esto es lo fundamental, ha caído en un individuo perteneciente a una clase *superior*; en consecuencia, el desmoronamiento de sus propios ensueños y no solamente de los que abrigaba para su propia hija, constituirá un castigo más proporcionado a su falta y hará aún más evidente la lección del desenlace. En suma, Moratín ha vuelto el argumento de aquellos a quienes quiere desengañar contra ellos mismos, argumento por otra parte fundado en la tradición neoplatónica y según el cual el amor, como «grito de la naturaleza», reduce a la nada el artificio de la división de la sociedad en clases («el amor todo lo iguala», decía el fingido barón en defensa propia).[9] Ha combatido la tendencia popular a «arrimarse a los buenos» basándose en la actitud que la complementa, es decir, la risa conservadora, por medio de la cual las clases trabajadoras sancionan los esfuerzos por ascender de uno de los suyos. A estas clases[10] quería a todas luces divertir Ramón de la Cruz cuando ridiculizaba cruelmente, por ejemplo en *La presumida burlada,* a la buena Mariquita Estropajo, que mostraba demasiada vanidad después de casarse con una «persona decente» de la que antes fuera criada.

Después del fracaso de Mónica, puede sorprendernos el ver que el autor devuelve a la madre indiscreta cierto prestigio, poco antes de finalizar el último acto; desde este punto de vista, la comparación entre la zarzuela de 1787 y la comedia es una vez más reveladora: en 1803 Moratín evita cuidadosamente humillar a la lugareña arrepentida; Leonardo, su futuro yerno, ya no la abruma con recriminaciones;[11] ella ya no se arroja a los pies de don Pedro. Muy al contrario, éste, después de sermonear a su hermana, pero con evidente ternura, la invita a *dar la bendición a sus hijos* y éstos *se arrodillan ante su madre.* Dicho de otra forma, en esta escena final

que nos muestra cómo una familia trastornada se convierte en una *familia ejemplar,* [12] el autor ha juzgado oportuno restituir a la madre (en ausencia del padre difunto) la respetabilidad y la autoridad que le corresponden; todo vuelve al orden en cuanto ha dado Mónica su *consentimiento* al matrimonio:

> ..... Tus hijos
> Son éstos, y sólo aguardan
> Tu bendición para ser
> Felices...

Vemos, pues, que la autoridad del cabeza de familia no se critica como tal en absoluto; el «despotismo» de Mónica no tuvo más que un defecto: el de no ser... ilustrado, es decir, conforme a la razón, una razón que no es más que la voluntad del gobierno convertida en principio universal. [13] Y por lo mismo podemos concluir que Leonardo e Isabel quedan autorizados a hacer triunfar los derechos del amor porque una Mónica no «ambiciosa» debió haber tomado *razonablemente* la *decisión* de casarlos —como hace su esposo en la zarzuela, como desea su hermano que es al fin y al cabo *portavoz de la ideología* oficial, y como ella consiente en hacerlo al final.

Se puede objetar que, unos años más tarde, cuando a él mismo le toque dar el consentimiento al enlace de su propia prima hermana, de la que puede considerarse legítimamente tutor, Moratín dejará a la joven Mariquita decidir según los dictados de su corazón; pero se debe simplemente a que el problema no se plantea de la misma forma; la desproporción de esta unión afecta únicamente a la edad de los novios, los cuales, por otra parte, son de *igual condición.* Y no es menos significativo el que el escritor, al anunciar la noticia a su amigo Melón el 13 de marzo de 1815, haya asimilado jocosamente su aceptación del hecho consumado a la actitud demasiado liberal que, según él, adoptan algunos padres ancianos del teatro antiguo en casos semejantes:

> Abrí a Calderón, y viendo lo q^e^ los Barbas determinan en ocasiones semejantes, dije: Si D. Josef Conde quiere casarse con Dª María Moratín, y Dª María Moratín se quiere casar con D. Josef Conde, cásense inmediatam^te^ Dª María y D. Josef.

Por otra parte era natural que Moratín adaptara en *El barón* el viejo tema del «menosprecio de corte y alabanza de aldea»: el mejor marido para Isabel es evidentemente el honrado joven *de su medio campesino* y en modo alguno el elegante corrompido de la ciudad, cuyo retrato, trazado por don Pedro, nos recuerda al contemporáneo «currutaco». Es que, en efecto, Mónica planea no solamente el elevarse por encima de su condición, sino también, y como consecuencia, abandonar su «maldito lugar» para ir a instalarse en Madrid, o dicho de otro modo, *oponerse a la voluntad de los gobernantes,* deseosos de contener el despoblamiento del campo. La «infame depravación cortesana», es decir, la de una fracción de la aristocracia madrileña, se denuncia violentamente, por una parte como tal, por cierto, pues los testimonios de la época garantizan la autenticidad del cuadro poco halagüeño que de ella se hace, pero, por otra parte, en la medida en que permite llegar a la conclusión de la *superioridad moral* de los lugareños, es decir, dar una compensación verbal e ilusoria a su inferioridad social verdadera. Esta concesión, de carácter demagógico y conservador, cobra todo su sentido si recordamos el desprecio de Moratín por los «patanes» de Pastrana en donde a principios del XIX poseía una casa de campo.

Por ello, el «sentido común» no se les atribuye a los lugareños de la obra sino en la única medida en que es conforme al prejuicio ideológico del autor, en la medida en que aprueba, como en este caso, la inferioridad de la lugareña. Todo el pueblo critica a la pechera vanidosa y, por medio de su portavoz, la criada Fermina, *cuya insolencia indignaría al mismo Moratín si se tratara de una comedia áurea* (o si Mónica fuera un personaje no criticable), hace de necesidad, o por mejor decir de *herencia,* virtud:

¿De dónde le vino a ella,
La locona, emparentar
Con marqueses ni princesas?
¿De dónde? *¿No han sido siempre*
En toda su parentela
Alta y baja labradores?
Pues, ¿qué más quiere? ¿Qué intenta?
¿Por qué no casa a Isabel
Con un hombre de su esfera

.....
..... que sea
Hombre de bien, que *el honor*
Vale por muchas grandezas?

En el fondo no se trata sino de la simple trasposición del conocido prejuicio nobiliario. [14] Y se advertirá cómo la forma de pensar de Moratín, tal y como aquí se manifiesta, coincide perfectamente con la del legislador que en 1783, es decir, tres o cuatro años antes de la redacción de *El barón,* declaraba a medias palabras que la nobleza —la concesión de la nobleza— podría recompensar al menestral *virtuoso,* es decir, fiel a su estado, y no a aquel que precisamente tratase de elevarse. [15]

El mismo Moratín llama «solemnes disparates» las palabras que se pronuncian en la jornada tercera de *Ponerse hábito sin prueba y guapo Julián Romero,* de Cañizares, a propósito de la nobleza. ¿De qué palabras se trata? Felipe II dice al valiente capitán que aún se cree plebeyo:

Vos probáis harta nobleza
con probar de vuestros hechos;

poco antes ya había afirmado:

... yo atiendo
más a la sangre vertida
que a la heredada,

y Julián, a falta de ejecutoria, «probaba» su nobleza con la pasión con que derramaba su sangre al servicio del rey. Nada más conforme en apariencia a la letra de las declaraciones oficiales; pero es que el espíritu es simplemente diferente. Es en efecto un «disparate» el dejar creer al público que todo pechero puede acceder a la nobleza sólo con el vigor de su brazo; la propaganda gubernamental no quiere suscitar nuevas vocaciones, sino al contrario dar al estado llano una satisfacción meramente verbal para convencerle de que se contente con su suerte, o si se prefiere, con la «nobleza» de su trabajo productivo, la cual, según dicen, vale tanto como la otra. Las únicas promociones comúnmente admitidas no conciernen sino a los pretendientes altamente *solventes* y por otra parte son *excep-*

cionales; por ello puede parecer contradictoria la actitud de un Moratín, quien critica por una parte la idea que acredita la obra de Cañizares, y por otra se burla de los documentos que atestiguan su propia hidalguía: es que esta ejecutoria, sin el respaldo de una cuantiosa fortuna, ya de nada sirve; prueba de ello el hidalgo pobre, a quien quieren persuadir a que se una a la masa de los trabajadores en nombre de la utilidad, considerada como fuente de la nueva —y «verdadera»— nobleza.

La argumentación de Felipe II, la utiliza también poco más o menos el hijo de un pastor, Alcesto, en *Demetrio,* al dirigirse a un grande del reino que le niega el derecho de llamarse noble:

Olinto — Mas corre todavía en esas venas
la humilde sangre.
Alcesto — Renovóse toda
Al derramarse en la defensa vuestra.

Muy bien dicho está; y aunque nos enteremos de que Alcesto es en realidad hijo de un rey destronado, nadie *contradice* su orgullosa respuesta. El clásico reconocimiento de su verdadero origen hace simplemente que todo se reintegre al orden moral oficial, pero no es menos cierto que aquel que por sus cualidades ha resultado simpático conserva, para el público, la impronta, el sello de su condición primera, mejor dicho, anterior, apareciendo entonces la promoción final no como una simple restitución, sino como el *premio* del esfuerzo desplegado para obtenerla, para pasar del estado de pechero al de noble y, en este caso, a la realeza. El título —y el contenido— de una comedia nueva de Manuel Fermín de Laviano, *Al deshonor heredado vence el honor adquirido,* corrobora en cierto modo la proposición que vamos comentando, pues también en esta obra se afirma que con ser hijo de un hombre indigno ejecutado por rebelde se puede conseguir la nobleza mediante hazañas guerreras, pues «el obrar bien es nobleza/y es noble quien bien procede»; pero, a pesar de la conformidad formal de esta sentencia con la *letra* de las declaraciones oficiales, bien se da cuenta el *Memorial Literario* de la ambigüedad que encierra esa historia tan «maravillosa y fuera de lo natural».

Tal vez se explique así mejor lo que una comedia militar podía tener de exaltante, de vivificante, para el pueblo de-

seoso de mejorar su suerte, y por lo tanto, la acogida favorable que les tributó, con notable constancia, la mayoría del público de los teatros madrileños. Si los frescos guerreros gustan en cuanto espectáculo en el que la técnica compite con el hombre, si constituyen el resultado estético de una evolución relativamente autónoma cuyo punto de partida podría ser el duelo de antaño, si se han desarrollado paralelamente al debilitamiento gradual de aquellos «afectos heroicos» que antiguamente, según nos dicen, animaban a la colectividad, no es menos cierto que permanecen ligados de una o de otra forma a la psicología social que aún les sirve de soporte. Lo prueba el que una guerra conduce regularmente a la exaltación y no —al menos que sepamos— al rebajamiento del héroe central, cualquiera que sea; así por ejemplo Espartaco, en *La Emilia,* de Valladares, lejos de ser derrotado por los romanos al final de la obra, se casa con la hija del cónsul Craso en Roma.

La aspiración al bienestar, a una felicidad tangible e inmediata era indudablemente muy viva. Felipe Argenti Leys ya es testigo de ello hacia 1777, o sea como un decenio antes de que don Leandro piense componer su zarzuela:

> Vemos casi en todos estos Reynos que el luxo en vestidos, *aun en una pequeña Villa o Aldea*... no se contenta sino con la igualdad de la Corte; la profusión de las mesas sigue el mismo rumbo... con que gastan en un día lo que con decencia bastaba para un mes. [16]

«Todos quieren ser más y ninguno menos que su vecino», añade. El mismo Jovellanos escribe en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos* que el pueblo siempre está pendiente de los hechos de la nobleza, «cuya suerte envidia, cuyos ejemplos observa y cuyas costumbres pretende imitar aun cuando las censura y las condena».

Una corta frase de Napoli Signorelli que hasta ahora ha escapado a la atención de los críticos arroja nueva luz sobre la obra de Moratín. Acusando recibo de la primera edición de *El barón,* el italiano escribe al autor el 16 de abril de 1803:

> Era regular que su comedia, la cual es como una sátira de las demás que en Madrid se representan, tuviese muchos enemigos y algunos amigos... [17]

En efecto, don Leandro no se contenta con criticar, como tantos otros en su época, una tendencia que tiene preocupados a los medios gubernamentales; al mismo tiempo hace la crítica de cierta literatura dramática cuya influencia alienante prolonga e intensifica la de la vida social, en el sentido de que ofrece la realización fantástica de esas aspiraciones populares a más bienestar, a una mayor dignidad, y esta sátira no debió de ser ajena a la desusada amplitud de la cábala que turbó el estreno de la obra el 28 de enero de 1803, si bien existe una explicación más precisa de este acontecimiento. No se debe a la casualidad, aunque Moratín no insiste mucho en ello, el que la lugareña acomodada *haya vivido en Madrid durante un mes*; cierto es que esta precisión a todas luces está destinada a preparar un efecto cómico, pero igualmente puede dar a entender que Mónica ha sufrido la contaminación de los teatros de la Villa y Corte: el aficionado-tipo a comedias de teatro es precisamente un campesino de Móstoles en *Los literatos en Cuaresma,* de Iriarte; el personaje va especialmente a Madrid para asistir a una de esas representaciones. Moratín, por boca de don Pedro, pone cuidado en denunciar la responsabilidad del teatro en el sueño despierto de la lugareña:

¿Será la primera vez
Que un caballero se casa
Con una mujer humilde?,

pregunta la tía Mónica. Y contesta el hermano:

..... ¿Dónde has visto
Pasiones desta calaña?
En las comedias, que vienen
Príncipes de Dinamarca
Vestidos de jardineros
Y están de amores que rabian
Por alguna pastorcita,
.....
Se casan en fin, y luego
Salen con la patochada
De que la tal moza es hija
Del duque de Transilvania,
Y otros delirios así;
Pero en el mundo no pasa
Nada de esto. [18]

Y Mónica, efectivamente, a lo largo de la obra, cree realizar un sueño que hasta entonces, y por persona interpuesta, nunca había vivido durante más de dos horas, o sea el tiempo de la representación de una comedia en uno de los coliseos de aquella capital de la que sin duda volviera fascinada. Al falso barón no le hace falta mucha imaginación para embaucar a su ingenua víctima; le ha bastado con imitar la personalidad e incluso el «curriculum vitae» de ciertos héroes familiares del público; así nuestro seudoproscrito de ilustre alcurnia que debe a la calumnia de su primo el tener que «disfrazar su grandeza/y andar de aquí para allí» por miedo a ser descubierto, no deja de recordarnos, entre varios modelos, al protagonista de la contemporánea *Justina,* de Zavala y Zamora, Lord Wantain, quien injustamente acusado de traición, vive en el exilio con su hijo Ailson (el cual ignora su noble origen) bajo el aspecto de un «humilde y grosero/mercader» recogido, como el estafador moratiniano, por una dama caritativa, auténtica condesa ésta. [19] Wantain, como el fingido barón, se enterará por la carta de un corresponsal en la corte de que «habiendo fallecido días antes el principal acusador, sus sequaces se declararon publicando a voces su crimen y la inocencia del acusado. S. M., para satisfacer el honor de un buen vasallo ofendido injustamente, le devuelve los puestos y rentas... (*etc.*)». Moratín ha ridiculizado ese tipo de misivas llenando la suya de apellidos de su cosecha, de los que más adelante se hablará. Émulo de un Wantain o de otro héroe de la misma clase que el lord de allende el Canal de la Mancha, nuestro barón recibe (más exactamente se manda a sí mismo...) también una carta anunciando el fin de sus desdichas:

> Ayer se publicó la resolución del rey; declara injustos cuantos cargos se han hecho, y el conde de la Península, tu acusador, está sentenciado a prisión perpetua en el castillo de las Siete Torres. [20]

Por otra parte, aunque pechero, Ailson inspira una gran pasión a la hija de la condesa Justina, y ésta maldice el «honor vil» que la impide casarse con su amado, hasta que por fin se produce un oportuno reconocimiento. El estreno de la obra tuvo lugar en el teatro del Príncipe a finales de julio de 1788: la zarzuela de Moratín es, pues —por poco—, anterior; por

ello no afirmamos en modo alguno que don Leandro critique en *El barón* la *Justina* de Zavala... Pero descubrir comedias anteriores a 1787 capaces de ilustrar la sátira de nuestro autor es tarea facilísima: *El huérfano inglés,* representada en noviembre de 1785, describía la emocionante aventura de un niño abandonado, Ricardo, recogido y educado por un ebanista londinense. Llega la noticia de que el padre legítimo del héroe es en realidad un duque inglés desposeído de sus bienes por la injusta cólera del rey «como... reo de ciertas acusaciones» y que, para preservar a su hijo de la represión, le había confiado a una casa de Expósitos. El monarca acaba por conceder su perdón y Ricardo, de hombre del pueblo que era, se halla ya provisto de un lindo título de nobleza y de una fortuna no menos envidiable. *Pero hay más*: antes se había casado con *Molys, hija del ebanista, y esta unión, en el desenlace de la obra, obtiene la aprobación real.* Moratín, en definitiva, no ha tenido más trabajo que el de trasponer... En febrero de 1784, *La bella Pámela inglesa* nos presenta a la hija de un campesino de Escocia, amada por Lord Bonfil, de quien es «camarera mayor». Contrariamente a lo que ocurre en *El huérfano inglés,* la seudoplebeya se entera de su ilustre origen al finalizar la obra. Lo mismo ocurre en *Cecilia y Dorsán,* de Rodríguez de Arellano (1800), obra inspirada en *Adèle et Dorsan,* de Marsollier: la pobre y plebeya Cecilia, refugiada con su amante en la choza de un campesino, se entera en el último acto de que su verdadero padre es en realidad el conde de Worset, por fin rehabilitado por el emperador después de que una falsa acusación de traición le obligara a huir de la corte y a vivir bajo la identidad de un simple soldado. Y no podemos olvidar a Comella, cuyo Mateo Kulmen, también simple soldado en *Catalina II en Cronstadt,* llega a enterarse de que es hijo de un brillante general de la emperatriz.

En *El preso por amor o el real encuentro,* de Valladares y Sotomayor, no hay necesidad de tales reconocimientos: Leandro, de familia ilustre, se casa con la humilde Faustina, gracias a un concurso de circunstancias que vale la pena referir: en efecto, el padre del joven, el feroz marqués del Roble, cuyo espíritu de casta se critica en nombre del sentimiento paternal que ahoga en él, se niega obstinadamente a permitir la unión de su hijo con una plebeya, le hace encarcelar e incluso manda

asaltar por unos «guapos» la diligencia que conduce a la desventurada Faustina al convento. Por casualidad surgen el rey y su séquito que vuelven de cazar; todo se arregla y el monarca, deseoso de celebrar este afortunado encuentro, hace a Faustina condesa *del Real Encuentro*; nada se opone ya al casamiento. Mas, ¿cómo dejaremos de evocar aquí las concesiones de títulos con las que premiaban el celo patriótico de algunos de sus vasallos los Borbones? Nos referimos a aquellos marqueses del Real Transporte, de Bondad Real, de la Regalía y otros, algunos de los cuales no poseían un árbol genealógico muy frondoso. Apenas es necesario precisar que su promoción suponía como mínimo su solvencia. Pero el desenlace de *El preso por amor* permite imaginar cómo el pueblo, según el dramaturgo que escribe para agradarle, veía la cosa desde su esfera: un favor llovido del cielo en cierto modo, de manera casual, pero no tanto como para que dejara de aparecer en fin de cuentas como una consecuencia, cuando no lógica, al menos psicológica, del amor de la simpática pareja.

Tampoco hay reconocimiento en *Juan Labrador,* de Matos Fragoso, que, con otras comedias antiguas, prosigue una larga y discreta carrera: Beatriz rechaza el marido lugareño que su padre le propone, y contesta que todo en la naturaleza tiende hacia un mayor bienestar; el rey en persona se prenda de ella, *ennoblece* a toda la familia y luego da a la joven un *marido escogido entre los altos dignatarios.* Poco más o menos es a lo que aspira Mónica para su propia hija, y no nos sorprenderá ver que la Mónica de Mendoza, en *La lugareña orgullosa,* alude a la obra:

> ..... ya ves
> que no es bueno ser pacatos,
> ni el villano en su rincón.[21]

Si la tía Mónica cae tan fácilmente en la trampa (formulemos esta idea de otro modo: si Moratín —teniendo en cuenta la óptica teatral que impone cierta esquematización, cierta amplificación— presenta como escénicamente *verosímil* la credulidad de su heroína), no se debe únicamente a que ella aspire con todas sus fuerzas a elevarse; también la literatura de la época le deja creer que la cosa es perfectamente factible. Muchas son efectivamente las obras en que puede verse al

villano, y más generalmente al pechero, acceder *de modo repentino e inesperado* al nivel de los grandes de este mundo. Así en *El premio de la humanidad,* de Zavala, los Ordoff, una familia de campesinos, acogen a un mendigo que es en realidad el zar disfrazado, al igual que esos «príncipes de Dinamarca» a quienes alude irónicamente don Pedro; ante el estupor general, el monarca vuelve poco después bajo su verdadera identidad para premiar con gran pompa a sus «bienhechores», tomando al último hijo de éstos bajo su protección.

Nos parece que se impone una comparación muy natural entre el éxito popular de esta *peripecia* en el siglo XVIII y el de la recién creada *lotería* (1763): una y otra se apoyan en el mismo estado de ánimo, halagan la misma tendencia; la lotería hace del ensueño una realidad; entreteniendo la esperanza de una promoción *fortuita,* «milagrosa», justifica en cierto modo la desafección al trabajo y constituye un desafío permanente a las leyes que rigen la existencia de la masa explotada. Una tonadilla cuya música es de Laserna, subraya estos varios aspectos; un majo canta al principio de la obra:

Por las cosas del mundo
naide se apure,
pues no hay bien que no acabe
ni mal que dure.
Ayer era un *pobre*
oficial tallista.
Saqué por la tarde
con la mayor dicha
veinticinco mil reales
de la Lotería,
y *hoy* salgo peinado
como los usías,
y mañana estreno
camisola fina,
vestido de Francia,
zapatos de hebilla,
espadín de plata
.....
¡Ay fortuna, fortuna,
bendita seas,
que a este pobre sacaste
de la miseria! [22]

En este sentido la lotería está en perfecta contradicción con la propaganda gubernamental; pero el Erario público tiene sus razones propias... La anomalía no se le escapa a Cabarrús, quien critica ese «estanco de esperanzas mentirosas» en términos semejantes, y hasta podemos decir idénticos, a los que el don Pedro de *El barón* esgrime ante su hermana:

> ... la infame lotería, *corruptora de la moral pública,* ¿podrá dudarse todavía de la necesidad de suprimirla, de no dejar a la *imaginación de los pueblos* asilo alguno entre la miseria y el *honroso trabajo*? [23]

¿Qué decía, por su parte, don Pedro a la tía Mónica?

> ..... Cada qual
> en la clase en que se halla
> debe procurar ser más;
> pero con *desatinadas*
> *ilusiones olvidarse*
> de quién es, y en la *esperanza*
> de lograr maiores dichas
> que *jamás ha de gozarlas,*
> abandonarse a la suerte
> y juzgar que le prepara
> el cielo en otra carrera
> lo que en la suia no alcanza,
> mui poca prudencia argüie,
> y si para mejorarla
> espera de los *acasos*
> *dichas mal imaginadas...*

Una comedia de magia tan popular como *Marta la Romarantina,* de Cañizares, ofrecía al público la historia de una simple hija de soldado, a la que la magia convertía en un ser excepcional y que, por lo mismo, casaba lógicamente con el barón en quien había puesto los ojos. Pedro Vayalarde (*El mágico de Salerno*), un rudo pastor, consigue el amor de la noble Diana bajo el aspecto del... Potentado de Esgueba y suplanta a sus adversarios gracias al poder que le confiere el demonio. Giges, héroe de la obra de Cañizares cuyo éxito hemos referido más arriba, es pastor en el primer acto —un pastor que al igual que el Ludovico de *El parecido de Rusia* se siente incómodo en su oficio a causa de su «nativa arrogan-

cia»— y le vemos de rey en el último, porque se trataba en efecto de un príncipe que ignoraba su origen ilustre. Lo que en realidad podía ser carecía de importancia: el público vio en él, sobre todo, un hombre humilde que, milagrosamente, llegaba a triunfar tanto en negocios, si se puede decir, como en amor.

Y no podemos por menos de pensar en las obras que acabamos de referir cuando leemos esta tirada dirigida por Pedro Vayalarde a la que quiere conquistar:

¿Y si *esse villano fuera*
un Príncipe, que en acecho
siempre de vuestra belleza,
sabiendo que a matar ibais
a los hombres y a las fieras,
disimulado Pastor,
al riesgo le conduxera
su obligación y cariño?

Por otra parte, ¿no decía ese mismo Pedro, como para justificar la crítica de Moratín:

Entre tanto que el ganado
perlas bebe entre esmeraldas,
las novelas y los libros
en que leo mientras pastan
¿no me acuerdan *tantos Héroes*
que los elevó su fama
desde el cayado al bastón,
desde el pellico a la grana?
Pues, *¿por qué yo no pudiera?*

Retengamos de paso esta confesión que justifica las recriminaciones de Moratín y de otros escritores en contra de la influencia «nefasta» que ejercen las novelas en la mentalidad del público, y que recuerda la comparación de las comedias que critican a unas novelas simplemente versificadas.

Dicho de otro modo, la magia aparece como el medio para franquear el foso que separa dos clases jurídicamente no asimilables, como la única manera de salvar un entredicho social; no extrañaremos, pues, en estas condiciones que el público sintiera mucho atractivo por esos personajes a través de los

cuales escapaba de la mediocridad, lográndose plenamente y dejando de obedecer para llegar por fin a mandar.

Esta es la razón por la que las recriminaciones de los neoclásicos contra la comedia de magia suenan finalmente bastante a conservadoras; proscribir la magia del teatro equivale, en cierto modo, a reprimir una forma de incitación a la desobediencia.

Ya desde 1788, según hemos visto, morían Ana y Sindham, en *Las víctimas del amor,* de Zavala, por causa de desigualdad social, y la emoción suscitada por este triste fin cobraba un valor de implícita protesta. Por otra parte, el amor permitía que Ana se acostumbrara a la pérdida de su rango y de su fortuna, es decir, que la joven triunfaba del prejuicio desfavorable al casamiento desigual. En *Cecilia y Dorsán,* de Rodríguez de Arellano, el joven aristócrata abandona también a su familia para irse a vivir con la «plebeya» Cecilia. El mismo año de la inauguración de la reforma teatral, es decir, tres años antes del estreno de *El barón, El amor y la intriga,* de Schiller, proclama rotundamente la superioridad de los «derechos de la naturaleza» sobre la «executoria»: el hijo del barón (uno más) de Walter, Fernando, ama a una pechera, Luisa, pese a las intrigas destinadas a separarlos. Pero aquí el drama nace de la desigualdad social de ambos amantes y de su voluntad de amarse a pesar de todos. Nada de reconocimiento, ni de ennoblecimiento, es decir, de *asimilación* o, si se prefiere, de pirueta destinada a esquivar el verdadero problema, sino, por el contrario, una doble muerte que sella el antagonismo entre los amantes y los prejuicios sociales, y que sigue a la larga lucha que han sostenido contra éstos y sus portavoces. Las ñoñeces de Comella e incluso de Zavala quedan ya muy sobrepasadas, y *El barón,* aún no estrenado, no lo está menos. *El amor y la intriga* constituye en cierto modo el resultado a que llevan gradualmente las comedias que la preceden: la desigualdad social conduce aquí a la *revuelta* en nombre de la pasión amorosa. Esta es la eventualidad que los reformadores temen que el público popular considere como única posible, como la única solución concreta a un problema hasta entonces resuelto artificialmente.

El héroe de Schiller quisiera raptar a su amada —unos lustros más tarde el don Alvaro del duque de Rivas llevará

a cabo este proyecto— y su amor le hace rebelarse contra la autoridad paterna: en suma, *se ha vuelto a Calderón,* o más concretamente, y si bien es este teatro ideológicamente distinto, *se ha vuelto a la actitud de ciertos héroes calderonianos* que los críticos neoclásicos consideran más peligrosa porque la sociedad contemporánea, como hemos visto, ofrece numerosos ejemplos de ella.

Pero sin llegar a predicar la rebelión, lo que una obra como *Justina* insinuaba en la mente del público, es que el amor nace *independientemente* de la condición social de cada uno de los amantes, aunque el reconocimiento final le dé en cierto modo derecho de ciudadanía. Podemos decir incluso que, en la medida en que este reconocimiento se ha convertido desde largo tiempo atrás en un procedimiento corriente, aparece *menos como una justificación a posteriori que como una consecuencia necesaria de este amor,* cuyo feliz desenlace *está esperando* el público. El caso es el mismo en *Cecilia y Dorsán*: el conde de Worset sale al final para hallar a su hija, la cual se entera entonces de que, contrariamente a lo que se creía, no es plebeya; y se nos expone que el referido Worset, falsamente acusado de traición, tuvo que escapar de las iras del emperador y vivir bajo la identidad de un simple soldado. Restablecida por fin la verdad, se le acaba de rehabilitar, lo cual explica su repentina irrupción. Lo que para el escritor no era en el fondo más que una concesión a la moral social oficial, un procedimiento cómodo, aparece según el modo de ver del espectador como un resultado lógico y natural. De ahí esta frase del falso barón moratiniano expresada en forma de máxima:

> ..... yo pienso
> que el amor todo lo iguala.

Verdad acreditada por el teatro popular cuyos héroes trata de remedar el estafador. Y así, pues, Mónica puede exclamar:

> ¿será la primera vez
> que un hombre ilustre se casa
> con una muger humilde?
> ¿quién ignora *lo que arrastra*
> *una pasión*?

De modo que el casamiento desigual queda justificado por el amor, cuya violencia *irresistible* desafía a la desigualdad social, es decir, al orden establecido y, en consecuencia, a la *razón*. Por ello juzga Moratín conveniente señalar, por medio de don Pedro, el anacronismo de esta manera de concebir el amor:

> No es ya el amor un afecto
> violento que nos inflama.

La perfecta antítesis de esta pasión, que al fin y al cabo es la calderoniana, o la romántica, es la que se expone en *Los menestrales,* de Trigueros: se trata en este caso de un amor que «no ofusca la razón», de un «cariño racional», de un «incendio moderado», y como tal no trae las graves consecuencias que acabamos de referir.

Pero la crítica de Moratín en *El barón* va aún más lejos en nuestra opinión. En la zarzuela de 1787, la intervención regular del canto creaba una diversión, tendiendo a esfumar cada vez el retrato moral que, de escena en escena, el autor trataba de pintar de cada uno de sus personajes, en el sentido de que por ejemplo el talento vocal de un Luquillas (el falso barón) atenuaba inevitablemente la impresión desfavorable que, como timador, debía producir; por ello se veía obligado Moratín a insistir sobre las maldades del impostor anteriores al principio de la obra, y el desenlace nos mostraba por fin a Luquillas despojado de su disfraz. Quince años más tarde, en la obra convertida ya en comedia, don Leandro ha juzgado conveniente suprimir todas estas precisiones; pero además, ya no se trata de un estudiante de teología, aunque fuera apicarado, como en el caso del Luquillas de la zarzuela; se trata de un *perdulario de Triana* (es impensable no ver aquí un reflejo del Rafa de *Los menestrales*), entre majo y gitano, es decir, para la opinión, el grado más bajo de la escala social. Es que el comportamiento del estafador basta por sí solo para denunciar su verdadera personalidad, que es, ante todo, la de un *hombre del bajo pueblo; como tal el «barón» se forma de la alta nobleza, a la que trata de imitar, la misma imagen que su víctima; la imagen que de ella ofrecen diariamente los teatros* (es decir, los *dramaturgos* y sus *intérpretes*) *madrileños.*

De ahí su éxito completo. Por lo cual no podemos disociar *El barón* de *La comedia nueva,* cuya redacción es *posterior* a la de la obra que vamos estudiando.[24] El barón obra en efecto como un personaje, y Mónica como un espectador, una «víctima», de *El gran cerco de Viena* o de cualquier otro comedión de don Eleuterio. El plagiario Mendoza parece haberlo comprendido, puesto que su falso marqués, en *La lugareña orgullosa,* imita el comportamiento de un «currutaco», recordando también a *Los menestrales.*

En primer lugar, el barón y Mónica conciben la nobleza en cierto modo *cuantitativamente*; el «proscrito» es tanto más noble cuanto que es «primo de *todos* los duques» y que a la llegada de su séquito «*se llena* el pueblo/De látigos y libreas»; Moratín no ha imaginado de otra forma la «*soberbia* entrada» destinada a impresionar al público no bien se alza el telón en el primer acto de *El gran cerco de Viena*: el emperador Leopoldo, el rey de Polonia, el senescal, los magnates, las nobles damas, toda esa buena sociedad ocupa el escenario bajo la guardia de una brigada de húsares; y nótese que don Eleuterio, según dice el autor multiplicando los ejemplos fehacientes, «imitó con excesiva timidez los grandes originales que tuvo a la vista». Además, ¿no trata de producir este cuadro un efecto semejante al del casamiento de Pedro Vayalarde, o al del Olimpo en pleno en la cuarta obra consagrada al mágico de Salerno?

En cuanto al modesto castillo que el barón proyecta construir, tendrá, según nos explica,

> Una columnata abierta,
> Circular, y en el ingreso
> Esfinges, grupos y verjas
> Gran fachada, escalinata
> Magnífica, cinco puertas,
> Peristilo egipcio... y dentro
> Su jardín con arboledas,
> Invernáculos, estanques,
> Cascada, gruta de fieras,
> Saltadores, laberinto,
> Aras, cenotafios, bellas
> Estatuas, templos, ruinas...

.....
..... Y sobre la altura
Del monte que señorea
El jardín, un belveder
De mármoles de Florencia
Con bóvedas de cristal
En medio de una plazuela
De naranjos del Perú.

La tía Mónica se extasía: «¡Válgame Dios, qué *grandeza*!» Y encarece entonces el interlocutor:

Mi palacio, mis sorbetes,
Mis papagayos, mi mesa,
Mis carrozas de marfil
Con muelles a la chinesca,
Todo es para vos. [25]

En una palabra, es el lujo, pero considerado como *profusión,* lo que constituye el único signo externo de la grandeza. Y en este caso conviene recordar aquellos imponentes decorados de las populares comedias de teatro a menudo mencionados con todos sus pormenores en los textos impresos, pero cuyo presupuesto exigía regularmente varias páginas manuscritas. Se trata de la misma variedad, de la misma riqueza: palacios, jardines, estanques, grutas, templos, estatuas, todo el boato con cuya ayuda impresiona el barón la imaginación de su víctima.

En la mayor parte de las comedias de teatro, en efecto, el dramaturgo trata sobre todo de *deslumbrar* al espectador con la magnificencia del decorado; la frecuencia de ciertos adjetivos en las acotaciones escénicas es reveladora: una «mutación» de la primera jornada de *La Emilia,* de Valladares, hace aparecer un «largo y *magnífico* Jardín» adornado con una «fuente *preciosa*», y el conjunto atestigua la «*grandeza* y *el primor romano*»; en la jornada segunda son «tres arcos *suntuosos*» y «*primorosos* varandillajes»; en la tercera, un «salón *magnífico*». En el acto primero de *La Andrómaca,* de Cumplido, el telón se alza dejando ver una «*magnífica* galería»; el mismo acto en *La destrucción de Sagunto,* de Zavala y Zamora, comienza en un «*suntuoso* templo obscuro de Marte»;

el tercero ofrecía a las miradas de los espectadores un «*magnífico* tribunal de Sagunto». No acabaríamos nunca de recoger expresiones semejantes.

Moratín el padre se ha dado perfecta cuenta de que la abundancia y suntuosidad de decorados responden también, al fin y al cabo, a un ansia de promoción social, que en el fondo desempeñan la misma *función* que el ennoblecimiento, cuyo signo, según el modo de ver del pueblo, es la riqueza:

A lo que el poetastro más se inclina
Y toma por preciso y fijo norte
(Porque que somos todos imagina
Como una *labradora* de vil porte
Que se admira de ver con *plata y oro*
Las galas de *las damas de la corte*)
Es a *llenar* de máquinas el foro
Y en *lucido teatro suntuoso*
Mostrar de las tramoyas el decoro... [26]

A la imponente profusión barroca, y más exactamente churrigueresca,[27] de los adornos del palacio cuyo mal gusto sólo Mónica parece no percibir, *corresponde* lo que una breve pero preciosa nota marginal llama el «tono grave y ponderativo» del falso barón de Montepino (¡apellido doblemente simbólico!); en efecto, a través de cierto énfasis, de cierta afectación, es como el timador, en buena lógica, trata de darse el «tono» aristocrático, empezando con la erudición de que hace gala en materia de arquitectura ante Mónica, una Mónica tanto más deslumbrada cuanto que el sentido de varios términos *se le escapa indudablemente*; algunas expresiones cuya afectación puede que pase inadvertida en nuestros días, fueron irónicamente comentadas por el don Pedro moratiniano:

BARÓN
Doña Isabelita
Es un conjunto de gracias
Y perfecciones; y el verla
Oscurecida, eclipsada
En un lugarote .....
.....
Bien que no falta, no falta
Quien tal vez sabrá estraerla

De esta atmósfera, elevarla
A mayor sublimidad...
D. PEDRO
No, señor, no es desdichada
Tanto como vos decís,
Ni tan oscura y opaca
La atmósfera, ni hay eclipses,
Ni es menester levantarla
Tan alto.....

Ese lenguaje se acompaña con ciertas reacciones *excesivas* que, junto con él, nos traen al recuerdo la idea que se forman en el siglo XVIII del «quixotismo», es decir, de la hidalguía ridícula, o mejor aún, de la *nobleza según el hombre del pueblo*: la pasión que el estafador finge sentir por Isabel es «*violenta*», como también lo es, según los neoclásicos, la calderoniana; es linajudo a más no poder; y por fin, aquella reacción de gran señor todopoderoso: «¡Cuando quiero yo...!», que suena como un eco del «¿No soy yo Hesione?» o «¿no soy yo un gran guerrero?» de las comedias heroicas contemporáneas. Todo esto huele a arcaico, es anacrónico, según el autor; don Pedro se lo advierte a su hermana en el texto de la zarzuela; [28] y no es casualidad el que Mónica, para honrar a su barón, vista galas de otros tiempos. [29] Pero le basta al impostor permanecer solo unos instantes para recuperar su lenguaje natural:

Esto de que yo me vaya
Sin dar un susto al zurraco
Del viejecito, es chanada.
Eso no... ¿Pues qué, en Illescas
Se sabe más que en Triana?

La pincelada es ligera; sin embargo bastaba para recordar el parentesco que une al majo de los suburbios con el aristocrático personaje tal como él trataba de fingirlo y del que las comedias de la época le han proporcionado el modelo.

Aludiendo al estilo ampuloso de los héroes de comedia contemporáneos, Clavijo habla de «género *gigantesco* de expresiones que *suenan mucho...*, metáforas huecas, *llenas de ruido...*, hypérboles *estremadas...*» [30] Y añade también: «...palabras nuevas»; en efecto, el neologismo, cuando no corres-

ponde a una necesidad precisa de la lengua, testimonia una voluntad de no expresarse, o de no hacer que un personaje se exprese, en el lenguaje común, o sea de mostrar en cierto modo superioridad y *distinción*. Moratín señala docenas de ejemplos en sus notas a *La comedia nueva*. «Culto», «energúmeno» o también «rimbombante», ese estilo es el signo de la personalidad *excepcional* del que lo emplea; [31] y en ese aspecto, los dramaturgos populares no difieren de sus censores neoclásicos para los cuales tampoco debe un príncipe expresarse como una persona particular. La convención es la misma; la divergencia afecta a los medios empleados para alcanzar ese efecto.

La misma lógica de su supuesta personalidad induce a Luquillas a evocar *familiarmente* a los próceres con quienes finge tratar a diario:

> Piense lo que le parezca
> El de Siracusa, y diga
> El senescal lo que quiera,

dice de sus «padres». Y de un hospodar de Valaquia susceptible, según él, de privarle de su herencia:

> Pues ved qué gusto
> Nos dará, que si mañana
> Llegase a faltar el tío,
> Todos sus bienes los haya
> De gozar aquel mastín...
> .....
> Pues por eso se pensaba
> Hacerle una burla; el tío
> Está en lo mismo y se allana
> A todo. El fin es casarle;
> .....
> ..... y el otro
> Se queda tocando tablas.

Gracias a esta actitud, fortalece la ingenua admiración de su víctima, pero en la medida en que ésta aspira a «arrimarse a los buenos», va a adoptar hacia ellos la misma actitud que él: *la familiaridad con respecto a sus futuros parientes va a*

constituir para ella a la vez la condición y el signo de esa asimilación que apetece con todas sus fuerzas: el conde imaginario, causante de la no menos fingida desgracia de nuestro granuja, no es más que un «picarón, mala lengua» (y don Pedro da en el clavo, pues encarece con tono falsamente convencido: «¡haya bribón!»); al cuñado del hospodar de Valaquia también se le califica de «picarón», «canalla», «el otro bribón», etc., y con ayuda de la imaginación, la atolondrada le disputa su parte de herencia con frases que recuerdan adrede una riña de verduleras. [32] La asimilación, por otra parte, sobrepasa todas las esperanzas, puesto que Mónica llega a trastocar los papeles y a extasiarse en estos términos ante la cortesía de su futuro «yerno»:

> ¡Con qué respeto me trata
> El pobr*ecito*! ¡Qué *humilde*!

Así, pues, Moratín trata de sugerir —y los contemporáneos lo percibían mejor que nosotros— que la imagen familiar, vulgar incluso, que dan de la nobleza los personajes de la comedia de su época, constituye un pernicioso ejemplo para el pueblo que en cierto modo se ve incitado a franquear los límites que le tiene fijados el decoro. [33]

Desde este punto de vista, la manera como por su parte se expresa don Eleuterio —símbolo, si nos atenemos a la etimología, de la *libertad* con respecto a las reglas— cuando habla de sus personajes en *La comedia nueva* es reveladora:

> ... El emperador *está lleno de miedo,* por un papel... El visir *está rabiando* por gozar de la hermosura de Margarita...; *pues, como digo,* el visir *está loco* de amores por ella; el senescal, *que es hombre de bien si los hay, no las tiene todas consigo,* porque sabe que el conde *anda tras* de quitarle el empleo, y continuamente *lleva chismes* al emperador contra él.

Parece como si estuviéramos oyendo a Mónica o al barón, o bien aún —pero viene a ser lo mismo— a un personaje de comedia heroica cuyo lenguaje de «cabo de escuadra» denuncia Moratín.

Don Leandro afirma que las comedias heroicas de las que procede *El gran cerco de Viena* eran imitaciones de la *Numan-*

cia destruida, tragedia de López de Ayala. Pero mientras que éste describía los horrores de un largo asedio en endecasílabos no desprovistos de cierta nobleza, Comella, Zavala y sus iguales hacen ya la misma descripción «con tan *ridículas* ideas y en tan *ruin* estilo que no hay más que pedir en el género *trivial, arrastrado* y *mezquino*». [34] Efectivamente, las tiradas correspondientes se componen de octosílabos de romance, es decir, la versificación más próxima al lenguaje coloquial corriente y por lo mismo privativa del género cómico de la *comedia* según los neoclásicos, de modo que no sólo el acontecimiento que se refiere, sino también el personaje que lo refiere quedan rebajados al nivel de lo común.

El mismo tratamiento se aplica, si creemos a Clavijo, a la ópera de Metastasio *Adriano en Siria,* convertida en *Vencer la propria passión en las leyes del amor es la fineza mayor*: mientras que el italiano da a sus personajes el lenguaje que corresponde a unos reyes,

> por lo contrario, en la traducción reyna una *bajeza* de expressión y de sentimientos que ofende a la reflexión menos delicada. Adriano y Sabina se dicen amores en los mismos términos que pudieran hacerlo dos amantes de la *ínfima plebe.* Las iras son propias de las *verduleras*; y se reparte en el discurso de la pieza una cantidad de epíthetos de traydor, aleve, y otros semejantes, con tanta profusión que parece... que al emplear estas voces *ha olvidado* el Traductor *la fuerza de su significado.* [35]

En 1737 ya denunciaba el *Diario de los literatos* la comedia de Manuel Durán, *Historia cómica de la conquista de Sevilla por el Santo Rey Don Fernando,* en que se hacía «hablar en ridículo a los personajes que veneramos por heroycos».

El intento de don Leandro es, pues, demostrar que *El gran cerco de Viena* y las demás obras heroicas que le sirven de modelo llevan *al igual que los dramaturgos que los escriben, el sello de la vulgaridad*; por ello se dan muchos pormenores acerca de las coordenadas socioeconómicas de don Eleuterio, verdadero «proletario», únicamente deseoso de despachar su mercancía teatral para salir de apuros, como despachaba anteriormente billetes de lotería para vivir; de donde se infiere que su mentalidad no ha podido evolucionar al mudar de ofi-

cio el autor novel, por seguirla determinando su pertenencia a la masa laboriosa; «aunque se vista de seda...».[35 bis]

Esta asimilación de lo noble y lo vulgar se inserta, como ya dijimos, en un largo proceso de contaminación recíproca de la mentalidad aristocrática y de la mentalidad popular que, según advierte atinadamente François Lopez,[36] se remonta al siglo XVII en que faltaron unas clases burguesas capaces de relevar social y culturalmente a la nobleza; tal situación —añade el citado erudito— fue la que determinó el triunfo y la dilatada vida del «barroco» artístico y literario, y el empobrecimiento gradual de los modos de expresión de la aristocracia, cada vez menos nutridos con la savia humanística y paulatinamente copiados y adoptados por los escritores de todos los medios sociales. Hacia 1650 ya observaba fray Jerónimo de San José esa «vulgarización de un gusto y un estilo que fueron aristocráticos en su origen», pues escribía en su *Genio de la Historia*: «Y es cosa bien considerable que la extrañeza o la extravagancia del estilo, que antes era achaque de los raros y estudiosos, hoy lo sea no ya tanto dellos, cuanto de la multitud casi popular y vulgo ignorante».

Lógicamente, pues, se ve obligado el poetastro moratiniano a imitar no a los «buenos» dramaturgos, sino a los más aplaudidos del público; dicho de otro modo, tiene que hablar en «necio», es decir, en este caso, el lenguaje del «vulgo»; de ahí el título de la obra que, según se espera, ha de llenar la sala gracias a ese «gran cerco» que escenifica y que permitirá admirar «el más generoso ardid/y la más tremenda hazaña»; Moratín, por otra parte, ha señalado y probado suficientemente en sus notas que se trata de un simple compendio de todas las obras extravagantes —mejor dicho, tenidas por tales— de la época. Y don Eleuterio pone mucho cuidado en mostrar, por su parte, que en modo alguno hace innovaciones, sino que, por el contrario, lo que imita es «de lo mejor que se hace»:

> Y *no se ve otra cosa* en el teatro todos los días, y *siempre gusta,* y *siempre lo aplauden a rabiar.*

Este es su único criterio de valoración en materia de estética dramática. ¿Trátase de escribir una tonadilla? «¿Qué dificultad?», contesta; él conoce la receta consagrada por el uso:

Ocho o diez versos de introducción diciendo que callen y atiendan, y chitito. Después unas cuantas coplillas *del* mercader que hurta, *el* peluquero que lleva papeles, *la* niña que está opilada, *el* cadete que se baldó en el portal, cuatro equivoquillos, etc.; y luego se concluye con seguidillas de *la* tempestad, *el* canario, *la* pastorcilla y *el* arroyito. La música ya se sabe cuál ha de ser: *la que se pone en todas;* se añade o se quita un par de gorgoritos, y estamos al cabo de la calle.

Mas ese encarnizamiento sistemático en denunciar al «desventurado vulgo sin dexarle huesso sano..., echando sobre su costilla quantos delitos se hallan en la Cómica» tampoco es ajeno al deseo de convencer; Erauso y Zavaleta lo ha comprendido y expuesto perfectamente:

Havéis de saber... que hacer al Vulgo Autor de la novedades y culpas del Theatro es una gentil *treta,* de mucha utilidad para el Prologuista.[37] Es azotar al Negrillo porque el señorito se meó en la cama. Es embarrar a *lo principal del Pueblo* y meterle en danza para que apadrine la idea que jamás discurrió. Es congregar aliados... Es meterse a procurador gracioso de *lo más sano del Pueblo,* por el *dime con quién andas,* &c.[38]

La acusación de vulgaridad podía parecer en efecto susceptible de ejercer cierta influencia sobre una mentalidad popular basada en la negativa a ser «pueblo». Sabemos lo que ocurrió con ello.

Con excepción de algunas librerías, las entidades culturales en donde se vende la nueva obra de don Eleuterio son «la tienda de vinos de la calle del Pez, ... la del herbolario de la calle Ancha, ... la jabonería de la calle del Lobo»; Moratín apenas exagera: ¿no despachaba Nipho su *Hypsípile* (1764) en una «tienda de cristales situada frente a S. Felipe el Real», según reza la nota del impresor?

Mas después de presenciar la involuntaria confesión de las preocupaciones rastreras de don Eleuterio, ¿será posible dejar de recordar a tal o cual de sus héroes, por ejemplo a ese Treslow, que en el famoso *Federico II,* a consecuencia de una calumnia, ha perdido su grado de coronel y vive en la pobreza? Al igual que su creador, está preocupado por la búsqueda de la subsistencia, por la necesidad de ganarse el pan con el sudor

de su frente, lo cual —según dice— nada tiene de degradante. Los hijos le hacen eco gimiendo de hambre en varias ocasiones, hasta tal punto que, cual el pelícano de la leyenda, Treslow les quiere ofrecer su propia sangre. Su digna esposa desfallece de inanición mientras la chiquillería devora un pedazo de pan negro. Y para colmo de heroísmo, Treslow va a denunciarse para que su mujer pueda embolsarse cincuenta «federicos» de premio; se trata, por emplear el título de otra obra de Comella, de una «familia indigente». Vemos, pues, cómo Comella-Eleuterio traspone sus propias preocupaciones y las de la gente humilde a una esfera en la que, por convención, bien es cierto, pero una convención que se apoya en la realidad, no tienen curso oficial: la de la alta nobleza cuyos héroes trágicos, y solamente trágicos, no podrían rebajarse a tamañas minucias. Moratín ha comprendido —y sugerido— muy bien lo que él considera como una degradación del héroe y que tolera tanto más difícilmente cuanto que esta asimilación es combatida por el gobierno en interés de los privilegiados.

Esos dramaturgos tienen naturalmente los admiradores que se merecen: Mónica —como hemos tratado de demostrarlo— en *El barón,* y en *La comedia nueva* el ingenuo Pipí, quien por su parte, es atraído no por los personajes sino más bien por la personalidad del poco envidiable don Eleuterio; también a él le gustaría escribir versos con la misma facilidad, y la falta de ese don que le niega Minerva la compensa en cierto modo con una erudición cuyo contenido nada debe al azar y que, por el contrario, da su fisonomía particular al camarero, pese a la brevedad de su aparición en escena: éste da muestras de una sólida información relativa no tanto al arte dramático propiamente dicho, pues ignora la polémica e incluso la existencia de las reglas, como al *entorno del teatro,* a las anécdotas de la vida profesional y privada del dramaturgo cuya actividad admira. Es indudablemente con esta particularidad con lo que Moratín ha querido caracterizar al hombre del pueblo, cuyos iguales eran precisamente «apasionados» de una *compañía* o de un *actor.* Pero, se dirá, ¿cómo es posible que la comedia nueva *El gran cerco de Viena* sea silbada por el público, cuando es implícitamente apreciada por Pipí, cuya opinión se confunde a todas luces con la de los partidarios de

don Eleuterio y de sus émulos, es decir, de la mayoría? Esta contradicción era inevitable; se podría incluso afirmar que es la única inverosimilitud de la obra de Moratín; la mejor prueba de ello es que, poco después del estreno de *La comedia nueva,* éste reconocía sin dificultad que la popularidad de Comella no estaba a punto de disminuir, ni mucho menos. Pero en la medida en que, según la propia confesión del autor, el público es el «supremo censor en estas materias», era preciso que su sanción corroborara, al final del segundo acto, la crítica del comedión de don Eleuterio. Don Marcelino, todo bien mirado, no actúa de forma distinta a la del «afrancesado» Moratín, cuando decide que el pueblo madrileño debe entusiasmarse por Calderón... Era una conclusión lógica, aunque tuviera poca relación con la realidad. En el fondo el procedimiento difiere muy poco del que consistía en *aislar* a la pretenciosa Mónica unánimemente desaprobada por los habitantes de su lugar. Criticando lo que entonces era la regla, Moratín no podía presentarla más que como una excepción.

En conclusión, como la tía Mónica, nuestro don Eleuterio —o, si se prefiere, Comella, al que con razón no se ha dejado de compararlo— debió contentarse con su modesta suerte. Y esto es lo que decidirá precisamente en el desenlace, con el fin de edificar mejor al espectador, aceptando agradecido el nuevo empleo de funcionario subalterno que don Pedro le propone. Criticando la denuncia de Comella contra el autor de *La comedia nueva,* Díez González no dejará de asimilar a don Luciano a esos «hombres sin luces, sin estudios y con *sobrada osadía,* como comediantes, apuntadores, carpinteros, escrivanos, *pages, escribientes* y otros semejantes».[39] Don Eleuterio-Comella forma pareja con el Cortines de *Los menestrales* o con la tía Mónica de *El barón*: los medios de que se valen estos tres personajes son distintos, pero su designio es al fin y al cabo el mismo, y con el escarmiento que sufren en el desenlace se reintegran al puesto que nunca debieron abandonar y es el de la plebe anónima; de este modo todo vuelve al *orden.*[40]

No está de más señalar que al despedirse del teatro, don Eleuterio encuentra un oficio gracias a la *bondad* de don Pedro, el cual no tiene necesidad alguna de ese segundo mayordomo: de este modo, a la dependencia administrativa del

empleado con respecto a su amo, se añade una dependencia *afectiva,* que garantiza una mayor sumisión, en la medida en que asegura la autodestrucción de todo sentimiento de rebeldía eventual. El despotismo («yo exijo») toma un aspecto paternal («Don Eleuterio, su mujer y su hermana quieren arrodillarse a los pies de don Pedro; él lo estorba y los abraza cariñosamente») con el fin de asegurarse la resignación de las clases trabajadoras.

De esta aspiración de la masa a una mayor justicia social hallamos eco en ciertos discursos seudofilosóficos sobre la verdadera felicidad, que constituyen otras tantas exhortaciones a la conformidad. «Ninguno está contento con su suerte», constata Clavijo y Fajardo en su *Pensamiento LXIII*; de manera que:

> precipitados corremos tras unas vanas sombras de felicidad, y nos lamentamos de no poseer lo que ocasiona nuestra ruina.

Análoga sentencia se desprende de *Los menestrales*; en nombre de los mismos principios predica don Pedro a su hermana Mónica la moderación de sus deseos en *El barón.* La alusión a estas dos comedias induce a establecer una nueva relación con un pasaje de la argumentación desarrollada por Clavijo; éste añade en efecto

> Pero, ¿cómo puede dejar de ser una fortuna ciega, injusta y caprichosa (dirán) la que ensalza al impío y lo prospera, mientras el justo abatido y angustiado padece persecuciones, y aun la muerte?

Concretamente, el autor evoca aquí la amargura sentida por muchos ante la inutilidad de un comportamiento honesto en el marco de las leyes del régimen y el éxito de individuos menos escrupulosos pero que gozaban del favor oficial o de poderosos apoyos. Ahora bien, es precisamente para seguir la corriente de ese descontento por lo que un Zavala, por ejemplo, en su *Justina,* presenta en escena a un «justo abatido», Lord Wantain, arrojado de su país a consecuencia de una maquinación urdida por un «impío», y que vive bajo la identidad de un hombre común. Pero nos damos cuenta de que en la medida en que la aventura termina con el triunfo del

justo y el castigo oficial del malvado, la ficción sirve en este caso de compensación, de complemento a una realidad en la que menudean los ejemplos opuestos. Y ¿quién es justamente el que, buen conocedor de la sicología de los humildes y abusando de la simpatía de éstos por las víctimas de una injusticia cotidiana, consigue —casi— corroborar el sentimiento evocado por Clavijo? El falso barón de Moratín; es decir, un estafador que trata de embolsar una buena cantidad de dinero gracias a un timo de notable envergadura, en lugar de tardar mucho más tiempo en ganársela por medio de un trabajo más honrado, es decir, en su opinión, poco lucrativo. Otro barón es aún más preciso: el de *Los menestrales*. Ese «desertor de hacer zapatos» que, como es de suponer, debía de pasar en su taller cuando menos diez horas diarias, se da cuenta de que es más fácil ganarse la vida convirtiéndose en estafador; [41] él mismo nos expone su moral en esa materia: «Trabaje el infeliz que sudar quiera», dice en la escena 2.ª del acto II; después de elogiar la «maña», la «industria», afirma —y es fundamental a nuestro entender— que el vulgo «castiga en esto al torpe y premia al diestro [*en engañarle*]». Era perfectamente normal que los trabajadores madrileños se quejaran de esa «fortuna ciega» de la que habla Clavijo y que, dando un paso más, decidieran compensar su ceguera imitando, a su manera, a quienes tan exageradamente favorecía.

Mas ¿es verdaderamente ciega?, replica Clavijo. En absoluto; basta con transformar esta fortuna en «Providencia», cuyos designios, como bien es sabido, son impenetrables. De modo que el movimiento de la rueda alegórica, lejos de deberse al azar, resulta al contrario «arreglado con sapientísimo designio». La conclusión es fácil de sacar: en la medida en que así lo quiere Dios, la única actitud posible ya no es la rebeldía contra la injusticia de la fortuna, sino la conformidad cristiana ante la justicia divina. Mejor aún: de esa rueda sólo vemos la mitad, como sólo se nos aparece la parte iluminada de la luna; es, pues, posible que en el otro mundo la otra mitad no ofrezca el mismo aspecto que la primera. A Clavijo le basta con trasponer «a lo divino» su tesis de la «mayor cahída» reservada en este mundo a los impíos que alcanzan las más altas cumbres, para poder concluir:

> ... en esta vida mortal no da la Providencia más que media buelta a la rueda; en el otro emisferio se concluye el giro; y así los que aquí bajan, allá suben.

Es a nuestro parecer importante hacer la observación de que Clavijo evoca la elevación «post-mortem» de los humildes, pero no el rebajamiento de los grandes ni siquiera el de los «impíos»... Es decir, que esta filfa no concierne a los últimos; les concierne tanto menos cuanto que ellos mismos la han imaginado en su propio interés; el *Pensador* añade en efecto inmediatamente: «y esto es lo más común, *aunque no es regla sin excepción*». Porque no basta con ser humilde; hace falta además, para merecer la recompensa eterna, conformarse con esta humildad.

Existe en efecto una filosofía de la desgracia para uso de aquellos a quienes la perspectiva de la felicidad eterna podría dejar incompletamente satisfechos; contrariamente al que sólo tiene preocupado su felicidad terrestre hasta el punto de hacerle olvidar su fin ineluctable,

> el infeliz acrisola su entendimiento y su corazón en los trabajos, y se lisongea con la esperanza de otra felicidad sin término; y aun por eso se huvo de decir que no hay espectáculo más digno de Dios que el hombre *conforme y resignado en la calamidad.*

¿«Estoicismo»? Lo que importa para el caso no son las reminiscencias literarias, reales o supuestas, sino el contenido circunstancial y el objetivo de esta «filosofía». Se trata, según veremos, de un pensamiento que informa la tragedia neoclásica. Y he aquí ahora la sanción moral de esta conformidad:

> Por más pobres que seamos, por más abatidos, siempre tenemos a la mano un recurso para burlar *la injusticia de los hombres y la indigencia.* Este no es otro que *la virtud.*

Esta yuxtaposición de la injusticia y de la indiferencia es significativa: predicar la «virtud» es, pues, se quiera o no se quiera, predicar el reconocimiento de la injusticia y la resignación a la pobreza que es una consecuencia de ella. De modo más general, es estimular la desmovilización de la masa, su no participación en la vida política, para mayor provecho de las clases dirigentes.

Pero esta argumentación de Clavijo, ¿no es la de un impío, incluso la de un volteriano? El caso es que sobre ese punto, el gran burgués Voltaire utiliza la religiosidad popular como la propia Iglesia, con el fin de asegurar mejor la supremacía económica y política de su clase.[42] Un Feijoo, muy al tanto de los intereses materiales de su orden, no argumenta de otra manera en su *Teatro crítico,* cuando intenta convencer a los lectores de la *Honra y provecho de la agricultura*;

> Pero yo me lamento de los pobres que trabajan y hambrean, debiendo con más razón lamentarme de los ricos que comen y engullen lo que aquéllos trabajan. ¿Qué nos dice el Salvador en la pluma de San Lucas? Bienaventurados los pobres: *Beati pauperes.*

Y se pregunta, con una convicción comunicativa, cómo la «terrible sentencia» *Vae vobis divitibus* no espanta a los ricos (... entre los que figuran los comentaristas del Evangelio de San Lucas).

El benedictino, directamente interesado en la producción agrícola, contrariamente al funcionario Clavijo, utiliza hábilmente la noción de compasión tomada del *Beati misericordes* del Evangelio de San Mateo, para conciliar los intereses espirituales de los ricos con los materiales, es decir, concretamente, para hablarles de negocios bajo capa de religión. Hay un medio, dice, de conseguir la felicidad eterna después de la felicidad terrestre: es mostrar compasión —entiéndase: activa— a los pobres, socorriéndoles. Y añade:

> A este interés *supremo,* que mueve en general al socorro de los pobres, se añade otro *especial,* respectivo a los pobres *que cultivan las tierras.* La misericordia practicada con cualesquiera pobres promete la eterna bienaventuranza a los ricos. La que se ejercita con los pobres labradores asegura de más a más la *felicidad temporal* de los reinos.[43] Considérese que un labrador que no saca de su tarea lo preciso para un sustento y abrigo razonables *no trabaja ni aun la mitad que otro bien sustentado y cubierto.*

El Evangelio queda puesto en este caso al servicio de la productividad; la suerte del trabajador merece un cierto interés en la sola medida en que este interés halle su conrapartida en un aumento de la producción. En términos modernos, la

«misericordia» se justifica por su rentabilidad; también ofrece la ventaja de no poner en tela de juicio el orden social existente, puesto que, además, esta misericordia es obra exclusiva de los «poderosos». Es, en fin de cuentas, la trasposición religiosa del reformismo borbónico. Entiéndase bien: no incurriremos en el anacronismo de censurar a Feijoo por no haberse adelantado en dos siglos a su época; pero si hemos denunciado tantas veces la interpretación malévola del reformismo borbónico por el conservadurismo cerrado del XIX y del XX, también queremos expresar nuestra disconformidad con la imagen un tanto idealizada de dicho reformismo que se debe al entusiasmo de cierta crítica liberal contemporánea.

Hay otra variedad de promoción, de afirmación de sí mismo, de cuya importancia no se puede prescindir: la de la mujer con relación a sus iguales, pero también y sobre todo —dada su inferioridad social— con relación al hombre. En muchas comedias aparecen heroínas del bello sexo que, fieles al mito antiguo de las Amazonas, cumplen hazañas tradicionalmente reservadas a los representantes del sexo opuesto. Consecuencia de la constante búsqueda de lo inaudito, por una parte: unos títulos tales como *La valerosa persiana, La amazona de Mongatz* o *Saber del mayor peligro triunfar sola una muger* se consideraban a todas luces aún más atractivos que *El mayor rival de Roma* o *El valor como ha de ser*. Pero tampoco olvidaban por otra parte los dramaturgos que las mujeres ocupaban unas cuatrocientas localidades en cada cazuela, fuera de las de los palcos o aposentos. El caso es que la comedia calderoniana *Afectos de odio y amor,* según el *Memorial Literario* de 1785, agradaba «mucho a las mugeres por la defensa que hace de ellas Cristerna, y las leyes que dicta en su favor»; la heroína, también guerrera, critica a los que consideran a la mujer como un ser inferior e incluso desprecia el amor, «esa ciega ilusión vana», para desmentir mejor tal inferioridad. Y si bien, naturalmente, se enamora al final y declara que las de su sexo «vasallas del hombre nacen», queda fuera de duda que para satisfacer momentáneamente esa confusa reivindicación de igualdad, se le han atribuido ciertos rasgos masculinos, ciertas cualidades consideradas como privativas del sexo fuerte. La reina Cleonice, en *Demetrio,* no quiere casarse,

pues, según dice, las mujeres han dado bastantes pruebas de su capacidad para gobernar solas una monarquía. La Diana de *El desdén con el desdén,* de Moreto, no maneja la espada con tanto brío como las anteriores, pero también debe su prestigio al poco caso que hace de sus poderosos pretendientes, y de una manera general, del amor. En efecto, lo que nos describe la comedia de Moreto es justamente la progresiva rendición de una mujer que *hacía frente* al sexo fuerte, que se negaba, en suma, a verse sometida al hombre como sus iguales. Puede decirse incluso que algunas de sus palabras debían de juzgarse perfectamente actuales en los años 1800; si Diana es rebelde al matrimonio por amor, rechaza, con mayor motivo, una unión de la que se hallan excluidos los sentimientos, y en esto mismo se vincula su reivindicación con la de tal o cual heroína de Moratín el joven:

¿Cómo puede ser esclavo
quien no se ha rendido al dueño?
.....
..... ¿Cómo vivirá un pecho
con una obediencia fuera
y una resistencia dentro?

Es, en el fondo, la situación de Isabel en *El viejo y la niña* y el problema que se plantea a la joven Francisca de *El sí de las niñas.*

Una vez más, en los escritores de menor talento y, por lo tanto, más propensos a exagerar sus efectos, es donde encontramos la respuesta a los problemas planteados por la frecuente aparición de tales personajes. Analicemos *El sitio de Calés,* comedia heroica de Comella. Desde el comienzo del primer acto, Margarita, esposa de Eustaquio de San Pedro, se presenta armada de punta en blanco y moviliza a las nobles matronas de la ciudad para relevar a los centinelas agotados. Y explica, inmediatamente, el porqué de su decisión:

Siendo los seres iguales
que existen en nuestros cuerpos
¿por qué causa han de gozar
los hombres más privilegios
que las mugeres? ¿Acaso

está el discurso en el sexo?
No por cierto... Pues ¿por qué
se ha de contemplar talento
en el hombre solamente
para obtener los empleos
y no en la muger?... No han dado
en los pueblos que tubieron
parte en la felicidad
pública, de su manejo,
de su dirección indicios
que justifican su zelo?

Cuando, en el tercer acto, quedan ya elegidos los seis vecinos que se destinan como rehenes al sitiador, una delegación del bello sexo, encabezada por la heroína, acusa a los hombres de ejercer sobre la gloria un monopolio inadmisible, pese a que las peripecias del sitio han demostrado que ellas no les eran inferiores:

... a disputaros la gloria
que por el sexo nos niega
vuestro mandato venimos.
.....
..... habiendo
con igualdad la defensa
de esta plaza sostenido
las mugeres, ¿no es dureza
que en la suerte de los hombres
la misma igualdad no tengan?
Tres mugeres y tres hombres
deben completar la ofrenda
humana; y para este fin
yo ofrezco ser la primera.

No se trata, pues, de una rápida concesión al público femenino, sino de una idea continuamente presente desde el comienzo hasta el final de la obra. Margarita, desoída por los suyos, irá a presentar la misma solicitud al general inglés encargado de ejecutar las órdenes de su rey. Nuevo rechazo:

¡Que la gloria solamente
para los varones sea!
¡Que los hombres nos excluyan

de gozar sus preeminencias!
¡Costumbre inhumana! ¡Abuso
iniquo!...

Es imposible pedir con menos discreción la aprobación de la cazuela. Pero esta verdadera obsesión de igualdad se expresa mediante una puja permanente con relación al sexo fuerte, a tal punto que todo, en la actitud de Margarita, raya en lo superlativo: propone a los sitiados que se devoren entre ellos, luego que se maten unos a otros, y varias veces se ofrece para ser la primera en morir; las matronas, por último, al enterarse de que el gobernador piensa en rendirse, «han huido de los hombres,/ maldiciendo su indolencia», ¡cuando en realidad, según se nos dice, los infelices están ya hechos unos vivos esqueletos! Las mujeres desean, como ya sabemos, ser sometidas al suplicio reservado a seis de sus esposos. Así, pues, al igual que esos personajes que, a juicio de los neoclásicos, no son más que unos meros excitados, Margarita y sus compañeras, en su afán de sublimidad, se han deshumanizado: su heroísmo —están poseídas por la idea de la «fama póstuma»— se reduce, en fin de cuentas, a querer morir a todo trance. El lector comprenderá mejor ese prurito de escalada «heroica» si aducimos otro ejemplo particularmente significativo: Dulcidia, esposa de Viriato en *El mayor rival de Roma,* de Comella, se niega a seguir el carro del vencedor y afirma sin pestañear que ¡prefiere cortarse los miembros y sembrarlos, *luego,* al viento! Verdad es que, tras esta última propuesta, agrega prudentemente: «si es posible...» [44]

Pero estas mujeres no se hallan sólo deshumanizadas; su actitud cuestiona implícitamente —y abiertamente, incluso, según hemos podido apreciarlo— la autoridad masculina y, por lo tanto, una cierta concepción de la familia, es decir, en última instancia, un determinado orden establecido. [45] En sus notas relativas a diversas obras dramáticas, Moratín no omitió comentar irónicamente con fingida impasibilidad las proezas de estas amazonas: «... Juana de Arco sale luchando a brazo partido con un lobo y tanto le aprieta que le ahoga y da con él en tierra...», [46] apunta a propósito de *La Poncella de Orleáns,* de Zamora; no le satisface, tampoco, que doña Isabel, en *Ponerse hábito sin pruebas y guapo Julián Romero,* de

Cañizares, vista traje de hombre para acompañar los ejércitos y rete a duelo al protagonista de la obra; *La heroica Antona García* menos tenía aún para seducirle:

> Antona, aldeana rústica, a quien se pinta con más fuerzas y valor que al mismo Alcides, despachurra portugueses con una tranca... No es ésta la única amazona de la comedia. Una doña María Sarmiento, Gobernadora de Toro, que sale a pelear al campo enemigo y hace maravillas, la Reina Isabel y la criada Gila, todas acometen a mandobles.

La invencible castellana, también de Cañizares, nos ofrece algunos otros ejemplos de esas matronas guerreras que, según don Leandro, «pelean, matan, vencen, derrotan a los moros y prenden al Rey».

En suma, estas heroínas son doblemente dignas de censura: no se limitan a igualar, e incluso superar al sexo fuerte, sino que expresan, además, la misma «falsa nobleza» de sus compañeros masculinos.

Como proclama la valiente guerrera Hesione en *La destrucción de Sagunto,* de Zavala y Zamora, «hay mujeres que *desmienten/su sexo* con heroísmo». Esto es, precisamente, lo que reprueba Moratín.

La afición de los dramaturgos «populares» a los personajes «irlandeses, rusos, escandinavos, ulanos o valacos» no puede explicarse únicamente por su incapacidad para describir las costumbres nacionales, contrariamente a lo que piensa —o finge pensar por razones polémicas— Moratín. En efecto, la producción de los Comella, Zavala, Moncín (éste era actor, como es sabido), como la de todos sus colegas, está demasiado influida por las preferencias de los actores, y éstos cuidan demasiado de sus intereses (es decir: agradar al mayor público posible) para que sólo se pueda culpar a la psicología individual; la misma abundancia de obras «extranjeras» más o menos cortadas por el mismo patrón y sobre todo la *importancia de las recaudaciones,* suponen al contrario una demanda apremiante. Doña Mariquita, hermana de don Eleuterio, nos permite entrever una posibilidad de explicación: de esos «nombres bien extravagantes que casi todos terminan en *of* y en *graf*» reúne el dramaturgo novel un importante caudal hojeando

continuamente las «Gacetas y Mercurios».[47] La *Gazeta de Madrid* y el *Mercurio Histórico y Político,* con su rúbrica de política exterior —lo esencial de la publicación— constituyen en efecto una especie de Gotha, un florilegio de nombres de consonancias inhabituales que para muchos madrileños debía de desempeñar un papel semejante al de las comedias criticadas por Moratín: los Reichenbach se codean con los Choczin, los Staremberg, los Kaunitz, los Dietrichstein, los Finkenstein, o bien los Uschikow. En una sola página del *Mercurio* de junio de 1791, podemos leer: «Cracovia; Lublin, Luck; Zytomierz; Winica y Kaminiek» —«Posen, Kalich, Gnesne, Leczye, Varsovia, Sieradz y Plok»— «Wilna, Grodno, Kowno, Novogrodeck, Minsk, Brzesc y Pinks».

Todos esos personajes o lugares se hallaban asociados forzosamente a grandes decisiones políticas, a batallas, a ceremonias, descritos según las reglas de la historia «événementielle», de modo que esta prensa hacía las veces de un verdadero catálogo de cuadros, decorados, elementos de gran espectáculo propios para seducir a un aficionado o a un compositor de comedias de teatro. Ni siquiera faltaban las alusiones a los pequeños trastornos de salud de los grandes de este mundo, la «petite histoire», en cierto modo, para dar más realidad a aquellos seres de excepción. Mejor aún: algunas de las anécdotas referidas por uno u otro de los citados periódicos *podían fácilmente confundirse con el argumento de una auténtica comedia* de Zavala o de Comella. Júzguese por el siguiente relato verídico aparecido en el *Mercurio* de 1791:

> Hace dos años que se huyó de aquí [*Nápoles*] un Comerciante por deudas que tenía con la Corte; el bastimento en que se embarcó se fue a pique en una fuerte borrasca sin haberse salvado más que un marinero que trajo la noticia del naufragio, y aseguró que el dicho Comerciante había perecido. Pero ahora hemos sabido que se salvó por fortuna; pues habiendo pasado a Viena se presentó a nuestro soberano, le contó el suceso e imploró su real Clemencia. S.M., después de haberse informado, le concedió el perdón y le señaló una pensión de 12 escudos al mes, con cuya asignación se ha restituido a esta Ciudad su patria.

Esto bastaba casi para escribir una obra titulada *La mayor clemencia de...* Mas dejemos proseguir al autor del artículo:

Su muger, creyéndose viuda, pasó a segundas nupcias con un Médico, de quien ha tenido dos hijos; tenía uno de ellos al pecho quando vio presentarse de repente a su primer consorte. Qualquiera puede imaginarse quánta sería la sorpresa de esta muger, la qual ha dado *la mayor prueba de su constancia,* pues aunque amaba mucho a su segundo marido, ha vuelto con el mayor placer a vivir con el primero.

De la constancia mayor... Ese título de comedia imaginaria se impone naturalmente. Se representó en cambio una obra que obtuvo un éxito clamoroso en 1804: estaba basada en una ficción análoga a esta anécdota histórica y su título era: *La muger de dos maridos.*

Aunque no se pueda afirmar que Comella gastaba poco tiempo en escribir una comedia —su fecundidad permite no obstante suponerlo—, cabe advertir con qué oportunidad se llevó a la escena su *Federico II* en junio-julio de 1789: el *Diario de Madrid* del 19 de febrero publicaba un *Rasgo de caridad de Federico II, Rey de Prusia*; el del 18 de febrero, una *Respuesta graciosa del Rey de Prusia a la carta de un Sacristán,* sacada indudablemente, como el relato anterior, de una colección intitulada *Rasgos característicos del Rey de Prusia*; una nueva anécdota relativa al mismo monarca aparece el 23; otra el 21 de marzo (*Generosidad de un rey de Prusia con un soldado*); y otra el 10 de mayo, en vísperas del estreno de la obra. El Carlos XII de Zavala era tan conocido de los madrileños de la época por análogas razones. Se concibe en estas condiciones que ciertos autores se hayan contentado, como se les reprocha en varias ocasiones, con escenificar relatos o novelas.

Pero queda por preguntarnos si acaso un lazo menos aparente pero más estrecho no une a la prensa y al teatro, si esos diarios y esas comedias no responden, para algunos, a necesidades muy semejantes.

Por medio de unas pocas notas de un diario íntimo que el *Pensador* finge haber recibido de «cierto sujeto empleado en una oficina», Clavijo y Fajardo sugiere, no sin acierto, la forma que reviste y el lugar que ocupa la política exterior en los quehaceres cotidianos de un funcionario de la época, por lo demás poco inclinado a abusar de sus fuerzas:

Martes 13 (...) A las diez y media entré en la oficina. *La Gazeta no trahe cosa particular. Muchos días ha que no se habla del príncipe Heraclio, y estoy con cuydado. Discurso de Don Gregorio sobre el estado actual de Polonia.* He tajado las plumas. De una a dos y media, visita ordinaria (...) A las siete a la Tertulia. *El nuevo Gran Visir durará poco, según parecer de Don Jayme. Questión sobre si la Sultana valida es de Circasi o de Georgia.* A las once, a casa. Tomé Chocolate. Leí una jornada del *Asombro de Turquía*...

Viernes 16 (...) A las tres al Paseo del Pardo (*sic*). Encontré a Don Luis, *y hablamos mucho de Constantinopla.* Villar hasta las siete...

Sábado 17 (...) De diez a una, oficina. He doblado papel para quando tenga que escrivir. *Se cree que el Gran Señor embiará un día de éstos el Cordón al Gran Visir. Disertación de Don Domingo sobre los intereses de Rusia.* He cobrado mi mesada... [48]

Los nombres de Heraclio, Circasi, Georgia, Gran Visir, Gran Señor, Sultana, Constantinopla, etc., destacan violentamente sobre el fondo apagado de las nimias ocupaciones cotidianas; e importa ver que lo que interesa a nuestros hombres no es la política como tal, *puesto que de la de España como de la de sus poderosos vecinos no se habla ni una sola vez*; el autor del diario y sus colegas tienen necesidad sobre todo de esas palabras de consonancias exóticas que, como un trampolín, les permitan una fácil evasión («hablamos *mucho* de Constantinopla») hacia un mundo diferente del suyo y que ellos pueden plasmar a su manera; el *Regañón General* del 8 de octubre de 1803 escribe, «muy a mi intento», como decía Fray Gerundio:

Otros hay (y son *los más*) tan amigos de dar y de recibir noticias así extrangeras como nacionales, que no parece sino que están encargados de hacer la *Gazeta o el Mercurio,* según el ansia con que las inquieren. Qualquiera que los oiga creerá sin duda que en cada Corte de Europa tienen un corresponsal...

En un contexto tan banal y prosaico, el contenido del grave *Discurso* sobre Polonia o de la no menos docta *Disertación* sobre Rusia no puede significar más que una cosa: es evidente que Clavijo quiere burlarse de la divertida pretensión del pequeño funcionario del estado que *habla* de política porque ese es el oficio, *el signo de la superioridad social, de sus*

amos, de los que en cierta forma se considera *colaborador*; el país lejano da la seguridad de que la ilusión no será destruida por una confrontación con la realidad. Se puede objetar que nuestra propia imaginación nada tiene que envidiar a la que atribuimos a esos personajes... de ficción. Explíquesenos, en este caso, por qué Clavijo, quien, al parecer, sabía observar a sus contemporáneos, hace mencionar a su «héroe» la lectura de una *obra de teatro* que trata precisamente de *Turquía.* Y una comedia cuyo título, *El asombro de Turquía,* deja suponer que sobre todo pretendía, como sus hermanas, *maravillar, transportar,* podríamos decir con más exactitud, al espectador por medio de una intriga que los neoclásicos calificaban, con razón, de inverosímil, y de unos decorados adecuados; porque indudablemente Clavijo quiere aludir a una comedia de teatro. Ya conocemos *El asombro de la Francia Marta la Romarantina,* de Cañizares; *El asombro de Argel y mágico Mahomad,* de Antonio de Estrada (1724); *El asombro de Xerez Juana la Rabicortona,* de Antonio Pablo Fernández; *El asombro de Salamanca (Cuando hay sobra de hechiceros lo quieren ser los gallegos),* de Nicolás González Martínez (1724), etc. Una comedia antigua lleva el mismo título que la de *El Pensador*: *El asombro de Turquía y valiente Toledano,* de Vélez de Guevara, en la que se cuentan profusamente, pero sin ser representadas, hazañas sobrehumanas del Capitán Francisco de Ribera contra los turcos (Trapana, Celidonia, Famagusta: una toponimia exótica facilita el vuelo de la imaginación); ¿aludirá Clavijo precisamente a esta obra? No podemos afirmarlo, aunque nada tiene de inverosímil; tampoco es aventurado suponer que un director de compañía haya podido hacer un arreglo de ella —no sería el primero que se tomara por la obra original— dando lugar a una escenificación de gran espectáculo. Pero pensamos que el simple hecho de mimar el actor las escenas que refería, las largas «relaciones» de combate, bastaba para dar al público la impresión de que se estaban desarrollando ante sus ojos,[49] tanto más cuanto que si hemos de dar fe a una tonadilla ya citada, las escenas multitudinarias no eran aún conocidas en la época del *Pensador.*

Al igual que sus colegas, el chupatintas de Clavijo vive con tanta intensidad en ese mundo imaginario o en todo caso lejano, que pasa *cuidado* por un miembro de una familia real

extranjera; aunque sólo le conoce a través de los artículos de la *Gazeta,* el príncipe Heraclio se ha convertido para él en un personaje *familiar*; pero Clavijo nos sugiere que este *emparentamiento* en el cual la imaginación ocupa necesariamente un lugar preponderante, no se ha efectuado sin perjuicio para el príncipe: nuestro oficinista, cuyo mediocre nivel intelectual se nos revela en cierto modo hora por hora, raras veces va más allá de lo anecdótico; de tres hipótesis: duración del favor del Gran Visir, atribución al mismo de una banda, y nacionalidad de la Sultana valida, sólo la última —esto es significativo— es objeto de una «qüestión».

Así como las «exóticas voces» del culteranismo decadente seducen al auditorio de un Fray Gerundio que cree apropiarse una parcela de cultura, es decir, de distinción, en esa familiaridad con lo ininteligible, también el hecho de *participar* en las aventuras de un Heraclio hojeando la *Gazeta,* o en las de un Apragin, un Mencikoff, un Eschulemburg o un Neuperg en el teatro de la Cruz,[50] satisface entre otras necesidades la de evadirse de sí mismo, huir de una realidad mediocre, en una palabra, viajar, necesidad que sólo pueden satisfacer realmente los privilegiados o sus protegidos, algunos de los cuales publican el relato de sus aventuras por Europa.[51] Y precisamente en la medida en que esos nombres son «exóticos», en la medida en que «ni la lengua sabe pronunciarlos», es como facilitan esta evasión, porque la psicología de los héroes, ni que decir tiene, es «madrileña» en su esencia. Esta es la razón por la que, en *El barón,* el falso aristócrata inspira confianza a la ingenua Mónica: «Andrinópoli», «Famagosta», «Cacabelos», «Costa Patagónica», «Wolfango de Remestein», «Violante de Quincozes», todos estos nombres de consonancia extranjera —o, lo que viene a ser lo mismo, extraños para la lugareña inculta[52]— todos esos nombres que hacen pensar en héroes de comedia heroica pero que por vez primera pronuncia ante Mónica un personaje distinto de un comediante, son la prueba de la existencia maravillosa que ansía, de esa «otra cosa» a que ella aspira, y que por consiguiente no puede expresarse más que en un lenguaje inhabitual. Y el falso aristócrata del espíritu —exactamente el «erudito a la violeta»[53]—, don Hermógenes, utiliza un artificio análogo cuando hace tintinear a los oídos del buen Eleuterio unos nombres tales como Mar-

montel, Escaligero o Vossio, extraños también, como extraña es para ese jornalero del arte dramático la cultura que simbolizan.

La «turba multa de los Chorizos» que trató de sembrar el desorden durante el estreno de *La comedia nueva* ocupó, si creemos a Moratín, gran parte del patio y de las gradas, es decir, las localidades menos caras, las populares. En las víctimas de la obra —que fue famosa aun antes de ser representada— reconoció, pues, a los suyos; el autor ridiculizaba toda una forma de ser y de pensar.

No carece de interés el que la responsabilidad moral de la «equivocación» de don Eleuterio recaiga sobre el pedante don Hermógenes; el modesto empleado de la lotería ha sido inducido a meterse a autor por un parásito que le ha dado de su propia «superioridad» la imagen que el otro esperaba: don Hermógenes es en efecto un pedante caracterizado por un lenguaje que tiene un parecido evidente con el que suscitaba la admiración de los fieles de Fray Gerundio, el héroe de la novela del P. Isla; grandilocuencia, vocabulario raro e inhabitual, falsa erudición, citas latinas y griegas, metáforas cultas, es decir, todo el oropel, toda la «vulgaridad» que ridiculizaba el Jesuita en la oratoria de su predicador. De manera que Moratín logra dos intentos: estableciendo una relación entre la personalidad de don Hermógenes y la de su admirador,[54] rebaja al primero al nivel del segundo, respondiendo a las críticas «pedantescas» de Cristóbal Cladera quien, bajo el seudónimo de Fulgencio del Soto, censuraba dos años antes *El viejo y la niña*;[55] como el tuerto en tierra de ciegos, el pedante no es rey sino en la de los necios, o sea entre la «plebe»; pero además recalcaba más aún el autor que los personajes ilustres de *El gran cerco de Viena,* y el dramaturgo que les dio vida, no eran más que unos plebeyos ridículos que remedaban una falsa grandeza.

La comedia nueva tuvo un éxito discreto, si nos atenemos al testimonio de las recaudaciones cotidianas globales: produjo un promedio de 4.500 reales por cada uno de los seis días de representación,[56] pero es necesario aclarar que la tarifa, como indica el *Diario de Madrid* del 7 de febrero de 1792, era la de las comedias de teatro, tal vez a causa del cambio

completo de programa («todo nuevo»). Sin embargo, si examinamos detalladamente la participación de los diferentes sectores de la población, observamos que las entradas caras se apartan considerablemente de estos resultados de conjunto: en el transcurso de los seis días de febrero registran un *lleno prácticamente permanente,* dado que el punto más bajo a que llegan nunca es inferior al 70 % de su capacidad total. Don Leandro había escrito su comedia, efectivamente, para ese público o, por lo menos, para parte de él. Por el contrario, la curva representativa del comportamiento popular se sitúa *muy por debajo* de la anterior; tras haber superado el 80 % el primer día, cae a cerca del 50 % el segundo y, desde entonces, el público ocupará menos de la mitad de las localidades populares hasta el cambio de programa. La violenta reacción del «patio» (muy comprensible, por otra parte) [57] el día del estreno, provoca la deserción rápida y masiva del «vulgo», no sólo frustrado, sino, además, ridiculizado por Moratín. El equivalente gráfico a la oposición de los dos polos de la sociedad madrileña resulta, aquí, de una sorprendente claridad. Una última observación, no menos interesante a nuestro juicio: salvo el primer día, la cazuela permaneció vacía en sus tres cuartas partes —en las dos terceras, para mayor exactitud—; el bello sexo sintió que el género y el problema debatido no le concernían.

Hemos evocado el «churriguerismo» a propósito del palacio encantado del falso barón de Moratín, cuyos pormenores se hallan, con toda evidencia, caricaturescamente agrandados. El estudio de muchas comedias de teatro hace pensar efectivamente en el arte churrigueresco, que se desarrolló paralelamente a las nuevas formas dramáticas que acabamos de estudiar. No se nos olvida, por cierto, que las comparaciones de este tipo son, a veces, fruto de una facilidad ávida de falsos brillos y que resulta imposible practicarlas sin cierto riesgo, pero ello no basta para rehuirlas cuando parecen imponerse por su propio peso. Por otra parte, los hombres del siglo XVIII, que captaban directamente este parentesco al que creemos necesario dedicar algunas líneas, nos invitan a hacerlo: al criticar, en su rúbrica *Teatro de Comedias,* el prólogo de Zavala para el *Carlos XII,* publicado un año antes, el *Diario Pinciano*

de enero de 1788 califica al autor de «Poeta Churiguero» (*sic*) tras haberlo considerado «desbaratado» y haber censurado sus «desatinos», dos términos que, según los neoclásicos, se aplicaban tanto a la arquitectura como al arte dramático de la primera mitad del siglo. En su *Elogio de don Ventura Rodríguez,* [58] Jovellanos, tras haber destacado —al igual que muchos de sus contemporáneos— la relativa injusticia de la denominación «churrigueresco», [59] advierte respecto a los precursores Ricci, Donoso «y otros»:

> Ni, a la verdad, era este vicio suyo, sino del siglo en que vivieron. La elocuencia, la poesía, la política, y aun las ideas religiosas de aquel período tenían el mismo carácter. ¿No es verdad, mi querido lector, que las *metáforas hinchadas,* los *versos rimbombantes,* los proyectos quiméricos, *las hechicerías y diabluras áulicas,* presentan a la sana razón la misma *mezquinería gigantesca* que caracteriza los edificios de Barnuevo, Ricci y de Donoso?

En una carta-prólogo a las *Poesías de don Alfonso de Solís y Wiñacowrt, Duque de Montellano,* Forner compara a los «edificios de Churriguera» los poetastros contemporáneos, aficionados a «absurdos gongorinos» y a «frialdades insulsas». Jovellanos considera, por otra parte, que el «mal gusto» literario reinante en aquella época pudo ejercer cierta influencia sobre las artes plásticas:

> ¿Se quiere una prueba de ello? Pues léase la descripción de las fiestas de Toledo en el estreno de su monstruoso *transparente.* ¿Quién no verá allí *la analogía que se ocultaba en las cabezas del arquitecto y del poeta*?

Y reproduce a continuación ciertos trozos significativos: encontramos en ellos, efectivamente, la misma teatralidad, la misma grandilocuencia huera. Pero una observación nos llama más particularmente la atención: Jovellanos se indigna ante la «escandalosa comparación de las efigies de santa Leocadia y santa Casilda con una estatua de Venus, célebre... por los indecentes amores que inspiró»; no estamos tan lejos de los sermones «gerundianos», ¡tanto menos cuanto que el autor es, justamente, un predicador! ¿Coincidencia? Ceán Bermúdez, en

su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800), también considera, por su parte, que Ribera y sus émulos «profanaron (digámoslo así) los órdenes de arquitectura y el *decoro y seriedad* del adorno de los *templos*». Jovino también truena, a propósito de esa arquitectura «diez y ochena», contra ciertas particularidades con las que nos ha familiarizado la comedia de teatro, y sobre todo la de magia:

> ... *pedestales* enormes, sin proporción, sin división ni miembros, o bien *salvajes,* sátiros, y aun *ángeles,* condenados a *hacer su oficio;* por todas partes *parras* y *frutales,* y *pájaros* que se comen las uvas, y *culebras* que se emboscan en la maleza; por todas partes *conchas* y *corales, cascadas* y *fuentecillas,* lazos y moños, rizos y copetas, y *bulla y zambra* y despropósitos insufribles...

Ocurre justamente que Ricci y Donoso también realizaron escenografías para el Buen Retiro; el primero fue, incluso, director de dicho teatro real, y el asturiano no duda en vincular esta actividad con la especie de ahogo de la arquitectura bajo la exuberancia ornamental que caracteriza a numerosas obras de esa época:

> ... reducido un pintor a representar cuerpos grandes en un espacio de corta altura y extensión... abreviará las partes grandes de los edificios, reducirá sus proporciones, *aumentará los adornos accesorios* y, queriendo encerrar *mucho en poco,* nada producirá de majestuoso y de grande.

Podrá considerarse insuficiente tal explicación, pero no por ello debemos dejar de relacionarla con el hecho de que el estilo de un José Benito Churriguera, por ejemplo, «se halla enraizado en la práctica ornamental de ebanistas, doradores y fabricantes de *retablos*», [60] esos retablos recargados que se encuentran no sólo en las iglesias, sino también en las fachadas, como ocurre con el portal del hospicio de San Fernando, en Madrid, que es la más célebre y la más criticada de todas las obras de Pedro de Ribera, [61] o bien aún —y no cabe hablar aquí de mera coincidencia— en no pocas comedias de magia del mismo período. Al comentar el soneto declamado por doña

Ana en la escena tercera del segundo acto de *La moza de cántaro,* de Lope (escena tercera del primer acto en la refundición de Trigueros), un periodista de *El Regañón General* apuntaba en 1803:

> Del segundo Soneto que recita Doña Ana ha dicho un chusco, y con razón, que está lleno de tantos triquitraques ridículos que *se parece a la fachada del Hospicio.*

Es el siguiente:

> Amaba Filis a quien no la amaba
> Y a quien la amaba ingrata aborrecía;
> Hablaba a quien jamás la respondía,
> Sin responder jamás a quien la hablaba.
> Seguía a quien huyendo la dejaba,
> Dejaba a quien amando la seguía;
> Por quien la despreciaba se perdía,
> Y a el perdido por ella despreciaba.
> Concierta, amor, si ya posible fuere,
> Desigualdad que tu poder infama:
> Muera quien vive, y vivirá quien muere.
> Da hielo a hielo, amor, y llama a llama,
> Porque pueda querer a quien la quiere,
> O pueda aborrecer a quien desama.

Y veamos ahora cómo describe Francisco Gregorio de Salas el hospicio en su *Primer sueño dirigido a la Real Academia de San Fernando*: [62]

> En aquel edificio de dos torres,
> verás una ridícula fachada
> llena de confusión y desaciertos,
> que aplaudida de sátiros agrestes
> admira el rudo pueblo .....
> (.....)
> ¿Has visto alguna vez el hondo seno
> de una sombría y lóbrega arroyada,
> cubierta de zarzales y tramujos,
> ásperas y espinosas cambroneras
> cuyos confusos rústicos enlaces
> ofrecen a la vista perspectivas
> rudas, desagradables y espantosas
> qual nos pinta Cervantes las malezas

que rodeaban la cerrada boca
de la cueva feroz de Montesinos?
Así las enlazadas ojarascas
del pesado tropel de sus adornos
cubren la Arquitectura mal formada
sin dejar seña alguna ni resquicio
de pilastras, columnas, capiteles,
de frontis, arquitrabe ni cornisa.

Pero léase también la descripción de la iglesia parroquial de San Sebastián:

Qual suelen al impulso de los vientos
las separadas nubes blanquecinas
formar en sus extrañas divisiones
aparentes figuras y celages
de algunos embriones monstruosos,
dexándose mirar dudosamente,
ya de enroscadas sierpes y dragones,
ya en crecidas figuras colosales
de abultados gigantes o avestruces,
pareciendo a la vista por un lado
unas cosas y a el otro diferentes,
así la confusión de esa fachada
se presenta a los ojos de manera
que nadie podrá dar idea justa
de sus trazas, adornos y medidas.

No se puede por menos de evocar un decorado, una puesta en escena de comedia de magia, y, más aún en este caso, de comedia de santos. El caso es que, refiriéndose a los decorados de las obras teatrales de éxito, Jovellanos habla de «gusto bárbaro y *riberesco* de arquitectura y perspectiva en sus telones y bastidores...» [63]

Así, pues, esa teatralidad, esa «ostentación pura» [64] cuya nota dominante es el *exceso* («*prodigiosa riqueza*», «fastuosa *hasta la* ostentación, complicada *hasta* lo inextricable», «de puro rebuscado», [65] «encerrar *mucho* en poco», etc.) produce no sólo para los coetáneos sino también para ciertos críticos de nuestro tiempo un efecto opuesto al que pretendía: Desdevises habla de un «*pueril* amontonamiento» y Jovellanos, por su parte, no se cansa de denunciar, como ya hemos podido observarlo, esa «mezquinería gigantesca»; esos arquitectos,

como dice más adelante, «presentaban a la vista enanos cuando pensaban producir *gigantes*». Esta definición se aplica perfectamente, según los críticos del XVIII, a los dramaturgos «populares» y a sus héroes.

Porque esa *abundancia,* esa acumulación de riqueza y, al mismo tiempo, *la falta de discernimiento* que, según se nos dice, rige su empleo,[66] denuncian efectivamente al *pueblo,* como ese castillo de ensueño con cuyo señuelo engolosina el barón a la tía Mónica («El arte de *soñar con ojos abiertos,* que el tal Ribera acreditó en Madrid...», escribe el autor del *Elogio de don Ventura Rodríguez*: es, exactamente, la actitud de Mónica ante ese castillo que se reduce al fin y al cabo a lo que Desdevises llama amontonamiento). Ya desde el reinado de Carlos II, nos dice Jovellanos, los precursores del «churriguerismo» hicieron caer a la arquitectura «en un carácter tan plebeyo y mezquino que anunciaba ya la funesta depravación a que llegó en el próximo siglo». También denuncia el mismo autor en la Casa de la Panadería, restaurada por Donoso, un «edificio *real* de tan *humilde* y ruin aspecto». La vulgaridad es hermana gemela de la hipérbole: ya hemos oído este juicio a propósito del estilo de los «poetastros». Por otra parte, «por precios muy módicos, los escultores más diestros se comprometían a trabajar durante varios años».[67] ¿No es esto, con la única diferencia de la disciplina, lo que ocurre precisamente a don Eleuterio y a los autores dramáticos de los que es fiel retrato? Pero hay más aún: así como el mezquino personaje de Moratín es un chupatintas que ha ascendido indebidamente al rango de literato, así como se reprocha a un sastre el atreverse a componer una comedia (una de las más apreciadas del siglo...),[68] así como un actor llamado Fermín del Rey o Moncín no puede meterse a dramaturgo sin que sus obras revelen su pertenencia a la plebe intelectual, tampoco se admite, con Jovellanos, que se vean «convertidos los albañiles en arquitectos, y en escultores los tallistas». Precisamente, de la tradición *artesanal* es de donde proceden buena parte de los arquitectos y escultores antes mencionados. Y «esta comunicación constante entre una práctica artesanal y un arte arquitectónico también él relativamente empírico... era, precisamente, lo que un Jovellanos no podía admitir»;[69] pues, para él, la parte *noble*

del arte, es decir, el plano, es de la competencia del arquitecto, mientras que

> lo que resta no es ya... sino la parte *mecánica* del arte; no pertenece al arquitecto, sino al aparejador; en una palabra, no es obra del *ingenio,* sino de las *manos* [70]

Se trata en cierto modo de unos trabajadores manuales que se han arrogado las tareas del espíritu; en todo caso, la idea que aparece es que el arte churrigueresco igualó a la mano con el genio creador. De ahí las acusaciones de «presunción» e «insubordinación» lanzadas por Llaguno y Amírola contra José Churriguera, [71] acusaciones parecidas, como vemos, a las que formula Moratín contra su don Eleuterio.

Por fin, se ha notado en aquella exuberancia, en aquella acumulación ornamental, es decir, en la primacía de la forma exterior sobre la estructura, cierta nostalgia del «*más espléndido* período de España», [72] o si se prefiere, la imposibilidad de desprenderse de un pasado prestigioso; además, según los citados críticos, dicha nostalgia debió de exacerbarse, en los primeros decenios del XVIII, frente a los intentos de aclimatar el clasicismo de allende el Pirineo; de manera que el arte a que dieron su nombre los Churriguera pudo adquirir, como la dramaturgia postcalderoniana, cierta representatividad nacional, «castiza», por reacción contra el gusto «extranjerizante».

Es innegable, según queda dicho, que el autor de *El barón* se inspiró en *Los menestrales,* de Trigueros, representada en 1784 bajo el patrocinio del gobierno, para trazar el enredo de su propia comedia. Ahora bien, la de Trigueros tiene una ventaja con respecto a la de don Leandro: escrita con vistas a la participación en un concurso oficial cuyas condiciones habían sido publicadas en la prensa, y luego debidamente corregida por el tribunal que la había de premiar, desarrolla escrupulosamente las tesis del gobierno en materia de política social; pero además, en la medida en que su autor no posee la finura del autor de *El barón,* algunos efectos son más elementales y ciertos personajes más caricaturescos; la lección, enunciada más pesadamente, resulta más perceptible.

Desde el principio del prólogo se escribe que la primera cualidad de un teatro es ser conforme «a la sabia intención

de los Augustos Soberanos que le protegen»; ya sabemos, pues, anticipadamente a qué atenernos con la crítica «del mayor número de los Menestrales que por deseo de ser más descuidan o desamparan los oficios creyendo siempre encontrar mayor aprecio en otra situación». Análogo «desviacionismo» se denuncia en la persona del imaginario Alcimedón, «artesano de los más famosos» ideado por Clavijo en *El Pensador,* y describe muy bien su proceso el oficial de sastre Antón —del mismo gremio que los menestrales triguerianos— en la zarzuela de Moratín:

> ..... ¡qué fortunón
> habéis logrado, bellacas!
> ¡qué fortunón! pobrecillo
> de mí, como yo encontrara
> alguna moza de sión
> *ricota, que me sacara*
> *de estas agujas malditas,*
> al instante me casaba,
> y entonces *tiraba al pozo*
> dedal, tixeras o plancha.

Este «necio prejuicio» se presenta en *Los menestrales* como una *consecuencia* del que induce a despreciar «las Artes y los Artistas por un efecto inmediato de la falsa idea de la nobleza». Por ello nos presenta la obra a *dos* personajes ridículos, Cortines por una parte, el «maestro de Sastre, en trage de *Caballero*», es decir, guardando las proporciones, el burgués gentilhombre o, por emplear una traducción más conforme a la realidad española, «el plebeyo metido a noble», [73] y por otra parte, el hidalgo linajudo Pitanzos, que simboliza la «vanidad», es decir, la incompatibilidad entre la nobleza y las «artes mecánicas». Entre ambos hombres, un impostor, un falso barón como el de la comedia moratiniana: Rafa, alias Martinico, denunciado en el desenlace como «un señor desertor de hacer zapatos», imita por su parte a los petimetres, con el fin de inspirar confianza al cándido Cortines; salpica su conversación con términos italianos y franceses destinados a dar autenticidad a su personaje, denigra a la España «atrasada», maneja nombres de ciudades prestigiosas, Londres, Bristol, Turín, Copenhaga, cuya localización geográfica es, por otra

parte, descabellada; dicho de otro modo, se esfuerza en aparentar una «nobleza» conforme a la imagen que de ella se forma el sastre ansioso de promoción, el cual precisamente está «envanecido/de que cuatro estirados *petimetres*/(...)/se dignen de tratarle y heredarle». Pero nunca llega a disimular ante los ojos del espectador su verdadera personalidad: canta mal una tonada italiana, pero hace primores con una tirana que interpreta «con aire *agitanado*»; por medio de don Juan, alcalde de Casa y Corte, el autor hace hincapié en esas torpezas:

> Ahulla en Italiano... la Tirana
> la canta y la repica de prodigio...
> urde tramoyas, ventas y viages...
> y acaba en *ico* los diminutivos...

Durante un baile de máscaras, con un par de castañuelas, el barón de la Rafa recobra sin darse cuenta su verdadera personalidad, la del brillante bailarín agitanado Martinico, confesando implícitamente su impostura. No se puede sugerir mejor que, en virtud de una *ley natural,* el hombre del pueblo no consigue desmentir su condición. Si recordamos que para *escapar del trabajo* es por lo que Martinico se hace modesto estafador, podremos apreciar mejor hasta qué punto se confundía esta ley con la voluntad del soberano.

En efecto, las actitudes complementarias de Cortines y de Pitanzos se critican en función de la productividad. El primero es un hombre rico (ofrece 3.000 pesos sin pestañear) y su fortuna le permite prever la adquisición de una ejecutoria, es decir, el acceso a la hidalguía, y, como consecuencia, el casamiento de su hija con un «usía». La hidalguía confirmaba a su modo de ver una superioridad que ya le aseguraba su fortuna, pero únicamente en lo económico, sobre la gente de su estamento; a más o menos largo plazo implicaba el abandono del oficio de sastre tradicionalmente tenido en poco. Cortines se limitaba, pues, en el fondo a aprovecharse de la experiencia de Pitanzos, quien, por haber observado que su profesión de alojero (vendedor de refrescos, diríamos hoy) menoscababa su respetabilidad de hidalgo, había vuelto a su pobre mayorazgo para entregarse a la ociosidad «aristocrática». El que *Los menestrales* sea ante todo una obra inspirada en la propaganda

gubernamental, o en todo caso, armónica con ella, no deja lugar a dudas; Jovellanos, poco antes de publicarse el resultado del concurso, escribía al autor para decirle que era «la más proporcionada al objeto y a las ideas del día». Un año antes, en 1783, aparecía un decreto estipulando que:

> los oficios de herrero, *sastre, zapatero,* carpintero y otros de este modo son honestos y *honrados*; que el uso de ellos *no envilece* la familia ni la persona del que los ejerce, ni le inhabilita para obtener los empleos municipales... y que *tampoco han de perjudicar las artes y oficios para él goce de las prerrogativas de la hidalguía...* [74]

Apenas es necesario precisar que se trataba de una medida esencialmente encaminada a desarrollar la productividad: en efecto, la decisión fue tomada después de denunciar una vez más Campomanes en un informe la decadencia de las artes y oficios, es decir, la *desafección* que sufrían debido al prejuicio desfavorable vinculado a toda actividad «práctica». Basta con leer la continuación del decreto:

> ... en inteligencia de que el mi Consejo, cuando hallare que *en tres generaciones de padre,* hijo y nieto *ha ejercitado y sigue ejercitando* una familia *el comercio o las fábricas* con adelantamientos notables y de utilidad del Estado, me propondrá... la distinción que podrá concederse al que se supiere y justificase ser director o cabeza de tal familia que promueve y conserva su aplicación, sin exceptuar la concesión o privilegio de *nobleza...*

Bien es verdad que este pasaje concierne más al banquero o al comerciante que al herrero o al sastre, y que tampoco carece de reticencias. Pero no es menos cierto que las razones de honrar al artesano o incluso al campesino son de orden *político,* porque, como confiesa Pérez y López:

> retrayendo a los vasallos de las artes necesarias y útiles, no se pueden perfeccionar éstas, y por lo tanto se priva el Reyno de tal beneficio, y de las riquezas que produce, y también se priva de las producciones que las sirven de primeras materias, y del aumento del comercio que es una consecuencia necesaria del de las mismas artes [75]

Vemos, pues, según escribe Sánchez Agesta, como esa «honra natural» más o menos sinónima de «virtud» tiende

insensiblemente hacia la simple utilidad. Don Juan, el alcalde de Casa y Corte de *Los menestrales,* es aún más tajante:

La *nobleza*
Se funda en la *virtud* y en el *trabajo.*
Al sudor destinados nacen todos;
el que busca con él lo necesario
cumple con su deber, y es hombre bueno,
digno por tal de ser reverenciado.
.....
No hay más *noble* que el que es *buen ciudadano*
y el que *más útil* es es el *más noble,*
en baxo esté o en alto...

La conclusión es evidente; es la misma a la que se quiere que llegue el trabajador:

Vivamos donde el Cielo nos ha puesto,
único medio de que bien vivamos.

El maestro de sastre Cortines, desengañado ya de su «error», reconocerá pues, implícitamente, como se lo dice don Juan, que

Todo oficio
da honor al que le exerce como honrado;
sólo en abandonarlo está la culpa.

En cuanto al linajudo Pitanzos, que abandonó el oficio de alojero porque dejaban de testimoniarle la consideración debida a su hidalguía, se arrepiente de su decisión al final de la obra, convencido por las seguridades que le da don Juan, funcionario oficial, es decir, portavoz de un gobierno deseoso de acrecentar el ejército del trabajo y según el cual dedicarse a un «oficio mecánico» no significa en absoluto rebajarse. *Existe en efecto una ley* que avala la argumentación de don Juan; se trata del tercer apartado del artículo 10 de la *Real ordenanza adicional a la de reemplazos de exército de 3 de Noviembre de 1770* (1773), que reza:

Siendo permanentes y no pudiendo perderse los derechos de sangre sino por casos expresos de Ley, mando no obste a los *hijosdalgo* el

estar aplicados a *oficios* para mantener a sus familias, por evitar el inconveniente de que vivan vagos y mal-entretenidos, haciéndose onerosos a la sociedad.

A cambio de su fuerza de trabajo se le daba al hidalgo un juguete; una obra como *Los menestrales* da a entender que el subterfugio resultaba poco eficaz. Por consiguiente, considerar la obra de Trigueros como «únicamente curiosa por sus pretensiones de drama social y *un tanto democrático*» [76] es cometer un verdadero contrasentido.

En cambio, no puede sorprendernos el que muchos contemporáneos denunciasen a la obra, según refiere Jovellanos, como una «sátira contra *la* nobleza». ¿Podía el espectador hidalgo reaccionar de otra forma? ¿Podía comprender, cuando consideraba la nobleza como un estamento monolítico, que sus semejantes eran los únicos, o en todo caso los especialmente concernidos por esta crítica aparentemente más general? Muchos nobles, poco informados de los móviles de la propaganda gubernamental o incapaces de comprender la necesidad de una reconversión que no ponía en peligro lo esencial de sus privilegios, debían de compartir ese punto de vista. Un poema, entre la abundante producción que suscitó la representación de la comedia, atestigua dicha confusión: el soneto, reproducido por Sempere y Guarinos en su *Ensayo de una Biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III,* subraya el doble alcance de la crítica triguerina; la obra, se nos dice,

> Disgusta al noble porque advierte iguales
> a los que odió su loca fantasía,
> y ofende al Menestral porque creía
> llegar a ser Marqués con sus caudales.

De que la primera preocupación del gobierno sea la productividad y no la dignidad del trabajador tenemos una prueba suplementaria en la frecuencia con que se piensa en encarecer los precios de las entradas como medio más adecuado para alejar al obrero —entendamos por tal aquel que sólo dispone de su fuerza de trabajo— de los teatros en donde nada tiene que hacer. Escuchemos lo que escribía Jovellanos a este respecto en 1790:

Esta carestía de la entrada *alejará al pueblo del teatro, y para mí tanto mejor.*

Yo no pretendo cerrar a nadie sus puertas..., pero conviene *dificultar indirectamente la entrada a la gente pobre, que vive de su trabajo,* para la cual el tiempo es dinero, y el teatro más casto y depurado una distracción perniciosa.

He dicho que el pueblo no necesita espectáculos; ahora digo que le son dañosos, sin exceptuar siquiera (hablo del que *trabaja*) el de la Corte. [77]

En este pasaje, sacado de la respuesta a una encuesta que se encargó oficialmente a la Academia de la Historia, Jovellanos utiliza y desarrolla una idea que ya había sido acogida favorablemente por el poder. En efecto, unos años antes, el gobernador del Consejo comunicaba al corregidor Antonio de Armona una decisión del monarca tomada en ese sentido [78] y el mismo Armona, en sus interesantes *Memorias* manuscritas, juzga que dar «la maior parte de la Cavida y la más varata ... al Pueblo vajo» es un error; «los Menestrales —añade— ... no deven distraherse ni llevar a los Theatros el din° que deven ganar para mantener a sus hijos». Mucho tiempo antes, Romea y Tapia se hacía eco de preocupaciones idénticas cuando escribía, o más exactamente, según parece, transcribía:

Es pues, sin duda, la raíz y fomento de todos los vicios que padecen nuestras representaciones la infelicidad del concurso procedida del *corto precio* que se paga a la entrada...

Podemos leer además que los teatros de Madrid están

poblados comúnmente de gentes miserables e infelices Artesanos que... pasando la mayor parte del día en estos ocios, pierden su trabajo y parroquianos.

Se alejará, pues, al pueblo elevando el precio de la entrada a dos pesetas mínimo, aplicando a las distintas localidades del teatro el mismo porcentaje de aumento. De este modo, la disminución del público inculto permitirá también que los actores se esmeren más en la representación. [79]

Es poco más o menos el mismo punto de vista —se puede hablar a veces de lugar común— el que expresa en abril de 1788 el «procurador síndico personero» Alexandro de Vallejo a propósito del eventual alquiler de un teatro por un

francés deseoso de representar algunas obras ante sus compatriotas: un teatro suplementario en Madrid, escribe, va a traer consigo «la distracción del Pueblo artesano ...han de decaer las fábricas e industrias...», con la consiguiente ruina de numerosas familias, una incitación al lujo, etc.; [80] el hombre conoce perfectamente la lección y su argumentación nos permite de paso constatar que, a diferencia de lo que algunos han podido creer, esos supuestos «representantes del pueblo», de creación relativamente reciente, defendían ante todo los intereses del gobierno.

Es cierto que teniendo el teatro, según lo conciben los partidarios de la reforma, cierto valor educativo, aumentar el precio de las localidades equivale a negar a las masas trabajadoras la posibilidad de acceder a un cierto nivel cultural, a un cierto estadio de desarrollo del pensamiento, y por lo tanto del espíritu crítico, que podría tener perjudiciales consecuencias para las clases poseedoras. Por otra parte, en vista de que el caudal de los teatros lo constituyen en su mayoría obras tradicionales o, si se prefiere, no «clásicas», el «ignorante vulgo» no puede ver «sin peligro —innecesario es precisar para quién— tantos ejemplos de impudencia y grosería, de ufanía y necio pundonor, de *desacato a la justicia y a las leyes, de infidelidad a las obligaciones públicas y domésticas*», ejemplos, nos dice Jovellanos, capaces de corromper la inocencia del pueblo más virtuoso. [81]

¿Qué clases de diversiones lícitas le quedan, pues, al pueblo? Estos son los juegos «inocentes» propuestos por Jovellanos: «pasear, correr, tirar a la barra, jugar a la pelota, al tejuelo, a los bolos, merendar, beber, bailar y triscar por el campo». Dicho de otro modo, diversiones de orden *físico o fisiológico,* retozos primarios, pero que sin embargo son indispensables por las mismas razones que hacían peligroso el teatro: «no basta que los pueblos estén quietos; es preciso que estén contentos»; estos placeres sin peligro permitirán soportar mejor el yugo de la autoridad sin que sea necesario atenuar su rigor; ahogarán cualquier pensamiento embrionario suscitado por el descontento y la miseria, y por último tendrán una repercusión favorable sobre el ardor en el trabajo. Porque el otro peligro que representa sobre todo el teatro, como las corridas de toros que se han convertido, según frase de

Sarrailh, en «la pasión del pueblo» tanto como de la aristocracia, es el de acostumbrar al obrero o al artesano «a una *mayor ociosidad de la que conviene a su estado y a la modicidad de sus recursos*». [82] Concretamente constituyen, como escribía Jovellanos, una «distracción perniciosa» no sólo porque frenan la producción en los días laborables y mantienen al mismo tiempo una tendencia muchas veces denunciada a la pereza (entendamos: la imposibilidad de emplear toda su capacidad de trabajo en exclusivo beneficio ajeno), sino también porque ocasionan un *gasto* superior al salario diario del interesado; ya se trate de las dos diversiones que acabamos de citar, ya del juego en las tabernas durante los días *festivos* —y no ya entre semana como anteriormente—, lo que siempre se denuncia es el derroche en unas pocas horas, por los trabajadores, del salario de varios días «para desgracia de sus familias». Ya conocemos el valor de este argumento «humanitario», y que en realidad no es más que un chantaje a nivel de los sentimientos; Ramón de la Cruz no dejó pasar la oportunidad de utilizarlo jocosamente como epígrafe y conclusión, es decir, como «moraleja», de su sainete paródico *Manolo*:

> ¿De qué aprovechan
> todos vuestros afanes, jornaleros
> y pasar las semanas con miseria,
> si dempués los domingos o los lunes
> disipáis el jornal en la taberna?

Lo que se teme exactamente es que el obrero, ante la imposibilidad de mantener a su familia, se dé cuenta de la excesiva modicidad de su paga y como consecuencia intente, *siguiendo en esto numerosos ejemplos,* arrancarle un aumento al patrón. Los propietarios, y en fin de cuentas el estado que asegura su dominio sobre las masas explotadas, piensan que han de salir ganando, en todos aspectos, con estas medidas restrictivas.

Como precisa Campomanes en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1774):

> Ella [*la nobleza*] es la que posee las más principales y más pingües tierras, y *tiene el principal interés en fomentar la riqueza del pueblo, cuya industria da valor a sus posesiones.*

Porque es evidente que, también según el mismo autor,

> La riqueza es el sobrante de lo necesario para el sustento del pueblo. Si éste permanece *ocioso y pobre,* poca puede ser *la riqueza de los nobles.*

Estas dos citas bastan —creemos nosotros— para acabar con el enternecimiento que aún suscita en ciertos historiadores la «filantropía» de los hombres políticos de la Ilustración. ¿Cómo se va a «enriquecer» a ese pueblo? Campomanes evoca una medida que conviene comparar con la que acabamos de estudiar:

> Benedicto XIV *reduxo las fiestas de precepto* para evitar la ociosidad de los labradores y jornaleros *en su Estado temporal* y encargó a los Prelados diocesanos hiciesen lo mismo en sus obispados. Sería muy gran limosna hacer una reducción constante en España por regla general... [83]

Y lamenta que en muchas circunstancias los trabajadores agrícolas no puedan ¡«aprovecharse de la piadosa mente del Santo Padre»! Feijoo, que administraba los bienes de su orden, no razona de otro modo en su *Teatro Crítico.* [84] Vemos, pues, lo que se oculta detrás de tantas diatribas contra la ociosidad y la miseria que ésta puede traer consigo. La lucha contra esas plagas va a consistir en hacer trabajar al máximo a aquel que por su nacimiento está «sugeto a la pensión del trabajo»; [85] y como ni su mujer ni sus hijos pueden permanecer inactivos sin representar una pesada carga, los están esperando las fábricas. [86]

El «populacionismo» y la rehabilitación de las «artes mecánicas» aparecen, a la luz de estos hechos, como dos aspectos complementarios de un mismo problema: el crecimiento de la productividad —fuente de ingresos para el estado y base del poderío político— y su complemento indispensable, el consumo. Por ello se fomenta paralelamente la introducción de perfeccionamientos técnicos; un telar nuevo, escribe Campomanes, permite que un hombre solo haga el trabajo de doscientos. Mas esto mismo nos ayuda a comprender el inmovilismo, tantas veces denunciado, de las masas trabajadoras; «así lo hicieron mis padres»· la frase evidencia sin duda el imperio

de la rutina; pero ¿no esconde al mismo tiempo el recelo ante cualquier innovación que beneficiaba necesariamente al propietario, y perjudicaba al que la máquina sustituía ventajosamente? [87]

Pero esa insistencia en predicar por otra parte al pueblo la obediencia pasiva se explica sobre todo por la frecuencia —y la dureza— de las manifestaciones del descontento popular, de la lucha de clases, a lo largo del período que estudiamos. Cuando el río suena, agua lleva: la preocupación del orden supone la amenaza del desorden.

El nuevo siglo empezó con un «tumulto popular desenfrenado», [88] el llamado motín de Oropesa (1699); y si la historia recuerda principalmente los de Esquilache y de Aranjuez, es que la superioridad tenía interés en silenciar en lo posible los conflictos de menor amplitud, aunque poco a poco los van sacando del olvido los historiadores. Y para quien pensara que proyectamos sobre el XVIII los esquemas de la historia actual, contentémonos con evocar aquel accidente de coche de que fue víctima Jovellanos en 1791: la gente de la aldea ayudó a los cocheros, pero ni uno se preocupó por la salud de los nobles viajeros. Oigamos la conclusión del autor:

> ¿No es ésta una prueba de la preocupación con que se mira a los que tienen aire de señores? El hombre, suspirando siempre por *recobrar su natural igualdad,* mira *con gusto* el sufrimiento *de los que la alteran,* y ayuda con el mismo a los que están a su nivel, como que a ellos sólo tiene por sus semejantes. Esta observación no será nueva, mas no por eso deja de ser digna de advertirse. [89]

En cuanto a los mismos «señores», tampoco sentían mucha simpatía por las clases laboriosas que directa o indirectamente aseguraban su existencia. El *Memorial Literario* observa por su parte, al referirse a *Los menestrales,* de Trigueros, que «las quejas sobre el mal concepto en que los ricos tenían a los Menestrales parecieron a muchos bien fundadas»; y no es más que un ejemplo de los muchos que constan en la literatura de la época. De manera que el ignorarlo y considerar la sociedad del XVIII como un cuerpo idílicamente homogéneo y desprovisto de antagonismos de clase viene a ser al fin y al cabo mero corolario del rechazo de la sociedad conflictiva actual;

para quien incurriera en tal equivocación recordemos que Jovellanos, negándose a admitir el mundo turbulento de los años 1796, vaticina por su parte que una generación ya no pasada sino por venir —¡tal vez la nuestra!— disfrutará de la paz social, estando ya abolidas la propiedad, «fuente y causa/De tanto mal», y la explotación del hombre por el hombre. Nada muy original en esta edad de oro: nos hallamos, en este caso como en el anterior, ante una variante «a lo humano» del mito de la vida eterna compensadora. Y ya sabemos a quien va destinado, y a quien beneficia dicho mito. Ese «comunismo primitivo» [91] proyectado en el futuro se evoca con enternecida impaciencia... ¡*un año escaso después* de la publicación del *Informe sobre la ley agraria,* dos años después de apuntar el autor en su diario: «la idea de la propiedad común se debe proponer *como una teoría*»!

Para formarse una idea de la facilidad con que se conmovía el pueblo de Madrid, basta con ver cómo el corregidor Armona evoca en 1787 el pánico del conde de Aranda ante la inminencia del agotamiento de las reservas de harina del pósito. El primer magistrado de la Villa y Corte también está obsesionado literalmente por ese problema; es que, según sus propias palabras, «el Pan es siempre un respetable asilo», la falta de trigo fomenta el descontento, preparando así el terreno para una eventual subversión, como pudo comprobar unos veinte años antes el corregidor Pérez Delgado.

Pero no sólo tiene que ver Armona con los consumidores; también le suele ocurrir el tener que oponerse a los menestrales en auténticos conflictos laborales; por ejemplo, a lo largo de esas huelgas de panaderos —doblemente preocupantes— que tanto trabajo le costó reprimir al comienzo de su carrera. Al final del siglo, la fábrica real de tejidos de Avila es, por su parte, escenario de graves incidentes; como consecuencia de una baja de salarios decretada por el director, aparecen pasquines amenazadores; algunos obreros se esfuerzan por decidir a sus compañeros a la acción, prometiendo una paliza a los esquiroles. [92] Otra fábrica real de tejidos, la de Guadalajara, creada en 1717, es la primera, según S. Rivera Manescau, [93] «en que apunta la rebeldía obrera con todos los caracteres de la moderna lucha social: la desobediencia a la ley, la algarada, el boicot, el atentado personal y hasta el agi-

tador que excita a los obreros a la lucha»; desde 1719, el descontento se instala; en 1730, igual problema que en Avila: la insuficiencia de productividad obliga a disminuir los salarios en un 25 % después de haber ido royendo poco a poco un cierto número de pequeñas ventajas. Inmediatamente estalla la huelga. Dos años antes un incidente análogo había provocado la muerte de un «veedor». En marzo de 1787, en Zaragoza, unos obreros agrícolas paran el trabajo y maltratan al religioso que se negaba a pagarles.[94] Como consecuencia de las malas cosechas de 1788 y 1789, numerosas localidades son teatro de tumultos, tanto más preocupantes cuanto que el país vecino está en plena agitación;[95] por todas partes aparecen pasquines para protestar contra el alza del precio del pan; algunos de ellos hacen incluso una clara alusión a las consignas de la Francia revolucionaria,[96] y si los grandes principios de libertad e igualdad han llegado hasta las masas laboriosas pese a la obstrucción sistemática del gobierno asociado en la circunstancia con la Inquisición,[97] es porque la lucha de clases creaba una fuerte corriente de receptividad y también sobre todo porque tenían conciencia de la ineficacia de la sola reivindicación de carácter económico. La amenaza de una revolución no está ausente, en efecto, de ciertos movimientos de protesta, como en aquel que desencadenaron en Valencia los obreros de una industria sedera en plena decadencia, en abril de 1791. Ocurre también, de forma perfectamente lógica, que un cierto número de manifestaciones no tengan más objeto que el testimoniar la simpatía de sus participantes hacia el nuevo régimen instaurado allende los Pirineos; por ejemplo, cerca de Almodóvar del Campo o en la Rioja. Vemos, pues, que «la tesis de que los únicos simpatizantes de la Revolución eran un sector de *ilustrados* pertenecientes a las clases privilegiadas ha de ponerse en tela de juicio desde ahora.» ¿Cómo podían dejar de abrigar los obreros o los artesanos la esperanza que suscitaba aquel gran trastorno «de igualarse las gentes más humildes a las más grandes y elevadas», como temía Floridablanca en 1791, cuando un gran número de comedias populares, auténticas «máquinas de soñar», halagaban y mantenían esa tendencia? *La ficción se convertía en realidad* a unas cuantas decenas de leguas[98] —al menos juzgándolo superficialmente, mas ¿no había de serlo inevitablemente?—. ¿Podían per-

manecer indiferentes al ver «sacudir el yugo de subordinación y sujeción a las legítimas Potestades», [99] cuando admiraban en las tablas al contrabandista, al aventurero, al majo, al mago o al taumaturgo, todos superiores a la ley común? Si el gobierno tomó medidas de aislamiento tan draconianas es porque sabía a qué atenerse en cuanto a la «innata y constante fidelidad de [*los naturales*] a sus Reyes». [100]

Las luchas políticas e ideológicas entabladas entre diversos sectores de las clases poseedoras no deben, pues, ocultarnos el antagonismo menos espectacular sin duda, pero fundamental, de la sociedad de la época: el que opone el régimen semifeudal y semiburgués a la masa de los trabajadores del campo y de la ciudad de quienes se exige una productividad cada vez mayor. El despotismo ilustrado responde a una nueva necesidad de adaptar el aparato político a una mejor defensa de los intereses de la clase dominante, teniendo en cuenta las modificaciones intervenidas progresivamente en la composición de ésta y en las condiciones de la actividad económica; éstas no implican desde luego un trastorno radical de las estructuras existentes, y el estado monárquico sólo se ha esforzado en modernizar la economía y la administración dentro del marco del régimen de explotación vigente. Por esta razón nos parece inexacto afirmar que Carlos III, por ejemplo, se apoya en la burguesía para aniquilar a la nobleza; esto equivale, en primer lugar, a proyectar sobre la fracción más poderosa del estado llano, influyente por cierto, la imagen de la clase revolucionaria francesa, y en segundo lugar a atribuir implícitamente al trono una independencia y una autonomía abstractas, haciendo del rey una especie de árbitro socialmente aislado, siendo así que su papel fundamental consiste, al contrario, en obrar en conformidad con los intereses de la clase que representa. Es innegable que esta clase ya no coincide totalmente con el estamento noble, y muy significativo es que Jovellanos la llame en varias ocasiones «clase rica y propietaria», sustituyendo la discriminación tradicional de tipo jurídico por la discriminación económica y el lugar ocupado en la producción; [101] esto equivale a decir que a una ancha capa de esa nobleza —la de los hidalgos pobres— la consideraba como parte integrante del estado llano, y, también, que las pequeñas fortunas plebeyas

no tenían fundamento suficiente para buscar el ennoblecimiento. Dos medidas complementarias se hacen eco de esta toma de posición: la elevación a 50.000 reales por Carlos IV de la suma exigida para la concesión de la hidalguía (vemos sin dificultad qué categoría de pecheros podía pretenderla) y la propuesta hecha por Floridablanca de abolir los mayorazgos inferiores a 4.000 ducados de renta, propuesta a la que responden la real cédula de 24 de septiembre de 1798 y las siguientes que permiten por fin enajenar los vínculos y mayorazgos, lo que no traía consecuencias más que para los pequeños propietarios obligados a hipotecar o vender sus bienes para pagar sus deudas. [102] Es evidente que no hubo una política antinobiliaria sistemática y que, al contrario, una de las preocupaciones constantes del poder, sin la cual no se puede comprender la función del absolutismo borbónico, fue hallar una solución satisfactoria para las contradicciones de la clase dominante. La disminución constante de los efectivos de la nobleza no constituye en modo alguno una prueba de hostilidad por parte del poder, incluso si ese fenómeno fue favorecido por una serie de medidas restrictivas que, en treinta años, de 1768 a 1797, contribuyeron a reducirla en casi dos tercios. Ese retroceso numérico de la clase privilegiada tiene en primer lugar causas naturales; es también consecuencia lógica del sistema económico-social destinado a asegurar su poderío; pero no afecta del mismo modo a todos los niveles del mismo estamento. Si las grandes familias aristocráticas tienen cada vez menos descendencia, lo cierto es que la gran víctima de la política de los Borbones en ese dominio es la capa social de los hidalgos. Conviene, pues, interpretar correctamente el sentido y el alcance de numerosas críticas antinobiliarias formuladas sobre todo durante la segunda mitad del siglo XVIII; bien es cierto que Carlos III es el primero en lamentar que los grandes manifiesten muy pocas disposiciones para la dirección de los asuntos públicos y que por otra parte posee una confortable cartera de acciones; una fracción importante de la nobleza no era completamente afecta a la idea de las reformas llevadas a cabo por el poder; el acceso de los «manteístas» —es decir, de los individuos salidos de la nobleza inferior o de la clase media y promocionados por el trabajo personal— a los puestos de mando, y mayormente el de ciertos grandes

burgueses ennoblecidos como un Cabarrús, contribuían naturalmente a hacer preferir la utilidad social, la «virtud», al ilustre nacimiento como único verdadero criterio de nobleza; pero también es evidente que la fracción de la aristocracia que «servía al país» en el ejército, en el cuerpo diplomático o incluso iniciando la reconversión que encomiaba el gobierno reformista, no estaba comprendida en la acusación de inutilidad; no es menos cierto que en los últimos decenios del siglo y al compás de las diversas crisis que sacuden el reino hasta la reunión de las Cortes de Cádiz y agudizan las contradicciones entre nobleza y «burguesía», la crítica antinobiliaria va a radicalizarse para desembocar luego en la supresión de los privilegios.

Pero uno de los blancos predilectos de la sátira antinobiliaria lo fueron los nobles venidos a menos o los hidalgos incapaces de admitir la incompatibilidad de la pobreza y de la pertenencia al estamento superior,[103] y a los que tanto despreciaba la aristocracia como la alta burguesía, si bien no siempre es fácil —ni debió de serlo para muchos españoles del XVIII— discriminar entre las referidas críticas las que se proponen denigrar al estamento noble y las que sólo van encaminadas a reformarlo sin poner su estatuto en tela de juicio.

Esto nos ayudará sin duda alguna a comprender no pocos pormenores de *Raquel,* la tragedia de García de la Huerta, una de las obras comprometidas más interesantes de la época.

1 Véase Noël Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega,* Burdeos, 1965, pp. 780 y ss.

2 Domínguez Ortiz, «Don Leandro Fernández de Moratín y la sociedad española de su tiempo», *Rev. de la Universidad de Madrid,* IX, 1960, n. 35, p. 612.

3 *Diario de sesiones de las Cortes,* citado por Domínguez Ortiz, ibid., p. 613.

4 ..... Mira, tú rabias
Por hacer gran papelón:
Siempre has sido tiesa y vana,
Muy amiga de mandar,
Enemiga declarada
De quien tiene más dinero,
Mejor jubón, mejor saya

Que tú. *Te comes de envidia*
Cuando ves que a las hidalgas
Las llaman doñas; te lleva
Dios cuando las ves sentadas
En la iglesia junto al banco
De la justicia; y por darlas
Que merecer, *por vengarte*
De la humillación pasada, ...

Interesa advertir que Manuel García Parra, el célebre cómico, traduce *Le bourgeois gentilhomme* por *El aldeano hidalgo* (*Origen, épocas y progresos del teatro español,* M., 1802, p. 187).

5 ..... Y ahora,
Las señoronas de Illescas,
Las hidalgotas que son
Más vanas y... *Ya me llega*
Mi tiempo a mí... ¡Presumidas!
Rabiarán cuando lo sepan.

6 Sobre el problema planteado por la elección del título de barón, véase R. A., *Sur la querelle*..., pp. 199-200, n. 7.

7 El texto de esta zarzuela, que descubrí en 1964, se ha publicado en «Une *zarzuela* retrouvée, *El Barón,* de Moratín», *Mélanges de la Casa de Velázquez,* I, 1965, pp. 289-321.

8 D. Pedro
Una inclinación honesta
Que el trato y el tiempo hicieron
Inalterable...

9 Se piensa naturalmente en aquel «amor, gran juntador de desiguales», según la Lisarda de *El villano en su rincón,* de Lope.

10 A éstas, y también a otras que compartían el mismo parecer sobre el particular, empezando por la nobleza.

11 Tal actitud, no poco atrevida, estaba en contradicción con la moral familiar tal como la preconizaban los reformadores, y sólo era tolerable en una obra no destinada al gran público, como era la zarzuela, escrita para los Benavente, para quienes la humillación de una lugareña, aunque fuera madre de familia, debía de ser sobre todo un lance divertido.

12 En el sentido de que las relaciones de los miembros que la componen vuelven a ser ya las «normales»: pensamos en particular en las de dependencia, casi podríamos decir las de vasallo a soberano que se manifiestan en la genuflexión general ante el tío. Recuérdese tan sólo el recuerdo poco grato que le dejó a Antonio Alcalá Galiano el besamanos que exigía su abuelo, «déspota» doméstico.

13 De ahí la frecuencia con que se acusa a Mónica de ceguedad o insensatez.

14 Esta tirada, si bien recuerda las palabras de Sancho Panza a su esposa, se parece a las que dirige el familiar del Santo Oficio del *Fray Gerundio* a su mujer doña Cecilia, la cual viste, como sus hijas, demasiado ricamente: «... en los días de fiesta pareces una condesa, y tus hijas unas marquesas; siendo ansina que no sois más que unas probes y honradas labradoras, sin considerar que causáis risa a la gente de meollo; porque al fin, aunque la mona se vista de seda, mona se queda».

15 Véase más adelante, p. .

16 *Discursos políticos y económicos sobre el estado actual de España,* M., 1777, p. 72.

17 *O. P.* de Moratín, II, p. 184.

18 La criada Fermina dice que el presunto motivo del exilio del fingido barón es «No sé qué lance de honor / de aquellos de las *novelas*», pero se trata de una expresión corriente bajo la pluma de los neoclásicos (y de otros que no lo son) y que sirve para resaltar la inverosimilitud e irrealidad de lo que denuncian, reduciéndose en su opinión las comedias que critican a unas «novelas puestas en escena».

19 En el teatro aureosecular también se encuentran semejantes situaciones: recordemos simplemente *El vergonzoso en palacio,* de Tirso de Molina, en la que el duque de Coimbra lleva veinte años viviendo con disfraz de aldeano; y su hijo ignora su noble alcurnia, si bien está enamorado, según cree, de una dama de mayor condición que la suya.

20 Este elemento, con algunos más, nos trae al recuerdo el enredo del sainete de Cruz *El no,* representado en 1780 según Cotarelo (véase R. A., *Sur la querelle...,* p. 211, n. 53).

21 Sabido es que esta obra es un plagio de *El barón* y que se representó poco antes del estreno de la comedia moratiniana para dar un disgusto a D. Leandro.

Por otra parte, se evocan otros posibles blancos de la sátira de Moratín en mi ya citado trabajo, p. 213.

22 Véase José Subirá, *Tonadillas teatrales inéditas,* M., 1932, p. 53.

23 *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública,* M., Ferreira, 1933, p. 138.

24 Posterior a la zarzuela, no a la comedia que de ella sacó el autor; pero en 1787 ya sabía Moratín a dónde apuntaban sus tiros.

25 ¿Cuál es la reacción de Antón, el oficial de sastre de la zarzuela moratiniana, al enterarse de que el novio de la niña es un barón (mejor dicho, un marqués, según piensa él)? La voz evoca inmediatamente —automáticamente, podríamos decir— unos signos externos de riqueza:

¡qué buena vida te aguarda!
¡qué vestidos te pondrás
de tafetán! y ¡qué gasas
por la cabeza! ¡qué cintas!
¡qué plumas! y ¡qué peinado
de Peluquero!...

26 *Sátira II,* B.A.E., II, p. 33.

27 Conviene, por supuesto, tener en cuenta el enfoque satírico que amplifica sus caracteres distintivos —al menos tal como se los representa Moratín— hasta deformarlos. Véase más adelante.

28 Las pasiones
de nuestro tiempo, hermana,
son en todo diferentes
de aquellas tan celebradas
de nuestros Abuelos. Sí,
los años hacen mudanzas
en las costumbres; por eso
aquellos prodigios faltan

de iniquidad y virtud,
que en esta edad ilustrada
(si así se puede decir)
son más pequeñas las almas,
y no hai héroes ni malvados,
porque no hai exceso en nada.

29 La paletina (que, según dice D. Pedro, lleva «medio siglo de cofre») estuvo, en efecto, de moda entre las petimetras de principios del reinado de Carlos III (véase *El hospital de la moda,* de Cruz, representado en 1762); en la zarzuela, el mismo D. Pedro calificaba a su hermana de «viuda petimetra» y no «peritiesa», como más tarde en la comedia.

30 *El Pensador,* XX.

31 Escribe Moratín a propósito de *La heroica Antona García,* de Cañizares (O. P., III, p. 164): «A caracteres hiperbólicos y fantásticos *corresponde* estilo hinchado y fanfarrón: tal es el de Antona; pero con tan extraña desigualdad que es unas veces *extremadamente zafio e inculto,* y otras discreto, *alambicado y sutil.*»

32 ¡Bueno fuera
Que nos viniese de estranja
El otro bribón ahullando
En su lengua chapurrada!...
¡Maldito!... Pues aunque él viva
Más años que Mariblanca,
Yo le juro que no lleve
Ni un alfiler, ni una hilacha.
No señor, todo a los niños...

33 Basta con hojear, en nuestra segunda mitad del siglo XX, tal o cual semanario especializado en asuntos amorosos de los grandes de este mundo para comprender, después de doscientos años, la mentalidad que denuncia Moratín. Pensamos en la historia maravillosa de la modistilla convertida por el Amor en princesa de las *Mil y una noches:* o en la de la heredera de la corona que prefiere renunciar al trono para unirse a un pechero cuyo ennoblecimiento rápido recuerda el procedimiento de la agnición tan grato a los dramaturgos de entonces; al igual que Mónica ante el palacio y las carrozas de su barón, la lectora de *Sissi* da rienda suelta a la imaginación ante los palacios y coches de tal o cual magnate. Mejor aún: la prensa especializada presta a sus héroes, a quienes ni siquiera conoce a veces, un comportamiento y un lenguaje imitados de los de sus lectores, con el fin de facilitar una ilusoria asimilación, una como apropiación fantástica.

34 *O. P.,* I, p. 114.

35 O. c., XXIII.

35bis Ya denunciaba Torres Villarroel en uno de sus *Sueños* (1743) a los «hortelanos y carpinteros» que se habían apoderado de la poesía cómica.

36 *Juan Pablo Forner...,* o. c., I, pp. 117 y ss.

37 Esto es, Nasarre.

38 O. c., p. 85.

39 A. M. M., *Corregimiento,* I-26-70.

[40] En la medida en que don Hermógenes constituye a la vez un modelo para el dramaturgo novel y un partido ventajoso que ofrecen a doña Mariquita, paralelamente al enredo principal, «literario» diríamos, se desarrolla otro que calificaremos más bien que de amoroso de prenupcial. De manera que la lección va a ser doble: don Eleuterio anduvo equivocado en aspirar a la gloria literaria, muy superior a sus escasos medios intelectuales; y doña Mariquita no puede pretender casarse, según desea su cuñada, con un... futuro prócer tal como don Hermógenes (por el ingenuo Pipí nos enteramos de que el pedante insinúa que se le va a conceder un alto cargo), el cual, por lo mismo, tiene un parecido indudable con el barón de Montepino: falso privilegiado y falso sabio; un doble espejismo capaz de seducir al pueblo, cuya fracción «sana» —en este caso doña Mariquita— comparte naturalmente el parecer del autor.

[41] Al igual que la falsa doña Mónica de *El señorío mimado,* en realidad Antoñuela, prefiere estafar a unos ingenuos solventes en vez de suceder a su madre en la posada.

[42] En cuanto a su «impiedad», real o imaginaria, no hubiera modificado gran cosa en su actitud en este terreno, así como tampoco su «piedad»: en prueba de ello la política de Benedicto XIV en sus estados, a la que nos referiremos más adelante.

[43] Y antes que nada, la «de los ricos», de los terratenientes, entre ellos la orden de Feijoo...

[44] La muerte es también la única preocupación de Eustaquio de San Pedro, uno de los seis vecinos de Calés, injustamente acusado de inteligencia con el enemigo; la busca con ansia y, por fin, parodiando inconscientemente a San Juan de la Cruz, «muere porque no muere» (contrariamente a nosotros, se olvidó de que los seis históricos vecinos quedaron por fin indultados...).

[45] No cuesta mucho trabajo imaginar el efecto que debió de producir en un neoclásico la escena de *El sitio de Calés* en la que Eustaquio, tenido equivocadamente por traidor, se arroja entre lágrimas a los pies de su indomable mujer, la cual se niega a manchar su espada pasándosela por el cuerpo. Quedan trastocados los papeles.

[46] *O. P.*, III, p. 138; se advertirá que Aristóteles, en su *Poética,* también considera la virilidad poco conforme a la naturaleza femenina. Pero no por ello debemos concluir que los neoclásicos se limitan a hacerse eco de este precepto de «conformidad»; lo que conviene resaltar en cambio es que la condición de la mujer —ese «ser más bien inferior»— en el siglo IV antes de Jesucristo y la del bello sexo en el XVIII no carecerían de analogías.

[47] «... manoseando continuamente *Gacetas* y *Mercurios* para buscar nombres bien extravagantes, que casi todos acaban en *of* y en *graf,* para embutir con ellos sus relaciones...»

[48] O. c., LXIII.

[49] «Suprímanse —escribe Bernardo de Iriarte hacia 1770— de las relaciones las pinturas de caballos, aves, navíos, tempestades, batallas, leones y toda especie de fieras, monstruos y sabandijas, con lo cual se quitará también a nuestros ignorantísimos cómicos una grande ocasión de figurar ya la crin del caballo, ya las alas de la águila caudal, ya los cuernos de un toro, ya el rugido de un león, ya el bracear del nadador,

ya el del remero, ya los movimientos del que lucha...» (Cotarelo, *Iriarte y su época,* p. 421).

50 Moratín redactó una abundante lista, no exhaustiva, de aquellos nombres extranjeros en sus notas a *La comedia nueva;* ocioso es decir que los sacó de las comedias de su tiempo (*O. P.,* I, p. 132).

51 Tomás de Iriarte comparte al parecer este punto de vista: después de describir una comedia imaginaria, *Conquista de la Nueva España,* en la que seguimos a Cortés desde Cuba hasta Toledo, pasando por Cozumel, Tabasco, México, Vera Cruz y Sevilla, gracias a las mutaciones correspondientes de decorado, afirma el escritor que «tampoco estará nadie obligado a decir: 'voy a la comedia', ni a la tragedia', sino 'voy a tunar' o *'a correr mundos'*» (*Los literatos en Cuaresma*).

52 Como también le es ajena la terminología que gasta el barón en la descripción de su castillo fantástico.

53 Véase Cadalso, *Los eruditos a la violeta,* «tercera lección».

54 Subrayó aún más el autor el parentesco entre los dos personajes dándoles por nombres los de dos santos que se seguían en el calendario (18 y 19 de junio).

55 Al parecer no fue Cladera el único modelo de don Hermógenes; un testimonio de Pedro Estala, amigo de Moratín, viene a confirmarlo; trataremos de aclarar este problema en un próximo trabajo.

56 Y no siete, como escribe el mismo Moratín, pues el día 13 de febrero se representó *El herrero más feliz y tirano Camardón,* que debía de ser hermana gemela de *El gran cerco de Viena* de don Eleuterio. El «siete» puede que sea mera equivocación del copista, pues sabido es que se ha perdido el original de la carta de don Leandro que trata del estreno de la obra.

57 Véase *Advertencia* a la obra, B.A.E., II, p. 357.

58 B.A.E., XLVI, p. 387, n. 13.

59 Sabido es que el principal «culpable» fue Pedro de Ribera, maestro mayor de Madrid. Jovellanos habla varias veces de estilo «riberesco».

60 Georges Kubler, «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII», *Ars Hispaniae,* M., 1957, vol. 14, p. 143.

61 Allí aparece la Virgen con el niño Jesús al lado de unos ángeles hembras (ciertas redondeces pectorales no dejan lugar a dudas), de varias cabezas de monstruos vagamente antiguos y de racimos de frutas. Se trata de la misma mezcla de cristianismo y paganismo que nos ofrecen las comedias de santos o de magia y ciertos sermones de Fray Gerundio.

62 *Poesías,* M., 1797, I, p. 291.

63 *Memoria para el arreglo...,* p. 498.

64 Hubert Damisch, «L'oeuvre de Churriguera: la 'catégorie' du masque», *Annales, économies, sociétés, civilisations,* mayo-junio 1960, p. 472.

65 Desdevises du Dézert, *L'Espagne de l'Ancien Régime, Richesse et Civilisation,* P., 1904, pp. 321 y ss.

66 Idénticas acusaciones contra los poetas o dramaturgos «populares»: «delirantes», «frenéticos», «monstruosos»; en una palabra, se trata del reinado de la irracionalidad, o, si se prefiere, de falta de *reglas.*

67 Desdevises, o. c., p. 333.

68 Salvo y Vela, autor de *El mágico de Salerno;* la acusación es de Moratín

69 Damisch, o. c., p. 482.

70 Estas palabras arrojan no poca luz sobre tantas y tantas declaraciones supuestamente generosas acerca de la «nobleza» de los oficios mecánicos...

71 *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración,* Ed. de Ceán Bermúdez, M., 1829, I, s. v. *Churriguera.*

72 Kubler, o. c.

73 La expresión es de Juan de Dios Gil de Lara, *Juicios acerca de don Leandro Fernández de Moratín,* B.N.M., ms. 19627.

74 Citado por Sánchez Agesta, *El pensamiento político del despotismo ilustrado,* M., 1953, p. 154.

75 *Discurso sobre la Honra y deshonra legal,* M., 1781, punto XXI.

76 Menéndez y Pelayo, *Hist. I.E.,* p. 313.

77 *Memoria para el arreglo...,* p. 500. «El pueblo no ha menester espectáculos; basta que se le deje divertirse» (carta a Vargas Ponce, 12 junio 1792).

78 «Teniendo presente S. M. que las diversiones de Theatro deven ser caras, porque de este modo se evita la concurrencia de Menestrales y otras gentes sugetas a oficios, e impiden en parte sus distracciones, se inclina al aumento del quarto que pretenden los Cómicos...» (A.M.M., *Corregimiento,* I-117-27).

79 Romea y Tapia, o. c., pp. 264 y ss.

80 A. M. M., *Ayuntamiento,* 2-462-13.

81 *Memoria para el arreglo...,* p. 491. Es interesante advertir que, según Zavala (*Advertencia* a *La mayor piedad de Leopoldo el Grande,* 1789), el «corrector de los teatros» mostraba mayor severidad al examinar el texto de las obras destinadas a los actores que en su censura de las publicadas por los libreros. La biblioteca municipal de Madrid posee centenares de ejemplares *impresos* que también fueron censurados por segunda vez para la *representación.* Es que, a pesar del precio moderado de las ediciones populares, era al fin y al cabo una minoría la que las leía, mientras que el gran público descubría las obras en las funciones de los coliseos; el texto ofrecido a los espectadores, que en su mayor parte se reclutaban entre las capas laboriosas, necesitaba una poda más cuidadosa, para que no subsistieran en él proposiciones peligrosas para la «tranquilidad pública». Por otra parte, si la real cédula de 14 noviembre 1762 que abolía la tasa de libros daba a los libreros la posibilidad de realizar algunos beneficios más, también hacía más difícil para el público menos acomodado la adquisición de obras que no fuesen las de «primera necesidad», no concernidas por el decreto, a saber: *Catón cristiano, Vía Crucis, Catecismo de los PP. Artete y Ripalda,* etc.

82 Campomanes, *Discurso sobre la educación popular de los artesanos;* cito a partir de la traducción francesa por Sarrailh, o. c., p. 62.

83 Ya escribe Clavijo en *El Pensador* (XLVIII) que la Iglesia «ha tenido a bien relajar su disciplina en la Santificación de las Fiestas, permitiendo se trabaje en diez y ocho días festivos *con el fin de que los pobres no estén privados de la labor con que grangean su sustento*». Pero el buen pueblo, con no poco disgusto del autor, se muestra incapaz de comprender la misión social de sus pastores y ha reducido a la nada esas medidas «humanitarias»: «... especialmente en Madrid (...) en lugar

de veinte días de Fiesta en que se ha quitado la prohivición del trabajo, se han puesto veinte y quatro de Fiestas de Toros en que el no trabajar se observa con más exactitud.»

84 Esos días festivos demasiado numerosos —dice— son «perjudiciales al interés de la república», ya que el trabajador deja de producir. El benedictino justifica la medida en nombre de la moral cristiana más ortodoxa añadiendo que «las pasiones predominantes en cada temperamento, que en los demás días están como oprimidas de la fatiga corporal, se desahogan y lozanean en los festivos» (*Teatro crítico,* «Paradojas morales y políticas»).

85 Campomanes, o. c.

86 Campomanes, Jovellanos, son partidarios de que también trabajen las monjas; por idénticas razones se hacen redadas de mendigos y vagos; ni a los mismos hospicios se perdona; en cuanto a la rehabilitación de los presidiarios por la actividad manufacturera, no es fruto de la «filantropía», sino del pragmatismo más evidente, aunque éste se disfrace de aquélla: léase tan sólo a Campomanes.

87 En un memorial en que solicitaba permiso para publicar el *Diccionario universal de física* de Brisson, Cladera escribía por su parte que la «Física experimental (...) presenta máquinas que *ahorran brazos* (...); enriquece al Comercio que por medio de la industria *poco costosa* entra en concurrencia en los Mercados del Mundo» (citado por J. Simón Díaz, «Documentos referentes a literatos españoles del siglo XVIII, *Rev. de Bibl. Nac.,* 1944, V, fasc. 4, pp. 464-465).

88 La expresión es del corregidor Armona, *Noticias privadas de casa...* (1787, Biblioteca de la Acad. de la Historia, ms. 9-26-8-5044; es el t. IV de sus memorias; los dos primeros son las famosas *Memorias cronológicas* sobre los teatros, cuyos borradores se custodian en la Biblioteca Nacional; el tercero, dedicado a la ópera, ha desaparecido, aunque lo han utilizado varios historiadores).

89 *Diarios,* B.A.E., LXXXV, p. 60.

90 *Epístola a Moratín,* B.A.E., XLVI, pp. 56 y ss.

91 «Todo será común, que ni la tierra
Con su sudor ablandará el colono
Para un ingrato y orgulloso dueño...»

92 Enrique Herrera Oria, *La real fábrica de tejidos de Avila,* Valladolid, 1922. Los pasquines van dirigidos al «delitor de la frábica» (director de la fábrica); su contenido, muy claro a pesar de la falta de habilidad de los redactores, queda realzado por un dibujo que representa la cabeza del «pobre» director —según escribe el autor—, a la que amenaza bien sea un arcabuz o una espada.

93 *Una huelga en el siglo XVIII,* publicado al final del libro anterior.

94 Sarrailh, o. c., pp. 14-15.

95 El gobierno tuvo que mandar tropas a Barcelona, en donde el capitán general, bajo la presión popular, se había visto en la precisión de frenar el alza del precio del pan en febrero-marzo de 1789; se desterró a 95 amotinados y se ahorcó a siete. Durante el invierno de 1790-1791 se sublevaron los campesinos gallegos contra la recaudación de nuevos impuestos (R. Herr, *España y la revolución del siglo XVIII,* M., 1964, pp. 197-205).

96 G. Anes Alvarez, «Ecos de la Revolución francesa en España», *Cuadernos de Historia de España,* 1962, pp. 276 y ss.

97 Un informe de Floridablanca advierte que las «máximas de libertad (...) agradan a *todos* los hombres» (Anes, o. c., p. 304).

98 Los españoles podían incluso tratar diariamente a los beneficiarios de esta peripecia, esto es, a los empleados del «Real Palacio, Ayudas de Cámara, Peluqueros, Cocineros, Comerciantes, Militares, Literatos, Viageros, y otros innumerables», los cuales formaban una «multitud capaz de seducir toda clase de Personas y estados», según temía Floridablanca.

99 Edicto inquisitorial de 13 diciembre 1789, publ. por Anes.

100 Dictamen de los fiscales del Consejo (1792), publ. por Anes. Los primeros años del XIX fueron tan fértiles en «inquietudes populares», según M. Concepción Alfaya («Datos para la historia económica y social de España», *R.B.A.M.,* 1926, 3), y la guerra de la Independencia se acompañó con una feroz lucha de clases (N. Mitskin, «Las insurrecciones de Valencia del verano de 1808», *Nuestras Ideas,* enero 1961, pp. 52 y ss.).

101 «Varias clases, antes no conocidas, o que vagaban fuera de él [*el «cuerpo de la nobleza»*] se le han incorporado y se han hecho capaces de sus prerrogativas» (Jovellanos, *Discurso... sobre el establecimiento de un montepío para los nobles de la Corte,* 1784, B.A.E., L, p. 16).

102 Domínguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVIII,* M., 1955.

103 «Estos infelices, abandonados a un tiempo por su clase, que les desconoce, y por las otras, que desconocen ellos», según los define Jovellanos (*Discurso... sobre el establecimiento de un montepío para los nobles de la Corte,* p. 19).

V

LA *RAQUEL* DE HUERTA Y EL ANTIABSOLUTISMO

La *Raquel* de Vicente García de la Huerta, estrenada en Madrid en diciembre de 1778, se representó por primera vez en Orán el 22 de enero de 1772 durante el destierro del autor en aquel presidio. En un proyecto anónimo de reforma teatral dirigido al corregidor Armona unos años después del estreno madrileño de la obra se afirma que «la *Raquel* de nuestro García de la Huerta, cuio mérito hará en nuestra península eterna su memoria, sabemos de su boca que le mereció seis años de incesante desvelo»; [1] si se trata de un testimonio fidedigno —y debe de serlo si se tiene en cuenta la personalidad del destinatario del proyecto—, la tragedia se empezó a redactar por lo tanto en 1766, año del motín de Esquilache. Los testimonios de otros contemporáneos, Moratín hijo, Napoli Signorelli, pecan de imprecisos en lo que a la fecha de la redacción se refiere; en cambio, el hijo del gobernador de la plaza de Orán, Eugenio de Alvarado, escribe que «fue compuesta por don Vicente García de la Huerta *que a la sazón se hallaba en Orán*»; [2] es de creer, pues, que don Vicente empezaría a idear su obra a raíz de los acontecimientos de 1766, concluyéndola poco antes de estrenarla en la ciudad africana. Como quiera que fuese, la hipótesis harto improbable de la anterioridad de *Raquel* con relación a los referidos disturbios no impediría observar la correspondencia casi total que ofrecen las ideas políticas expresadas por los ricoshombres toledanos de la tragedia con las que profesan las proclamas y pasquines sediciosos de Madrid durante los sucesos de marzo de 66 o los relatos de la época favorables a la oposición; además, la eventualidad de una revuelta popular tenía preocupada a la gente desde hacía largo tiempo, tanto en los medios oficiales de la capital

como en provincias, donde se hablaba del próximo levantamiento del pueblo madrileño; por otra parte, la utilización de los desórdenes por una fracción de la aristocracia supone una previa actitud de recelo que según veremos se fortaleció en los primeros meses del reinado de Carlos III, así como una relativa determinación a cambiar el régimen por la fuerza en caso de necesidad; los relatos favorables al levantamiento —poco importa en este caso su grado de objetividad— reflejan una ideología inconfundible que también impregna a *Raquel*. No pretendemos, ocioso es decirlo, convertir a la *Raquel* en una simple trasposición escénica del motín; la anterioridad del tema dramático de la Judía de Toledo bastaría, si fuera necesario, para no dejarnos incurrir en tal interpretación empobrecedora. No por ello es menos cierto que, como trataremos de demostrarlo, su verdadero sentido queda puesto en evidencia si se la reinserta en las circunstancias que rodearon su nacimiento, a saber, la coyuntura política de los primeros años del reinado de Carlos III y, sobre todo, la crisis de marzo de 1766 en la que desemboca naturalmente dicha coyuntura.

Es fácil observar que, a pesar del título, el personaje más importante, como lo destacaron varios críticos, es Hernán García de Castro, el cual se opone a la vez a Garcerán Manrique, a Raquel, y en cierta medida, al final de la obra, a Alvar Fáñez. Si en *Las paces de los reyes y judía de Toledo,* de Lope, no hay una oposición tan clara entre partidarios y adversarios de la actitud real, sí se da en cambio en las octavas de *La Raquel,* de Luis de Ulloa, y en *La judía de Toledo,* de Diamante, inspirada en el poema anterior, que son las fuentes más evidentes de Huerta; pero puede afirmarse que a pesar del sello más marcadamente político de las dos últimas obras citadas, es en la *Raquel* de don Vicente donde los personajes principales se hallan más claramente caracterizados desde un punto de vista ideológico y donde el problema político se plantea, si bien no por primera vez, al menos de una manera muy precisa y con las particularidades que ofrece en el siglo XVIII. [3] Y el triunfo completo de Hernán García de Castro en la última jornada subraya la ejemplaridad de la doctrina que defiende desde el principio hasta el final de la tragedia. Además, si en la comedia de Diamante el rey, al caer el telón,

resuelve ir a castigar a los nobles asesinos de su amada, en la obra de Huerta, por el contrario, renuncia a la venganza, al menos cuando el «santo cielo» se digna inspirarle, y el perdón que otorga a sus vasallos equivale a una aceptación. No sólo reconoce en varias ocasiones la lealtad de García, sino que la peor enemiga de éste, la misma Raquel, declara antes de expirar: «Sólo Hernando es leal.» Además, Garcerán Manrique, el ricohombre que más se opone a García en nombre del acatamiento al poder omnímodo, llega a tener conciencia de su ignominia («Corrido estoy»). El desenlace de *Raquel* es, pues, el triunfo de la idea de la monarquía tal como la concibe Hernán García, esto es, el mismo autor, una idea de carácter claramente aristocrático y antiabsolutista, según veremos. Es además sintomático que el problema político se plantee detenidamente desde el principio de la obra por dos personajes que simbolizan dos actitudes antagónicas en la nobleza, tanto más cuanto que toda la jornada primera es enteramente original, siendo únicamente la segunda la que coincide aproximadamente con el principio de la acción en el poema de Ulloa y la comedia de Diamante. De manera que las fuentes históricas o histórico-legendarias y literarias no bastan para explicar la aparición de la tragedia de Huerta; ésta cobra su plena significación al ser relacionada con las luchas político-ideológicas de los años 60 a las que dieron origen las medidas tomadas por el nuevo rey y sus ministros.

¿Qué representa socialmente Hernán García? Es, como Garcerán y Álvar Fáñez, un ricohombre, es decir, un individuo de la más alta nobleza española anterior a la entronización de los Austrias —el título seguía usándose en Aragón en el XVIII; así ocurría, por ejemplo, con el conde de Aranda, quien se trasladó de Valencia a Madrid para controlar la situación generada por los desórdenes de marzo del 66—, lo que confirma la expresión «Godos capacetes» utilizada por García para designar a sus iguales, de quienes se dice portavoz; se trata, pues, de la primera nobleza («los primeros del reino», según García) y de una nobleza guerrera; Hernán García recordará a Alfonso VIII su pasado de conquistador, el de Jerusalén y Las Navas, opuesto al presente en que reinan la desidia y la

molicie.[4] Su mayor timbre de gloria, según dice a Raquel, consiste en pertenecer a esa categoría de vasallos

> ... que su sangre ilustre
> en defensa de Alfonso desperdician;
> aquellos que en sangrientos caracteres
> de heridas por su nombre recibidas
> llevan la executoria de sus hechos
> sobre el noble papel del pecho escrita.

Una observación se impone naturalmente: dado que un personaje que representa indudablemente las ideas políticas del autor expone y discute en esta obra ideas políticas, no se debe esperar una exposición objetiva del pro y del contra. Huerta ha tomado partido por una teoría, que es la que defiende García; es comprensible, pues, que la teoría antagónica resulte deformada. El punto de vista bajo el cual se nos presenta al adversario de García, y por lo tanto, del autor, es el punto de vista de éste, aristocrático y antiabsolutista; es decir, que García no ha de juzgar la actitud de Garcerán Manrique de manera objetiva, sino en función de sus propios prejuicios, o sea, de los prejuicios políticos de la alta aristocracia, cuyo punto de vista comparte. El ignorarlo nos llevaría a una interpretación errónea de la doctrina de Manrique; se tratará, pues, de una crítica parcial en ambos sentidos de la voz: se resaltará aquello que en la fracción antagónica de la nobleza, simbolizada por Manrique, se opone aparentemente a la actitud antiabsolutista tal como la representa García. En la medida en que reacciona contra un sistema de gobierno que merma los privilegios, considerados intangibles, de su clase, en la medida en que dichos privilegios constituyen para él una adquisición definitiva cuya legalidad no cabe discutir, si bien en este caso se la discute, García tampoco formulará clara ni positivamente el programa cuya aplicación reivindica; se destacarán esencialmente los aspectos negativos del «reinado» de la Judía, y sus consecuencias perjudiciales en primer lugar para la aristocracia serán rápidamente extendidas a todo el reino por el portavoz de una clase que no consiente la más mínima representatividad al resto del país, en cuya mentalidad influye por otra parte, y que por lo tanto se identifica con la totalidad de los

españoles, mejor dicho, de los «Castellanos». De manera que el pueblo, «la plebe infeliz sacrificada», será considerada por García como la otra víctima de Raquel, para crear así la unanimidad en la oposición, unanimidad que los hechos parecen evidenciar más adelante y cuyo carácter analizaremos. Nos explicamos ahora por qué García plantea también el problema en el marco de la moral política, y, en sus discusiones con Garcerán, lo centra en torno a la lealtad: él es el *buen* vasallo, y Garcerán el *malo* (de ahí la vergüenza que éste llegará a sentir). Raquel se nos presenta desde el comienzo de la obra mediante un conjunto de epítetos más o menos sinónimos que la pintan como el vicio personificado, [5] mientras que en el transcurso de la representación su actitud dista mucho de confirmar tales premisas. El hecho de trasponer al plano de la moral cualquier intento de innovación política caracteriza inequívocamente la actitud de una clase dominante que se siente amenazada en su poder y justifica con su propia moral el orden social que ha establecido en provecho exclusivo suyo; el que se opone a él se excluye de la sociedad y por lo mismo aparece como inmoral. Es lo que ocurre con Raquel —que no sólo es calificada de prostituta, sino cuyas medidas de gobierno, se nos dice, las inspira la ambición, la «avaricia» y la «codicia»—, y, en menor grado, con Manrique, el cual, según hemos visto, siente un arrepentimiento tardío pero sincero que contribuye a enaltecer la gloria de García.

A pesar de la falta de pruebas irrefutables, nos inclinaríamos a creer que el rigor con que la justicia trató a Huerta después de 1766 no se debió únicamente a los problemas matrimoniales del autor de *Raquel* [6] y a las coplas injuriosas cuyo blanco era el conde de Aranda. En efecto, la *Carta de Julián Campoflorido* (dirigida a Pini, ayuda de cámara predilecto de Carlos III, y atribuida a Huerta), que dio nuevo impulso al asunto, [7] denunciaba cierto número de «abusos», a saber, «los bailes de máscara, la carestía de las velas de sebo, la penuria del aceite» (dos de las quejas formuladas por el pueblo madrileño durante los disturbios del 66); por otra parte, Leandro Moratín atribuye el castigo riguroso infligido a Huerta a las opiniones políticas de éste, o al menos a las que se le atribuyeron; no cabe descartar tampoco la posibilidad de que «Antioro» sufriera las consecuencias de la derrota

del partido del duque de Alba, que al parecer se opuso al nombramiento de Aranda para la presidencia.

Aclarado este punto, y aunque nos negamos a ver en cada personaje de la tragedia el retrato de una personalidad mezclada en los acontecimiento contemporáneos, consideramos que Raquel no deja de parecerse a la mujer de Esquilache tal como nos la describen los descontentos y los amotinados de Madrid: Ferrer del Río se refiere a

> murmuraciones sobre la conducta no limpia de su mujer doña Pastora, de quien se dijo que negociaba las gracias reales tan sin cautela, que apenas faltaba otra cosa que la voz del pregonero para dar a su casa las apariencias de los lugares donde se adjudica al mejor postor lo que se saca a pública subasta. [8]

Como la marquesa, agrega, tenía un hijo cada año, las malas lenguas no carecían de tema en la corte, pues Esquilache era poco robusto y el rey «de buena edad y viudo». [9]. Ambición y liviandad son las dos acusaciones que aparecen con mayor frecuencia en los relatos de la época como en las invectivas de Hernán García; dice un romance manuscrito:

> ... y no puedo
> dezir cómo a su mujer
> la llamaban, aunque pienso
> era p..., es porquería,
> ta..., que dezirlo no quiero.

Otro tanto ocurre en la *Relación del tumulto de Madrid en marzo de 1766*. Según otra fuente utilizada por Danvila, [10] el marqués de Ossun, embajador de Francia, mantenía muy estrecha amistad con doña Pastora (doña Josefa, como la llaman otros). La infeliz, rodeada por la muchedumbre que ignoraba su verdadera identidad, se vio obligada a gritar: «... muera Esquilache y la puta de su mujer». Por otra parte, Tanucci, ex ministro napolitano del rey Carlos, escribe el 3 de junio de 1766 que la «rapacidad» y la «avaricia» eran según los contemporáneos los dos mayores defectos de la marquesa, aserto que parecen confirmar los hechos, pues, según la misma fuente, se encontraron en sus archivos, después de su exilio, varios contratos con administradores que demostraban que el

ya destituido ministro se beneficiaba con fructíferas operaciones. Este era muy particularmente odioso al pueblo madrileño, pues hacía gran ostentación de su riqueza, conseguida gracias a un sentido muy agudo de los negocios desde la época en que detentó en Italia el monopolio del abastecimiento de los ejércitos reales.

La presentación de estos pocos detalles no puede por supuesto constituir una argumentación convincente; pero ya hemos de ver que las coincidencias entre la situación política del año 1766 y las peripecias de *Raquel* son demasiado numerosas para que se pueda hablar de simple casualidad.

Y en primer lugar, ¿cómo define Hernán García a sus adversarios? Raquel representa un grupo social que se ha apoderado ilegalmente del mando; «intruso poder» lo llama el ricohombre en la jornada primera, o, al referirse a la misma hebrea, «privanza», esto es un hecho accidental, políticamente excepcional. La propia Raquel, en un momento de desesperación y arrepentimiento, exclama:

> Tomen exemplo en mí los ambiciosos,
> y en mis temores el sobervio advierta
> que quien se eleva sobre su fortuna
> por su desdicha y por su mal se eleva.

Esta moraleja pone de manifiesto la incompatibilidad entre el humilde origen y la elevación a un puesto de gobierno: los aristócratas postergados de la tragedia gastan la misma terminología que los organizadores del motín, «leales vasallos» que calificaban al ministro de «advenedizo». [11] Además, la nacionalidad italiana de Leopoldo de Gregorio, marqués de Squillace, permitía la utilización demagógica de la xenofobia, mayormente en una época en que la oposición a las innovaciones tenidas por perjudiciales se expresaba a través de un nacionalismo intransigente; la oposición vasallo oprimido-extranjero colmado de favores, que aparece varias veces en la representación remitida a Carlos III por los dirigentes del motín [12], se encuentra también, aunque adaptada a Raquel, en la tragedia de Huerta; dice la hebrea:

> ¿Razón acaso fuera
> que quando de este reyno los vasallos

en riquezas abundan y en haciendas,
repartiesen con pobres estrangeros
.....
las cargas del estado?

En la medida en que el personaje que pronuncia estas palabras se nos presenta despreciable y lleno de vicios y sobre todo indebidamente elevado al poder, huelga decir que el pensamiento del autor se identifica con el de la oposición.

Pero el tema de la judía de Toledo daba la posibilidad de oponer aún más claramente los advenedizos a la masa del pueblo castellano, añadiéndose a su calidad de extranjeros la de adeptos de una religión distinta y particularmente odiada desde la instalación de la Inquisición. Debe advertirse sin embargo que el antisemitismo parece haberse atenuado en el siglo XVIII, por lo menos en los medios gubernamentales, en relación con la creciente necesidad de capitales indispensables para el desarrollo económico y el erario; recordemos tan sólo, entre varios intentos, el *Discurso CXVI* de *El Censor,* en que se considera beneficiosa para España la eventual reintegración económica de los cristianos nuevos, por representar otros tantos «millares de manos útiles», a lo cual replica un «Christiano viejo defensor de la nobleza española» acusando de ambición y republicanismo a los que ponen en tela de juicio los privilegios de la nobleza, y alegrándose de la expulsión de los moriscos, pues, según dice, «iba a caer España segunda vez en manos de los Sarracenos». [13]

Huerta, por su parte, caracteriza menos a los judíos como secta religiosa que como grupo social dedicado a actividades económicas y financieras y perteneciente además al estado llano, a la clase de los pecheros. Rubén, el mal consejero de Raquel, se define a sí mismo como un hombre realista, cuya experiencia se expresa en forma de aforismos y sentencias, como un pragmatista que obra en función de la *utilidad,* lema conocido de los economistas ilustrados, como un hábil oportunista que por consiguiente no vacila en abandonar a los suyos cuando la situación lo exige. Ahora bien, durante el motín, que se extendió a varias ciudades y poblaciones, las víctimas del odio popular fueron muchas vecs los ricos negociantes o financieros; al mismo Esquilache, que pertenecía se-

gún Tanucci al «género de los mercaderes», «sobre el oprobioso epíteto de ladrón (...) se le calumnió con el de hereje»; vemos, pues, que la «usura», esto es, la riqueza fundada en las operaciones financieras, se asimilaba naturalmente a la herejía, tanto más fácilmente cuanto que en la primera mitad del siglo los judíos que quedaban, según escribe Domínguez Ortiz, so capa de convertidos, ejercitaban el préstamo con interés y otros oficios impopulares como el arrendamiento de rentas; [14] «son mañosísimos y astutos —decía un contemporáneo—, y cuando renteros que están con poderío, tiranos, y se vengan de la cristiana gente». ¿No es éste el retrato de Raquel y de su consejero tal como se pintan a sí mismos? Añádase que en pleno siglo XIX los curas de aldea de Valencia denunciaban en sus sermones a los liberales como a judíos, para suscitar la cólera del pueblo contra ellos. De manera que Huerta podía desacreditar a la clase rival de la privilegiada gracias a una asimilación ya enraizada desde largo tiempo atrás.

Por otra parte, las reivindicaciones de los rebeldes de la tragedia concuerdan con las de los amotinados del 66. Las causas económicas de la sublevación popular son conocidas: [15] escasez de las cosechas y alza del precio del pan y de varios productos de primera necesidad, y por fin, en julio de 1765, supresión de la tasa del grano a pesar de la buena cosecha que dejaba esperar una baja de precios. En la medida en que esta coyuntura alcista no tuvo ninguna incidencia en los salarios, fueron esencialmente las masas urbanas las que sufrieron sus consecuencias, mientras que se beneficiaron de ella los propietarios y los negociantes relacionados con la producción agrícola. Es significativa la actitud de los «labradores honrados» que en varias poblaciones se unieron a las fuerzas represivas contra los amotinados, y por otra parte la de los últimos, que en Madrid, Cuenca, Palencia, Azcoitia y otros sitios exigieron en primer lugar la baja del precio del pan y demás géneros de uso corriente; y cabe agregar que el peso financiero de las innovaciones urbanísticas de Madrid recayó sobre el público de la Villa, por lo cual se puede explicar mejor que con un supuesto tradicionalismo la destrucción de los faroles instalados a iniciativa de Esquilache. [16]

En cuanto a la alta nobleza, no carecía de motivos para oponerse a la política del ministro de Hacienda, verdadero pri-

mer ministro, según se ha dicho. Antes de subir al trono de España Carlos III, se sabía que había de suceder a su hermano enfermo Fernando VI y no se ignoraban las reformas que como rey de las Dos Sicilias había llevado a cabo desde 1736. Durante el reinado napolitano del entonces llamado Carlos VII, [17] se dictaron en efecto varias medidas encaminadas a limitar el poder del estamento aristocrático mientras se daban los puestos de mando a una burocracia de togados y se fomentaba el desarrollo de una clase media comerciante; en 1739 se autorizó la vuelta de los judíos (ausentes desde la época de Carlos Quinto), cuya actividad se consideraba benéfica para la economía, desencadenándose una serie de protestas y llegando a publicarse unos pasquines en los que, parodiando las iniciales de la Cruz, se calificaba al rey de «Infans Carolus Rex Iudaeorum»; un jesuita trató de amotinar a la muchedumbre y un capuchino vaticinaba la falta de sucesión para el trono mientras no se echase fuera del reino a los hijos de Israel; incluso corrió la voz de que la sangre milagrosa de San Genaro, patrono de la ciudad, no se había de licuar según solía, aunque finalmente permaneció ajeno el santo a las referidas polémicas. Como quiera que fuese, la publicación del *Código Carolino,* que unificaba la justicia (1752-1753), las medidas fiscales que gravaron la propiedad territorial de los señores feudales y del clero, la actitud decididamente regalista del monarca frente a los privilegios del papado y su oposición al establecimiento del Santo Oficio, eran otras tantas noticias que al llegar a Madrid —algunas de ellas por medio de la *Gazeta*— dejaban pronosticar que la venida del nuevo rey iba a traer un cambio de política perjudicial a los intereses de los cuerpos privilegiados, si bien gobernaba ya mal que bien el futuro Carlos III desde Nápoles durante la última enfermedad de Fernando VI. El caso es que la locura de éste favorecía los manejos de los poderosos; en mayo del 59 escribe la reina madre Isabel de Farnesio a su hijo Carlos que las facciones se encuentran a gusto en medio de la «anarquía sin rey ni autoridad que la disuelva. No queriendo los médicos hablar ostensiblemente por escrito de la enfermedad mental, hacen de lo que es *formal monarquía* la más deforme e informe *aristocracia*». A raíz de la llegada de Carlos a Madrid se tomó una larga serie de medidas que no es del caso analizar dete-

nidamente, pero que confirmarían las aprensiones despertadas por la política napolitana del monarca: intento de establecer, después del fracaso de Ensenada en el reinado anterior frente a la hostilidad aristocrática, la única contribución; reorganización del Consejo de Castilla con el nombramiento en las vacantes de varios manteístas formados en las universidades, en detrimento de los colegiales, casta nobiliaria que monopolizaba hasta entonces los altos puestos administrativos; restricciones de la inmunidad eclesiástica; trabas a la nueva amortización de bienes por el clero; cobranza directa, por la Real Hacienda, del excusado, que antes se hacía por medio de la Iglesia, por lo que la renta de dicho impuesto pasó de dos millones y medio a ocho millones de reales; limitación de la autoridad de los jueces diocesanos en beneficio de la justicia secular; restricciones en materia de prohibición de libros por el Santo Oficio y defensa de la memoria del venerable Palafox, tan poco grato a los jesuitas, etc. Los disturbios que estallaron en una veintena de ciudades a raíz del motín de Madrid muestran que al desasosiego popular se sumó el malestar de los privilegiados, algunos de los cuales tenían sobradas razones para conjurarse contra el nuevo gobierno.

Huerta no alude apenas a las reivindicaciones económicas de los «Castellanos», es decir, indudablemente, del *pueblo* toledano según se infiere de los versos que declaman al empezar la jornada tercera:

> ... y pues se advierte tanta indiferencia
> en los nobles, la hazaña que a otros toca
> de la abatida plebe empresa sea.

Nos enteramos, no obstante, de que son víctimas de la «codicia» de Raquel, esto es, de medidas fiscales. El pueblo se ve abrumar con nuevos impuestos a consecuencia de la exención de los judíos; tampoco se les perdona a los ricoshombres en este aspecto («no sólo con tributos nos aqueja...», dice García). Si hemos de dar fe a un *Discurso* favorable al motín [18], el conde de Oñate, mayordomo mayor, dijo al rey que una de las quejas formuladas contra el ministro era que éste tenía «oprimidos a los vasallos con el duro peso de contribuciones»; «el vasallo a contribuir y el extranjero a ostentar profusio-

nes», exclama el autor de una representación dirigida a Carlos III a finales de marzo; la «exacción de impuestos» figura también entre los motivos de la sublevación que expuso el gobernador del Consejo al ministro a petición de los rebeldes [19].

Pero si en Madrid las altas personalidades favorables al golpe de estado tratan de desviar la atención de sus propios designios afirmándose sobre todo defensores de los intereses del pueblo, en *Raquel* los ricoshombres, aunque también se atribuyen este papel, formulan sobre todo sus propias quejas, las particulares de la alta aristocracia, en la medida en que Huerta se ve obligado por la óptica teatral a oponer con la mayor claridad posible dos tesis inconciliables y hacer que sostenga el pueblo la que defiende Hernán García contra la facción enemiga representada por los judíos y su aliado, el absolutista Garcerán Manrique. Y así queda mejor evidenciado lo que se jugaba en el motín de Esquilache: la dominación política de una de las dos facciones rivales [20].

Enemigas lo son éstas también por sus sistemas de valores que se excluyen mutuamente. Después de definir las características económicosociales de su clase, Raquel esgrime un argumento fundamental, el de los economistas ilustrados, más o menos influidos por la ideología burguesa:

> El frívolo accidente del origen,
> que tan injustamente diferencia
> al noble del plebeyo, ¿no es un vano
> pretexto que la mísera caterva
> de espíritus mezquinos valer hace
> contra las almas grandes, que en las prendas
> con que las ilustró pródigamente
> el cielo, las distingue y privilegia?
> No hay calidad sino el merecimiento,
> la virtud solamente es la nobleza». [21]

Moral social fundada en la virtud, o por mejor decir, en el trabajo útil a la sociedad, única fuente de la verdadera nobleza que se asimila, por tanto, al mérito personal, por lo cual se niega todo valor a la nobleza de sangre o hereditaria. Pero el que esta tesis de la virtud como única nobleza sea defendida por un personaje antes definido como lleno de vicios y doblado de pechero, como una ramera vil, una «infame muger pros-

tituida» —como la mujer de Esquilache—, prueba que el punto de vista del autor es diametralmente opuesto. Además este tema lo desarrolla Raquel después de un parlamento destinado a convencer al espectador de que acaba de tomar conciencia de la incompatibilidad de su poder con su origen pechero, apareciendo, por lo tanto, su argumentación como una tentativa de convencerse a sí misma, a pesar de la evidencia, de la legalidad de este poder. Y la ironía subyacente de Huerta en este pasaje queda muy bien señalada mediante el voseo repentino de la «reina» Raquel dirigiéndose a Rubén con un tono más solemne y sentencioso del que acostumbra y le conviene. Bastaría una confusión acerca de la actitud de Huerta respecto de su personaje en este trozo, para que todo el sentido de la obra quedara falseado.

Podrá objetarse, por supuesto, que en la edición de 1785 los dos primeros versos de la tirada («No hay calidad sino el merecimiento, / la virtud solamente es la nobleza») se hallan citados en el epígrafe y, por tanto, parecen definir el sentido de la obra; pero la contradicción no es más que aparente, porque en la edición de 1778 el epígrafe es muy distinto: «(Sí, yo muero), tu amor es mi delito, / la plebe quien le juzga y le condena». Es decir que en este último caso el autor, que *acababa de regresar del exilio,* puso prudentemente el énfasis en el aspecto emotivo de su tragedia, el conflicto sentimental; en el otro caso, en pleno período reformista, Huerta debió de considerar al parecer que lo más apropiado era seguir la corriente. La *Advertencia del editor* de 1778 afirma, en efecto, que el poeta escribió su tragedia «persuadido a que instruye más, corrige mejor las costumbres y ahún deleyta más el corazón humano el *castigo del vicio y el premio de la virtud* que la compasión nacida de la representación de la opresión de ésta». Y no cabe duda de que es Raquel quien recibe el castigo final con Rubén, y el «leal» García quien saca más gloria de aquel lance. A todas luces es Hernán García el verdadero héroe, pues además todos los personajes concurren a engrandecerle por contraste, y por otra parte sus enemigos Raquel y Rubén se arrepienten de su ambición, hasta tal punto que el consejero judío muere con una moraleja en los labios, por lo que queda acreditada la opción de Huerta. Se arrepienten de su ambición, decíamos, porque es injusta en la medida en

que ambos pertenecen a una clase pechera, de manera que el arrepentimiento les vuelve a insertar en el ámbito de la moral aristocrática.

Así pues, haciéndose portavoz de la oposición aristocrática de derecha, García de la Huerta interpretó una consigna al fin y al cabo acorde con los intereses generales de la nobleza como la justificación ideológica de una supuesta eliminación de su clase, mejor dicho, de la alta aristocracia asimilada a todo el estamento noble, por una clase rival procedente del estado llano, con la complicidad del monarca [22].

El nuevo régimen, tal como lo define Hernán García, es, en efecto, el de la «tiranía», del «despotismo», es decir el gobierno absolutista enfocado por los nostálgicos de la anarquía feudal. Es el reinado de la arbitrariedad. Se caracteriza por la falta de leyes fundamentales, pues la única ley es el gusto del rey [23] o, por mejor decir, de su privado, de manera que ambos obran movidos de sus pasiones que por falta de otros principios los esclavizan (en cambio, cuando Alfonso logra vencer momentáneamente «las débiles pasiones de lo humano», satisface las reivindicaciones de García). El personaje de Raquel que «de Alfonso Octavo / el alma y los sentidos de tal suerte / domina y avasalla», da mayor relieve a esos móviles psicológicos y personales que han sustituido a las leyes, a la «constitución», según expresión de Jovellanos. El favor y únicamente el favor (la «privanza») hace al primer ministro: su humilde cuna no le destinaba a tan altas funciones; en este caso también la pasión —el amor— ha hecho las veces de la ley. Y faltando una «constitución»,

> Reyna es Raquel: su gusto, su capricho
> una seña no más, es *ley precisa*
> del noble, del plebeyo venerada.

El ministro en quien el déspota ha delegado sus poderes tampoco conoce leyes políticas, a imitación de su amo. El «despotismo» significa, pues, la negación de la jerarquía social, como consecuencia del abatimiento de la clase privilegiada cuyos fueros, cuyas preeminencias, dejan de estar garantizados por una «constitución». Este es el sentido de la «subversión», del «desorden del Reyno y su abandono»; el desorden,

es el trastorno del orden antes establecido en provecho de «aquellos que *[nacieron]* / los primeros del reyno» y ahora se ven «mudos y abatidos», en provecho, pues, de la aristocracia antes todopoderosa, por lo que se asimilaba al país entero y pretendía —sigue pretendiendo— hablar en nombre de todos los castellanos. El predominio de la pasión en el gobierno «despótico» impide que el rey tome decisiones previamente meditadas con detenimiento: éste es el sentido de la «ceguedad» de Alfonso, varios veces denunciada por los ricoshombres; el carácter pasional de sus decisiones determina una versatilidad incompatible con la dignidad real: movido de la cólera, Alfonso quiere convertir a Toledo en una moderna Troya; llega García y ya muda totalmente de parecer, aprobando la reivindicación de sus vasallos y el destierro de la judía; pero en realidad se engaña a sí mismo y al volver Raquel le confiesa que el amor, y no el deber, es lo que le impone ese repentino cambio de actitud; más tarde anula el decreto de expulsión que acababa de promulgar. Monarca débil, por tanto, sin personalidad propia podríamos decir, pues está a merced de todas las influencias. De ahí su propensión a huir de esas contradicciones en la muerte, a la que llama al menos cuatro veces. Este rechazo de una realidad insoportable desemboca en una larga glosa del tema de la «alabanza de aldea», ejemplo bien logrado, en esta circunstancia, de literatura escapista:

¡O fortuna envidiable del villano,
contento en la humildad de su bajeza,
que de continuo al poderoso cercan!
.....
Si al pellico y cayado el Cetro de oro,
la púrpura real trocar pudiera,
¡quán ventajoso el cambio juzgaría!

Y se advertirá que los lamentos sobre la triste suerte de los monarcas (género bastante clásico, por otra parte), expresan en filigrana las quejas de los ricoshombres y por extensión sus reivindicaciones, más que las del propio rey: el poder que obceca al monarca, la ambición, el absolutismo («... el rey en sus acciones queda / sujeto a la censura del vasallo / que injusto las abona o las reprueba»), la independencia opuesta a las obligaciones de la corona, la tendencia a acrecentar la

«opulencia»; además, no deja de extrañar el que Alfonso envidie la suerte del villano porque la pobreza de éste, a diferencia del poder real, «ni excita emulación en sus *iguales* / ni en los *poderosos* competencia», protegiéndole contra el «ímpetu cruel de la *soberbia*»; esto suena más bien a «alabanza de aldea» no regia, sino propia de un noble amargado por las servidumbres de la vida cortesana o palaciega bajo un régimen que le impide, precisamente, «gozar *libremente* sus deseos». No podemos por menos de relacionar estos versos con el parlamento, prudentemente atribuido a Rubén, sobre la hipocresía de la corte:

¡O Cortes, o Palacios, centro infame
de engaños, falsedades y cautelas!
¡quán a mi costa llego a conoceros!
.....
..... ¡quánto yerra
quien de áulicos confía en esperanzas,
quien cree cortesanas apariencias!

García lo expresa en los siguientes términos:

¡Qué necio fuera
quien esperara menos que pesares
en tan infames días, en que reyna
la iniquidad, y están entronizadas
la maldad, la injusticia y la violencia!

Es pues, al parecer, el punto de vista de los aristócratas descontentos —y menos emprendedores que García— el que el autor atribuye involuntariamente al rey, cuya personalidad, nos dice Martínez de la Rosa, nada tiene de histórico en este caso[24]. En cuanto al perdón otorgado por el monarca a los asesinos de su amada, más es declaración de culpabilidad propia que movimiento de generosidad; y observaba Meléndez Valdés: «Poco amor tenía Alfonso a la bella Raquel, pues tan presto se templa»[25]. A la política, pues, y no al amor, se da indudablemente el primer papel en la tragedia de García de la Huerta.

Pero hay más: en la medida en que su gobierno opresivo se funda en el temor y la arbitrariedad, el déspota tiene que temer cuando deja de oprimir, y en tal caso sus partidarios le

abandonan, pues faltando las leyes políticas y morales, obran en función de sus intereses personales: Manrique se aleja de Rubén al darse cuenta de que va cobrando fuerzas la oposición; Rubén dice fríamente a Raquel que se enfrente sola con los castellanos amotinados; la misma tropa encargada de la protección de la hebrea se pasa al bando de los rebeldes, al igual que los quinientos soldados del regimiento de Córdoba durante los sucesos de marzo del 66. Es que el otro peligro que amenaza a la tiranía, y, por tanto, *a la misma monarquía* de la que constituye una forma extrema y corrompida, es la subversión, por la sencilla razón de que ningún cuerpo intermedio —entiéndase: la nobleza, abatida bajo tal régimen— tiene ya bastante autoridad para asegurar la estabilidad del cuerpo social: «Sepa Alfonso el peligro a que su ciego / amoroso delirio tiene expuestas / su *autoridad* y de Raquel la vida», dice García; «El pueblo... / el Alcázar rodea: en grave / riesgo está vuestra persona», dice Manrique al rey. Como se ve, el «despotismo» deja abierta la puerta a las sublevaciones populares. Y la importancia dada al pueblo sublevado («de su misma pasión arrebatado»; afortunadamente se trata de un sentimiento monárquico, pero «arrebata» no obstante al que lo experimenta...), su presencia *en el escenario,* es decir, en el real palacio en el que acaba de penetrar, ilustran dramáticamente esta teoría, una teoría que por poco se verifica en la realidad, pues la muchedumbre fue a sitiar la casa de Esquilache y amenazó con asaltar el palacio real si no se satisfacían sus exigencias.

Pero ofrecen aún más analogías los dos motines. De «tirano advenedizo, opuesto al Rey, a la Nación y a la Iglesia Católica» tratan al ministro italiano unos «leales vasallos» de 1766, valiéndose de una terminología idéntica a la de las víctimas de Raquel: lealtad al monarca, argumento patriótico y religioso, desprecio de clase hacia los pecheros, elementos todos que figuran en la argumentación de los nobles de la tragedia y en la de los adversarios de Esquilache. Estas son también las características de aquella sociedad secreta en la que sólo podían ingresar los españoles y entre ellos los que se comprometían ante el Santísimo Sacramento a venerar a Carlos III, pedir la cabeza de Esquilache, y, si fuese necesario, a encargarse de hacer justicia[26]. El grito de la muchedumbre en las

calles era: «Viva el Rey, muera Esquilache»; en *Raquel,* el nombre del ministro se sustituye simplemente por el de la hebrea. Los gritos sediciosos lanzados en la iglesia en presencia de Alfonso recuerdan el proyecto que tenían formado los conspiradores de matar al italiano el jueves santo delante del templo de San Cayetano o de pedir su alejamiento al rey durante el trayecto que éste había de efectuar el mismo día desde el palacio hasta el templo de Santa María. Los castellanos de la tragedia se sublevan mientras Alfonso está entregado «al placer ordinario de la caza», al igual que Carlos III, ocupado el día del motín en la misma diversión en la Casa de Campo; y bien sabido es que el motín de 1766 constó de varias oleadas ofensivas, en particular las del 24 y 25 de marzo, provocada la última por la repentina huida del rey a Aranjuez, cuyo equivalente dramático lo constituyen en cierto modo las veleidades suicidas de Alfonso.

También destacan el «despotismo» de Esquilache los dirigentes del *Motín Matritense,* las sátiras y relatos de la época desfavorables al ministro [27], y la carta amenazadora dirigida por «la Nobleza» al duque de Híjar, designado por el corregidor para ir, junto con sus iguales, «a postrarse a los pies del trono, en calidad de reo, pidiendo perdón por excesos que se suponen cometidos por ella, durante su heroico movimiento». La carta agregaba:

> Como la *justicia* de éste consta, y la Europa la hará cuando se halle instruida del honor con que se ha *libertado a la Patria del tirano yugo, que sobre sus nobles hombros había puesto el despotismo de los extraños,* se tiene por inútil, y aun indecoroso un paso tan ajeno al carácter y honor de un pueblo, de cuya *lealtad* y aclamaciones ha tenido el soberano la bondad de darse públicamente por satisfecho...

Lo firmaba «por la Nobleza de Madrid / el Ilustre tribuno de ella» [78], lo que no deja de evocar, con bastante vaguedad por cierto, al igual que el «S.P.Q. Madridensis» de otro papel, a la república patricia romana que fue pereciendo a manos de la tiranía.

Sabido es que Carlos III se quejó de la defección de la clase privilegiada durante los aciagos días de marzo del 66 y que tardó mucho el estamento nobiliario en presentarse ante el rey para protestar de su fidelidad. Y recordaremos, por últi-

mo, las deliberaciones de un consejo reunido por el rey[29] y en las que participaron los condes de Arcos, Gazzola y Priego, que mandaban, respectivamente, los Guardias de Corps, la artillería y las Guardias valonas, los condes de Oñate y Revillagigedo y el marqués de Casa Sarriá: después de declararse los tres primeros partidarios de una severa represión, los últimos interceden en favor de los rebeldes[30]. Casa Sarriá se afirma dispuesto a sufrir antes que todos el suplicio que se aplique al pueblo; al igual que Hernán García, advierte que los amotinados aclaman el nombre del rey y suplica a éste que les dé satisfacción,

> y en fin, Señor, (esto dijo puesto de rodillas) a L. P. de V. M. está este Bastón y todos los empleos militares con que V. M. me ha honrado, si tales votos tubiessen efecto... Y porque V. M. conozca de una vez lo que son sus *vasallos Españoles, mi cabeza está pronta al cuchillo* quando Vuestra Majestad experimente, aunque se introduzca en medio de los alborotados, otra cosa que repetidas y *reverentes aclamaciones.*

Y subraya otra vez la lealtad de aquellos «Hijos Españoles, cuia Humildad, Respeto y Veneración a sus Gloriosos Reis es tan decantada en las Historias...». Ahora bien, esta actitud es con poca diferencia la adoptada por Hernán García en la jornada primera de la tragedia; *arrodillándose ante el monarca,* exclama el ricohombre:

> ... Mas si acaso te ofenden estas quejas
> y el enojo y pasión te ciegan tanto
> que a castigar te incitan por *delitos*
> las pruebas del *amor más acendrado,*
> esgrime ya los filos de tu acero
> contra mi *cuello fiel,* que está esperando
> darte de mi *lealtad* el testimonio
> postrero con la sangre confirmado.

Y cabe advertir que esta escena no figura en el poema de Ulloa ni en la comedia de Diamante. El conde de Oñate expone los motivos del descontento:

> Hallaban, Señor, los alborotados alguna *disculpa* a su exceso en las operaciones del Ministro, pues parece que no satisfecho con tener

oprimidos a los vasallos con el duro peso de contribuciones, los comestibles subidos, la justicia vendida y los méritos hechos a V. M. sín premio ni recompensa alguna, los ha perseguido, Señor, últimamente, su nativo trage...

Estas quejas son también las de los ricoshombres de *Raquel,* y García quiere también por su parte «exponer (...) las quejas y motivos / que ocasionan el bárbaro atentado». Oñate insinúa que las medidas severas propuestas por los preopinantes serían legítimas «en países como aquellos donde hubo reyes *idólatras (recordemos la "adoración" que exige la hebrea de sus súbditos), tiranos* y afectos a que ante sus ojos corrieran arroyos de sangre», castigo que no se puede imaginar en un país en que afortunadamente reina un monarca de notoria clemencia. Por fin, la justificación de los rebeldes por el conde de Oñate (... se habían, Señor, contenido vuestros vasallos a fuerza de *mucha lealtad y sufrimiento.* Este, y no aquélla, *les faltó aquí...*») tiene un eco perfecto en el grito de los tiranicidas de la tragedia hortense: «Ya sufrir no puede / la lealtad sin nota de vileza» [31].

Por el contenido dado a este concepto de lealtad se oponen Hernán García y Garcerán Manrique. La «lealtad» no viene a ser finalmente para García más que un artificio verbal destinado a salvar las apariencias de la legalidad monárquica, pues deja formalmente intactos los vínculos de *dependencia* que unen al vasallo con su soberano, cuando las reivindicaciones políticas de la oposición y las reconvenciones al rey suponen a lo menos la igualdad de las partes. Como se ve, pues, por el interés de clase no se pierden de vista los intereses comunes a los dos antagonistas.

¿Cómo juzgan Huerta y Hernán García la «lealtad» de Garcerán y qué sentido da éste a la misma voz? En la medida en que no estamos en presencia de un tratado de política teórica sino de una ilustración escénica de los principios de la oposición —digámoslo así— de derecha, el espíritu de partido y las necesidades de la puesta en escena llevan al autor a esquematizar, a deformar al simplificarla, la actitud de Garcerán con su soberano [32]. Garcerán Manrique es el individuo de la alta nobleza que aprueba, más por interés que por convicción, todas las medidas del gobierno y, por tanto, favorece el for-

talecimiento indefinido del poder. Es el tipo del lisonjero que llega a colaborar cuando hace falta con los pecheros a pesar de su ilustre nacimiento; pertenece a

> ... la clase desdichada
> de aquellos que por medio de vilezas
> pretenden sus aumentos .....
> ..... de su crédito con mengua.

De ahí su obediencia pasiva y total que equivale para él a la lealtad: «... acredita / su lealtad el vasallo obedeciendo». En opinión de Huerta, se trata, pues, de un individuo preocupado por sus intereses personales, con perjuicio de los del reino, mientras que la actitud opuesta es la que caracteriza a Hernán García, quien confunde a menudo su interés de clase con el general. Ese Garcerán, a un tiempo sometido incondicionalmente a la autoridad y partidario de su fortalecimiento es, en cierto modo, la caricatura, cuando menos el retrato deformado, de un absolutista tal como se lo imaginaban los aristócratas de la oposición. Y aunque no se trate más que de un noble poco adicto al anacronismo político de un García, o utilizado, como ocurrió con Aranda según se dijo, contra su propia clase [33], no se le podía pintar más que como a un vil cortesano. Pero examinemos más detenidamente la actitud de este noble extraviado; los leales, exclama, «jamás acciones de su rey critican / aun cuando el desacierto los disculpe»; aprueba sin reservas («no hay duda») la máxima de Alfonso VIII: «el vasallo que se opone / al gusto de su rey» es «digno de la pena mayor» y «por rebelde / ... se hace reo del *mayor delito*». Y Huerta trata de mostrar cuán paradójica es esta idea en la práctica, pues varias veces vemos a Garcerán obediente, servil, y al mismo tiempo consciente del peligro que amenaza a la monarquía pero determinado, no obstante, a no intervenir por no disgustar al rey ni a Raquel [34]; de manera que su actitud no tiene disculpa. Pero lo más importante en este caso es la asombrosa semejanza de estas dos máximas con la conocida frase de Carlos III: «El hombre que critica las operaciones del gobierno, *aunque no fuesen buenas,* comete un *delito*» [35]. Es uno de los principios fundamentales del absolutismo, defendido por los teóricos de esta forma de go-

bierno, a saber que el monarca queda *desligado* de toda responsabilidad política respecto de sus súbditos.[36]

Sin embargo, a Sempere y Guarinos le parece «totalmente inverosímil» que Raquel sustituya a Alfonso VIII en el trono, pues

> Los Reyes de España nunca han sido tan *absolutos* que haya estado en su mano el poner a quien han querido sobre el trono; ni la nación tan sufrida, que pudiera consentir semejante ultraje.[37]

Aunque el sentido de la voz «absoluto» sea en este caso el que le dan no los teóricos, sino los adversarios del poder omnímodo, García de la Huerta, según Sempere, describe un sistema de gobierno más imaginario que real. Martínez de la Rosa no piensa de otro modo al afirmar que las medidas de Alfonso podrían

> concebirse y creerse de algún déspota menguado de Oriente [recordemos las palabras del conde de Oñate] acostumbrado a menospreciar e insultar desde un serrallo a sus viles esclavos; pero no de un Alfonso VIII, y tratándose de Castellanos fieros e indóciles, acostumbrados a poner coto a las demasías de los reyes.[38]

Más que una realidad, le despotismo es pues el límite extremo hacia donde tiende la centralización políticoadministrativa borbónica, su término posible, y temible, según los nostálgicos de la anarquía feudal. Es en cierto modo la imagen negativa del régimen que desean los ricoshombres de la oposición en *Raquel*. Pero éstos no son de ninguna manera antimonárquicos; en efecto, Hernán García no niega el carácter sagrado de la real persona, y si bien no llega a afirmar, como el cortesano Manrique, que «Los Reyes dados son por la divina / mano del cielo» (postulado que «legaliza» el poder absoluto), su actitud y sus palabras muestran que está perfectamente convencido del «sagrado / ser de la Majestad»; sus intervenciones cerca de los conspiradores durante la jornada tercera van encaminadas a disuadirles de que menoscaben, por sus violencias, la majestad de la persona real y, por tanto, del mismo principio monárquico; pues según frase de Montesquieu, «point de monarque, point de noblesse»[39]. Es decir, que la rebelión aristocrática es eficaz en la única medida en

que triunfa sin destruir el principio al que sus partidarios deben la situación privilegiada que ocupan en la monarquía. La alta nobleza se ve obligada a un tiempo a prestar su apoyo a la monarquía de la que depende su propia existencia y a luchar contra ella para que satisfaga sus reivindicaciones de clase.

¿Cómo puede resolverse esta contradicción? Así como los contemporáneos veían en Carlos III la inocente víctima de los perversos consejos del pechero Esquilache, marqués de medio pelo, también hace Huerta que recaiga la responsabilidad de las decisiones del rey en un mal consejero procedente del estado llano y capaz de suscitar una pasión que ofusca al soberano. Así se pueden compaginar la adhesión al principio monárquico y la rebelión contra los excesos de la monarquía. De ahí el retrato tan desfavorable de Raquel que hace Hernán García en la jornada primera. Pero ya que es preciso convertir a la hebrea —hemos de ver las razones de tal modificación— en personaje enternecedor al concluir la tragedia, se halla a una cabeza de turco que carga con todas las responsabilidades y paga por todos: Rubén. La antipatía que suscita éste a lo largo de la obra justifica escénicamente su muerte violenta; Hernán García denuncia la influencia perjudicial que ejerce sobre Raquel —absolviéndola por ende de toda culpabilidad—, y ésta imputa varias veces su desgracia a aquel «maestro infame», hasta tal punto que lo califica de ¡... hebreo vil!, para hacer más patente la disociación de la pareja [40]. Con sobrada razón dice Alvar Fáñez que el cielo es quien manda a Rubén a la hora de matar a Raquel, pues el asesinato de la hebrea por el mal consejero no es innovación gratuita: si el aristócrata Alvar Fáñez, a la sazón cabecilla del pueblo amotinado, hubiera llegado a matar él mismo a la amada del rey, cometía un delito de lesa majestad, pasando el límite que separa la «lealtad» de la «alevosía» y excluyéndose del perdón general concedido a los rebeldes al caer el telón. Como buen aristócrata que se niega a manchar su espada en la sangre pechera, pero también como buen manejador de silogismos, deja que le sustituya Rubén para cometer el crimen:

> ... Matadlos. Mas no sea
> nuestro acero infamado con su sangre.

Este hebreo que el cielo aquí presenta
ha de ser, Castellanos, su verdugo.
Tú, Rubén, si salvar la vida intentas,
pues consejero fuiste de sus culpas,
ahora executor sé de su pena.

El crimen de Rubén exime, pues, a los ricohombres de toda responsabilidad *directa* en la muerte de la hebrea,[41] y esto es lo esencial, pues en la tragedia de Huerta todo va dirigido a enaltecer el patriotismo de los nobles y la lealtad de su portavoz, Hernán García, el cual presenta la rebelión contra el poder omnímodo como un intento de salvar al rey a pesar de éste, de asegurar contra la voluntad del soberano esclavizado por una intrusa la independencia del trono y convertir en rey a quien ya ha dejado de reinar. Desde el instante en que la eliminación violenta de Raquel se considera el único medio de restaurar el antiguo estado de cosas, García aconseja prudentemente:

Mas se debe escusar todo alboroto,
no parezca *motín* el que es *oficio*.

En la jornada tercera es donde se concreta mejor esta actitud en aparente contradicción con la de los demás rebeldes cuyos designios comparte: se esfuerza por contener a los conjurados que se olvidan, en medio de su «furor», de su «furia», del carácter sagrado de la persona real; García critica esa ceguera en nombre del «decoro del rey, que es en los nobles/ el cuidado primero», pues matar a la hebrea en presencia del monarca equivale a menoscabar gravemente la autoridad de éste. Por ello propone un término medio: encerrar a Raquel en un claustro,[42] o desterrarla; pero ante la obstinación de sus aliados, se vale de cierto casuismo: bastará esperar a que el rey salga a cazar para que el homicidio se efectúe sin consecuencias tan graves para la dignidad real. Por la misma razón trata de avisar a Alfonso y de salvar a su querida, e incluso a Rubén, no sin afirmar que a ello le mueve la lealtad. Y el asombro de Rubén, la incredulidad de la hebrea, enaltecen por constraste una acción tan sublime y generosa de la que es sólo capaz quien «obra como quien es»,[43] según se decía en la comedia áurea. A riesgo de ser acusado de traidor por

sus compañeros («tu valor expones a un desaire/y tu fidelidad a una sospecha», le dice Alvar), corre hacia la puerta falsa donde tiene citada a Raquel. Y esta salida le permite estar ausente en el momento del asesinato, pues *era preciso* que lo estuviera, así como también *era preciso* que Alfonso VIII anduviera fuera de palacio en vez de presenciar el homicidio. De manera que cuando Meléndez Valdés [44] tiene por inverosímil la salida del rey en pleno período de disturbios, o su cambio completo de actitud al concluirse la tragedia (su «poco amor... a la bella Raquel pues tan presto se templa»), o la aparente modificación del carácter de García «desde el medio de la tragedia», no se da cuenta de que las referidas peripecias se justifican perfectamente con tal de que se las relacione con el pensamiento político que las hizo necesarias; lo que Alvar Fáñez llama «mudanzas» —por razones distintas a las de Meléndez, quien juzga en función del principio clásico de la unidad de carácter— es en realidad una actitud consecuente, invariablemente conforme a los principios que animan al personaje. Pero la incomprensión —¿real o fingida?— de Meléndez permite apreciar lo anacrónico de la ideología hortense con relación a la de las jóvenes generaciones ilustradas de la época.

Así, pues, a pesar de ser cabeza de la conjuración, cuando no de la sublevación, García no ha cometido ningún atentado contra la majestad real. Alvar tampoco ha llegado a ser homicida. ¿Será Rubén, verdadero *deus ex machina,* el principal culpable? En cuanto al rey, si se achaca a sí mismo la muerte de la favorita, tiene una responsabilidad muy atenuada y sobre todo indirecta. ¿Quién es, pues, el verdadero asesino de Raquel? ¿De dónde procede el verdadero peligro que amenaza a la monarquía? Antes conviene contestar a otra pregunta: ¿por qué Raquel, pintada con los colores más negros durante más de la mitad de la obra, que seduce a Alfonso por consejo del infame Rubén para asegurar su prepotencia, por qué se convierte Raquel al final de la tragedia en amante apasionada y enternecedora, en simple mujer no ya ambiciosa sino totalmente desinteresada y capaz de perder antes la vida que dejar de amar al monarca? Primero deja de solidarizarse con Rubén, denunciando sus malos consejos; luego reduce exclusivamente a la pasión amorosa el móvil de su unión con Alfonso y des-

taca el carácter fatal, irresistible, *independiente de su voluntad,* que dicha pasión tiene. Además, no cabe duda de que su soledad final, su lenta y patética agonía frente al público, y por otra parte la muerte de Rubén presentada como un justo castigo, hacen de la hebrea una inocente víctima a la que *todos* los personajes llegan a compadecer («*Todos* — Confusión y dolor causa su vista»).[45] Entonces es cuando el autor afirma, *varias veces,* que *el amor es el único causante* de la muerte de la heroína. ¿Será que Huerta quiso atenuar el alcance político de su obra al acercarse el desenlace? Muy al contrario. ¿Quién comete el delito de lesa majestad? ¿Quién, incapaz de comprender y respetar la pasión amorosa, asesina a una débil mujer indefensa, a una hermosa mujer enamorada? Por supuesto que el perdón de Alfonso es general, pues ya no hay entre los nacionales ningún responsable directo; pero a pesar de estar ausente el rey a la hora del crimen, sí se cometió, todo bien mirado, un delito, y a delincuentes se otorga el real perdón, interviniendo oportunamente el cielo para resolver el dilema; una vez más, como se advertirá, la contradicción creada por una grave falta y la necesidad de dejarla sin castigo se resuelve gracias a la sutileza verbal:

> *Sírvaos de pena*
> contemplar lo horroroso de la hazaña
> que emprendisteis en esta beldad muerta.

Los culpables son en definitiva los Castellanos, es decir, como ya queda dicho, *el pueblo*; *por presión del pueblo* es como Rubén ha matado a Raquel:

> De tus mismos vasallos la violencia,
> el temor a la muerte y su amenaza
> me han obligado a hacerlo.

Es la furia *popular* la que arrastra a Alvar Fáñez y le obliga a obrar con tanta imprudencia:

> ¿y tú, Alvar Fáñez, que advertir debieras
> mejor la gravedad del desacato,
> así llevarte de *su* furia dejas?

Y estos tres versos de García muestran que no confunde al noble con la muchedumbre ciega. Dice también Raquel a Alfonso:

> Sí, yo muero; tu amor es mi delito;
> *la plebe, quien le juzga y le condena.*

Antes había exclamado:

> No, traidores, no, aleves, no, cobardes:
> y si porque amo a Alfonso *me sentencia*
> *vuestra barbaridad,* no me arrepiento.[46]

Aunque se trata de una réplica a las palabras de Alvar Fáñez, este plural no se refiere sólo a él. El pueblo, según Alfonso y García, es quien exige la muerte o el destierro de la favorita; «el pueblo te condena, no mi labio», agrega el rey. Y eran además las reivindicaciones del pueblo las que García había presentado —mejor dicho, quería presentar— en nombre de éste al soberano, y no las de los ricoshombres.

La violencia de su conducta lo desacredita rápidamente; la imagen del pueblo dispuesto a alzarse o ya en movimiento se halla continuamente presente en la mente de los principales personajes. Ese pueblo, que irrumpe en el palacio real a la vista del espectador, se caracteriza por la pasión ciega que le impulsa a cometer todos los excesos. La furia, el furor, la cólera, la imprudencia, la ferocidad, tales son los rasgos que se le atribuyen incesantemente; quiere derramar a todo trance la sangre de Raquel, y de no intervenir García, hubiera dado muerte a la favorita estando el monarca en palacio.

Esa muchedumbre constituye la masa de maniobra a la que los ricoshombres tienen que acudir, a falta de mejor solución y a pesar suyo, para modificar en provecho propio el equilibrio de las fuerzas en el conflicto que les opone a la monarquía. A falta de mejor solución, pues el rey no les ha dejado otra posibilidad; a pesar suyo, pues si se puede dominar algún tiempo, llega también un momento en que esta masa arrastra a los que pensaban dominarla y controlarla. Ante la lentitud de Alvar y García exclama el Castellano segundo al principio de la última jornada:

Y pues se advierte tanta indiferencia
en los nobles, la hazaña que a otros toca
de la abatida plebe empresa sea.

Una vez que se ha dado el impulso inicial, resulta difícil controlar a la masa en movimiento: «querernos contener es vana empresa», dice el Castellano segundo; nada cabe hacer ya sino seguirla —y ése es el error de Alvar Fáñez— o transigir con ella, como intenta García, «supuesto que estáis determinados/—dice— y no es posible haceros resistencia»; y saca luego el ricohombre las consecuencias de esta experiencia:

¡O fiera multitud, cómo se engaña
quien sobre ti tener arbitrio piensa!

Este es el verdadero enemigo de clase: el pueblo; por ello recae finalmente sobre él la responsabilidad de los desórdenes. Lo que se le insinúa por lo tanto a Alfonso, es que sólo su actitud despótica pudo reducir a los nobles, aliados naturales suyos, al extremo de coligarse con el enemigo *común*; ello arroja luz sobre la pretendida alianza de los grandes con el pueblo contra el despotismo y las numerosas manifestaciones verbales de simpatía por la miseria de los plebeyos en la obra. Así se manifiesta la solidaridad que une, por encima de las desavenencias efímeras, a la alta aristocracia y al monarca.

Los textos oficiales publicados por el gobierno a raíz del motín de Esquilache hacen recaer también la responsabilidad de los disturbios sobre el pueblo, a quien «la piedad del Rey quiso perdonar (...) por no haber cabeza conocida del Tumulto», [47] si bien se resaltan sus «osadías pasadas» debidas a su «irracional furor»; al pueblo exclusivamente se imputan los desórdenes en la correspondencia oficial inmediatamente posterior a los sucesos de marzo, aunque se alude a unos posibles cabecillas cuya identidad se ignora; y el P. Eguía Ruiz —cuya obra quiere ante todo rehabilitar la memoria de sus hermanos— acumula las citas de personalidades gubernamentales que reducen el motín a un mero estallido de furor popular. Pero entonces, ¿qué debemos pensar de la exoneración del obispo gobernador del Consejo, del exilio del marqués de la Ensenada, de las amenazas recibidas por el duque de Híjar?

¿Cómo se podrá explicar no sólo el contenido, sino también el estilo, de ciertas sátiras y la cultura que ellas denotan? ¿No desmintieron algunos dirigentes del *Motín Matritense,* según Danvila, «que el precepto de las capas y sombreros engendrase la rebelión»? [48] De todos estos ejemplos se infiere por el contrario, pese a algunos historiadores más atentos a lo que se dijo que a lo que se calló, que la superioridad se esforzó por silenciar, ignorar, en sus declaraciones públicas, la utilización del motín con fines políticos por parte de la oposición aristocrática de derecha, para reducir un intento de derribar el ministerio mediante la violencia a las dimensiones de una conmoción popular de móviles inciertos. Pero a nadie se engañó, [49] y el golpe que era imposible asestar sin consecuencias para el régimen a la nobleza descontenta, había de recaer muy pronto sobre la orden religiosa aristocrática por excelencia cuya actividad se oponía al deseo de independencia de la corona respecto de la curia romana. Oficialmente limpia de cualquier acusación, la aristocracia disidente recibía por esa vía indirecta una severa advertencia. Es significativo que unos jesuitas tales como el padre Idiáquez, «primogénito del duque de Granada», los padres Pignatelli, «hermanos del conde de Fuentes», recibieran «por su ilustre abolengo» la propuesta de permanecer en España al producirse el destierro de sus correligionarios. [50] No se puede por menos de comparar estas reacciones con las que provocó el motín de Aranjuez, otra revuelta popular estimulada y aprovechada por ciertos aristócratas hostiles a Godoy: algunos «ánimos generosos» —nos dice Alcalá Galiano [51]— se estremecieron desagradablemente ante aquella muchedumbre «feroz» que ocupaba la calle, llorando incluso por la suerte del valido a quien no obstante odiaban pero que se hallaba ya entre las manos del pueblo; ese temor instintivo hacía renacer una solidaridad de *clase.*

Pese a la imprecisión de las reivindicaciones de los ricoshombres en *Raquel,* consta sin embargo que su programa incluye, en primer lugar, el reconocimiento de su situación privilegiada dentro del estado, y por lo tanto, la vuelta al anterior sistema de gobierno que les garantizaba una mayor libertad frente al poder, o, dicho de otro modo, una limitación de la omnipotencia regia. En suma, aspiran a una monarquía puesta

al servicio de sus intereses de clase, con un monarca que reine por y para la aristocracia, lo que excluye cualquier modificación eventual de la forma de gobierno. La constancia de dichas relaciones entre el poder y los ricoshombres no figuraba en ninguna ley escrita, pero se veía confirmada sin embargo por un acuerdo tácito entre las dos partes, pues en *Raquel* se halla presente la noción de *justicia*; cuando el rey «se aparta/de lo que es justo», es que deja en realidad de obrar en favor de los intereses de los ricoshombres, y esta frase de García es la propia negación del absolutismo. Esto supone, cuando no la igualdad entre los grandes y el monarca, al menos el reconocimiento de una moral social creada por y para la aristocracia. Menudean los ejemplos en los que el honor es base de las relaciones sociales, y la deshonra, la ignominia, el nombre que toma el asentimiento al trastorno de dichas relaciones. Ese honor garantiza la lealtad del vasallo, y la justicia del rey respecto a éste; por ello puede la lealtad, sin desvirtuarse, generar la osadía cuando el rey deja de ser justo, es decir, cuando se deshonra al deshonrar a sus vasallos. Los versos de Hernán García ponen de manifiesto dicha equivalencia:

> Quando se aparta
> de lo que es justo el Rey, quando declina
> del decoro que debe a su persona,
> lealtad será advertirle, no osadía.

La monarquía tal como la conciben los ricoshombres consiste, pues, en un compromiso, un equilibrio, entre intereses antagónicos.

Se afirma por lo tanto que a la nobleza le corresponde un papel de primer plano dentro del estado; el punto de partida del drama de Raquel es precisamente la exclusión de los privilegiados, exclusión cuya consecuencia más grave para la monarquía es la amenaza que representa para ella el pueblo sublevado; la alta aristocracia, dividida a consecuencia de su mismo abatimiento (Manrique se ha convertido en cortesano, Alvar acaudilla a los rebeldes, García se esfuerza por evitar lo peor y se opone a ambos), ya no se halla en condiciones de proteger eficazmente al rey contra las masas populares enfurecidas. Y estamos en un tris de que se cumpla el segundo aserto

de la máxima de Montesquieu: «point de noblesse, point de monarque» (sin nobleza, no hay monarca). Los ricoshombres exigen, pues, que se les reconozca como cuerpo intermedio, y tal es, efectivamente, el papel que les asigna Alfonso VIII cuando recobra conciencia de sus deberes de soberano; tal es el papel de García en toda la obra, teniendo en cuenta la esquematización debida a la óptica teatral.

En resumen, pues, la aristocracia es indispensable a la monarquía: asegurando el pleno ejercicio del poder por el príncipe contra las usurpaciones de los consejeros, le escuda contra los excesos del pueblo, y por otra parte protege al pueblo contra los excesos del poder. Naturalmente, sólo puede asumir esa doble función a cambio del pleno goce de sus privilegios; puesto que la pérdida o la merma de éstos se traduce en desorden, subversión, anarquía, resulta que la aristocracia se confunde con un orden social inmutable, del que es, por otra parte, principal beneficiaria. El «liberalismo» aristocrático es un liberalismo hacia atrás, vuelto hacia el pasado; es la capa con que se encubre un conservadurismo intransigente.

Esta concepción aristocrática y antiabsolutista del poder no es exclusivamente característica de la crisis de 1766; se trata, por el contrario, de una corriente que atraviesa todo el siglo y emerge en circunstancias excepcionales en las que sólo puede manifestarse.[52] Años más tarde, mientras «reina» otro «advenedizo», surge un nuevo portavoz, mediocre, de la oposición aristocrática: el joven conde de Teba, autor del *Discurso sobre la autoridad que los Ricoshomes tuvieron sobre el Rey y cómo la fueron perdiendo hasta llegar al punto de opresión en que se halla hoy.*[53] Este discurso, presentado por su autor como un resumen, exponía brevemente la situación a su juicio privilegiada que resultaba en aquellos tiempos del equilibrio entre los poderes de la nobleza y los del monarca. Este no era a la sazón absoluto y «antes de mandar, miraba siempre si obraba conforme con las leyes»; si no atendía más que a su gusto, le *obligaban* sus iguales a obrar en conformidad con la justicia: «todos igualmente estaban sujetos a las leyes». Vinieron los Reyes Católicos, es decir, el fortalecimiento del poder central, y luego el primer Borbón, con la constitución acelerada de una nobleza palaciega. Teba, como es sabido, había de ser trece años después uno de los dirigentes de la insurrec-

ción de Aranjuez contra Godoy.[54] El mismo Jovellanos,[55] a principios de la guerra de la Independencia, aprovecharía el peligro de una transformación revolucionaria del régimen para propugnar, como recurso contra la amenaza democrática, un sistema bicameral que confería a la aristocracia un papel de árbitro entre el rey y el pueblo, es decir, la posibilidad de controlar el cuerpo legislativo, pero también de limitar la arbitrariedad real; a la preocupante eventualidad de una convocación de las Cortes y de la elaboración de una constitución, opondrá las Cortes de la Edad Media como elemento moderador de la realeza entre las manos de los privilegiados, y *la* constitución española, esto es, medieval (la del «tiempo de los godos», según dijeron los diputados Riquelme y Caro), que aseguraba la preponderancia de dichos privilegiados.

Percibiremos mejor cuánto podía tener de subversivo la *Raquel* para la opinión progubernamental si la comparamos a una tragedia de Ignacio García Malo, *Doña María Pacheco,* publicada unos diez años más tarde y que lleva a las tablas un episodio de la rebelión de los Comuneros contra el poder central, el de la resistencia de Toledo a los ejércitos reales. Esta obra es tanto más interesante cuanto que su tema había de inspirar en plena guerra de la Independencia —con muy distinto enfoque, ocioso es decirlo— al joven liberal Martínez de la Rosa.

Ya desde el prólogo no deja el autor lugar a dudas en cuanto a su toma de posición: las acciones de esta clase, escribe, son «impropias de leales vasallos, ofensivas a Dios, injuriosas a los soberanos y perniciosas a las Repúblicas». Subordinando la exactitud histórica al alcance ideológico de su obra, Malo hace que la heroína, viuda de Juan de Padilla, muera «*arrepentida de sus delitos* para el mayor escarmiento», dilatando incluso su agonía en el escenario «para conseguir mejor imprimir en los corazones de los espectadores el aborrecimiento a las rebeliones que debe tener todo leal vasallo (...), porque falta a Dios faltando a la sumisión que debe prestar a su legítimo soberano». Es actitud parecida a la del cortesano Garcerán Manrique de *Raquel* combatida por el héroe rebelde y triunfante Hernán García; en la tragedia de García Malo, en efecto, lo que se defiende es la posición gubernamental. Y no

deja de ser divertida la particularidad de que la acusación de «avaricia» y «soberbia», que formulaba García contra la favorita Raquel, aquí la esgriman los legalistas para afear la rebelión de los nobles Comuneros; dice, en efecto, Pedro López, suegro de la heroína y símbolo de la lealtad al monarca:

> No fue la libertad ni el patriotismo
> El que encendió la llama de esta guerra;
> Fue sólo el *interés* y la *avaricia,*
> La *ambición* de mandar, y la *sobervia.*

La argumentación polémica de un defensor de la política real no difiere mucho, según se puede observar, de la de un aristócrata antiabsolutista... Pero lo que muestra que tanto Huerta como García Malo han *querido* escribir una obra política inspirada en los conflictos ideológicos de la época, es que en ambas tragedias rebeldes y legalistas desarrollan una argumentación idéntica a la de sus homólogos respectivos, históricos o ficticios; la única diferencia —pero es fundamental— está en que los dos autores no toman el partido del mismo adversario; de ahí, a diferencia de lo que ocurre en *Raquel,* la complacencia con que se exponen en *Doña María Pacheco* las proposiciones elementales del absolutismo, en detrimento de los verdaderos motivos de la sublevación, reducidos a una ambición desmedida y moralmente condenable.

Las quejas de Doña María no dejan de recordar las de Hernán García:

> El rey ausente ignora lo que pasa;
> No sabe las miserias de su Reyno;
> Los Nacionales viven agoviados;
> Los Estranjeros tienen los empleos;
> Ellos con dura mano nos afligen,
> Y exhaustos de riquezas ya los pueblos...

Esta negación de los «antiguos fueros» es lo que no admite la heroína; y su confidenta Matilde resalta el verdadero objeto de la lucha:

> ..... Todo el pueblo
> Defender la ciudad sólo desea
> Por no verse sujeto al *despotismo.*

Este despotismo —o esta monarquía absoluta— cuenta entre sus defensores al padre de Juan de Padilla, Pedro López, al hermano de Doña María, marqués de Mondéjar, y al propio criado del difunto Comunero, Sosa, sobre quien no pesa ya el atavismo del gracioso. No se puede por menos de relacionar las siguientes palabras de Mondéjar a su hermana con las que pronuncia Garcerán Manrique en el acto primero de *Raquel*:

Los vasallos leales obedecen
Quanto su Rey les manda y les ordena;
Contra el Cetro oponerse nadie debe:
Sacrílega es la acción, y a ley opuesta.

Y Doña María desarrollará este tema en una magnífica lección de conformismo político dirigida a su hijo, en un momento en que una muerte inminente da a sus palabras de rebelde arrepentida todo su alcance:

Nunca te opongas
Al Rey, a sus Ministros ni decretos,
Aunque juzgues te asisten mil razones;
Porque es muy imposible penetremos
Los arcanos de aquel que nos gobierna,
Como que los inspira el justo Cielo.

En la medida en que no se discuten los decretos de la Providencia, justos por esencia, al ciudadano se le insinúa que renuncie a toda reflexión crítica sobre las decisiones del monarca, y por lo tanto que se deje gobernar sin tratar de comprender, dicho de otro modo, que consienta en «despolitizarse»; la respuesta a tal invitación es justamente la *indiferencia* política que afectan a menudo, según hemos de ver, los que viven, o desean vivir, en paz con el régimen.

Entre los familiares que censuran a Doña María, el legalismo —o la lealtad— es más fuerte que los lazos de parentesco; Mondéjar resume en dos versos el código del súbdito leal de Su Majestad:

Por ser leal vasallo yo no escucho
Los gritos que me da naturaleza.

Este es el héroe oficial que el despotismo ilustrado propone a la admiración e imitación de los españoles: un individuo

capaz de *dominar sus impulsos naturales,* sus sentimientos, de alienar, en una palabra, parte de su personalidad en beneficio de la patria. Esa severidad «romana» explica en cierta manera la boga del tema de Guzmán el Bueno, inaugurada por Nicolás Moratín a raíz de la reacción gubernamental que siguió al motín de Esquilache.

Cabe señalar sin embargo que, a pesar del enfoque decididamente proabsolutista del autor, Doña María resulta muchas veces conmovedora, por ser fiel a la memoria de un esposo amado, por mostrarse tan enérgica en una situación desesperada; varias actitudes de los Comuneros tienden a todas luces a suscitar cierta benevolencia por parte de los espectadores, y esto permite comprender en parte la prohibición fulminada más tarde contra la obra por los editores del *Teatro Español,* individuos de la Junta de Reforma de 1800, mayormente si recordamos que en los años noventa no podía serles grata a los gobernantes una rebelión popular capitaneada por unos nobles, aunque el dramaturgo la declarase ilegal; el caso es que permaneció dos días escasos en cartel, el 7 y el 8 de septiembre de 1789.[55]. Pero la verdadera función ideológica de la tragedia no se les escapó a los espectadores del patio, quienes, según el revolucionario Marchena, se mostraron indignados al ver ultrajada la memoria de una defensora de las «libertades».[57] Es que para Marchena, como para Quintana, autor de la *Oda a Juan de Padilla* (1797), o el liberal Martínez de la Rosa (y también las Cortes de 1812 que mandaron honrar oficialmente la memoria de Padilla, Bravo y Maldonado), los Comuneros fueron los mártires de la «moribunda libertad». El *Diario de las Musas,* por su parte, reprochaba al *Memorial Literario* el haber dedicado dos párrafos a «elogiar la miserable y *silvada* tragedia llamada la *Pacheco*»; [58] podemos explicarnos la indignación del patio, es decir, de la asistencia *popular,* ante una obra que, más que a Doña María, ultrajaba al propio pueblo; porque —y no es casualidad— al pueblo es a quien se considera una vez más como al verdadero adversario; se nos dice, incluso, que la Junta Santa, llamada aquí la Liga,

> ... en lugar de estos ínclitos varones
> Tomó por Capitanes, con afrenta,

A muchos Cerrajeros, Tundidores,
Y hombres de poco honor y baja esfera.

Resulta fácil imaginar el efecto que debieron de producir estos versos en un patio siempre dispuesto a alborotarse, si algunos representantes de dichos gremios asistían al espectáculo, máxime en 1789.

Pero es que había que atenuar antes que nada las responsabilidades de los caudillos de la insurrección; Juan de Padilla, nos dice su padre, fue «*seducido*/por un traidor iniquo caballero» (Fernando de Avalos); Doña María, por su parte —según se nos advierte ya en el prólogo—, ha seguido «ciegamente» los consejos de su confidenta Matilde. Más aún: Doña María parece insinuar que la rebelión de ninguna manera iba dirigida contra el rey:

El Rey *ausente* ignora lo que pasa;
.....
Los Estrangeros tienen los empleos;
Ellos con dura mano nos afligen.

Así se atenúa la gravedad de su falta, ya que el monarca queda fuera de litigio, y se prepara, al mismo tiempo, esa especie de reconciliación de las partes que constituye el arrepentimiento final de Doña María; porque Padilla y su mujer son de buena sangre: se han rebelado en el fondo a pesar suyo y engañados por malos consejeros. La responsabilidad del delito no corresponde ya, como en *Raquel,* al mal consejero del rey, sino al de los rebeldes. Como se ve, se trata en ambos casos de minimizar la falta cometida por unos nobles, en la medida en que la solidaridad de clase es más poderosa que las discrepancias momentáneas, como lo era en la realidad contemporánea. El verdadero antagonista de los nobles y del rey lo constituyen en efecto las masas populares, que *no tienen derecho* a sacudir el yugo de la explotación monárquicoseñorial. Lo que provoca la dolorosa sorpresa de Pedro López es precisamente ver que su hijo, de noble cuna, se rebajase a ser «Caudillo de un iniquo aleve pueblo». Tal es la lección que se desprende de la obra: un noble no debe aliarse, ni siquiera pasajeramente, con los que no son de su raza; dice Mondéjar a su hermana:

Reflexiona que el vulgo que hoy te ama,
Mañana te abomina y te detesta.

Y en efecto, algunas escenas más adelante, Doña María comprobará, a costa propia, que «el pueblo vacila ya inconstante»; lo que plantea, una vez más, la idea de la *versatilidad* del pueblo, que no se rige por la razón. «Considera», dice Pedro López a Doña María,

Considera que ya todo este Pueblo
Que antes obedecía tus mandatos
Ha trocado el amor en duro ceño
Y que clama tu muerte porque dice
Que eres tú de su ruina fundamento.

Ese pueblo inconstante[59] vuelve su ferocidad contra sus jefes (a Doña María la *hieren de muerte* entre bastidores) en dejándoles de favorecer la suerte de las armas; así lo afirma el gobernador de Toledo, al conocer por fin su error:

La Plebe que sostiene el alboroto
Es la que se pervierte luego a luego
Que mira ya oprimidas las cabezas
Que dieron el fomento al desacierto
Y a su daño conspira enfurecida.

Y de esta observación nacerá el arrepentimiento de Doña María.[60] Dejémonos de prejuicios: tampoco los liberales sienten mucho cariño por ese pueblo, aunque digan lo contrario. Un Alcalá Galiano expresó perfectamente lo que podían ser los sentimientos de sus iguales en los albores de la guerra de la Independencia; ante la insurrección popular del 19 de marzo de 1808, la «gente decente y acomodada» tardó bastante en superar el miedo que le infundió el pueblo en acción, antes de tranquilizarse con la idea de que el golpe de estado respondía a las esperanzas de la oposición al régimen. En mayo, al estallar la insurrección, el joven Alcalá, mezclado con esos hombres «de mala traza» que se habían lanzado a la calle y luchaban, cuando no por la misma causa que él, por lo menos contra el mismo adversario, tuvo repentinamente «la sospecha de que debía temerlos tanto cuanto a los franceses»; y he

aquí, por fin, la frase que permite comprender por qué se afrancesaron algunos que bien pudieran, sin desmentirse, tomar partido por los patriotas, como hizo el joven liberal:

> ... el poder popular había crecido; los que mandaban tenían que obedecer en muchas cosas a los gobernados, y en todas que complacerlos; ... y *con todo ello* se justificaba que abrazásemos la causa del pueblo contra la del emperador muchos sectarios de la libertad política y de la ilustración del siglo. [61]

Ese «con todo ello» muestra perfectamente que la contradicción principal, la que enfrentaba a una fracción de las clases poseedoras con el invasor, superó a duras penas la contradicción secundaria, que entonces oponía a esas mismas clases y a la masa popular explotada y amenazadora. En el caso de muchos afrancesados, la contradicción secundaria, en realidad fundamental, fue simplemente más determinante que la otra.

Ese pueblo ingrato no vacila en matar, en *Doña María Pacheco,* a la que le defendía. No sólo queda entonces desacreditado moralmente, sino que también y sobre todo se evita por lo mismo la embarazosa necesidad de hacer ejecutar a un noble por la justicia real, como ocurrió en la guerra de las Comunidades.

Así, pues, sea cualquiera el resultado del conflicto que opone a la nobleza y a la monarquía, no sólo es posible el acuerdo, sino que lo desean ambas partes por miedo a un mal mayor. El absolutismo —si es que lo hubo realmente— de la segunda mitad del XVIII no tiende, pese a las apariencias, al aniquilamiento de la nobleza; pero en defensa de los propios intereses de esa nobleza, de la «clase rica y propietaria», según expresión de Jovellanos, y para asegurar la continuidad de la explotación de las masas laboriosas, el régimen se modifica, no sin detrimento de ciertos intereses que hasta entonces se consideraban intangibles. El que a varios aristócratas se les ocultase el bosque detrás del árbol y que parte de la pequeña nobleza —tanto más apegada a los valores caballerescos cuanto que éstos constituían su único patrimonio— compartiese la indignación de aquellos, nada tiene de sorprendente: el ejemplo de Vicente García de la Huerta y el de Hernán García, en quien se refleja la realidad, parecen testificarlo.

Hernán García es el tipo del noble al antiguo modo, representante de un conjunto de valores caballerescos considerados anacrónicos en la época de Huerta, al menos en los escritos de carácter oficial o progubernamental, pero que aún se mantenían enfrentando nuevos valores contradictorios, justificativos de una política más acorde con las exigencias de la sociedad. No logra su plena realización sino en la guerra, y no concibe la realeza sino bajo la forma de una actividad militar libertadora o conquistadora; Alfonso no fue verdadero rey más que en Las Navas de Tolosa, en Alarcos, en Palestina, y en tales circunstancias, «siempre el primero fue Hernán García», cuyos mayores timbres de gloria son las cicatrices grabadas en su pecho. Ese es en efecto el móvil de todas sus acciones: la sed de gloria, fruto de un intenso orgullo de casta, que impulsa incesantemente al individuo a superarse en sus proezas y sorprender al mundo con ellas; lamenta ver que el rey descuide sus «lauros», su «fama», sus «glorias», por lo que se va oscureciendo su «memoria». Fiel a sus orígenes, que le sitúan entre «los primeros del reyno, para darle/grandes exemplos», no puede participar más que en una «gloriosa empresa» que le permita «eternizar el nombre castellano»; de manera que su generosidad para con Raquel, lejos de ser un simple sentimiento humanitario, expresa por el contrario un egoísmo ávido de sublimidad y tiende antes que nada a realzar más aún el prestigio del vencedor mediante la renuncia a una justa venganza:

> ..... por ser García de Castro,
> y porque el mundo por mis hechos vea
> que el noble, noblemente ha de vengarse.

La gloria de García es tanto mayor cuanto que resuelve un problema inasible para el hombre común y obliga en cierto modo a la razón a que admita una paradoja: toda su actitud es en efecto paradójica: es irreductiblemente fiel al rey que le persigue y le insulta, deja de solidarizarse con aquellos cuyas quejas comparte, se obstina en querer salvar a su peor enemiga y lucha por fin contra una monarquía a la que pretende salvar del abismo; sin embargo, es el único que ha visto claramente la situación:

> ... verá el mundo en mí, quando contemple
> los efectos que ya me pronostico,
> la *mayor* lealtad en la osadía;
> pues hay *casos tan raros y exquisitos*
> en que es *más* fiel el *menos* obediente
> y *más* leal el que es *menos* sumiso.

Toda la psicología de Hernán García está incluida en esos versos: el afán de gloria, la conciencia de moverse en lo extraordinario, la afirmación del «pacto feudal», esa propensión a la hazaña individual que da una forma superlativa a toda la actividad del héroe. «La mayor lealtad en la osadía»; éste es el título que mejor conviene a la tragedia de Huerta, el de la comedia heroica que es por muchos aspectos, [62], según advirtió Martínez de la Rosa, [63] según afirma rotundamente Menéndez y Pelayo

> La *Raquel* sólo en apariencia era tragedia clásica, en cuanto su autor se había sometido al dogma de las unidades, a la majestad uniforme del estilo y a emplear una sola clase de versificación; pero en el fondo era una comedia heroica, ni más ni menos que las de Calderón, Diamante o Candamo, con el mismo espíritu de honor y de galantería, con los mismos requiebros y bravezas expresadas en versos ampulosos, floridos y bien sonantes, de aquellos que casi nadie sabía hacer sino Huerta, y que por la pompa, la lozanía y el número, tan brillantemente contrastaban con las insulsas prosas rimadas de los Montianos y Cadalsos. La *Raquel* tenía que triunfar, porque era poesía genuinamente poética y genuinamente española. [64]

Prescindiendo de su modo de concebir la poesía y la hispanidad —bastante discutible aunque perfectamente comprensible—, don Marcelino sintió muy bien lo que tenía la obra de tradicional; y esta cita constituye al fin y al cabo un compendio de los principales «defectos» que censuraban los neoclásicos en las comedias heroicas de su siglo. De su siglo, y no del siglo de Calderón: cualquiera que sea la deuda de Huerta respecto de sus antecesores, el crítico santanderino infravalora el «engagement» político, la palpitante actualidad de la obra en la época de su estreno, particularidad indiscutiblemente más importante que la «galantería», o incluso el «espíritu de honor», que tampoco escasean por otra parte en las comedias de capa y espada. Es asimismo el «copioso caudal

de la índole tradicional del pueblo castellano» lo que advierte ante todo el marqués de Valmar en la *Raquel.* [65]

Y efectivamente, el que Huerta dé una forma —una *forma,* nada más— neoclásica a su tragedia, [66] más tiene de reto, de desafío, que de convicción profunda. Su nacionalismo, herido por las constantes referencias al magisterio francés en asuntos de poesía dramática, le mueve a competir con los clásicos de allende el Pirineo,

> con el fin de hacer ver a sus amigos, y a algunos apasionados del Theatro Francés, que ni nuestro ingenio, ni nuestra lengua, ni nuestra poesía debía en manera alguna ceder a las de otra nación. [67]

Eligiendo «uno de los hechos más vulgarizados en nuestros Anales y Memorias, y repetidas veces puesto en el Theatro por nuestros ingenios», se enfrenta voluntariamente con las mayores dificultades: sustituye por tres jornadas los cinco actos de las poéticas renunciando por lo tanto a los cuatro entreactos que permiten «suponer acciones que dan facilidad increíble a los Poetas», y no obstante, la acción no sufre ninguna interrupción, siguiendo por el contrario una línea continua desde el principio hasta el final de la tragedia; [68]

> Esta ley impuesta voluntariamente por el Poeta da un *singular mérito* a su obra: en la que están además de esto tan religiosamente observadas las decantadas unidades, que dudo haya *otra en ninguna lengua* en que se guarden tan exactamente.

Es, pues, una hazaña literaria particularmente gloriosa, pues se cumple contra la íntima convicción del poeta, [69] y muy análoga, en cierto modo, a la hazaña política de Hernán García. No puede seguirse afirmando por lo tanto que nacionalizó la tragedia clásica; lo que sí hizo —y es radicalmente distinto— fue regularizar en la composición la comedia heroica, y por mejor decir, aplicar a un contenido ideológico mucho más sólido y definido que el de las populares comedias heroicas algunos elementos de una forma que no le era consubstancial pero que en este caso le permitieron ceñirse a lo esencial, que era la ilustración de una *tesis* mediante un enredo y unos caracteres apropiados. «Esto es —dice Cotarelo [70]— lo único que tiene de clásico esta composición: la armazón, el esqueleto.

En todo lo demás, argumento, ideas, sentimientos, caracteres, versificación, es indígena, es un drama del siglo XVII», lo cual equivale a afirmar, olvidándose de la tradición grecolatina y de parte de los intentos dramáticos del XVI, que lo clásico es extranjero y ajeno al «casticismo», lo que Huerta no hubiera desmentido al parecer. «Drama del siglo XVII», tal vez, en la medida en que expresa una ideología conservadora, pero que sólo podía escribirse en el XVIII y en determinadas condiciones, pues además no suena exactamente como una de las comedias áureas que seguían representándose en la época de Huerta.

E. Segura Covarsí ha advertido atinadamente que, examinada a la luz de las poéticas neoclásicas, la *Raquel* contiene muchos «defectos»; [71] y no hablemos de las «inverosimilitudes» que desde el mismo punto de vista fueron censuradas en la obra por los mal llamados escritores afrancesados. Esto basta para probar, por otra parte, que el neoclasicismo refleja, en la esfera de la estética, una ideología determinada y no puede reducirse a una mera receta formalista, aunque por tal lo tuvieron forzosamente no pocos de los que no eran adictos a la referida ideología.

«Heroica», también lo era *Raquel* por su estilo, perfectamente adaptado a la expresión de aquellos grandes sentimientos caballerescos e impregnado de aquella exaltación que, según Huerta, es condición imprescindible para toda verdadera creación literaria. Harto conocida es la acertada definición que de él ha dado Menéndez y Pelayo, gran admirador de aquellos «versos ampulosos, floridos y bien sonantes»; queda por estudiar ahora la acogida —y las razones de la acogida— que le tributaron los neoclásicos.

Se observará en primer lugar que los primeros juicios favorables no se formularon hasta largo tiempo después del estreno de la obra; pero van siempre acompañados de importantes reservas cuyo interés parecen pasar por alto el erudito don Marcelino y sus discípulos. Por ejemplo, unos treinta años después del fallecimiento de Huerta, afirma Moratín: «el lenguaje es bueno, la versificación sonora», no sin haber declarado previamente que «en los pensamientos se descubren resabios de mal gusto». En 1827, al final de un largo período de lucha antinapoleónica y antiabsolutista en cuyo transcurso

las pasiones políticas habían dado nuevo impulso a la oratoria, Martínez de la Rosa, entonces en el exilio, escribía:

> ... es justo decir que a lo grave y sonoro de una dicción castiza corresponde la hermosísima versificación, la cual puede presentarse como dechado; pues es difícil halagar el oído con versos más varoniles, ágiles a la par que robustos.

Pero si bien hace hincapié —como más tarde Menéndez y Pelayo— en la «pompa y lujo» que caracterizan «la expresión de los afectos», es únicamente para condenarlos como «exageración presuntuosa», *y este exceso constituye precisamente, a su juicio, un rasgo distintivo de la comedia heroica.* Efectivamente, el trozo a que se refiere esta crítica (la despedida de Raquel en la jornada segunda) presenta un cierto número de características comunes a la mayoría de las «escenas» de la tragedia hortense, y en primer lugar la amplificación oratoria basada, no pocas veces, en la repetición de una misma forma gramatical:

ALFONSO

.....

¿Yo, que Raquel se ausente pensar puedo?
¿Yo, puedo proponerlo y consentirlo?
¿Yo, que aliento al influxo de su vista?
¿Yo, que en fe de que me ama sólo animo?

Se puede comparar esta tirada a algunas otras en que un procedimiento análogo de acumulación recuerda bastante la forma calderoniana de concluir un parlamento:

RAQUEL

.....

os quede por seguro que ni el tiempo,
destierro, ausencia, penas ni martirios,
recelos, amenazas ni desastres,
ni de la muerte el riguroso filo,
serán bastantes a borrar del pecho...

«Tirata istrionica di *primera dama*»: así es como Napoli Signorelli califica el soberbio arrebato de Raquel que se ofrece para tomar la espada en lugar del desfalleciente monarca y castigar con ella a los rebeldes; [72] a juicio de los neoclásicos,

las bravezas son más reprensibles aún en una mujer. Martínez de la Rosa no sacó una impresión más favorable de la grandilocuente invocación de Alfonso a su espada desenvainada, último recurso de un amante desesperado:

> acero noble, rayo que esgrimido
> de mi diestra blasones duplicasteis
> a Marte poderoso, ya os dedico
> a mejor ministerio: sed piadoso
> instrumento de amantes sacrificios...

Es ésta, nos dice, una tirada llena de «afectación y frialdad: un *retórico presumido* usa de esos melindres». Esa reacción a un tiempo repentina y aparatosa convierte por otra parte al rey no en héroe trágico, sino en mero «enamorado de novela». La «falta de naturalidad y sencillez» es lo que Martínez de la Rosa censura una vez más en ese trozo de lucimiento histriónico en el que Raquel proclama que mil puertas (entiéndase: mil heridas) apenas alcanzan para sacarle del corazón «tanta llama,/tanto ardor, tanto fuego, tanta hoguera». «No cabe cosa más fría», agrega el autor. Es que ese amor, por el que se asimila Alfonso a tal o cual de aquellos «príncipes enamorados tan comunes en nuestro antiguo teatro» o a un «enamorado de novela», se expresa mediante una multitud de imágenes y metáforas que en su mayor parte proceden de la retórica sentimental heredada del siglo de oro, como ocurre, en primer lugar, con el trueque de sus almas que Raquel y Alfonso se recuerdan mutua y periódicamente, lo que provoca, como es lógico, las equivalencias no menos frecuentes *amor-presencia=vida* e *indiferencia-separación=muerte,* y permite por otra parte que el rey «muera» en vez de comunicarle a su amada un trivial decreto de expulsión; el final de la jornada primera tiene por base esencial la misma antítesis, que encontrará su expresión más acabada en el «muriendo vivir en esta ausencia» de la jornada segunda.

El cumplido de Garcerán a Raquel tampoco desentonaría en una comedia del siglo anterior:

> ..... En hora buena salga
> a dar esmalte nuevo al claro día
> la aurora de Toledo. Tantos siglos

gozes esta beldad, Raquel divina,
quantas arenas de oro el rico Tajo
revuelve en sus corrientes christalinas.

«Del Tajo undoso la dorada vena» vuelve a aparecer más adelante, junto con el «Fénix de amor entre cenizas», la «fuerza de los astros» sobre los amores humanos, o bien las «azucenas» de Raquel tintas en púrpura por una mano criminal; esta última imagen repercute por otra parte en una serie de metáforas de igual naturaleza, al ritmo de una interrogación incesantemente reiterada:

ALFONSO

.....
Raquel mía, mi bien, ¿quién de esta suerte
de púrpura tiñó las azucenas?
¿Quál fue el aleve, quál el fiero brazo
que la flor arrancó de tu belleza?
¿Qué tempestad furiosa descompuso
tu lozanía? ¿Qué envidiosa niebla
abrasó los verdores de tu vida?
¿Qué venenoso aliento, qué grosera
planta infame ultrajó tus perfecciones?
¿Quién el cobarde fue que en tu inocencia
ensangrentó el acero? .....

Alfonso declama dísticos cuya belleza formal se cultiva por sí misma —bástenos como prueba la multiplicación de las imágenes—; más que padecer realmente, lo que hace es escuchar su propia declamación, o, como decía Meléndez Valdés, «se explica con mucha bambolla», y si bien reconoce Martínez de la Rosa que el rey «dirige en aquel punto las quejas propias de su situación», agrega a renglón seguido: «aunque no con el tono que ésta demandaba; ¿ni en cuál pudiera asentar peor todo lo que descubre *afectación y artificio*?». La afectación es, pues, la consecuencia de la intrusión del lirismo en el arte dramático, y se califica entonces de «frialdad» lo que para Huerta constituye el colmo de la exaltación, en la medida en que la imaginación poética ha tomado más importancia que la imitación de las pasiones. [73]

Si Martínez de la Rosa, que escribe después de un período de opresión extranjera por un lado, y por otro absolutista

—no olvidemos que *Raquel* fue representada con explicable éxito en 1809—, nada tiene que decir del personaje de García, se debe a que, seducido por su ansia de dignidad y libertad, por su exaltación patriótica, no consideró excesivo, en este caso particular, un estilo que expresaba acertadamente sentimientos y pasiones que él mismo había experimentado y seguía experimentando en esa época. Y sin embargo, a pesar de no sufrir por su parte los tormentos de un amor desgraciado, Hernán García se muestra, como hemos visto, tan «vano y jactancioso» como el rey, y se expresa en un lenguaje de idéntica naturaleza que el de Alfonso o Raquel. A él se le deben las metáforas más atrevidas, y en particular la de la ejecutoria impresa en letras de sangre sobre el «noble papel del pecho»; no cabe la menor duda de que el autor sintió por ella cierta predilección, pues vuelve a aparecer, apenas modificada, no sólo en la misma obra, sino también en el poema *Seguridades de un amor verdadero*; dicha metáfora, de evidente filiación calderoniana, [74] no pasó inadvertida de Napoli Signorelli, quien declara con desdén:

> Di poi, que *caratteri sanguigni* e quella *carta di nobilità scritta nel foglio del petto* e un contrabando *Gongoresco ridicolo* nel secolo XVIII, ed assai più *nel genere drammatico*...

Bajo el término genérico de «culteranismo» es como Leandro Moratín designa a su vez a esos «tropos y figuras» que abundan en las comedias de la época y que el propio autor de *Raquel* utiliza abundantemente. El que más le hace gracia a «Inarco», pues lo cita en unos veinte ejemplos, es el apóstrofe a los propios sentimientos; [75] *Raquel* nos ofrece: «Mucho de ti recelo, valor mío»; «¡O ambición, cuánto acarreas!»; «Dadme muerte, penas mías»; «Corazón, ¿qué temor te desalienta?»; «Dame remedio, ingenio mío», etc. Ese estilo «tenebroso, metafórico y enigmático» —así es como suelen representarse por lo general a Góngora los neoclásicos—, lo critica Moratín juntamente con un lenguaje coloquial, de conversación corriente e incluso familiar, que los autores atribuyen a los personajes que ponen en escena, y los une en una *misma* reprobación, porque *ambos coexisten en un mismo personaje* en muchas obras, y corresponden por lo tanto a una *misma* intención. Para Moratín, ya no se trata más que de un *único* «estilo *vulgar*,

incorrecto, *chabacano y ridículo*». [76] No por casualidad escribe, pues, Meléndez Valdés en 1778 que *Raquel* «está llena de voces *vulgares* y carece del lenguaje y expresión de la *naturaleza*». [77] La paradoja de esta frase es sólo aparente; no se nos oculta que le resultaba más fácil a «Batilo» que a un lector del siglo XX advertir todas las expresiones consideradas incompatibles con la condición de los personajes y que hubieran convenido mejor para el diálogo de una *comedia* (de esto se trata, en efecto); sin embargo, la abundancia de los ejemplos citados por Leandro nos permite descubrir buen número de ellos en la tragedia hortense. [78]

A ese estilo poético, que era el más apto para expresar la naturaleza excepcional del héroe caballeresco, corresponde en el campo de la crítica literaria un lenguaje al que ha dejado su impronta la vehemencia de Huerta, principalmente en el prólogo al *Theatro Hespañol,* verdadera lid de paladín solitario —como ha sugerido con gran acierto Menéndez y Pelayo, y subrayan también numerosas sátiras de la época— contra el ejército de los «mediocres». Lo que llamó especialmente la atención de los contemporáneos fueron los neologismos que salpican el texto, y cuya relativa abundancia, así como la burla casi unánime que suscitaron, descartan la mera casualidad. Los enemigos del autor no dejaron de reutilizar en sus panfletos, con la alegría feroz que es de suponer, aquellas voces de «transpirenaico», «innocuidad», «espontaneidad», «fastidiosidad», «pusilidad», «livores», «soporoso», «despreocupado», «impuntualidad», «odiosidad», etc., y la sorpresa del español medio ante ese cañoneo de términos extraños en la época se materializa, en cierto modo, en el divertido lapsus que, en el mismo prólogo, afecta a uno de ellos, sin duda el más célebre, y no sin razón. [79]

Por lo general, esta innovación se califica de extravagancia; Joaquín Ezquerra llama en efecto «términos extravagantes» esos «vocablos de su nuevo cuño»; [80] el autor del *Diálogo céltico-transpirenaico* —título significativo— habla de «nuevas y exóticas voces» y lamenta que Huerta hable «tan estrafalariamente»; otro autor juzga que esta curiosa terminología es un «oriental estilo», [81] y Forner llega incluso a formular la hipótesis de que el prólogo fue escrito en una lengua tan rara para que todas las naciones, menos España, pudiesen disfru-

tarlo.[82] Una vez más, por lo tanto, con cierta forma de *grandilocuencia,* tenida por bárbara en aquel entonces, es como se traduce la fogosidad, mejor aún, el *desprecio altivo,* de García de la Huerta; buena parte de esos términos suponen y expresan efectivamente ese sentimiento. Pero dicha grandilocuencia pertenece al pasado, a pesar de la creación de voces nuevas, y más exactamente a causa de ellas, en la medida en que esos neologismos no responden a una necesidad de la lengua —Feijoo se entretuvo en «traducir al castellano» algunas voces análogas de las que las *Reflexiones crítico-apologéticas* de Soto Marne contienen una espléndida colección—, sino a la necesidad de respaldar la debilidad de una argumentación por otra parte ásperamente combatida y ridiculizada, con una ilusoria autoridad verbal, esencialmente basada en latinismos y abstracciones, en un vocabulario impresionante en razón inversa de su trivialidad; el símbolo mismo de este procedimiento, tan *formalista* como *retrógrado,* lo constituye la H del *Theatro Hespañol* o de la tragedia *Hespaña* que, según parece, preparaba el autor poco antes de su muerte.[83]

Por lo tanto, no carece de interés señalar que rápidamente se estableció una relación entre esta terminología y el estilo de los escritos del franciscano Soto Marne, conocido por la polémica que le opuso a Feijoo a propósito del «milagro» de las flores de San Luis del Monte y la imitación burlesca que de algunos de sus sermones hizo el P. Isla en su *Fray Gerundio*;[84] el autor anónimo del *Diálogo céltico-transpirenaico* pudo hablar, refiriéndose al prólogo, de «Sotomárnica y Antiórica enfermedad»; y en efecto, una lectura de las *Reflexiones crítico-apologéticas* de Soto Marne —de un tradicionalismo tan decidido como el de Huerta— pone en evidencia un procedimiento análogo al del autor de *Raquel,* con la diferencia de que el franciscano supera al dramaturgo, si bien no tanto en calidad como en cantidad; además de un número incalculable de *superlativos,* llaman la atención unas expresiones tales como «el contemptible diminuente de Authorcillos», «las temosidades de un preocupado capricho», «volando tumultuado al celebro donde, violentado, enciende espirituosos tumultos que, coliquando...», «una ponderosidad tan respetosa», «una omniscibilidad comprehensiva», «las densas nubes que, compactadas a vaporosas preocupaciones del engaño», etc. Ahora

bien, es evidente que para el autor del *Diálogo* el estilo de Soto Marne es el de la escolástica decadente; «Vmd... habla... —exclama justamente Joaquín Ezquerra al referirse a Huerta— como un *escolástico* que quiere recoger el escolasticismo en el lenguage Castellano, aumentándolo de términos *abstractos sin utilidad*».

Pero veamos cómo lo define ahora el «Corresponsal del Censor», uno de los dos interlocutores del *Diálogo* anónimo, pariente bastante cercano del *ingenuo* y *popular* Pipí de *La comedia nueva* moratiniana; tras haber manifestado una admiración sin límites por las «obrazas», las «maravillas» críticas de García de la Huerta, da rienda suelta a su irónico entusiasmo ante «los [*términos*] sonoros, altisonantes, músicos y peregrinos de fastidiosidad, pusilidad, espontaneidad e innocuidad». Se podrá observar que éstas son, salvo escasas diferencias, las *mismas* cualidades que —por supuesto con mayor seriedad— don Marcelino percibía en los versos de *Raquel*. «Peregrinos»; en otra parte se decía: «oriental estilo» o «exóticas voces»: ese vocabulario lleva, pues, el sello de la *barbarie*, es decir, del vulgo que lo admira; escribe Forner acerca del prólogo de Huerta:

> *los ciegos de esquina* lo leen con un placer imponderable, y han tomado sus gallardas frases y expresiones magníficas ya para modelo de sus *romances* y *jácaras*, ya de sus piadosas y compungidas oraciones.

Esto nos trae al recuerdo la jácara de Jovellanos contra Huerta y el romance que quiso dar a los ciegos de Madrid para que lo anduvieran cantando o repartiendo por las calles. «*Gallardas frases*»: se trata en efecto de esa «valentía», como decía Erauso refiriéndose al estilo de Calderón, de ese dejo de quijotismo anticuado que, según Forner y sus amigos, halaga a la mentalidad popular y contamina la prédica de un Fray Gerundio, cuyo auditorio, se nos dice, pertenece al mismo nivel intelectual. La creación de palabras nuevas o su corolario la utilización de arcaísmos constituye, según Isla, el rasgo característico del «estilo hinchado», es decir, en suma, de la *vanidad*; Ezquerra, por su parte, lo llama escolástico; dicho de otro modo: el formalismo grandilocuente de Huerta, por su aparente distinción, denuncia en opinión de muchos ilus-

trados al hombre del «vulgo, que suele pagarse mucho de lo retumbante».

La actitud adoptada en particular respecto de Cervantes y sobre todo de su *Don Quijote* constituye un buen índice de discriminación entre las dos grandes corrientes ideológicas de la época. Las definiciones que da el *Diccionario de Autoridades* de los términos «quijote», «quijotada», «quijotería», [86] muestran que, para la mayoría de la intelectualidad ilustrada del XVIII, el hidalgo de la Mancha era esencialmente un personaje ridículo, extravagante, a causa de la seriedad y de la obstinación con que intentaba realizar un sueño desatinado, insólito, anacrónico, y el libro de Cervantes, una sátira. El padre Isla da como sinónimos «quijote» y «capricho»; durante algún tiempo, quiere llamar «Fray Quijote» al héroe burlesco de su novela, a quien considera por otra parte como un «Quijote de Predicadores»; Cándido María Trigueros añade el subtítulo de *Quixote de los Teatros* a su *Teatro Español Burlesco*; y no podemos por menos de recordar a Nasarre, quien llega incluso a proclamar por su parte que las comedias de Cervantes son otras tantas sátiras —otros tantos *Quijotes,* como dice Menéndez y Pelayo— de las obras irregulares de su época. El propio Napoleón, guerrero burlesco para las necesidades de la propaganda patriótica, se convertirá en «verdadero Don Quixote de la Europa». [87]

Pero la fijación de este concepto se vio facilitada, cuando no condicionada, por la difusión del tipo social del hidalgo, ese inadaptado amenazado de absorción o ya absorbido por las capas populares, y, por lo tanto, campeón de los valores de una época clausurada. La propia definición de «quixote» muestra en efecto claramente que la voz designa una voluntad de afirmación, de superación de sí mismo, contradictoria con la moral social dominante, y en este sentido, por otra parte, condena, más allá de la hidalguía, a toda mentalidad rebelde a la rígida jerarquización de la sociedad, según ya queda dicho. Se apellida «Quixote», según Forner, [88] «a qualquiera que sin gran motivo tiene gran vanidad, y aspira a la superioridad en todo», es decir, a quien no tiene la prudencia de conformarse con su humilde suerte. Para Moratín hijo, la intención de Cervantes fue «ilustrar a su nación, hacerla detestar lo que

antes admiraba, poner en ridículo las *desatinadas fábulas de los libros caballerescos*»; [89] Forner considera por su parte que el *Quijote* logró «aniquilar la inepta turba de los Escritores caballerescos». Santos Díez González, en su crítica de la comedia *Primer prueva de valor de Aragón y Catalunia en Constantinopla,* se muestra implacablemente opuesto al «carácter bravo de los nuestros, que formava en aquellos siglos un sistema de ferocidad y barbarie, del que resultó el *spíritu Caballeresco,* que supo desterrar Cervantes con su Dª Quixote...» [90] A lo que sobre todo se atiende entonces, al referirse a la novela cervantina, es a la crítica de los libros de caballería y, a través de ella, a la de la *mentalidad caballeresca,* del *ideal heroico,* en una época en que, precisamente, la realeza se esfuerza por luchar en muchos campos contra la supervivencia de la mentalidad aristocrática tradicional. Y tal es, según creemos, la razón fundamental de la antipatía de García de la Huerta respecto a la obra y a su autor; el *Quijote,* nos dice, es un «Satiricón», y poco después da rienda suelta a su desprecio por toda sátira, que asimila —según es permanente en él— a la envidia,

> llamando al manco sano nada menos que 'inicuo, satírico, denigrador, envidioso y enemigo del mérito ajeno (...) que escribió *El Quijote* sólo para satisfacer despiques personales'. [91]

Erauso y Zavaleta protesta contra el «deslucimiento y estrafalaria pintura del espíritu y genio de la Nación Española» en el *Quijote*; «ésta —agrega sarcásticamente— fue la gloria que de él [*Cervantes*] recibió su Patria, y la constante *Hidalguía* que le ilustra». Afirmaba poco antes:

> ... bien mirado, más es *borrón* que lustre su Obra, en que hallan los estrangeros testimoniado el concepto que hacen de que somos *ridículamente vanos, tiesos, fanfarrones, y preciados, con aprehensión errada, de una tan alta y seria caballerosidad que nos hace risibles.* [92]

En *La sinrazón impugnada y beata de Lavapiés* (1750), réplica al famoso prólogo de Nasarre, a quien se ridiculiza bajo el anagrama de «licenciado Arenas», Joseph Carrillo [93] reprocha al *Quijote,* «aquel vituperio nuestro», el haber ridiculizado a España y ser causa de que «por huir de la nota de extra-

vagancia, abandone el pundonor, cuyas ajustadas leyes la mantuvieron venerada muchos siglos»; considera además que Nasarre es «tan enemigo de su Patria como lo fue Cervantes». En su conocido romance, Maruján profiere la misma acusación:

Aplaudió España la obra
No advirtiendo, inadvertidos,
Que era del honor de España
Su autor verdugo y cuchillo;
Constando allí vilipendios
De la nación repetidos,
De ridículo marcando
De España el valor temido. [94]

En consecuencia, resulta muy significativo el que diversas sátiras de la época convirtiesen a Huerta en un nuevo héroe burlesco de novela de caballería o de poema épico, resaltando así el carácter arcaico y por lo mismo ridículo de su personalidad; nos lo presentan bajo el apelativo de «Valiente Caballero Antioro de Arcadia», [95] desafiando él solo, cual Don Quijote ante los molinos de viento o las huestes de Pentapolín, a un «exército de Follones Transpirenaicos», a saber, los adeptos del neoclasicismo. La trompeta de la fama —en este caso, un clarín *marcial*— difunde sus «nuevos heroicos triunfos» por el mundo entero, o, al menos, por sus «partes descubiertas». Al «Paladín Poeta» se le evoca en unos versos tan «bien sonantes, floridos y ampulosos» como los de su tragedia, y su «inhumillable cabeza» va a detener, según se nos dice, cual «frente Medusea», al ejército de los gabachos hacedores de «tribialísimas Tragedias». La *Segunda Parte* del romance, dedicada al duelo entre Antioro y Polifemo (es decir, el tuerto Forner), muestra claramente que la analogía Huerta-Don Quijote no es casual:

No vieron tan bizarrote
las Guadianesas orillas
al paladín de la Mancha
allá quando peregrinas
aventuras demandando,
de Rocinante oprimía
el flaco armazón al peso

de espaldar, casco y loriga,
como vosotras, o vegas
que el claro Alfeo ameniza,
el Triunfador Pirenaico
visteis con pasmo este día.

Bajo el nombre de «Caballero del Phebus», se le califica de «Depósito y Relicario de las Musas *Quixotescas*»; las proezas extraordinarias —como lo resalta el título— [96] de este héroe de otros tiempos se relatan siempre con tono epicoburlesco, y el autor tiene buen cuidado de destacar su anacronismo, al igual que Cervantes con su caballero, mediante el empleo de arcaísmos («le fablan de esta manera»; «ni folgarme con la Reyna»), o, lo que en cierto modo es equivalente, de neologismos huertianos propios de su «oriental estilo», mediante la invocación al maestro indiscutido («Calderón me favorezca»). Por último, para que la identificación fuese completa, no le faltaba a ese Don Quijote más que la locura; Forner se la atribuye en el fragmento en octava reales de *El Morión* —que es el mismo Huerta— de título sobradamente significativo:

Tú sola, tú, Locura, numen solo
Que en su cerebro turbulento inspiras
.....
Pues eres de Morión único Apolo
Y es el héroe en quien pones más tus miras... [97]

Pero por otra parte, para sugerir mejor la *vulgaridad* de ese quijotismo y herir más profundamente a su adversario, Jovellanos escribe, como ya hemos dicho, una jácara, poesía de copleros y de ciegos de esquina; el caso es que «Jovino» había pensado en un principio publicar sus dos romances satíricos en forma de coplas de ciego para hacerlos repartir en una mañana por los vendedores de *Gacetas*. La frecuencia con que estas sátiras contra las ideas literarias de Huerta adoptan el estilo epicoburlesco —citemos otra obra de título también revelador: *La Huerteida,* de Moratín hijo— muestra a las claras que sus autores tenían más o menos conciencia de que existía una relación entre el apego de don Vicente a la tradición caballeresca y su rechazo del clasicismo, entre su simpatía por los valores

heroicos ya anticuados y el estilo ampuloso que los expresa con más acierto; o sea, entre las ideas politicosociales de Huerta y su credo estético.

Era, pues, inevitable que las ideas políticas expuestas y defendidas en la tragedia de Huerta suscitasen críticas y controversias. Forner habla de los «asesinos» de Raquel, rebajando su acción política subversiva al nivel de un mero delito de sangre y confundiendo en el mismo a todos los rebeldes (Huerta había de protestar contra tal calificación en su *Lección crítica*). Sempere y Guarinos, por su parte, alude a un «reparo moral» que entonces se hacía a la obra: «se dice que la Tragedia de Raquel es una *acción de mal exemplo,* y como está ordenada por el Señor Huerta, de *pésima moral*». [98] El hispanófilo Napoli Signorelli nos ayuda a aclarar el contenido de esa moral de dudosa ortodoxia; refiriéndose a una frase de la advertencia preliminar de *Raquel* relativa a la necesidad de una ética sugerida por el desenlace, «qui —dice— di premio di virtù non si favella, se l'autore non istimasse virtù la *ribellione*». Comparte Forner este parecer:

> *Equivoca o trueca* las ideas de las cosas el Señor Don Vicente, quando nos dice en la Advertencia que antecede a su Raquel que 'instruye más, corrige mejor las costumbres y aun deleita más el corazón humano el castigo del vicio y el premio de la virtud, que la compasión nacida de la representación de la opresión de ésta.' ... quando el castigo del vicio se executa por parte *ilegítima* (como sucede en la *Raquel*), lejos de instruir, *pervierte*: enseña lo contrario de lo que debiera; o, por mejor decir, destruyendo un vicio, *inspira otro.* [99].

Asesinato o rebelión, apología de la sedición sobre todo, ésta es la «mala moral» que propone Huerta a su público. Lo que desacredita la tragedia con los neoclásicos más clarividentes, es esa lucha abierta contra la sacrosanta autoridad real, pues el autor combate la propaganda ideológica gubernamental destinada a justificar el fortalecimiento del poder monárquico. Resulta fácil imaginar en estas condiciones qué efecto debió de producir aquel rey débil, esclavo de sus pasiones, incapaz de obrar de manera reflexiva, un rey que prefiere una prostituta —una «ramera vil», según dice García—

al bienestar de su pueblo y que después de «faltar a tal punto a lo que debe a su *decoro*», «se ha *manchado* con la sangre de un viejo desarmado»,[100] haciendo, como dice Signorelli, «l'uffizio del carnefice nella persona di Rubén».

No es, pues, de extrañar que corriese la voz de haberse prohibido la representación de *Raquel.* Se equivoca indudablemente el escritor italiano al afirmar que «recitatasi appena due volte fu per ordine proibita», pues sabemos que en 1778 la obra se mantuvo cinco días seguidos en cartel. Sin embargo, no se olvide que Napoli Signorelli vivía en Madrid en aquella época, y que por lo tanto no debió de ser completa su equivocación; en efecto, con pretexto de celebrar la llegada de la corte a Madrid con un cambio de programa, el corregidor Armona dio la orden de suspender las representaciones de *Raquel,* sustituyéndola por una «comedia de la mayor aceptación»;[101] en realidad, la comedia que se eligió fue *Ver y creer,* de Matos Fragoso, la cual, que sepamos, no figura, ni mucho menos, entre las obras celebradas de la época. El caso es que en 1802 una orden del Consejo alude a una prohibición de la obra que debe ser la que se resolvió a raíz de la petición hecha por Máiquez para reponer la *Raquel* en la temporada 1801-1802, pues el gran cómico no pudo realizar su proyecto, a no ser que se refiera el Consejo a la prohibición disfrazada que ya constituye la orden de 1778. El caso es que entre esta última fecha y la reposición de 1809 desapareció la tragedia huertiana de los escenarios públicos madrileños. Y por algo lamentaba Mesonero Romanos en 1842 que «los hombres del siglo actual» no hubiesen podido más que leer, y no ver representar, la obra, «pues unas veces por *causas políticas fáciles de adivinar,* y otras por los diferentes gustos literarios, no recordamos —escribe— que haya sido ejecutada en nuestro tiempo». Por otra parte, cabe agregar que al texto que estudiaron y declamaron los cómicos durante la reposición de 1809, y casi seguramente en el estreno de 1778, se le suprimieron más de *setecientos* versos, es decir, la tercera parte, poco más o menos, del conjunto, o sea el equivalente a una jornada, de las tres que comprende, lo cual confirma el carácter subversivo de la *Raquel.*[102] Quedaron eliminados todos los pasajes en que directa o indirectamente se atentaba a la dignidad del monarca

y a la ideología oficial, aunque para conseguirlo completamente hubiera sido preciso acabar con la obra; esa poda tiene la ventaja de mostrarnos que en la obra se repiten varias veces ciertas proposiciones, lo cual no constituye en nuestra opinión una falta de dominio del oficio de escritor, pues más bien parece que Huerta quiso, como dicen, machacar para darse mejor a entender; por otra parte, también desaparecieron no pocas tiradas en que, según expresión de Meléndez Valdés, el rey y su amada se explicaban «con mucha bambolla», con ese lirismo ampuloso y a menudo grandilocuente tan poco grato a los neoclásicos, o sea esa «poesía genuinamente poética» a la que Menéndez y Pelayo atribuía el «triunfo» de la obra... ¿Sería en parte para hacer más accesible la obra a un público que indudablemente no lo debía de entender todo, como ocurre también con los autos antes de su prohibición? Podemos imaginar las reacciones —o tal vez la falta de reacción— del patio y de otros sectores ante la siguiente tirada:

Si quantas perlas el Oriente envía
quanto oro Arabia tiene, el Catay sedas,
púrpura Tyro, olores el Sabeo
el turco alfombras, el persiano telas,
quanto tesoro encierra en sus abismos
el hondo mar, y quanta plata cuentan
sudaron las famosos Pirineos,
quando Vulcano liquidó sus venas.

Falta de reacción es expresión que quizá no convenga: el público desprovisto de cultura hubiera reaccionado seguramente, ayudado por el exotismo de los nombres y el procedimiento oratorio de acumulación de que se vale el dramaturgo, y también por la interpretación del actor, según veremos al estudiar los autos sacramentales. Por último, también debió de influir en la severidad desacostumbrada de la censura la dimensión de la tragedia, que tiene más de 2.300 endecasílabos. Pero no cabe duda de que la razón fundamental fue política: cuando se representó la *Raquel* en Cuenca en 1802, casi un cuarto de siglo después de su estreno madrileño, el inflexible censor neoclásico Díez González la denunció aún como fuente de «máximas que jamás debe oir en el teatro el pueblo que vive baxo el feliz gobierno monárquico que disfrutamos». Y agre-

gaba en efecto: «de todas las obras que tan repetidas veces se han representado en los teatros públicos de estos Reynos, no pueden excitarse ideas más perjudiciales que en dicha tragedia». [103]

Nada tiene de paradójico el que *Raquel* se representase con éxito durante la guerra de la Independencia; con las nuevas circunstancias se modificó la *función* de la obra: la carga *subversiva* de la obra y de su héroe opuesto al despotismo, su carga subversiva *de puro conservadora,* fue entonces percibida como *revolucionaria*; ¿no luchaban ciertos aristócratas tradicionalistas al lado de los liberales primero contra un valido particularmente odiado y luego contra la opresión extranjera? El caso es que se volvió a reponer la obra durante el trienio constitucional. Para comprender mejor la tonalidad liberal que pudo cobrar la *Raquel* a principios del XIX, leamos unas frases del «bosquejo histórico de la guerra de las comunidades» que encabeza *La viuda de Padilla,* de Martínez de la Rosa, tan distinta ideológicamente de la de García Malo, y en el que la descripción de la situación que dio origen al estallido de 1520-1521 recuerda, *palabra por palabra,* las quejas de Hernán García y sus iguales contra el gobierno que pretenden derribar y las de los dirigentes del motín de 1766:

> ... al notar el desacuerdo y *demasía* con que empezó a gobernar (...) Carlos I°, no pudo quedar duda de que la *libertad* tocaba a su *postrer término* (...) *ministros... malvados y codiciosos,* sacando *a pública subasta los oficios y los cargos, vendiendo las gracias del monarca, oprimiendo a los naturales* y colocando en los *principales empleos a gente advenediza...*; *recargadas las contribuciones* más onerosas...; menguados los *privilegios de la nobleza...*; tal era el estado de *desorden* en que se hallaba el reino...; ... *se apuró el sufrimiento* de los castellanos...

Contrariamente a lo que podría inducirnos a pensar una lectura apresurada del prólogo al *Theatro Hespañol,* Huerta no engloba en un mismo desprecio a los dos grandes trágicos franceses, [104] y la diferencia que establece entre ambos nos parece significativa; si bien desaprueba violentamente la admiración que manifiesta Voltaire por Racine, también protesta contra la actitud de sistemática denigración que adopta en su opinión aquel «Corifeo de los Philósofos flamantes» en la edi-

ción que hizo del teatro de Corneille, «príncipe de los Trágicos franceses». Bien es cierto que, en la medida en que el prólogo es casi siempre una enérgica refutación de los juicios poco lisonjeros formulados en el extranjero acerca del teatro español, la intención polémica lleva al autor a poner el énfasis en las deudas contraídas por el comediógrafo francés respecto a España: Corneille, dice,

> no fue tenido... en la reputación de grande, hasta haber mal-imitado una menos que mediana composición de uno de los más triviales de nuestros Poetas [*Las Mocedades del Cid,* de Guillén de Castro] (...) así como trasladó de otros Poetas nuestros lo más digno y sublime de sus Tragedias.

Pero estas frases, como se ve, no implican una condena del autor del *Cid*. Por el contrario, Huerta reconoce que el mérito «de Corneille estriba en la *sublimidad* y en la *inventiva,* que suponen debió a la naturaleza». Agrega, sí, que tales cualidades son más verosímilmente, a su juicio, el resultado de una asidua lectura de los dramaturgos españoles, pero no piensa en absoluto en negarlas. Ahora bien, la «sublimidad», la «generosa sublimidad», así como la «inventiva», constituyen precisamente la superioridad del teatro español (entiéndase: el del siglo de oro), cuya apología hace el autor de *Raquel.*

Al igual que *Raquel,* la obra de Corneille es contemporánea de una «crisis grave en las relaciones de la aristocracia con el poder». [105] Es la época de Richelieu y de Mazarino, la del fortalecimiento de la monarquía absoluta y de la represión de ciertos elementos de la nobleza cuya disconformidad se expresa mediante una serie de «complots, de rebeliones y de empresas militares organizadas contra el poder e incluso contra la vida de Richelieu y de su sucesor»; se produce luego la Fronda nobiliaria; y ¿no es acaso el motín de Esquilache una Fronda en miniatura y algo vergonzante? Paralelamente a esa organización político-administrativa del gran estado naciente, el cardenal trata de controlar la producción literaria, y por ende la opinión pública, convirtiendo un círculo privado de escritores en organismo oficial dependiente del poder —la Academia—, no sin suscitar muchos recelos entre los adversarios de la «tiranía» que así se perfila en el horizonte, y cu-

yos efectos sintió el propio autor del *Cid* durante la célebre polémica en torno a su tragedia.

Corneille, que dedicó su *Rodogune* al príncipe de Condé, su *Clitandre* al duque de Longueville, presos ambos de orden de Mazarino en la época en que se llevaba a escena *Nicomède,* esa «Fronda imaginaria» en la que el príncipe rebelde —en quien se reconocía a Condé— amotina al pueblo contra el poder; Corneille, pues, «de genio naturalmente sublime», [106] se sintió indiscutiblemente seducido por la antigua mentalidad aristocrática. Si bien tiene pocas dotes de teórico y se muestra capaz por otra parte, cuando lo exigen las circunstancias, de actuar como perfecto cortesano —al igual que sus contemporáneos y que el propio Huerta—, su obra es «constantemente hostil al espíritu del despotismo». [107]

El mal consejero, la rebelión de los grandes contra el poder opresor —presentada bajo una luz favorable—, la utilización del pueblo, como en la Fronda, para intimidar a la realeza, las máximas políticas que recuerdan los argumentos de los teóricos del antiabsolutismo, la reconciliación de las «almas grandes» y del monarca, son otros tantos rasgos comunes a varias tragedias de Corneille y a la *Raquel* de Huerta y evidencian la identidad de sus tendencias profundas. [108]

En cuanto al personaje corneliano, cuya moral «basada en el orgullo y en la heroicidad» excluye por esencia cualquier aceptación de la opresión y de la servidumbre, su individualismo exaltado, su propensión a lo excepcional y sublime, en una palabra, su psicología caballeresca, no podían menos de gustarle al autor de *Raquel,* cuyo principal intérprete también representa un conjunto de valores heroicos amenazados por el «despotismo». Como observaba el corresponsal anónimo del *Memorial Literario*:

> ... las Tragedias de Corneille, que respiran *odio a los tiranos* y a los vicios, y amor a la virtud, serán siempre modelo en este género, y como dice un célebre escritor: Corneille ha sido y será en todos tiempos el favorito de las *almas grandes.*

Nifo le corresponde al escribir en *La nación española defendida*... que Corneille se subió al «trono de lo trágico sublime».

La sublimidad, la riqueza de la imaginación, que según Huerta, debe Corneille al estudio de los dramaturgos españoles, éstos la poseen *naturalmente*:

> Pues ¿quién ignora que en quanto a la *natural* disposición para la Dramática tienen los Hespañoles [*con excepción de los neoclásicos, naturalmente*] las ventajas, que manifiestan los efectos mismos? Su inventiva delicada, la singular trama de sus piezas y el enorme número de ellas son testimonios incontestables de su sobresaliente ingenio y de su entusiasmo Dramático, cuyas centellas se han explicado en todos tiempos *ahun en sujetos de cortos estudios y de muy ajenas y distantes profesiones* con la mayor felicidad.

Una vez más, en estas pocas frases también entusiastas, todo tiende a afectar de un signo superlativo a las cualidades del teatro español. Pero hay más: se desprende en efecto de ellas que el talento cómico es cuestión de temperamento, de «enfermedad endémica», como decía Huerta, y por lo tanto, en última instancia, de «clima» —término que empleamos intencionadamente—; en cambio, la parte atribuida al trabajo, al estudio, según el famoso precepto de Boileau, es prácticamente nula. Porque ese «divino fuego» no puede ser concedido a «unas gentes criadas en tierras floxas, pantanosas, faltas de azufres, sales y substancias y tan poco favorecidas del calor de Phebo» como son las de Francia (¡!). «De este principio y causa natural proviene aquella mediocridad que se observa en las más obras de ingenio de los Franceses», y por consiguiente, la «*imbecilidad* —esto es: debilidad, en latín— *del ingenio*» de Racine, el cual debe el lugar que ocupa en el Parnaso francés más bien

> a su exactitud en la observancia de las reglas y a la prolixa escrupulosidad con que trabajó sus piezas, que a la fuerza y masculinidad de su ingenio, ni a la viveza de su imaginación.

Su mérito, agrega más adelante, «consiste en lo que *sudó y trabajó* sus Tragedias». Años antes, Porcel desarrollaba una «explicación» análoga ante sus colegas de la Academia del Buen Gusto en la sesión del 1 de octubre de 1750; en su *Juicio lunático* [109] sitúa a la Academia Francesa en unos «montes *cubiertos de nieve* que se divisan a la parte *septentrional*»,

añadiendo que «es París *muy helado*; por él se huvo de decir el proverbio *Gallico gelu frigidius*. Así vemos que, aunque sus poemas lleven todo el rigor del arte, suele faltarles un no sé qué; si ya no es el Calor Poético, que por querer templarlo demasiado, dexan los versos *lánguidos* y los pensamientos *fríos*».

Este determinismo geográfico permite presentar a la comedia áurea como la expresión más natural del genio español, como la única forma dramática verdaderamente nacional; y en la medida en que la constancia del clima garantiza la invariabilidad del temperamento, bien se ve que esta teoría está destinada a presentar como incompatible con la España «eterna», como ajeno al «carácter» español, el neoclasicismo en materia de teatro, o sea a resistir ante la novedad. [110] Prosigamos: esas cualidades *excepcionales* («inventiva *delicada*», «*singular* trama», «*enorme número*», «*sobresaliente* ingenio», «*singular* fuego», la «*sublimidad*» tantas veces mencionada) del teatro del seiscientos no se refieren exclusivamente a la *forma* de dicho teatro —si es que cabe concebir una forma sin contenido—. En la *Loa* con que se dio principio al estreno de *Raquel* en Madrid en 1778 podemos leer en efecto:

> ... Hoi a escuchar los trágicos acentos
> de Española Melpómene os convido;
> no disfrazada en peregrinos modos,
> pues desdeña estrangeros atavíos;
> vestida, sí, ropajes Castellanos,
> severa sencillez y austero estilo,
> *altas ideas, nobles pensamientos,*
> *que inspira el clima donde habéis nacido...*

Hemos analizado bastante esas ideas elevadas y esos nobles pensamientos como para poder afirmar que la teoría de los climas surge aquí en apoyo de la ideología caballeresca en pugna con los nuevos valores que intentaba instaurar el gobierno borbónico y que los conservadores del XVIII —seguidos por los del XX— tachaban de exóticos en nombre de un «casticismo» interesado; la teoría de los climas expresa la negativa ante una evolución histórica que se considera fatal para los privilegios de los grandes y, por extensión, para los valores de que es, o cree ser, depositaria una aristocracia que

se identifica a sí misma con el conjunto de la nación. No por casualidad se encuentra en varias tragedias de Corneille, y en particular en *Cinna,* una argumentación análoga. Por ello, al fin y al cabo, no puede hablarse de *Raquel* sin recordar *El espíritu de las leyes,* de Montesquieu.

Y la «*mediocridad*» de la mayor parte del teatro francés, la «imbecilidad del ingenio» de Racine, su falta de «*masculinidad*», efectos naturales del clima transpirenaico, constituyen precisamente la antítesis de la sublimidad, de los altos pensamientos tal como los concibe Huerta, es decir, en una palabra, de la «virilidad» de un Hernán García o de sus antepasados del siglo de oro, que sólo puede expresar, naturalmente, un dramaturgo que vibre al unísono con sus personajes; en el plano de la creación literaria, esto se manifiesta por el «entusiasmo Dramático», la «fuerza del ingenio», el «fuego de la imaginación». [111] Porque ese proceso de creación, basado en el estro poético, en la exaltación del individuo colocado por lo mismo por encima de los criterios habituales de enjuiciamiento y que escapa a la *nivelación racional,* a la *sumisión a unas reglas de composición,* no es más que una de las diversas manifestaciones del individualismo aristocrático, rebelde a toda limitación y ávido de excepcionalidad, tal como se manifiesta, por ejemplo, en el García de *Raquel,* y tanto más propenso a lo irracional cuanto que se niega a admitir una realidad ineluctable. La idea de la superioridad de la inspiración respecto a la observancia de las reglas, del ingenio respecto al oficio, de la «naturaleza» respecto al «arte», es, pues, indudablemente una idea aristocrática. No se lucha contra la *naturaleza*: ni el «trabajo» ni el «sudor» del afanoso Racine lograrán vencer al determinismo del clima que no le lleva a expresar sublimidades, como puede hacerlo en España, espontáneamente, un «sujeto de cortos estudios». Será, cuando más, un buen artesano («su exactitud..., la prolixa escrupulosidad con que trabajó...»); no posee innata esa disposición *natural* que es privilegio exclusivo de los españoles.

Ante tal argumentación, no se deja de pensar en otro determinismo, el de la noble alcurnia que, por un lado, basta por sí sola para pretender legítimamente una posición social privilegiada, pero por otro condiciona —al menos así se afirma— toda la conducta del individuo, que sólo puede obrar

«como quien es» y se diferencia naturalmente del hombre común. La plebe pechera, por muy laboriosa que sea (o por ser laboriosa...), nunca deja de ser plebe, incapaz de grandeza, y nada puede eliminar esta lacra, ni siquiera una decisión real que la invistiera con las más altas dignidades tradicionalmente —y, por lo tanto, justamente— reservadas para la nobleza. [112]

Si se recuerda que, paradójicamente, Huerta no parece haber escrito su tragedia en un arrebato de inspiración, sino que, por el contrario, según confesó él mismo, le exigió seis años de un trabajo incesante, se admitirá que, como hemos tratado de demostrarlo, la teoría de los climas manejada por el dramaturga rebasa los límites estrechos de la controversia literaria relativa a la observancia o al rechazamiento de las reglas clásicas. En último análisis, esta repugnancia en admitir unas reglas compresivas de pretendido carácter transcendente compromete no sólo al dramaturgo sino al *individuo* Huerta, en la medida en que refleja y compensa —si bien de modo ilusorio— una imposible negativa: la que la mentalidad aristocrática de derechas opone al conjunto de la política interior del gobierno, muchos de cuyos adeptos se mostraban, por otra parte, resueltamente favorables al neoclasicismo. Y esa reducción del conflicto ideológico a las simples dimensiones de la controversia literaria —en la que intervienen, por otra parte, muchos elementos ajenos a la estética— explica en cierta medida la persistencia y la violencia excepcional de la lucha entre partidarios y adversarios del neoclasicismo en el siglo XVIII.

Tales son las razones del hondo desprecio de Huerta por el clasicismo francés y sus mal llamados injertos españoles del XVIII, por «aquellas rígidas reglas de pura convención, que observan como fulminantes cánones del consistorio del Parnaso los que *disimulan su falta de fuego e invención* con el especioso pretexto de exactos y escrupulosos». En términos análogos censuraba en Racine aquella «afectada regularidad (...) con que procuró *suplir la falta de su ingenio*». Es que para él las reglas son el disfraz de una mediocridad vergonzante, la expresión de aquella «compasible medianía» [113] incapaz de impulso creador y que hace de su *sometimiento* a una *técnica* la condición de la perfección. De manera que venerar como autoridad trascendente aquella «obra de los hombres» meramente convencional implica no sólo la alienación de la

autonomía del genio, sino también, en la medida en que esas reglas pretenden ser universales («cánones del consistorio del Parnaso»), el asentimiento a una nivelación de los ingenios sobre la base de una mediocridad laboriosa. Al fin y al cabo, ello supone que no se es de la raza de los amos, sino de la de los esclavos, y conociendo la mentalidad huertiana, comprendemos que la observancia de los preceptos representa aquí un aspecto de la domesticación de las conciencias.

El autor de *Raquel* no constituye una excepción: «prisión que *oprime y sujeta* con crueles *grillos* toda la facultad del discurso al *límite* de su estrechez», tales son las reglas según Erauso y Zavaleta; «las tres unidades —afirma por su parte Nifo [114]— no sólo no son esenciales, pero ni necesarias (...) El hombre de gusto nunca se deja *encadenar*». El hermano de un supuesto corresponsal de Clavijo y Fajardo escribe asimismo: «Essas que llaman unidades no son para la *viveza y fuego Español,* que requieren un campo muy vasto; son para espíritus *limitados, esclavos* de la autoridad de los Antiguos». [115] Pero fue Samaniego quien, burla burlando, puso de manifiesto las razones profundas de la oposición de Huerta a aquella susujeción: éste —dice irónicamente— debió demostrar en su famoso prólogo

> que es propio de niños esto de dejarse llevar de la mano, y de *esclavos* el verse cautivados en los estrechos límites de la exactitud; que el genio es superior a las reglas; que éstas son obras de los hombres; que los pretendidos legisladores del teatro no tuvieron privilegio alguno sobre el resto de los humanos para imponerle un yugo contrario a la *natural libertad,* y que en fin los poetas no son unos *miserables vasallos* de la triste y *severa razón,* sino los *más brillantes cortesanos* de la *noble y generosa* imaginación, su reina y señora *natural.* [116]

Es posible entrever lo que podía ocultarse además, en opinión de ciertos conservadores, tras la fachada clásica de las tres unidades, si se lee —por muy curioso que esto pueda parecer a primera vista— el párrafo que dedica Jovellanos a las corridas de toros en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos.* Jovellanos, que defendía las unidades, sin dar muestras de un excesivo rigor, en el *Curso de humanidades castellanas,* escribe en cambio a propósito de la corrida, que

el hecho de considerarla, andando el tiempo, como un simple medio de subvencionar a ciertos establecimientos «sacándole de la esfera de un entretenimiento voluntario y gratuito de la nobleza, llamó a la arena cierta especie de hombres arrojados que (...) hicieron de este ejercicio una profesión lucrativa, y *redujeron* por fin a *arte* los *arrojos del valor*». El autor, que como buen aristócrata acaba de evocar con nostalgia los antiguos torneos donde encontraba oportunidad de exaltarse la naturaleza excepcional de los nobles, considera que la proeza, antes lenguaje *espontáneo* y por lo mismo *distintivo* del natural noble, se halla ya, gracias a una *técnica* apropiada, al alcance del hombre común, pues éste puede adquirir la apariencia de un «valor» que no le corresponde por su humilde cuna, y asimilarse así a los mejores. El «arrojo del valor» equivale en efecto al «fuego» y a la «invención» en poesía; el «arte», a las reglas de composición. Se trata claramente para Jovellanos, como lo era para Huerta en el campo de la poesía, de un empobrecimiento («redujeron») y de una vulgarización, en todas las acepciones de la voz. Se ve, pues, que estos dos hombres, con ser tan diferentes, se hallaban a pesar de todo más cerca uno de otro de lo que podría parecer. Esto bastaría para mostrar, si fuera necesario, que la reducción de los neoclásicos y de los «tradicionalistas» [117] a unos respectivos adversarios y partidarios de la aristocracia es no sólo de un esquematismo inaceptable, sino además perfectamente errónea.

No puede sorprendernos, por otra parte, el que Huerta y sus iguales considerasen a la comedia áurea como la expresión *natural,* espontánea podría decirse, del genio español. Producto de una psicología social que aún sobrevivía en el XVIII y que ella contribuía, a su vez, a mantener —éste era, según veremos, uno de sus principales «peligros» en opinión de los reformadores—, respaldada también por una larga tradición estética que le confería una especie de intemporalidad, la comedia estaba demasiado integrada a un conjunto de hábitos de pensamiento como para que la relatividad del género pudiese ser claramente percibida por sus defensores, tarea tanto más difícil cuanto que lo natural, la «naturaleza», lejos de depender de una apreciación objetiva, constituían además un argumento polémico destinado a poner en tela de juicio la utilidad de las reglas clásicas.

De ahí la afectación y la «rigidez», [118] el carácter *artificial* y *sistemático* de que adolece, a juicio de sus adversarios, esa «regularidad», la cual, considerada independientemente de su contexto ideológico —en pugna, por otra parte, con la mentalidad conservadora—, se percibe como un precepto meramente abstracto y formal, por no decir formalista, relativo tan sólo al «materialismo architectónico de los Dramas», [119] es decir, a la estructura de la obra. Y esto nos permite comprender que *Raquel,* verdadera comedia heroica en cuanto a su espíritu, pudiese ser presentada por su autor, y considerada incluso por ciertos escritores favorables al neoclasicismo, como una tragedia conforme a la nueva estética.

Antes que Huerta, en 1716, el propio Cañizares intentó ya escribir una «comedia a la francesa», *El sacrificio de Ifigenia,* imitada de la *Iphigénie* de Racine, cuya representación duró catorce días, de septiembre a octubre de 1721, con un número de entradas alentador. ¿En qué consistía la «imitación»? La obra, escrita predominantemente en octosílabos y endecasílabos, se reduce a «menos enredo en la fábula, menos versos y más actos»; en efecto, las tres jornadas que solían tener las comedias españolas se convierten en cinco actos, la acción es más sencilla y la comedia algo más corta que las de su época: es decir, que la poca imitación que no sin dificultad se puede advertir en ella no pasa de un formalismo sumamente elemental; en cambio, intervienen el imprescindible gracioso de las obras teatrales contemporáneas y las no menos obligadas escenas de batallas; Aquiles e Ifigenia discretean en los mismos términos que los galanes y damas de la comedia; de manera que la obra viene a ser una comedia heroica de gran espectáculo hermana de las que entonces atraían al público.

Más interesante para nosotros es la tentativa de Añorbe y Corregel, capellán del monasterio de la Encarnación, quien, deseoso de desmentir la opinión entonces corriente y poco grata al patriotismo hispano de que «no havía Ingenio Español que supiese hacer una Tragedia conforme a las leyes de Oracio y, en la práctica, de Cornelio en su *Cina*», determinó estudiar la traducción de esta obra por el marqués de San Juan y redactar un *Paulino* «a la *moda* francesa» (término revelador) en 1740. ««No diré —escribe— que conseguí el intento, pero

sí que lo intenté con todas mis fuerzas, *violentando mi Yngenio a lo que no es de mi Genio.*» Esta frase, fundamental, permite comprender que la «tragedia» no tenga de «clásica» más que la división en cinco actos, en la medida en que debe su origen, como la *Raquel* de Huerta, a un desafío, a un deseo de negar la «superioridad» de los prestigiosos modelos franceses tenidos por «universales», contra las convicciones artísticas del autor. Es, en suma, pecado formalista, en el que el sentimiento nacional tiene más parte que la estética. Pero, a diferencia de la *Ifigenia* de Cañizares, *El Paulino,* sin ser —¡ni mucho menos!— tragedia clásica, [120] tampoco es legítima comedia heroica. ¿Cuáles fueron, pues, los límites de la asimilación por Añorbe de la dramaturgia clásica? Mejor dicho, ¿qué idea se formaba el autor de la tragedia clásica a través de su lectura de la traducción del *Cinna* corneliano?

Durante cerca de cuatro actos, concretamente hasta la escena quinta del acto cuarto, no se oyen más que conversaciones lánguidas y a menudo estereotipadas en el palacio del emperador Teodosio; los protagonistas salen y entran, sin propósito bien definido, sin caracterización psicológica. Pues en esto precisamente se manifiesta la imitación de Corneille: acostumbrado al *dinamismo* de un enredo fundado esencialmente en una sucesión ingeniosa de lances —particularmente importante, pues el teatro es ante todo para él, como lo muestran sus demás obras, un espectáculo—, [121] el buen capellán se revela incapaz de imitar una acción basada en el contraste de caracteres, el conflicto psicológico, o sea, en una palabra, en la primacía del diálogo, y por lo tanto la reduce a una serie de conversaciones que llenan cerca de cuatro actos y cuyo escaso interés dramático trata de remediar recurriendo a los artificios estilísticos tradicionales: metáforas, antítesis, agudezas, alusiones al zodiaco y a la mitología, cuentecillos, propios todos de la comedia áurea y de su descendencia. Sólo en el acto quinto aparecen ciertos elementos de un enredo: un hortelano obsequia con una hermosa manzana al monarca, y éste se la da a su esposa Eudosia, la cual a su vez se la ofrece a Paulino. A Paulino se le ocurre también regalársela a Teodosio, por lo que se le sospecha de tener relaciones ilícitas con Eudosia. La razón de estado obliga a castigar a los presuntos culpables, y tal vez corresponda esta fatal peripecia, causa del inmerecido castigo

de los mejores, al intento de suscitar el «terror» y la «compasión», requisitos indispensables de toda tragedia clásica. Pero queda por lo mismo patente que cuando el dramaturgo quiere introducir en su enredo cierta animación, despertar cierto interés por la andadura de la acción, no puede menos de echar mano de los recursos más trillados de la comedia de capa y espada, o de la heroica. Todo bien mirado, pues, la obra no es más que una comedia heroica *amputada del dinamismo* que caracteriza entonces las que se escriben, entre ellas las del propio Añorbe. Y esta interpretación de las tragedias clásicas nos trae al recuerdo la opinión de García de la Huerta, quien las tenía precisamente por «soporosas» y «lánguidas».

Pero esta imitación meramente técnica, formalista y, por tanto, fracasada, [122] no constituye ninguna prueba de una «inferioridad» de los primeros dramaturgos españoles del XVIII con relación a los maestros de allende el Pirineo; lo que sí nos permite inferir es primero que unas reglas estéticas determinadas no se pueden abstraer, separar, de unas formas determinadas de sentir, de pensar, de vivir, es decir, de un substrato ideológico dado, que permite la formulación, y la aceptación, de una teoría estética correspondiente, y también, por consiguiente, que un Cañizares o un Añorbe no estaban ideológica ni estéticamente preparados para asimilar unas reglas ajenas a su vivencia de españoles amantes de un pasado glorioso y de sus valores entonces todavía vigentes. Así, pues, tampoco deberemos extrañar las dificultades encontradas por los primeros dramaturgos neoclásicos en sus intentos para crear una tragedia española.

Era más fácil, en un período de *adaptación,* observar la regla *técnica* de las unidades que asimilar el *espíritu* del teatro clásico: el español culto no podía deshacerse en un día de una forma de cultura que había modelado su personalidad; son, por lo tanto, unos mismos defectos los que con regularidad denuncia Moratín hijo en aquellos primeros intentos de tragedia o de comedia regular: en *La petimetra,* de su padre, se mezclan «los defectos de nuestras antiguas comedias con la *regularidad violenta* a que su autor quiso reducirla»; y, en efecto, don Nicolás, deseoso de respetar la unidad de lugar, se ve en la precisión de multiplicar los escondites de sus galanes en los cuartos contiguos para disimularlos a la vista de los recién

llegados, de manera que para evitar un «defecto», incurre varias veces en otro no menos criticado en la comedia áurea, pues se juzga que fomenta la «inmoralidad» de la juventud contemporánea; *Hacer que hacemos,* de Iriarte, tampoco consigue renunciar a los tópicos del enredo del teatro anterior; *El Viting,* de Cándido María Trigueros, se denomina «tragedia», pero tiene no pocos lances de comedia heroica; *Sancho García,* de Cadalso, es tragedia «arreglada y débil», a juicio de Leandro Moratín; en la *Lucrecia* y la *Hormesinda,* del padre de éste, tampoco le satisface el enredo; en *Guzmán el Bueno,* también censura la «*violencia repugnante* en la unidad de lugar», así como en la *Numancia destruida* de López de Ayala. El autor de la última tampoco puede, por otra parte, renunciar a ciertos procedimientos propios de los dramaturgos «populares»: advierte con razón Martínez de la Rosa que el personaje de Olvia

> no parece sino que está copiado de una mala *novela.* Una doncella tan *belicosa* que mientras van los suyos a combatir, se queda de guardia y de escucha para observar el campo enemigo; que está en tratos con Yugurta para que se pase a los suyos, en cambio de su mano; el *venir* el monarca africano a *requebrar a su querida desde un campamento* a otro; el enviarle Olvia *la cita para la noche* y la espada en prenda; llegar Yugurta y *ocultarse; salir* Olvia *disfrazada,* queriendo *darle muerte* para vengar la de un hermano...; todo eso, digo, no asentaría mal en una de esas *monstruosas comedias* que excitan la curiosidad y divierten a fuerza de *lances extraños, de escondites y disfraces, de valentías y enamoramientos.* [123]

Se trata, en efecto, de unos lances a los que recurre frecuentemente el teatro de Zavala y Zamora, Moncín o Valladares (la descripción corresponde perfectamente a *La destrucción de Sagunto,* del primero). Sebastián y Latre, al versificar la traducción en prosa del *Británico* de Racine por Juan de Trigueros (1764), reduce a «tres Actos, que es lo mismo que Jornadas» los cinco del original, y tampoco puede por menos de añadir al final de la obra el acostumbrado llamamiento a la benevolencia del «Senado discreto». El que Aranda encargase traducciones del francés para abastecer los teatros de los Reales Sitios evidencia mejor aún lo difícil de esa paulatina adaptación. [124]

Así como la consideración que manifiesta Huerta por Corneille se basa en cierta comunidad de tendencias, también se deriva en realidad su desprecio por la obra de Racine de que los valores que éste propone en su teatro a partir de *Andrómaca* se apartan —cuando no constituyen su negación lisa y llana— del ideal caballeresco que animaba a los personajes cornelianos. En efecto, la amplia corriente de pesimismo moral que «acompaña y sustenta al jansenismo propiamente dicho (...) en la segunda mitad del siglo, en el preciso instante en que se agudiza, con el triunfo del absolutismo luiscatorceno, la caducidad del antiguo ideal heroico», [125] tiende a rebajar al superhombre aristocrático, dueño de su destino como de sí mismo, al nivel de simple juguete de las fuerzas de la naturaleza, y a negar por lo tanto la autonomía del yo en que se fundaba toda su moral. Un Pascal, un La Rochefoucauld, un Esprit, denuncian al «amor propio», al egoísmo, oculto bajo las grandes virtudes caballerescas, el carácter engañoso del testimonio de la conciencia sobre los impulsos aparentemente más nobles y desinteresados, la miseria del hombre que se expresa, a pesar suyo, en su apetito ilusorio de grandeza, en una palabra, su idealismo, que no es más que el disfraz inconsciente de su instinto. En consecuencia, el amor a la gloria, «mediante el cual el alma se substrae a una injuriosa dependencia respecto a lo material», no es en realidad más que un sublime engaño, una aureola con que se adorna la más ramplona codicia. Así, pues, «unificando a la naturaleza a expensas de la sublimidad moral» dichos escritores «unifican a la humanidad a expensas de las prerrogativas del nacimiento», entregándose a una verdadera «demolición del héroe».

Ahora bien, la tragedia de Racine —cuyos vínculos con Port Royal nadie ignora— «puede ser considerada como la conjunción de un género literario tradicionalmente nutrido de sublimidad y de un nuevo espíritu naturalista deliberadamente hostil a la misma idea de sublimidad». A partir de *Andrómaca* surge una concepción del amor que rompe con la tradición caballeresca ilustrada por los amantes cornelianos; «se trata de un deseo celoso, ávido, que se aferra al ser amado como a una presa; ya no se trata de un culto que se rinde a una persona ideal, en quien residen todos los valores de la vida»,

y su consecuencia fundamental es que lejos de exaltar al yo, de desembocar en la sublimidad, de elevar al individuo por encima de la naturaleza, lo rebaja al nivel del instinto, ya que «tiende a posesionarse primero de quien lo experimenta»; constituye por lo tanto «la negación de la libertad, la viva refutación del orgullo».

Esto explica, sin duda, que se haya podido ver en *Raquel* un intento de rivalizar con Racine. [126] Pero tal como se expresa, esta idea no es en suma más que un contrasentido de puro formalista. Hasta cierto punto, se puede conceder que la psicología del rey Alfonso tiene algún parecido —lejano— con la psicología raciniana: los ricoshombres denuncian a lo largo de la obra la ciega pasión que tiene esclavizado al monarca y sustituye a su voluntad; de ahí la «ignominia», el rebajamiento del que debería mostrarse como el primero de entre los grandes. Su versatilidad, su inconsecuencia, no hacen más que poner de relieve la pérdida de su autonomía, del dominio de sí mismo; toda su conducta es una «viva refutación del orgullo»; como hace Racine con su Hermione, Huerta «hunde su razón y su conciencia al mismo tiempo que su voluntad, y quiere que se engañe respecto al impulso que le guía»; porque no hay, en efecto, una correspondencia inmediata y clara entre el lenguaje de Alfonso y su pensamiento profundo; sus palabras están destinadas, precisamente, a «ocultar tanto a nuestra vista como a la suya» los verdaderos móviles de sus actos; podría decirse de él, a este respecto, lo que dice Vauvenargues de los personajes de Racine opuestos a los de Corneille: que no habla para darse a conocer, sino que se da a conocer porque habla; [127] y efectivamente, tras la larga serie de recriminaciones de Hernán García en la jornada primera, Alfonso, al recobrarse ya, parece actuar como verdadero rey, dueño de sus pasiones y de sus actos:

> Triunfe esta vez de sí quien tantas veces
> supo triunfar de exércitos contrarios...

Pero lo que ocurre es que se engaña a sí mismo, y algunos versos más adelante ya le vemos literalmente enredarse en una argumentación de un rigor exclusivamente formal y que traduce en realidad su vaivén entre dos imperativos tan apremiantes

uno como otro; su conclusión, absolutamente inesperada, suena a heroica:

> Ceda el sagrado
> ser de la Majestad un vil afecto.
> Las débiles pasiones de lo humano
> a la vista del solio desparezcan.

Pero más que sobrehumana, es inhumana, y este mismo exceso revela que dicho recobramiento es ilusorio; poco después, confiesa a *Raquel* que la exilia precisamente porque la ama y teme por su vida, sin que sepamos exactamente si tal es la verdadera razón de su decisión o si, como dice la Judía, sacrifica su amor a la propia seguridad pese a sus negativas. Por último, podría decirse de su orgullo, como del de Raquel, que «ya no constituye el estímulo del honor, sino la medida del deshonor. Semejante a las demás pasiones, violento y miserable como ellas, se ha reintegrado a la naturaleza». [128]

Y el caso es que lo que el autor de *Raquel* reprocha a un Racine y a sus héroes, [129] y también por boca de los ricoshombres a Alfonso VIII, [129 bis] es esa falta de «masculinidad» (es decir, su discordancia con la imagen que Huerta se forma del hombre, y más exactamente, del hombre noble). Y esto es, en efecto, lo que separa al dramaturgo francés del español: el primero pone en escena unos personajes que se nos aparecen a veces como la negación, y otras como una suavización, una humanización, de los héroes cornelianos porque su pensamiento ya *ha dejado de ser fiel* a la tradición caballeresca, aunque ésta siga ejerciendo algún atractivo sobre él; Alfonso, por su parte, es también un personaje no heroico, pero visto por un dramaturgo *admirador del ideal heroico,* y sólo adquiere su verdadero sentido frente al «corneliano» Hernán García, héroe positivo, podríamos decir, del que representa en cierto modo la antítesis. Por ello se alude frecuentemente en *Raquel* al pasado glorioso que la actual conducta del monarca desmiente; Hernán recuerda al soberano vacilante las proezas que le dieron antes fama universal; la propia Judía opone el «antiguo valor» de su amante a su pusilanimidad actual, a esa «pusilidad» que el autor reprocha a los «talentos limitados». «Vos mismo/a quien *ya* los temores vencer saben...», dice en otro lugar. Por lo tanto, de querer utilizar a toda costa la voz «raci-

niano», forzoso es confesar que Alfonso lo es de manera muy elemental y que, por el contrario, los valores cuya apología hace *Raquel* evocan más bien a Corneille. García de Arrieta, traductor de los *Principios filosóficos de literatura,* de Batteux, lo advirtió perfectamente al afirmar:

> Mas no era sólo el delicado y patético pincel de Racine el que sabía manejar Huerta; aún manejaba *mejor* el *robusto y valiente* de *Corneille.* En la *Raquel* se ven rasgos sumamente parecidos a los de este gran poeta; su *grandiloqüencia,* su *elevación,* (...) su *nobleza* en los sentimientos (...); y en fin su fuego, su entusiasmo, su brío... [130]

No obstante, se podrá observar que no pocos autores de la segunda mitad del siglo, cuando se refieren a los maestros del clasicismo francés, engloban en la misma frase elogiosa a Corneille y a Racine: «en uno de los prólogos de su traducción del *Año Cristiano* —escribe Menéndez y Pelayo a propósito del P. Isla— llegó a estampar que Montiano, 'lejos de imitar a los dos famosos trágicos Corneille y Racine, descubre y enmienda sus defectos'». Samaniego, en la *Continuación de las Memorias críticas de Cosme Damián,* finge despreciar, parodiando el prólogo del *Theatro Hespañol* de Huerta, a «... los ignorantes Voltaires, [131] Corneilles, Racines, Molières, etc., etc.», lo cual muestra por otra parte que, mucho antes que Mesonero Romanos o Cánovas del Castillo, se había interpretado equivocadamente la opinión de «Antioro» acerca del autor del *Cid.* Conviene reconocer que en la diatriba apasionada de Huerta contra el conjunto del clasicismo, Corneille se diferencia únicamente de sus iguales por el trato menos riguroso que recibe; de todas formas, ni el contenido ni la finalidad de la polémica dejaban a los adversarios de Huerta la posibilidad de percibir este matiz, tanto menos cuanto que, después de siglo y medio, el contexto político-social —extranjero, por encima— de *Cinna, Horace* o *Rodogune* se había diluido, como era natural, llegando a encarnar Corneille simplemente, para las jóvenes generaciones, junto con Racine y Molière, *el* clasicismo maltrado por Huerta.

Por otra parte, tampoco es infrecuente que por razones análogas algunos críticos incluyan a *Raquel* en la lista de las tragedias neoclásicas, al lado de la *Hormesinda* o la *Numancia*

destruida; así ocurre, por ejemplo, con Leandro Moratín, en un trabajo escrito unos cuarenta años después del estreno de la obra. Este criterio puramente estético no hace más que confirmar lo que decíamos a propósito de la opinión de «Batilo» acerca de *Raquel,* a saber, que en la época de su publicación ya pertenecía al pasado; la crítica se encierra en los límites de una estricta estética formal cuando ya no comprende el contenido ideológico de la obra criticada.

Sin embargo, tampoco faltan ejemplos que dejen constancia de la preferencia otorgada a Racine frente a Corneille por la opinión ilustrada. Leandro Moratín, al evocar en la *Advertencia* a su traducción de *Hamlet* las luchas de los partidarios de Racine —entre ellos Voltaire— con los de Corneille en el XVIII, escribe que éstos preferían «lo natural a lo conveniente, lo maravilloso a lo posible, la fortaleza a la hermosura, los *raptos de la fantasía* a los movimientos del corazón, y el *ingenio* al *arte*»; la palabra «natural» puede a primera vista interpretarse equivocadamente, mayormente si se recuerda con qué tesón defendía Moratín lo natural en el teatro; pero es evidente que aquí —y las demás antítesis no dejan lugar a dudas— el término designa a la naturaleza humana en su *libre* manifestación, en oposición al «decoro» («lo conveniente»), es decir, en definitiva, al «arte» o al «buen gusto». Luzán, en el tercer libro de *La Poética,* observa que

> se han hecho algunas traducciones del Francés, dignas de particular aprecio, como la del *Cinna* de Corneille por el Marqués de San Juan; y *con más razón,* la del *Británico* de Racine, en que Don Juan Trigueros se igualó quanto podía esperarse de la prosa a la pureza y energía del original, y la *Athalía* de Don Eugenio de Llaguno, cuya versificación no desaprobaría el Eurípides de la Francia...

El joven Mariano Luis de Urquijo, en el prólogo de su traducción de *La muerte de César,* de Voltaire (1791), escribe a propósito del padre de la tragedia francesa:

> Sin embargo, quedaban aún en las Tragedias de este hombre algunos vestigios de la *hinchazón de los Españoles,* sobre los quales se había formado; mas la buena suerte del Teatro moderno hizo que viniese después Juan Racine...

En su traducción del *Cid,* publicada en 1803, Tomás García Suelto tuvo buen cuidado de eliminar, según Quintana, los «*conceptos falsos o hinchados* en que a veces cae el estilo de Corneille», así como los fragmentos «en que el *diálogo excesivo* y la *declamación* (...) enfrían el interés de la acción». [132] Por último citaremos una vez más a Quintana, cuyo juicio matiza y complementa los anteriores:

> La pintura de los sentimientos heroicos y elevados tiene tanto atractivo para la *juventud* que no es de extrañar sucediese al escritor de este ensayo lo que a casi todos los *principiantes,* que es *gustar más de Corneille que de Racine.* Más adelante sucede lo contrario, y a medida que *la razón* y *el gusto* se perfeccionan, se aumenta la afición al segundo y se conoce su inestimable valor. [33]

Lo cierto es que en el siglo XVIII se tradujo menos a Corneille que a Racine. [134] De éste, podemos citar a *Britannicus,* traducido en prosa por Juan de Trigueros en 1752; *Andromaque,* traducida por Clavijo; *Athalie,* por Llaguno y Amírola; *Iphigénie,* por el duque de Medinasidonia (1768) y Jovellanos; *Phèdre* y *Mithridate,* por Olavide; *Esther,* por Enciso Castrillón (¿?), etc. Pero la empresa de Jovellanos, Clavijo y Olavide está directamente enlazada, como es sabido, con la constitución de un repertorio dramático para los Reales Sitios, bajo el alto patrocinio del conde de Aranda después del motín de Esquilache, lo cual significa que el gobierno ratificaba en cierto modo *oficialmente* las preferencias de los traductores —a no ser que también las hubiese sugerido— y se proponía hacerlas compartir por «las clases distinguidas de gentes que siguen la Corte», [135] la alta administración, podríamos decir. Ello equivale a confesar por una parte que el repertorio nacional ya no estaba en condiciones de secundar la acción gubernamental, y por otra, que el nuevo régimen aún no había logrado suscitar obras capaces de ilustrar —y popularizar— la nueva orientación ideológica.

Si los primeros reformadores echaron mano con tanta frecuencia del repertorio raciniano —y del teatro francés del XVIII— no se debió a que fuesen «peores patriotas» que sus acusadores; las obras que traducían ofrecían entonces, a su juicio, mayores afinidades con su propio pensamiento y con los objetivos del gobierno que aquellas que aplaudía con más

frecuencia el público madrileño. Pero no conviene hablar de ciega admiración: si bien se deben tener en cuenta las dificultades propias de cualquier traducción, se observa no obstante que, por ejemplo, el duque de Medinasidonia modifica el texto de su *Ifigenia* siempre que lo considera necesario; Cándido María Trigueros hace representar en 1788 otra *Ifigenia* «corregida» por él, tal vez a partir de la versión de Jovellanos, y el quinto acto de la obra queda notablemente enmendado; en 1786, una *Andrómaca,* «Tragedia de Mr. Racine traducida al Castellano» según el *Memorial Literario,* incluye «alguna mutación en el quinto acto»; por último, el *Británico* de Juan de Trigueros, que representó la compañía de Martínez en 1779, figura en la lista de proscripciones que encabezaba cada tomo del *Teatro Nuevo Español* publicado a partir de 1800 por la Junta de Reforma. ¿Inconsecuencia? De ninguna manera; *después de la Revolución francesa,* se consideró que —cualesquiera que fuesen por otra parte los méritos de la obra— no convenía ofrecer al pueblo la imagen de un monarca fratricida; la de un rey que se humilla públicamente ante su hijo no era menos peligrosa; por ello figura también en la lista *La vida es sueño,* tras haber sido excluida de la que Bernardo de Iriarte estableciera para los teatros de los Reales Sitios. [136]

El reparto de *Raquel* hace pensar inevitablemente en *Esther,* y los predecesores de Huerta no dejaron de relacionar a la bella Judía con el personaje bíblico, que había de ser protagonista de la tragedia raciniana. [137] Pero si bien Amán recuerda al tradicional mal consejero, el despotismo no se critica en esta obra esencialmente religiosa en nombre de los mismos principios y, por lo tanto, de los mismos intereses que en la tragedia huertiana; por otra parte, aunque el carácter religioso del tema oculte alusiones políticas más claras, la pareja Ester-Mardoqueo, que se encuentra en una situación totalmente *opuesta* a la de Raquel y Rubén, triunfa en el desenlace, *sin haberse alzado jamás abiertamente* contra el déspota que oprime al pueblo judío. *Raquel* es, si bien se mira, la derrota de los triunfadores de *Esther,* o del *Mardoqueo* de Juan Clímaco de Salazar, [138] pero es, además, la de Asuero.

[1] *Discurso crítico sobre el estado de nuestra scena cómica...*, B.N.M., ms. 18475/1-3.

[2] A. Rodríguez Moñino, «Catálogo de los manuscritos extremeños existentes en la Biblioteca Nacional de París», *Rev. de Est. Extremeños*, XV, enero-abril 1941, cuad. 1, p. 49.

[3] Existen indudablemente algunas analogías entre tal o cual máxima enunciada por los personajes de las citadas obras del XVII y las que Huerta pone en boca de los suyos; pero no se trata de simple «imitación» ni de falta de originalidad: el problema que planteaba el autor de *Raquel* no constituía una novedad en el XVIII.

[4] Por lo mismo incurre en un anacronismo, seguramente voluntario: Alfonso murió dos años después de Las Navas, y la escena que comentamos ocurre siete años después de la referida batalla. Además, la participación del rey en la conquista de los Santos Lugares es una leyenda, ya utilizada por Lope en su *Jerusalén conquistada*, anterior a *Las paces de los Reyes;* en la *Jerusalén* (libro XIX) cuenta ya el «Fénix» la historia de la hermosa Judía, y no pocas ideas e imágenes de la obra se vuelven a encontrar en la *Raquel* de Huerta.

[5] Es una «ramera vil», la «torpe Raquel», una «infame muger prostituida», etc.

[6] Véase R. A., *Sur la querelle...*, pp. 281-282.

[7] Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, p. 533.

[8] *Historia del reinado de Carlos III en España*, M., 1856, II, p. 8.

[9] Añadiremos que la obstinada fidelidad del monarca a la memoria de su difunta esposa María Amalia es una hermosa leyenda: las segundas nupcias de Carlos III no se realizaron porque su goyesca fealdad, según dicen, desanimó a una princesa francesa; en cambio, la marquesa de la Croix, agente de Beaumarchais (autor de *El barbero de Sevilla*), supo sacrificarse en nombre de los intereses políticos de la nación vecina.

[10] «Reinado de Carlos III», en *Historia General de España*, X, p. 321.

[11] Danvila, p. 308.

[12] Ibid., p. 342.

[13] *El christiano viejo defensor de la nobleza española contra el discurso CXVI del Censor*, M., 1786. Más pormenores en mi citado trabajo, pp. 285-286, n. 57.

[14] O. c., p. 228.

[15] Véase el reciente y documentado artículo de Pierre Vilar, «El Motín de Esquilache», *Rev. de Occidente*, febrero 1972, n. 107, pp. 199-249.

[16] Carlos Cambronero, «Cosas de antaño», *Rev. contemporánea*, 1900, CXIX, pp. 157 y ss. A esas medidas se refiere también un bando del corregidor Morales publicado en el reinado siguiente (*Diario de Madrid*, 1 mayo 1795).

No se ha insistido bastante en las funestas consecuencias para la industria textil nacional del bando sobre sombreros y capas: ya desde 1710 aprovecharon los industriales franceses el cambio de dinastía para proponer al nuevo rey que sus súbditos vistiesen «a la françoise» y aban-

donasen la golilla; antes del motín se preocupaban los fiscales del Consejo por las repercusiones que iba a traer infaliblemente la introducción de géneros de «fuera del Reino» consecutiva al bando sobre capas, insistiendo sobre todo en que la generalización del traje militar en las ciudades equivalía a acabar con los géneros del país y sus fábricas, y a desatar reivindicaciones salariales debido al paro inevitable y a los gastos de adquisición del nuevo traje. El caso es que se notó bastante agitación en los gremios concernidos. Falta saber ahora a quién favorecía económicamente en España la decisión real, a qué sectores de la economía y del comercio españoles se quería beneficiar: la respuesta a esta pregunta aclararía muchas cosas.

17 Véanse V. Rodríguez Casado, *La política y los políticos en el reinado de Carlos III,* M., 1962, caps. I y II; y Beccatini, *Vida de Carlos III de Borbón,* trad. al castellano, M., 1790, t. I.

18 *Discurso histórico...,* en Danvila, p. 331.

19 Ferrer del Río, p. 32.

20 Sustituir a Esquilache por otro era «proceder al planteamiento de un sistema completamente nuevo», según Tanucci (Danvila, p. 393), y, según Moratín, «una revolución dirigida a mudar todo el ministerio (...) y evitar por este medio las innovaciones y reformas que se meditaban, tan perjudiciales a los privados intereses de muchos como favorables al bien general».

21 «Nobilitas sola est atque unica virtus», la única nobleza es la virtud (Juvenal, *Sátira VIII*). Un teórico oficial del absolutismo, Peñalosa y Zúñiga, (*La Monarquía,* M., 1793, t. I), escribe: «la nobleza ha nacido de la virtud».

22 Un texto de la obra, que se custodia en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona (ms. 82.668), se intitula *Tragedia nueva / El Motín de España, culpa / de Raquel / y Defenza* (sic) *de la Nobleza.*

23 En la escena de la jornada segunda en que Alfonso traspasa el mando a su querida figura tres veces la palabra («al gusto de su rey», «gusto mío», «si es vuestro gusto»), e interesa advertir que la censura suprimió el pasaje.

24 «Cabía haberle presentado *grande, cual le pinta la historia*» (*Obras literarias,* P., 1827, II, p. 279).

25 Carta a Jovellanos, 16 enero 1778, B.A.E., LXIII, p. 79.

26 Danvila, p. 315.

27 Así en el *Ideado Mausoleo del Marqués de Esquista o Eschilaze* (ms. de la Univ. de Salamanca, citado por Danvila, pp. 342-343): la inscripción ideada para la estatua que ha de dominar el edificio es «sicut huic, omni tyrano»; se representa a España bajo la forma de una estatua que despierta de un *letargo,* ese letargo en que está sumido Alfonso, según García.

28 Ms. 12-17-3-32 de la Academia de la Historia.

29 *Discurso histórico...,* o. c.

30 «Bien que se resientan de inverosímiles ciertos pormenores de los aquí apuntados, no es dudoso que se deliberó dentro de palacio (...) y que hubo la divergencia que la relación asegura» (Ferrer del Río, p. 25).

31 «Exponer la vida el vasallo por ver reintegrado a su Rey en el explendor que merece, ¿será inobediencia o acrisolada lealtad?» (*Humil-*

de representación... mandada al rey el martes 25 de marzo, B.N.M., *Papeles varios curiosos,* ms. 18.090, fol. 240.)

32 Martínez de la Rosa se ha dado cuenta de que Garcerán servía «para ofrecer contraste con la honradez sublime de Hernán García...» (o. c., p. 280).

33 «Dicen que se le ha utilizado para acabar con los Jesuitas...», escribe una señora principal al conde de Périgord en 1773 (Morel Fatio, o. c., p. 152).

34 «Conozco tu razón; veo que Alfonso
hacia su perdición se precipita:
de Raquel la injusticia considero:
pero Alfonso es mi rey; Raquel me obliga
con beneficios; fiel y agradecido
debo ser a los dos;...»

35 Dice el mismo Peñalosa y Zúñiga (o. c., p. 45):

«... el defecto del Príncipe no exonera al Vasallo de la obligación de obedecer... Lo contrario,... esto es,... resistir la ordenación del Príncipe para extraerse del yugo de la ley, atendiendo a sus defectos personales y no a su augusta Soberanía por otro camino que el de fieles insinuaciones es crimen abominable, incompatible con el espíritu del Evangelio, y damnable en el orden de la Sociedad.»

36 «La posesión y pleno exercicio del poder (...) pone en las manos del Monarca absoluto una autoridad independiente», escribe Peñalosa recordando a Bossuet.

37 *Ensayo de una Biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III,* M., 1785-1789, III, s. v. Huerta.

38 O. c., p. 272.

39 *Esprit des Lois,* II, 4 («sin monarca no hay nobleza»).

40 Tal vez recordara Huerta en este caso la conversión final de la Judía en la comedia de Lope.

41 «... el hacer que Rubén cometa el asesinato de Raquel, y no los Castellanos, es un ardid bastante fino, pues con esto logra que recaiga todo el odio de esta acción sobre aquel pérfido consejero» (García de Arrieta, en su trad. de los *Principios filosóficos de literatura* de Batteux, M., 1800, IV, p. 195).

Pero el plural «asesinos» empleado por Forner para calificar a los amotinados muestra que para él son los ricoshombres los únicos culpables.

42 En un romance contemporáneo del motín piden los rebeldes que se encierre a Esquilache en un castillo (*Papeles varios,* ms. c., fol. 228).

43 «No por ti, infame hebreo, no por ella;
por ser leal, por ser García de Castro,
y porque el mundo por mis hechos vea
que el noble, noblemente ha de vengarse...»

44 Carta citada, B.A.E., LXIII, p. 79.

45 «Se cuida de presentar a Raquel *verdaderamente* enamorada del rey, y manifestando su amor en aquel tremendo trance...», lo cual contribuye a «ennoblecer al carácter de Raquel, a hacerla más interesante, y causar con su catástrofe más viva impresión en el ánimo de los espectadores» (Martínez de la Rosa, o. c., p. 275).

46 Por acercarse el desenlace se ve obligado el autor, para justificar el asesinato y orientar por fin la aversión del público hacia el verdadero culpable tras una serie de transferencias de responsabilidad, a *prolongar* el diálogo entre Raquel y los rebeldes, por lo que advirtió irónicamente Forner: «¿Qué ingeniosidad es... como si fueran a sustentar unas Conclusiones sobre su muerte ponerse muy a propósito y con *gran pachorra* a disputar con la que van a matar, y a andar en dimes y diretes sobre si 'has de morir, no he de morir', gastando en la qüestión más de ochenta versos?... ¿Se paran los sediciosos en argumentos de Escuela y reconvenciones de Acto de Universidad, para averiguar *si es justo, o no* el atentado que van a hacer?» (*Reflexiones sobre la lección crítica...*, p. 125.)

47 C. Eguía Ruiz, *Los Jesuitas y el motín de Esquilache*, M., 1947, pp. 23-24.

48 Afirman que el decreto de las capas y sombreros no fue más que un detonador, como diríamos hoy, pues la rebelión tenía un «más alto fin» (*Humilde representación...*, o. c., fol. 242).

49 Empezando por los mismos testigos (véase R. A., *Sur la querelle...*, p. 314, n. 248). Por algo se publicó, probablemente a fines de junio del 66, una oficial protesta de la «Nobleza, Villa y Gremios de Madrid», en la que se desaprobaban, con la espontaneidad que es de suponer, «las pretensiones introducidas sin legítima personalidad en los bullicios pasados».

50 Véase Russell P. Sebold, *Introducción* a la ed. del *Fray Gerundio*, Clás. cast., M., 1960, p. XIX; añade el crítico: «Decir que las sátiras de Isla estaban respaldadas por la Compañía de Jesús equivale a repetir que estaban respaldadas por aquella misma aristocracia.»

51 *Memorias*, B.A.E., LXXXIII, p. 328.

52 Véase Teófanes Egido López, *Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII (1713-1759)*, Valladolid, 1971.

53 Pérez de Guzmán, «El primer conato de rebelión precursor de la revolución de España», *La España moderna*, 1909, n. 250, p. 117.

54 Merece la pena recordar la crítica que hizo Urquijo de este *Discurso:* el estadista y literato afirma que Teba, deseoso antes que nada de justificar la supresión de la autoridad real, no ha entendido bien a los historiadores que refieren los conflictos que oponían al monarca y a los ricoshombres: «los Historiadores los refieren en prueba del despotismo de aquellos [*es decir, los ricoshombres*] y de que eran unos usurpadores que tenían feudataria toda la pobre Monarquía, y aun hasta los mismos soberanos (...) Así era todo una verdadera anarquía...» (Id., ibid., n. 251, p. 58).

55 *Memoria en defensa de la Junta Central*, B.A.E., XLVI, p. 550.

56 Un artículo de *La Espigadera* (1790) da a entender que no se juzgaron sólo las cualidades estéticas de la obra: «sería mucho mejor si el hecho histórico en que se funda pudiese hacer amable la Protagonista..., pero la delicadeza del asunto y la obligación en todo Dramático de no poner a vista del público acciones de mal exemplo, antes bien escarmientos de personas altas, capaces de distraer a los hombres de las acciones perversas, se conoce fueron causa de que al autor no pudiese hacer obstentación de la viveza y fuego de su imaginación...»

57 Morel Fatio, «José Marchena et la propagande révolutionnaire en Espagne», *Revue Hispanique,* 1890, pp. 72-87.

58 14 diciembre 1790.

59 Tal «inconstancia» no es en realidad más que el resurgir de un antagonismo de clases antes disimulado, atenuado por una efímera identidad de intereses frente a un común adversario.

60 Recordemos la impresión catastrófica que produjeron sobre los reformadores españoles los sucesos de 1792 en Francia, y aquel temor al pueblo que fue un elemento determinante del afrancesamiento de algunos de ellos en 1808.

61 *Recuerdos de un anciano,* pp. 304-305.

62 Véase nuestro cap. III.

63 «... se acercó demasiado en su tragedia a nuestras comedias heroicas» (o. c., p. 270).

64 *H.I.E.,* III, p. 318.

65 B.A.E., LXI, pp. CXIII-CXIV.

66 Véanse las agudas observaciones de Sebold acerca de este aspecto de la obra huertiana en «Neoclasicismo y creación en la *Raquel* de García de la Huerta», *El rapto de la mente,* M., 1970, pp. 235-254.

67 *Obras poéticas,* M., 1778, t. I, «Advertencia del editor»; es indudablemente de Huerta la advertencia; además, «editor» podía significar a menudo lo mismo que «autor».

68 Es también el caso de la *Hormesinda* de Nicolás Moratín, contemporánea de la *Raquel.*

69 Nadie despreció más que Huerta, según veremos, las reglas clásicas, que considera perjudiciales para la inspiración.

70 *Iriarte...,* p. 191.

71 «La *Raquel* de García de la Huerta», *Rev. de Estudios Extremeños,* VII, 1951.

72 *Storia critica de' teatri antichi e moderni,* 2.ª ed., Nápoles, 1790, VI, p. 39.

73 Escribe Martínez de la Rosa acerca de otra tirada: «... las pasiones violentas corren con más ímpetu y celeridad, y no se entretienen, por decirlo así, dando espaciosas vueltas al rededor del mismo objeto, para pintarle por todas sus caras.»

74 Nicolás Moratín siente exasperación al leerla en el auto *La vacante general:* «Con la pluma de este remo / En el papel de las ondas / Dexarás tu nombre impresso» (*Desengaño II al theatro español,* p. 28).

75 *O.P.,* I, p. 141.

76 *O.P.,* p. 138.

77 Carta citada a Jovellanos, B.A.E., LXIII, p. 79.

78 Se pueden citar, por ejemplo: «¿Visteis tal libertad? – Esto supuesto – ya llega – ¿Qué maravilla que... – ¿Qué mudanzas son aquestas? – ¿Estoy despierta o sueño? – ¿Que es posible lo que escucho? – ¿Que, en fin, así me dejas? – ¿Que no hay remedio?», etc. Compárense con las de la larga serie que aduce don Leandro (*O.P.,* I, pp. 140-141).

79 «Transpireico» (*La Escena Hespañola defendida,* reedición del prólogo y de la *Lección crítica,* con algunas notas más, M., 1786, página XLVI, *n.*).

80 *Tentativa de aprovechamiento crítico en la lección de D. Vicente García de la Huerta...*, M., 1785, p. V.

81 Romance *En que da cuenta el sabio Lirgandeo de la descomunal batalla que hizo el Caballero del Phebus...* (ms. *Papeles varios, siglo XVIII,* propiedad del difunto D. Antonio Rodríguez Moñino, y B.N.M., ms. 4044, fols. 143 y ss.).

En su *Desengaño III,* escribe Moratín padre: «¿Quién ha dicho que los *Asiáticos* no tuvieron aquel estilo *pomposo* que aún hoy dura?»

82 *Fe de erratas del Prólogo del Teatro Español...*, B.N.M., ms. 9587, p. 153.

83 Puede colegirse del romance citado en la n. 81. La H del *Theatro Hespañol* expresa una toma de posición de cuyo sentido tenía perfecta conciencia. El maestrescuela del *Fray Gerundio,* un cuarto de siglo antes, fulminaba vituperios contra los «españoles indignos que escribían *España* sin *H*».

84 El *Florilogio Sacro* de Soto Marne es el gran modelo que propone Fray Blas a su amigo Fray Gerundio: «Insigne modelo tienes en el autor del famoso *Florilegio*; y sólo con estudiar bien sus frases, harás un estilo que aturulle y atolondre a tus auditorios. Al silencio llámale *taciturnidades del labio;* al alabar, *panegirizar;* al ver, *atigencia visual de los objetos;* nunca digas *habitación,* que lo dice cualquier payo; di *habitáculo* (...) *Cecuciente* naturaleza es claro que suena mejor que naturaleza corta de vista...»

85 Forner, *Reflexiones sobre la Lección Crítica que ha publicado D. Vicente García de la Huerta,* M., 1786.

86 Véase además la introducción de Sebold al t. I del *Fray Gerundio.*

87 *Napoleón o el verdadero D. Quixote de la Europa...*, M., 1813.

88 *Reflexiones...*, p. 43.

89 *O. P.,* III, p. 201.

90 A. M. M., *Corregimiento,* I-40-61.

91 Menéndez y Pelayo, *H.I.E.,* III, p. 321; la frase procede de Forner, quien fingió varias veces defender a Huerta, compartiendo burlonamente su desprecio.

92 O. c., pp. 175-176.

93 En mi citado trabajo *Sur la querelle...* le llamo equivocadamente: Cumplido; ¡y eso que poseo la obra en mi biblioteca!

94 B.A.E., LXI, p. XCIII.

95 *Nueva Relación y curioso Romance...*; es obra de Jovellanos (B.A.E., XLVI, p. 15). Antioro era uno de los dos seudónimos de Huerta, miembro de las academias italianas de los Arcades y de los Fuertes.

96 Romance citado en la n. 81.

97 B.A.E., LXIII, p. 343; todos conocen el famoso epitafio iriartino según el cual el difunto Huerta dejó «un puesto vacante en el Parnaso / y una jaula vacía en Zaragoza».

98 *Ensayo...*, o. c., III. La frase procede de las *Reflexiones...* de Forner.

99 Forner, *Reflexiones...*, p. 132; «su *Raquel* —añade— es toda de arriba abajo una lección de execraciones». Entre los «horrores» de la tragedia figura además el personaje de Garcerán Manrique, «vil adulador, consejero infame de las máximas más detestables, *tiránicas,* e ini-

quas». Si bien esta frase recuerda la definición de Garcerán por el autor de *Raquel,* el criterio de Forner es muy distinto: en este caso es con relación y en *oposición* al absolutismo de Carlos III como se define la «tiranía».

100 Martínez de la Rosa, o. c., pp. 276-278.

101 A. M. M., *Ayuntamiento,* 3-471-12.

102 Véase mi artículo «La *Raquel* de Huerta y la censura», *Hispanic Review,* primavera 1975, vol. 43, n. 2, pp. 115-139.

103 Paula de Demerson, «Un escándalo en Cuenca», *Bol. de la R.A.H.,* XLIX, cuad. CLXXXVII, mayo-agosto 1969, pp. 317-328.

104 Cánovas del Castillo escribe que Huerta trata con la misma «injusticia» a Racine y Corneille; Mesonero afirma equivocadamente que en el prólogo de D. Vicente «se trata nada menos que de imbéciles» a ambos autores, y esta frase no tiene en cuenta el sentido que da Huerta, aficionado a latinismos, a la voz «imbécil» o «imbecilidad»; en cambio, lo advierte perfectamente D. Marcelino. Además así se califica a Racine, y no a Corneille.

105 P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle,* P., 1948, p. 52.

106 Antoine Adam, *Histoire de la Littérature Française au XVIIIe siècle,* P., 1949, I, p. 471.

107 Un corresponsal anónimo del *Memorial Literario* escribía en marzo de 1806 en unas *Reflexiones* acerca de Shakespeare y Corneille que éste, «en tiempo del ambicioso y dominador Richelieu, hablaba como un Romano celoso de su libertad».

108 Véase Bénichou, passim; interesa observar que el ex alumno de los Jesuitas franceses se muestra en *OEdipe* partidario del libre albedrío, de la libertad humana tan grata a los Padres que se esforzaban por conciliar la omnipotencia divina y las exigencias del individualismo aristocrático, al igual que la aristocracia trataba de conciliar la omnipotencia real, de origen divino, y sus propios derechos políticos.

109 B. N. M., ms. 18476/13.

110 Al parecer, la medicina de la época atribuía virtudes sedativas al clima francés, pues en 1792 escribe Moratín a Forner que su nerviosismo hallará algún alivio «en aquella tierra fría y húmeda». Era más aventurado edificar sobre esta base una teoría de la creación literaria, y tanto Forner como Samaniego se burlaron de aquella influencia del calor de Febo en la inspiración, llegando a inferir graciosamente el primero que los negros de Angola serían lógicamente unos portentos de fecundidad poética.

111 Sebastián y Latre escribe por su parte en el prólogo a su *Ensayo...* que los adversarios del clasicismo «a la verisimilitud la gradúan de frialdad; a la decencia de falta de fuego poético; y a la moralidad melancolía».

112 Aparece en filigrana el prejuicio desfavorable que pesaba entonces, según lamentaban los gobernantes, sobre el trabajo «mecánico»; el arte dramático es esa «ciencia no aprendida», innata en todo «buen» poeta, como innata era la ciencia de la esgrima en el Cid de Guillén de Castro, de quien procede esta expresión. No carece de interés recordar que en plena guerra de la Independencia, cuando luchaban las partidas de guerrilleros contra un ejército perfectamente organizado y lo vencían, las

mujeres guerreras de *Los Patriotas* de Zavala tampoco habían «aprendido a marchar por solfa, ni a medir los pasos, ni a ponerse en quartas, ni en terceras (...); pero saben cargar una pistola, manejar con garbo un cuchillo, sacudir de firme y no enseñar jamás la espalda al enemigo».

113 Según Erauso y Zavaleta (*Discurso crítico...*, p. 42), fue «pobreza de ingenio» el oír Cervantes, Torres Naharro, Rueda y otros la lección de los Antiguos.

114 *La Nación española defendida de los insultos del Pensador...*, M., 1764, p. 68.

115 *El Pensador*, XXX.

116 Continuación de las *Memorias Críticas de Cosme Damián* (1785), publ. por E. Fernández de Navarrete en *Obras inéditas o poco conocidas del insigne Fabulista D. Félix María de Samaniego*, Vitoria, 1886.

117 Según ha advertido atinadamente François López, no son menos tradicionalistas los neoclásicos, los ilustrados o incluso los liberales que los llamados «tradicionalistas» del XVIII o principios del XIX. Lo que ocurre —y lo demuestra admirablemente el citado hispanista— es que cada uno de los bandos elige en el pasado histórico de España la tradición que mejor cuadra con su ideología. No son menos tradicionalistas los que admiran el siglo XVI, como muchos ilustrados, que los que reducen la historia de España al siglo XVII; lo que sí cabe advertir es que en una polémica de esta clase los contendientes tienden a asimilar *su* tradición a *la* Tradición con T mayúscula.

118 «Afectada y superflua rigidez» (*Lección Crítica*); «afectada regularidad» (pról. al *Theatro Hespañol*); «rígidas reglas de pura convención» (ibid.), según Huerta.

119 *Lección Crítica...*, p. XI.

120 «Si hay alguna de sus piezas —escribe Moratín hijo— que pueda citarse como lo peor, es sin duda el *Paulino*, que el autor se atrevió a llamar tragedia» (B.A.E., II, p. 308).

121 Se puede decir de ellas lo que Nasarre de las de Calderón: «El enredo hace toda la esencia de sus Comedias: el carácter está absolutamente despreciado« (pról. a las *Comedias y Entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra*, 1749). Citemos por ejemplo *Los amantes de Salerno*, en la que los duelos suceden a las escaramuzas con la justicia, el amante se deja sorprender durante una cita nocturna por el príncipe embozado y luego se suicida al lado de su amada; *La Oveja contra el Pastor y tyrano Boleslao*, en la que un rey caricaturesco violenta a una casada, a pesar de los sermones de San Estanislao, a quien acabará por matar; una víctima del tirano da en resucitar en el escenario, y por fin todo concluye con mucha alegría años después de empezar la acción; *Princesa, ramera y mártir, Santa Afra* (1735), donde vemos a la santa rodeada de ángeles, del Demonio «vestido de Etíope negro a lo Americano», de graciosos, de San Narciso, etc.; se muestra aficionada a los duelos provocados por su hermosura, y luego se arrepiente ante un Jesús que consigue crucificarse a sí mismo en medio de un terremoto; *La Tutora de la Iglesia y Doctora de la Ley* (Primera, segunda y tercera parte, 1737), en la que una fauna idéntica vuela a más no poder para contrarrestar los siniestros designios de un Lucifer caballero en una hidra de cartón

piedra; *La encantada Melisendra y Piscator de Toledo,* de capa y espada, con escenas de falsa magia, etc.

122 Además de Moratín, se niegan a llamarla tragedia Napoli Signorelli, Montiano y Luyando, Luis José Velázquez, llegando a escribir el último que «con más razón pudiera llamarse entremés de la tragedia misma» (*Orígenes de la poesía castellana,* M., 1754, p. 122).

123 O. c., pp. 262 y ss.

124 Moratín era capaz de descubrir y denunciar los defectos de las tragedias neoclásicas, pues no perdona ni a Cadalso ni a su propio padre, a quien tanto admiraba; pero tampoco se muestra indulgente con las del jesuita Lassala, graduándolas de «frías». Menéndez y Pelayo no se atreve a tanto: ese epíteto lo reserva exclusivamente para los primeros; las del último, y de sus hermanos en religión, aunque clásicas, constituyen para don Marcelino y sus émulos, como era de esperar, otros tantos timbres de gloria...

125 Bénichou, o. c., p. 97. Las citas siguientes son del mismo erudito.

126 Así Cánovas del Castillo, para quien Huerta «intentó rivalizar con Racine en su *Raquel* y su *Agamenón vengado*» (o. c., p. 74).

127 Vauvenargues, *Réflexions critiques sur quelques poètes,* citado por Bénichou, p. 144.

128 Bénichou, p. 143.

129 «Sus héroes todos son afeminados, / fáciles, baxamente enamorados», escribe en 1793 el «Abate Agamenón» en su *Carta censoria sobre la reforma de los Teatros dirigida a la turba de críticos dramácticos.*

129bis Con la diferencia de ser la reina, y no la amante, causa de la «afeminación» del rey, se formulan idénticas acusaciones contra éste por la oposición aristocrática goda en el *Athaúlpho* de Montiano, tragedia en la que los nobles rebeldes quedan castigados por regicidas.

130 T. IV, M., 1800, p. 207. Se ha dicho de esta traducción que constituía en cierto modo la biblia de los neoclásicos. En lo que a Moratín se refiere, cabe dudarlo: las críticas que dirige Arrieta a las comedias de don Leandro son casi idénticas a las que formula Munárriz, traductor de Hugo Blair. Incluso lamenta que las obras moratinianas carezcan del fuego que tienen «muchas de nuestras antiguas Comedias». Se observará, en la página 128 del t. III, que la crítica de los personajes calderonianos procede de la de Luzán en su *Poética.*

131 Cabe preguntarse por qué Huerta, tan opuesto a Voltaire, dio en traducir la *Zaïre,* mejor dicho, en versificar la traducción en prosa de la tragedia del autor francés. Los nombres de Lusiñán, Saladino, etc., a quienes se alude al principio de la *Jerusalén conquistada* de Lope (cuyo libro XIX cuenta por otra parte los amores de Alfonso y Raquel), pueden ayudarnos a comprender; también se evocan en los primeros versos de la *Raquel,* y, naturalmente, en la tragedia de Voltaire, en la que Lusiñán tiene un papel bastante importante. El espíritu de cruzada es, en efecto, una variante, un aspecto, del espíritu caballeresco. El título real de la traducción de *Zaïre* era, como es sabido, *La fe triunfante del amor y cetro,* tema exaltante para un nostálgico de los siglos heroicos, y la obra nos ofrece además una brillante evocación de la caballería.

132 B.A.E., LXVII, p. 190.

133 *Las reglas del drama,* B.A.E., XIX, p. 81, n. 4.

134 Véase Charles B. Qualia, «Corneille in Spain in the eighteenth century», *Romanic Review,* enero-marzo 1933, XXIV, 1, pp. 21 y ss., y «Racines's tragic art in Spain in the eighteenth century», *P.M.L.A.,* diciembre 1939, LIV, 4.

135 A. H. N., Madrid, *Consejos,* 11406, n. 92.

136 No sin suscitar la incomprensión indignada de ciertos historiadores de la literatura que por otra parte no reaccionan ante la prohibición de la *Celestina* por la Inquisición...

137 Así en el poema de Ulloa y Pereyra (1650), en el que el pontífice de los judíos, Rubén, recordando la intervención de Ester cerca del soberano, encarga la misma gestión a Raquel.

Interesa recordar que los contemporáneos del motín de Esquilache evocaron también a los mismos personajes, como podemos ver en la siguiente décima de la época:

«Cayó el Amán Esquilace,
.....
y todo Napolitano,
por su ambición Mardoqueo,
hace a su Rey, según veo,
Asuero más soberano.
La gran lealtad Española,
de su valor asistida,
viendo a su Ester afligida...»
(*Papeles varios curiosos,* B.N.M., ms. 18090.)

138 A pesar de su orientación distinta, la tragedia en cinco actos del jesuita expulso (publ. en Madrid, 1791) se inspira a veces en la obra huertiana.

VI

LA POLEMICA DE LOS AUTOS SACRAMENTALES

Los autos sacramentales, que se venían representando tradicionalmente desde la época anterior para adornar las fiestas del Corpus —con alguna que otra breve interrupción en la primera mitad del siglo—, fueron definitivamente prohibidos en 1765, después de una polémica que no puede ser tenida por la causa única, ni tal vez determinante, de aquella medida, pero sí refleja, en la esfera literaria, preocupaciones propias de los medios gubernamentales reformistas. [1]

Hasta nuestros días, y gracias sobre todo a la influencia duradera de Menéndez y Pelayo, ha prevalecido la idea de que los causantes de la prohibición fueron los «impíos» y «volterianos» —que no son unos mismos...—, apareciendo naturalmente los defensores del género como campeones de la ortodoxia religiosa en España. [2] Don Marcelino, debido a su prejuicio nacionalista-conservador poco favorable a la inquietud intelectual propia de la Ilustración, se comporta en este caso no como historiador objetivo, sino como parte interesada en la referida contienda, al igual que sus antecesores de los años 1760; de ahí el maniqueísmo simplificador que falsea su interpretación por basarse en la confusión, no del todo inocente, de la función del auto, obra teatral, y de la enseñanza de los misterios cristianos. Baste advertir a ese respecto que cuando el erudito santanderino estudia el auto sacramental fuera de su contexto dieciochesco, es decir, en la época de Calderón, no pocos de sus juicios son hermanos casi gemelos de los que formulaban los detractores de esta clase de espectáculos en la época de Carlos III. [3]

De manera que al aseverar que «el sentimiento popular se levantó indignado contra los insultos que le dirigía, so capa

de piedad, el afrancesado y volteriano periodista» Clavijo y Fajardo en su obra periódica *El Pensador,* Menéndez y Pelayo se limita a sacar la simple deducción de una premisa no menos subjetiva y por tanto discutible: «todo el pueblo español, sin distinción de clases ni categorías», se apasionaba por aquel «devoto espectáculo» (más lejos se reduce aquel pueblo al mero público «castizo» sin más fundamento); afirmación basada exclusivamente, según confiesa él mismo, en un solo folleto, *El escritor sin título* (1763), de Christóval Romea y Tapia, ya utilizado anteriormente por Böhl de Faber a principios del XIX. Tampoco deja de ser significativo el que pase por alto los nombres de varios clérigos o seglares poco sospechosos de heterodoxia y no obstante enemigos acérrimos de la representación de los autos; por el polemista Vicente García de la Huerta, que tanto vituperó a los «galoclásicos», nos enteramos de que la prohibición se fulminó «a instancia del Conde de Teba, Arzobispo de Toledo, alegando la profanidad de los Actores y la indecencia del lugar donde se representaban». [4] En el aburridísimo *Examen theológico moral sobre los theatros actuales de España,* dedicado al obispo de Huesca en 1766, Nicolás Blanco celebra como efecto de la «divina Providencia» el destierro de tanta «profanación sacrílega» por la real orden en que, como es sabido, también estaban comprendidas las comedias de santos. Más tarde, el beato José de Cádiz clamaría contra los oratorios sacros por mostrarse en ellos «su Divina Magestad con el mayor descaro ofendida», y Simón López, después arzobispo de Valencia, no se desdeñaría de esgrimir los argumentos de un informe de Lupercio Leonardo de Argensola a Felipe II, ya utilizados por Clavijo y Fajardo. [5] Es que, en efecto, las «objeciones del puritanismo moral» formuladas por los neoclásicos y otros que como se ha visto no lo eran, no constituían entonces una novedad: [6] recordemos entre otros muchos al padre Alonso García, que en 1671 arremete ya contra las «proposiciones mal sonantes, heréticas, blasfemas», proferidas por varios personajes de los autos. [7]

Si hemos de dar fe a Cotarelo y Mori, [8] no obstante gran admirador de Menéndez y Pelayo, se trataría en cambio de un espectáculo «ya decrépito y anacrónico», cuya representación «no encajaba ya en las costumbres de entonces». Comparte el

mismo punto de vista Jaime Mariscal de Gante, para quien «fuese alejando el pueblo de las representaciones sacramentales, cayendo éstas en desuso»; el decreto de 1765, añade, «no fue el decreto de muerte; hacía largo tiempo que habían muerto ya; fue... la orden del Registro Civil autorizando el entierro». [9] Tal vez sea ésta la razón por la que Tomás de Iriarte, en *Los literatos en Cuaresma,* elige a un anciano para encarnar al espectador nostálgico del auto sacramental. Dos pareceres, pues, totalmente opuestos a los de don Marcelino, y, digámoslo también, formulados con mayor serenidad. [10] Pero ¿son más convincentes? Resulta difícil admitir que un espectáculo tenido por de poco interés suscitase una contienda violenta, si bien bastante breve; mas tampoco queda huella de ninguna manifestación de descontento por parte de un público generalmente propenso a expresar su disconformidad en los corrales. ¿Se puede atribuir la pasividad de los madrileños al supuesto decaimiento del fervor religioso, según opinan Mariscal y el Menéndez y Pelayo de *Calderón en su teatro*? Ello equivale a postular una identidad de naturaleza entre el auto y la religión, al fin y al cabo como hacen los defensores, antiguos y modernos, de dichas representaciones.

Los textos de los apologistas del XVIII parecen suponerla, en efecto; pero salta inmediatamente a la vista la pobreza de sus alegatos, fundados principalmente en la acumulación de citas eruditas y argumentos de autoridad procedentes muchos de ellos de la Antigüedad (*Psicomaquia,* de Prudencio; *Christus Patiens,* de San Gregorio Nacianceno; *Antiguo Testamento,* etcétera), cuando no aluden, como en el *Discurso* de Erauso y Zabaleta en 1750, [11] a la constante benignidad de la Inquisición para con los autos, o —en un intento de intimidación menos solapado que recuerda la actitud de don Marcelino— a la opinión de un teólogo dominico que declaró: «El que se oponga a ellos es capaz de oponerse a su mismo venerable asunto»: ejemplos todos que evidencian por su formalismo una incapacidad para razonar sobre el fondo, debido a una adhesión ideológica a esa clase de espectáculos, y recuerdan curiosamente una forma de «demostración» que encontró en la época su expresión acabada y caricaturesca en las del predicador Fray Gerundio, el héroe del padre Isla.

Como quiera que fuese, varios escritos contemporáneos insisten en «lo bien admitidos y admirados que son estos Autos en estos tiempos cultos y esclarecidos». [12] «¿Es el auto de Calderón? —pregunta Francisco Mariano Nipho [13]—. Pues oir y callar; porque tiene tan en su favor los sufragios del Pueblo que el no decir que todos son un asombro es exponerse a un desagrado.» Clavijo, por su parte, antes de iniciar una serie de *Reflexiones* sobre aquellas representaciones, subraya la dificultad de semejante empresa «ya sea por el asunto de estas composiciones, o ya por la favorable preocupación con que generalmente se miran». [14]

Pero el único testimonio realmente fidedigno, aunque también requiere ciertas matizaciones, es el de las entradas, es decir, el de la reacción espontánea e inmediata del espectador; en 1708, *El laberinto del mundo* y *La semilla y la cizaña,* con sus 713 y 689 reales de promedio diario, no alcanzan ni la mitad de las posibilidades de ambos teatros. Tampoco en los decenios siguientes, en que fundamos nuestro estudio. En 1757, los 3.000 reales de *La lepra de Constantino* representan como el 50 % del máximo para el teatro del Príncipe, y los 3.300 de *El diablo mudo,* en el de la Cruz, lo superan pues indudablemente. Durante los primeros años del reinado de Carlos III, las mayores entradas que podían alcanzar los corrales de la Cruz y del Príncipe eran, recordémoslo, 4.370 y 4.290 reales por las comedias sencillas, 6.150 y 6.130 por las de teatro; ahora bien, al finalizar las veinte funciones de junio del 63, la compañía de Hidalgo ha cobrado 80.794 reales, la de María Ladvenant 89.944, o sea una media respectiva de 3.620 y 3.670, algo menos que en 1762 (3.920 para cada teatro). Por fin, en 1764, es decir, la última vez que se autorizó su representación, veinticuatro sesiones producen para Hidalgo un promedio de 2.770 reales, mientras las veintiuna de Ladvenant alcanzan 3.560 diarios.

Como ya se habrá advertido, los autos suelen mantenerse por lo común alrededor de unas tres semanas, es decir, que forman parte de las pocas obras que se avecinan al máximo observable en toda la época. Pero téngase en cuenta que por una parte, según veremos más adelante, se insertaban tradicional y excepcionalmente en una serie de manifestaciones públicas organizadas por la superioridad civil y religiosa, de manera

que hacía falta garantizar un mínimo de representaciones, y por otra, que las entradas eran entonces las llamadas altas, esto es, que los autos eran considerados, y con razón, como *comedias de teatro,* de lo cual se infiere que la media obtenida por la compañía Hidalgo durante la temporada anterior al decreto de prohibición ni siquiera llega al 50 % de las posibilidades del coliseo.

Examinaremos ahora la participación de las capas populares y la de las clases más acomodadas: lo primero que se advierte es que ambas curvas de frecuentación sufren numerosas y sobre todo bruscas sacudidas *desde las primeras representaciones,* lo cual deja suponer que ciertos elementos ajenos al auto propiamente dicho desempeñan en este caso un papel más importante que en otras ocasiones, y por lo tanto, que el auto debe oponerles probablemente una resistencia más débil que otra clase de obras. Uno de estos elementos lo constituyen sin duda alguna los sainetes. Además, la curva de participación del sector popular muestra a las claras que, contra lo que se ha venido afirmando, éste distaba mucho de «apasionarse por aquel devoto espectáculo»; con excepción de algún que otro domingo, los madrileños menos acomodados acuden moderadamente a los teatros, ocupando no pocas veces menos de la mitad de las localidades, mientras la curva de la otra categoría de oyentes, con excepción de *La lepra de Constantino* en 1764, cuyo fracaso fue rotundo, queda muy por encima de la anterior, como ocurre a menudo con las comedias calderonianas, pero no con las verdaderamente populares. Por fin en los últimos días de representación parece cansarse más rápidamente el «vulgo» que las «personas decentes», como decían. De manera que es aventurado seguir considerando del todo conforme a la realidad las afirmaciones de los apologistas y las de los historiadores que fundan exclusivamente en ellas sus deducciones.

Debe también constar que durante cada temporada —mejor dicho: durante las varias temporadas del año, la de primavera, la de verano y la de invierno— la contaduría de los teatros registra variaciones que pueden alcanzar notable amplitud: unos períodos son favorables, otros mucho menos, como son los meses del «infierno» castellano en que acude poca gente; y en este caso, no anda equivocado Romea y Tapia al escribir que

el calor de junio y julio no arredra al espectador de los autos del 63: al año de aparecer el decreto de prohibición, las dos compañías se habrán de contentar con ingresos poco pingües en los meses correspondientes. En cambio, en enero y febrero de 1763, las representaciones profanas sobrepasan desde el mismo punto de vista prácticamente todas las del año, incluso los autos. Es que también se ponen en escena comedias capaces de competir con los últimos: aquel año, *El parecido de Rusia* produce del 20 de mayo al 5 de junio más de 64.300 reales, y unos 43.000 en dos semanas en diciembre; por la *Necepsis* se cobran 4.080 reales por sesión en diecisiete días; por *La mágica Florentina,* de Antonio Pablo Fernández (anterior a 1755), 4.000 en cada una de las quince representaciones de enero a febrero del 65; poco antes, la *Hypsípyle,* de Nipho, produjo más de 3.900 diarios en tres semanas.

En 1708, los autos calderonianos *El laberinto del mundo* y *La semilla y la cizaña* duran, como ya se ha dicho, veintiuno y veinticuatro días, con un promedio de 713 y 689 reales diarios; es decir, que quedan muy por debajo de la comedia de magia *El espíritu foleto* y de la de santos *San Juan Evangelista.* [15] En 1710, *La vacante general* tarda veintidós en producir 15.300 reales en el corral de la Cruz, mientras le bastan dieciséis a la zarzuela *Veneno es de amor la envidia* para alcanzar cerca de 15.000. A veces consiguen los autos aventajar a las obras más aplaudidas del momento, como en 1720-1721, en 1725-1726, pero en la mayoría de los casos se debe a que permanecen más tiempo en los carteles, aunque no siempre queden justificadas tales prolongaciones por la acogida del público. En 1738-1739, *Las órdenes militares* (Príncipe) da 28.400 reales en dieciocho funciones, mientras que la comedia de santos *San Ildefonso* se avecina a los 31.000 en quince días escasos, y *El espíritu foleto* a los 25.000 en cinco menos. En el teatro de la Cruz, si bien logra *El pleito matrimonial* superar al cabo de dieciocho días la ópera *Demetrio,* queda no obstante muy por detrás de *El mágico Brocario,* que al cabo de dos semanas produce 13.000 reales más. Diez años más tarde, la tercera parte de *El anillo de Giges,* comedia de magia de Cañizares, supera incuestionablemente a *Las viñas del Señor* en el teatro del Príncipe; en cambio, en treinta y un días de representación —cifra nunca sobrepasada por una comedia profa-

na— *Lo que va del hombre a Dios* aventaja en el de la Cruz a las demás comedias de teatro.

Ahora bien: si algunas de estas comedias son «nuevas», todas son de teatro, es decir, que las pusieron en escena con particular esmero y abundantes decorados o que interviene en ellas un complicado conjunto de tramoyas, lo cual supone además necesariamente una multiplicidad de lances aparatosos tales como vuelos por los aires, batallas, transformaciones mágicas, que garantizaban, como se ha visto, el éxito de una función. Añádase a esto que durante algunas funciones como las de Navidad, en que andaba más ociosa la gente, o las llamadas de beneficio (en provecho de la cofradía de Nuestra Señora de la Novena, a la que se afiliaban los cómicos), se daba al espectáculo toda la brillantez y la diversidad posibles, multiplicándose los «adornos» —tonadillas, bailes, además de los habituales sainetes— para atraer al mayor número de madrileños.

En estos elementos estribaba el atractivo de una función, o, dicho sea de otro modo, en la perspectiva de un «asombro» de tipo escapista. Por lo cual interesa preguntarnos si no trataba de satisfacer idénticas aspiraciones el programa de las fiestas del Corpus, y la representación del auto en particular; importa, en efecto, averiguar si el espectador que se encaminaba al coliseo que ponía *El laberinto del mundo* o *La lepra de Constantino* iba sólo movido por el carácter sagrado de dichas obras, si, en la práctica, el auto jugaba realmente el papel docente y cultural que le atribuyen sus partidarios y queda bien compendiado en la siguiente frase de la *Aduana crítica*: «de esta forma, el Pueblo se conmueve y se instruye, y la devoción se enciende y aumenta, sin que todo esto sea reducir aquellos mysterios a la limitada esfera de nuestra comprehensión, sino explicarlos de un modo sensible para formar alguna idea de su dignidad». [16] ¿Era o no era distinta la actitud mental del auditorio según que se representase un auto o una comedia profana? ¿Conferían el auto y las circunstancias de su representación —y hasta qué punto— un carácter particular a las funciones de la octava del Corpus, quedando por lo mismo fortalecida la fe del espectador?

Es sintomático el que las notas de Nipho y los documentos administrativos de la época aludan regularmente a la «fiesta»,

a la «función»; el 13 de junio del 63, por ejemplo, según escribe el periodista, la «fiesta» fue estropeada por un sainete; el 19 «fue la función enteramente renovada, pues el entremés de la *Noche de San Juan* apareció como nuevo, y el saynete de la *Residencia de los Danzantes* fue de muy buen gusto... y han cobrado aliento algunos que estaban ya casi al umbral del sepulcro»; el 28, refiriéndose al período del 20 al 26 del mismo mes, Nipho apunta una vez más: «La Función de esta Compañía —la de María Ladvenant— se reparó muy mucho con las variaciones de Entremés, Saynete y Tonadillas; y entre éstas la de los Gigantones, Gigantillas y Tarasca fue muy preciosa.» Así, pues, fue preciso sustituir la tonadilla, el entremés (*La víspera de San Pedro*) y el sainete (*El refunfuñador*) por otros nuevos para remediar el desinterés de los madrileños: queda fuera de duda, por consiguiente, que se trataba ante todo de un *conjunto,* de una sucesión de diversiones de distinta tonalidad pero de valor sensiblemente idéntico, y no de una clase de doctrina cristiana. De ahí que las pequeñas obras profanas —teóricamente complementarias— disipasen a veces la mala impresión producida por la principal; comentando los «pocos elogios» que merecieron los dos autos en 1763, añade Nipho a propósito de *Los alimentos del hombre* que «si no huvieran concurrido los disparates del Entremés y Saynete, nos huviéramos quedado en el medio-día de esta función a buenas noches», aunque a pesar de todo no escapó María Ladvenant de la «bancarrota», por «el lunar de haver hecho una elección muy apresurada de los adornos de la fiesta». [17] Acudamos al testimonio de las entradas: el 14 de junio, o sea al día siguiente de «apestar», como decían, el sainete del teatro de la Cruz, se advierte una notable baja en la participación del público (2.300 reales escasos), que ocupa el 35 % de las localidades populares y poco más de la mitad de los aposentos primeros y alojeros, pasando los espectadores de la luneta de treinta y uno a once. La compañía del Príncipe supera entonces excepcionalmente a la anterior, conservando la ventaja hasta el 19, es decir, hasta la fecha en que resuelve Ladvenant modificar el contenido de su programa, *con excepción del auto*; en los días sucesivos, la subida es aparatosa: unos 4.500 reales por función, participando todas las clases de público en ese tirón hacia arriba.

¿Será lícito concluir que el principal atractivo de la función no lo ejercía el auto? No podremos dar con un elemento de respuesta sino dejando previamente de abstraer los autos de las circunstancias de su representación, es decir, dejando de considerarlos exclusivamente —después de dos siglos— como unas obras destinadas a la lectura y a la meditación.

Clavijo y Fajardo duda por su parte que de ocho o diez mil espectadores, vayan a verlos tres o cuatro con el firme propósito de sacar alguna utilidad de ellos:

> ¿Qué digo tres o cuatro? Estoy por asegurar, sin recelos de parecer temerario, que no hay una persona que lleve semejante intención; (...) No creo haya persona tan limitada o tan preocupada a favor de esta que debe llamarse Farsa [18] Espiritual, que entienda puedan ir a aprender en ella los Fieles el Catecismo, o la práctica de las virtudes. Si alguno lo entendiese así, es porque quiere engañarse o engañarnos. [19]

De cualquier forma, el público sabía de antemano que la representación del autor, al igual que las funciones de Navidad o de beneficio, se diferenciaba de las demás por su variedad: la lista de los gastos causados por *El pleito matrimonial* en 1762 muestra, por ejemplo, que el conjunto del programa ofrecía las mismas características excepcionales que el de las anteriores fiestas de fin de año [20]. Y apunta Clavijo:

> Lo cierto es que yo no veo que éstos ni los demás que concurren a la representación de los Autos salgan del Corral al tiempo de los intermedios, y se mantengan en ellos mientras pueden oir su pretendida lección. Lo que sí se advierte continuamente es que la *mayor parte* de la gente, y particularmente las de un cierto tono, están en conversación o dejan los Aposentos y Lunetas mientras dura el Auto, y sólo asisten al Entremés y Saynete. En estos hallan únicamente diversión, y la pieza principal les es fastidiosa.
>
> Sólo el pobre Pueblo, que ha comprado el derecho de estar tres o quatro horas dentro del Corral y no quiere perder su acción, ni el lugar en que ha logrado colocarse, sufre el Auto, que entiende como si estubiese en Griego; pero en fin, ve a los Actores, les da sus palmadas, y queda satisfecho.

Tal parecer queda confirmado por Nicolás F. de Moratín en su *Desengaño II al theatro español,* y por el atareado Nipho,

no muy grato a los neoclásicos ni tampoco a los tradicionalistas: «¿Cómo siendo los Autos tan buenos —escribe éste— la asistencia al Teatro es de tan corto fundamento?»

No son, pues, «incentivos de piedad», sino el «alhago (*sic*) de los sentidos» lo que determina principalmente la asistencia a las representaciones del Corpus, es decir, «el concurso, la música, las galas, las decoraciones y la armonía de los versos». «Para prueba de ello —añade Clavijo— quisiera yo ver representar un Auto en que no huviese saynetes, música, galas ni decoraciones. Estoy seguro de que irían más baratos los asientos.» Y, para inutilizar la réplica acostumbrada, «la misma continua cantinela de Theología conque procuran sostener los Autos sus parciales», apuesta a que «si faltasen los adornos referidos, quizá no serían tan instructivos, y tal vez los que oy suspiran por ir a los Corrales a aprender Theología serían los primeros desertores». Tales hipótesis podrían considerarse carentes de objetividad si el adversario de Clavijo en la contienda, Romea y Tapia, no las acreditara en el discurso quinto de *El escritor sin título,* al contestar que de ser así «no iría la mitad de gente».[21] Tampoco se puede poner en duda la sinceridad del más tarde arzobispo Simón López, el cual reconoce por su parte, al tratar de «comedias devotas» a finales del siglo, «que si todo fuera devoto y cristiano faltarían presto los concurrentes».[22] El caso es que el Ayuntamiento de la Villa y Corte tiene al fin y al cabo clara conciencia de la situación, pues asigna a los cómicos una cuantiosa subvención anual (10.000 reales en 1763) «para que se vistan los Autos con decoro y magnificencia».

De hecho, el carácter a un tiempo sagrado y profano de aquellas funciones del Corpus es buen reflejo del de la fiesta propiamente dicha y de la procesión general, verdadero espectículo preparado con mucho esmero y no menos excepcionales gastos por la autoridad municipal, en el que se ofrecían varias danzas como las de gigantones y se maravillaba el pueblo ante la Tarasca, aquel enorme monstruo de madera y cartón piedra en cuyo espinazo hacían sus habilidades unas figuras entre reales y alegóricas y a veces legítimos «arliquines» en todo semejantes a los volatines de las funciones teatrales de Cuaresma. La representación del auto, beneficiándose además de los progresos de la maquinaria teatral, viene a ser como un

compendio de varios elementos esenciales a los que deben su éxito no sólo las fiestas del Corpus o de Navidad, sino también las principales comedias contemporáneas. Los gastos de la puesta en escena y del decorado, a veces más elevados incluso que los de algunas comedias de teatro, la complejidad de las tramoyas utilizadas para figurar acontecimientos portentosos, milagros, apariciones de la jerarquía celestial o infernal —por caminos distintos, como es de suponer—, evoluciones de galeras o rotaciones de montes, confieren al auto un indudable parentesco con las referidas comedias de teatro (por ello se cobraba la misma entrada alta), y más concretamente con las de magia o las de santos, que al fin y al cabo era todo uno, por lo que en 1787 quedaron comprendidas las dos clases en la misma prohibición; una prohibición que, como es sabido, no pudo mantenerse largo tiempo.

Se trata, en efecto, de elementos no pocas veces idénticos y diremos que intercambiables: prescindiendo, si bien arbitrariamente, de lo maravilloso propiamente cristiano, ¿acaso no es mera escena de magia aquella en que la Verdad de *El laberinto del Mundo* aletarga a la Mentira y a la Embidia que caen fuera de sentido? En *La cura y la enfermedad,* la Sombra, «mágica» y «hechicera», argumenta sobre «nigromancia», «pyromancia», «hidromancia» y «aeromancia». En *El pleito matrimonial,* la Muerte roza con el caduceo la frente del Cuerpo, el cual gime:

> ¿qué hechizo es éste que fuerte
> en mis facultades manda?

En cuanto a la «nave sobre nubarrones azules y flámulas encarnadas con hostias y cálizes, y en la popa Theos, Galán, la Caridad en el árbol maior...» o a la «galera negra sobre ondas de llamas, pintados sus gallardetes de Dragones y en su proa una serpiente, y en la popa el Furor, en el árbol maior la Embidia y en un remo el Hombre...», ¿no son hermanas del navío que en la primera parte de *El mágico de Salerno* vuela por los aires o del «baxel» que en la misma navega por un «terremoto de truenos y cohetes» parecido al de *El laberinto del Mundo*? Fuera de que nos traen al recuerdo a aquella Tarasca de los años 60, entre dragón y galera, que vomitaba llamas

por la proa, cuya popa remataba una serpiente, y a cuyo mastelero de juanete se agarraban algunos tripulantes no sin causa llamados a veces volatines en los documentos de la época y anteriores. En *Lo que va del hombre a Dios* (1761), el «carro triunfal que tirarán un ángel, un águila, un león, un buey con la mayor magestad», poca diferencia tiene con la carroza espléndida tirada por unos cisnes de *La Mágica Florentina,* o con el carro de Minerva tirado por lechuzas y el de Baco tirado por unos tigres, que se ven en la cuarta parte de *El mágico de Salerno.* Unos veinte años más tarde, en noviembre del 84, la compañía de Martínez representaba una comedia de magia ya no «vergonzante», de argumento análogo al del auto *La lepra de Constantino*: *Vencer magia con auxilio, tiranías de Magencio y triunfo de Constantino,* en la que

> ... En lugar de realizar las hazañas de Constantino, se hacen ridiculeces puestas en unos héroes Mágicos contra la fama: son unas arlequinadas que usurpan el derecho a los bayles y farsas, pantomimas dignas solamente de representarlas en los Volatines.[23]

Ni que decir tiene que el demonio, padre, ya que no dios, de la magia, está presente en dichas comedias como en los autos. Y no cabe duda de que aquel pelícano de *El laberinto del Mundo* «que, abriéndose en dos mitades, descubra dentro del pecho cáliz y hostia», aquella peña que también se abre descubriendo a «Sta Elena en un altar con la Cruz» en *La lepra de Constantino,* o la que obra el mismo prodigio para dar paso al Hombre en *A tu prójimo como a ti,* requieren *la misma técnica* y suponen *los mismos gustos* que aquellos pelícanos de la quinta parte de *El mágico de Salerno* que también se abren los pechos convirtiéndose en sendas flores con personajes encima, o que el monte de la tercera parte, el cual «se ha abierto (...) en dos hojas, quedando quatro pavellones debaxo de los quales estarán la Hermosura, la Riqueza, la Fortuna y la Alegría: la Riqueza con una Corona en la mano...», figuras todas tan alegóricas, adviértase, como la Justicia, la Penitencia o la Culpa.

Tampoco podía faltar en la representación del auto el elemento musical, pues en todos aquellos a que nos acabamos de referir se cantaba o se bailaba con el acompañamiento de

una docena de ejecutantes, cuyas retribuciones constan en los papeles de contaduría de los teatros; *La lepra de Constantino* ofrecía, *inter alia,* un dúo entre la Noticia y la Fama, y la estructura del trozo es parecida a la de los entonces llamados diálogos «simétricos», tan usados en las comedias profanas como en los autos, y que si bien no se adornaban con música, no dejan de recordar los de la ópera o de la zarzuela, de que indudablemente proceden; sirva de ejemplo el siguiente, de los más cortos, sacado de *La lepra de Constantino*:

PEDRO
—¡tente, traidor!
PABLO
—¡fiera, tente!
PEDRO
—porque hombre que a la fe oye
PABLO
—porque hombre que a la fe atiende
LOS 2
—las Columnas de la fee
de esta manera defienden.

Conviene en efecto evocar el género lírico, pues la alternancia de recitado y cantado confiere al auto un atractivo suplementario al que debieron parte de su éxito las tres zarzuelas de Ramón de la Cruz, *Briseida, El filósofo aldeano* y *Las segadoras,* estrenadas en 1768.

La lepra de Constantino se inicia por otra parte como una legítima comedia heroica o de batallas:

DENT[RO]
—¡Arma! ¡Arma!
UNOS
—¡Guerra! ¡Guerra!
OTROS
—¡Viva el grande Constantino!
OTROS
—¡El grande Magencio viva!...,

y este procedimiento, cuya frecuente utilización en el teatro del XVIII suscita la mofa de Leandro F. de Moratín, se encuentra otra vez, adaptado a una batida, en *A tu prójimo como*

a ti. Con mucha regularidad, se oyen los gritos de guerra de caudillos y soldados entre bastidores; Constantino y su cabalgadura caen despeñados; redobles de las imprescindibles cajas y música militar; arenga de Magencio; combate singular entre los jefes enemigos y derrota de los «Magenzios»; cantos y bailes en honor al triunfador; reaparece el «traidor» Magencio, vestido de marinero, para poner por obra el nefando proyecto de apuñalar a Constantino; no bien levanta el brazo, intervienen San Pedro y San Pablo («¡tente traidor!») como perfectos guardaespaldas; la Gentilidad, a pesar de su corona y de su manto «a lo romano», empuña la espada y actúa como tal o cual valentón tan grato al público.[24]

Por otra parte, la larga escena entre el Hombre y la Lascivia, en *A tu prójimo como a ti,* está compuesta como una de tantas como vemos en cualquier comedia de capa y espada, con seducciones, desdenes y desmayos mujeriles de la Lascivia ante un Hombre muy versado en agudezas amorosas («muerta beldad, a quien llego/a recibir en mis brazos...») y a quien atropellan unos salteadores con mascarillas y pistolas, por otro nombre Culpa, Mundo y Demonio. En *Lo que va del hombre a Dios,* el Amor echa piropos a dos «damas tapadas» que son la Muerte y la Culpa, mientras en *Los alimentos del hombre* presenciamos un largo debate sobre la mentira y sus causas, cuyo formalismo recuerda los de tipo amoroso que se entablan en los estrados.

En cuanto a los vestidos, cuando no se parecían a los de las comedias de magia o heroicas, se confundían con los de cualquier obra profana: por ello aparecía Jesucristo de elegante «à la dernière», como dijera Cadalso; esto es, «peynado de Ala de pichón, con polvos y corbatín», o «con una bata morada abierta, media blanca, zapato con evilla de piedras, corbatín, bueltas en la camisola, polvos, coleta y lazos».

El notorio interés del público, y sobre todo del femenino, por la riqueza y variedad de los trajes —mera derivación de la no menos conocida afición a la moda—, hallaba más pábulo en aquellas representaciones que en muchas otras en la medida en que, poco fiel a la unidad de lugar, el auto «comprehende muchos siglos; y así no es extraño que en un discurso de tiempo tan dilatado se consuman muchos trages».[26] Baste recordar las cuantiosas sumas que cobraban el mercader y el sastre de

las compañías, y la necesidad en que se veían las cómicas, para no disgustar a sus aficionados, de lucir sus mejores galas, por lo que venían a ser, todo bien mirado, como unas auténticas representantes de la moda contemporánea.

Por fin, en la medida en que la mayoría de los autos databa del siglo anterior, se beneficiaban en cierta medida de la novedad del conjunto del programa, y además, desde abril de 1757, el Ayuntamiento de Madrid sólo permitía que se pusiesen aquellos cuya anterior representación se remontaba cuando menos a diez años atrás, si bien en realidad se toleraban no pocas derogaciones; esta misma decisión evidencia el temor de la autoridad a que la reposición de un mismo auto después de un corto plazo tuviera consecuencias desfavorables para el caudal de las compañías, lo cual desmiente la supuesta correlación entre la discreta popularidad de aquel espectáculo y el fervor religioso. Y se advertirá en cambio que las comedias de magia más aplaudidas conservaban prácticamente todo su atractivo a pesar de la frecuencia de sus reposiciones.

Así, pues, para poner al alcance del público los misterios sagrados y más bien para atraer a un público ante todo deseoso de divertirse, era preciso hacer numerosas concesiones a sus preferencias acudiendo a los mil procedimientos de la comedia profana. Esta incapacidad para moverse en lo abstracto permite afirmar que para el consumidor medio, acostumbrado durante todo el año a los enredos profanos, el auto no viene a ser en el fondo más que una variedad de comedia heroica, o de teatro, cuyos personajes se llaman Samaritano o Envidia en vez de don Diego o doña Elvira; el carácter sagrado quedaba en parte diluido en el ambiente general, al que contribuían además, en la representación del mismo auto, los procedimientos que se acaban de mencionar. En 1678 escribía ya el teólogo Manuel Ambrosio de Filguera que los autos

> ..., no se distinguen de las otras comedias más que en lo que llevo dicho; de ser de alguna Historia Sagrada y las comedias tratar de alguna cosa seglar y algunas veces también santa, porque los dichos autos los representan hombres y mujeres vestidas con toda profanidad y en muchas ocurrencias de hombre; y fuera desto, hay entremeses, cantares, danzas y bailes y otras circunstancias de gracejo, que todo motiva alegría y risa.[27]

Ello ayuda a comprender la pasividad con que al parecer fue recibida la noticia de la prohibición, aunque ya se habían elegido los nuevos autos cuando fue promulgado el decreto.

Varios testimonios sobre las reacciones del público en la sala muestran en efecto que no siempre trascendía la majestad de la alegoría en cuyo nombre tratan los defensores del auto de negar la «profanidad» que en él censuran sus detractores. Y lo advirtió primero Calderón, pues en *El laberinto del mundo,* el Hombre aclara las «metáforas» que se representan (las «entrañas» de la nave que aparece simbolizan las maternas);[28] en *La lepra de Constantino,* la Fe tiene que explicar dilatadamente el valor alegórico de la lucha entre «Magenzios» y «Constantinos»; en *Los alimentos del hombre* también se intenta facilitar la comprensión del oyente. Pero ¿bastaban esas precauciones?

Debido a la escasa importancia numérica del personal de las compañías y a su relativa permanencia, el público madrileño no ignoraba los pormenores de la vida privada de los actores; tal familiaridad la intensificaban además las relaciones entre los cómicos y unos apasionados a veces tiránicos, la actuación de los mismos representantes tan propensos a captarse la benevolencia del concurso, la costumbre de salir éstos a hablar como tales en loas y sainetes. De manera que tal o cual parlamento, actitud o situación podían desatar unas asociaciones de ideas inoportunas en perjuicio de la dignidad del espectáculo; «así se observa —escribe Clavijo— que las expresiones más tiernas y devotas se convierten en risa y escarnio proferidas por alguna Actriz que haya dado nota o cuya conducta sea opuesta a lo que refiere»;[29] se puede dudar de la eficacia de la predicación de un San Juan Bautista al salir éste «vestido de pieles (o por mejor decir, vestida y embarazada de siete meses)»; el ejemplo más conocido es el de la aetriz María Ladvenant, a quien el arcángel Gabriel anunciaba la encarnación del verbo; al contestar ella: «¿Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?» el patio se desternillaba de risa sancionando con «apóstrofes hediondos» el asombro paradójico de la cómica cuyos ilustres amoríos andaban en lengua de todos,[31] pues «cada cual por dichoso se tenía/en decirse algo padre de sus hijos».[32] Menudean las anécdotas de ese tenor, pero la más reveladora, la que mejor ilustra el estado de ánimo

de un público que acude sobre todo para divertirse y no para otra cosa es el de aquel buen «mosquetero» que exclamó «¡viva el Demonio!» para mostrar su entusiasmo al concluirse el parlamento del príncipe de las tinieblas. Así se confundía, según Clavijo, «la figura con el figurado», [33] y de ahí parte precisamente, según hemos de ver, la oposición a los autos y a las obras afines.

En la medida en que la función consta también de piececitas populares cómicas, tampoco predispone el ambiente general a la percepción del carácter sagrado de los personajes del auto; es más: un mismo actor desempeñaba un papel en el auto y otro en el sainete, de manera que «ver un hombre que en el Entremés estaba vestido de Tuno, lleno de andrajos y fumando un cigarro, represente en el Auto a una Persona de la Santísima Trinidad (como yo he visto) hace la misma disonancia que ver al que represente al Padre Eterno en el Auto de *los alimentos del Hombre* transformado en el Saynete en Guardia de Puertas y diciendo algunas indecencias (...) a una muchacha que ha hecho papel de Angel». [34] Se puede imaginar la actitud del espectador frente a uno de aquellos ángeles si se trataba de la misma cómica a quien sus compañeros del sainete le levantaban «la basquiña y la quitan de entre las piernas unas vegigas de introducir aceyte», según refiere Nipho.

La dificultad de llevar a las tablas un mito religioso ampliamente conocido de todos, o, como escribe Menéndez y Pelayo, un «forzoso tema», y el que la enseñanza doctrinal sea dispensada a menudo por unos personajes que se contentan con recitar su largo monólogo o diálogo, fuera de que no favorecen la construcción de un enredo dinámico, también obligan a acudir a los recursos estilísticos más variados: se da rienda suelta a los juegos de palabras, las «agudezas», la habilidad *formal,* de modo que lo sagrado viene a reducirse a un punto de partida, a un mero pretexto para la ingeniosidad verbal; sirvan de ejemplo las etimologías más o menos fantásticas de *El laberinto del mundo,* en que la Verdad explica que Ariadna significa en hebreo «señora del león»; las coincidencias fonéticas o «semánticas»: en *La vacante general,* el Salvador tuerce el camino al llegar a la calle de Toledo, pues Toletot es «confusión de muchos» en el mismo idioma; en otra parte, la Sa-

maritana vive en la calle del Pozo, y Cristo muere en la de las Tres Cruces; aquel gusto por la localización «ingeniosa» se critica severamente en *El Pensador,* de Clavijo, el cual cita una loa «de las que actualmente se representan» y que, por iniciar la función y dar una idea anticipada del espectáculo, acumula los hallazgos de esta clase: Adán y Eva, antes felices en la calle de los Jardines, van a vivir «Afligidos» a la calle de la Amargura después del lance de la manzana, teniendo que ganarse la vida cavando la tierra en la de Hortaleza. La Magdalena vive, como era de suponer, en... Lavapiés, y concretamente en la calle del Calvario. Tales artificios merecen ser relacionados con un procedimiento análogo que consiste en aludir graciosamente a tiendas, costumbres u oficios madrileños contemporáneos, como hacen varios personajes que por lo mismo recuerdan los chistes del criado de tantas comedias de capa y espada.[35] Además, ¿no es gracioso legítimo el Alcuzcuz de *El cubo de la Almudena*? Por lo mismo podemos comprender lo afines que son la indignación de un Clavijo o de un Moratín padre ante «estas farsas medio piadosas y medio cómicas» —la mezcla de sagrado y profano— y la que suscita en los mismos la mezcla de los géneros en la comedia.[36]

Mas lo que llama también y sobre todo la atención, es la semejanza de esos procedimientos con los que emplea Fray Gerundio en sus sermones más aplaudidos. En su célebre «plática de disciplinantes», al mayordomo de la cofradía, Pascual Carnero, se le asimila sucesivamente a Júpiter Ammón, «que es lo mismo que Carnero», y al cordero pascual, pues «de los corderos se hacen los carneros». A los miembros de la referida cofradía se les declara de la familia de «la diosa Ceres, que se deriva de cera, para denotar a los cofrades de luz: *Vos estis lux mundi*». Tales acrobacias semánticas —Fray Gerundio, al correr de los años, se acercará más a lo que Nicolás Moratín llama «el conservare digneris, conservar los dineros»[36 bis]—, ¿no son idénticas a ciertas etimologías arriba citadas o a la localización topográfica de Adán o de la Magdalena? Y pasamos por alto una multitud de ejemplos (argumentaciones escolásticas, citas de Padres de la Iglesia, metáforas, hipérboles, etcétera) que justifican aún más esta asimilación. El propio Menéndez y Pelayo afirma: «queda una porción de obras [*se trata de los autos*] que solamente pueden compararse con los

llamados sermones de circunstancia (deleite de los predicadores gerundianos)». [37]

De cada lado, el método es idéntico porque es fruto de la misma enseñanza y de la misma cultura. En cuanto a la mezcla de la mitología pagana y cristiana en *El divino Orfeo, El sacro Parnaso* y otros más, también aparece en los sermones gerundianos que no todos pertenecen a la ficción novelesca.

El padre Isla pone bien de manifiesto el parentesco que une la oratoria sagrada y el teatro; basta leer, para convencerse de ello, la admirable descripción del padre predicador mayor Fray Blas, uno de los maestros de Gerundio; en aquellas páginas no aparece ningún retrato *moral* del personaje, y sí sólo un minucioso retrato *físico,* quedando por lo mismo sugerida una determinada mentalidad —la del predicador y la del auditorio—. En nada se distingue de un representante: soberbia presencia, elegancia llamativa y esmerada («él era un mozo galán», concluye Isla), voz clara, soltura de los ademanes, indudable talento para imitar y contar. Los fieles que le oyen no son más que espectadores, unos espectadores cuyos gustos conoce el fraile, pues el «preliminar aparato» del exordio, verdadero número individual, basta para asegurar su triunfo («se arrastraba los concursos, se llevaba los aplausos...»). Un histrión, pues, preocupado sobre todo por el *efecto,* y un público que no pide otra cosa: en el decurso del sermón las reacciones oscilan entre la suspensión y la carcajada, y por poco estalla al final, en pleno templo, una «pública aclamación».

Pero es el estilo de Fray Blas lo que nos permite precisar lo que Isla y sus contemporáneos entendían con la voz «cultismo». El maestro de Gerundio es el tipo de aquellos «cultísimos predicadores» que no podían citar a un Padre de la Iglesia sin soltar una perífrasis o una metáfora: «A San Mateo le llamaba *el ángel historiador*; a San Marcos, *el evangélico toro*; a San Lucas, *el más divino pincel*; a San Juan, *el águila de Patmos*...». No obstante, ese «*boato* en el estilo» se compagina perfectamente con los «chistes, gracias, refranes y frases de chimenea encajados con grande *donosura*»; Fray Blas suele empezar *indiferentemente* el sermón con «algún refrán o con algún *chiste,* o con alguna frase de *bodegón,* o con alguna cláusula *enfática*...», de donde se infiere que tanto para él como para el público que le aplaudía, ambos elementos ocupan

en la jerarquía de valores estéticos un nivel sensiblemente idéntico, hasta poder sustituirse uno por otro. Y ¿puédese discernir alguna clara diferencia entre por una parte la alusión del Alvedrío a los garitos y tabernas en *Psiquis y Cupido,* la de la Inocencia a la espuma de chocolate en *El laberinto del mundo,* y por otra el principio que da Fray Blas a su sermón de la Encarnación: «¡A la salud de ustedes Caballeros!», o lo de «¡Fuego, fuego! que se quema la casa» que tan fuerte impresión causara en el joven Gerundico? Más lejos, Isla evoca un auténtico sermón cuyo título, *Mujer llora y vencerás,* es también el de una comedia de Calderón y que nos trae al recuerdo aquellos autos, «verdaderas parodias de las comedias más aplaudidas». [38] Según escribía Forner en la *Apología del Vulgo* que encabeza *El filósofo enamorado,* «entre un monstruo teatral de los que ellos [*los dramaturgos populares*] abortan y una oración gerundia, no hay más diferencia que la que resulta de la diversidad de las artes a que cada obra pertenece»; en el prólogo de una fracasada edición del *Fray Gerundio,* Leandro Moratín relacionaba las extravagancias de los predicadores con las de los autos sacramentales; «allí —añadía— iban a aprender teología los que la habían de explicar después. Así eran los sermones como los dramas...»; varios decenios antes, Clavijo denunciaba ya aquella confusión del teatro y del púlpito por la que se justificaba el estilo de ciertos sermones con el del auto sacramental. [39]

Pero hay más: aparece en la novela isliana, con sus características sociológicas y psicológicas, el homólogo de tal o cual de los jefes de la temida «mosquetería» choriza o polaca que podían influir en el éxito o el fracaso de una comedia (de sobra conocido es, por otra parte, el papel de los cabecillas con sotana en aquellas pandillas de «apasionados»); [40] se trata de un popular y facundo zapatero, [41] «el azote de los predicadores», cuya autoridad sobre los fieles se debe a que, deseoso de elevarse al nivel de los predicadores, salpica un lenguaje naturalmente familiar («... pájaro de cuenta...»; «... Polluelo, cachorrillo...») con expresiones cultas («... non prus hurta de los púlpitos»; «... orador por Antonio mesia...») de las que únicamente conoce la tonalidad superlativa, como demuestran sus barbarismos no sólo subrayados, sino también corregidos por el novelista. Lo interesante en esas deformaciones tenden-

tes a dar una etimología popular a unas voces cultas cuyo verdadero origen semántico se ignora, es que permiten imaginar lo que un público de mediocre instrucción podía retener de la fraseología rebuscada de un Fray Blas o de un Gerundio, incluso de un Calderón; tampoco dejan de arrojar alguna luz sobre los motivos por los que el público oía con gusto tal o cual correlato artificial entre un personaje de la mitología cristiana y una calle de Madrid, y más generalmente, la asimilación de dichos personajes a unos contemporáneos, aunque sólo fuese por medio de la indumentaria; se ve claramente que esa comparación del bueno de Carnero a Júpiter, la alusión a las «tabernas» o «garitos» que hace un protagonista del auto, así como la atribución de una residencia madrileña familiar a tal o cual huésped del paraíso, vienen a ser como una variedad de demagogia, en el sentido de que halagan una tendencia enraizada en el auditorio popular dándole la grata ilusión de aprehender parte de aquella cultura que está muy por encima de él, y de adquirir por lo mismo más distinción y dignidad.

Léase simplemente el *Día Grande de Navarra,* del padre Isla, y se verá que así ocurría también en otros sectores de la sociedad: en este panegírico burlesco de la pequeña nobleza navarra, cuya técnica, ya tradicional por cierto, recuerda la de no pocos «sermones de circunstancias», la *hipérbole* y la *familiaridad* —incluso la vulgaridad— se mezclan para sugerir mejor la mentalidad de aquellos quijotes provincianos cuyos gustos y pretensión se ridiculizan bajo la apariencia del elogio, y cuya primera reacción, como es sabido, fue una intensa satisfacción; pasando revista a los individuos de la Diputación del Reino, dice Isla de don Agustín de Sarasa: «cuando algún predicador cita en el púlpito a San Agustín, diciendo no más: 'El gran padre Agustino', Magnus Parens Augustinus, más de dos ignorantes se dicen unos a otros dándose del codo: 'vaya, éste es Sarasa'.» Por ser siete los Diputados, se acude a todos los siete del Antiguo Testamento, desde las trompetas de Josué hasta las lámparas del Apocalipsis («a escoger...»); Pablo del Trell, montado en su caballo, se convierte en San Pablo en el camino de Damasco, pero sólo por haber perdido los estribos; y la satisfacción que experimenta el auditorio, oponiendo un mentís a su propia pretensión, le rebaja al nivel del vulgo:

al sospecharlo los navarros tendrá Isla que poner tierra por medio.

Justamente a propósito de pedantería, Clavijo relata una anécdota que corrobora nuestra interpretación: a un cura de aldea que acostumbraba citar la Biblia en el texto original y hacer digresiones sobre «los diferentes sentidos que los expositores daban a las voces Griegas y Hebreas», le dijo un amigo suyo que tanta erudición era inútil, pues nada de todo aquello entendían los feligreses. El sacerdote predicó entonces en castellano, pero «lo más singular fue que su auditorio quedó muy descontento de la reforma, y que rogaron al cura que mezclasse siempre algunas palabras Griegas y Hebreas en sus Sermones porque no havía cosa que les diese más gusto»:

> Tan cierto es —comenta Clavijo— que la facultad de admirar lo que no se entiende está arraygada en las almas vulgares... que tienen la tontería de suponer que expresiones que no son para ellos más que ruido tendrán para los sabios el sentido más sublime y maravilloso. Esa tontería general del Pueblo es la que cría tantos Pedantes.[42]

Esta última «verdad» es la que intenta demostrarnos Leandro Moratín a propósito de don Hermógenes y de su admirador don Eleuterio. La cultura, para el pueblo, es a la vez lo que no entiende y lo que aspira a poseer, por la promoción humana que supone; no pudiendo tener acceso a ella por sus propios medios, no le queda más remedio que admirar la apariencia, un lenguaje cuya afectación —inteligibilidad relativa— le suena a autenticidad. «Para el docto —pone cuidado en decir Gerundio en su sermón— no es menester aplicación (...) vaya para el menos entendido»; pero no por ello entiende el auditorio popular, si bien aplaude, por lo mismo, la «proeza pulpitable».

El «azote de predicadores» es zapatero; también lo era, según el padre Caramuel,[43] aquel Sánchez que capitaneaba la «mosquetería» de su tiempo; Moratín evoca por su parte a un tal Tusa, maestro de herrero, que llevaba la batuta en el patio, y subraya con desdén el oficio de sastre de Salvo y Vela, autor del célebre *Mágico de Salerno*. Ahora bien, todos los referidos oficios, con el de carpintero y algunos más que habían ejercido los moriscos o conversos, se consideraban degradantes para el

que los ejercía y para la familia, por lo que muchos menestrales incitaban a sus hijos a que los abandonasen, cuando no los abandonaban ellos mismos. De ahí la publicación de la cédula real de 1783 para declarar que dichos oficios no eran contrarios a la dignidad del artesano ni que en manera alguna obstaculizaban la consecución de cargos municipales, incluso la hidalguía. Así, pues, los Sánchez, Tusa y sus iguales, trabajadores despreciados, como el —¿hasta qué punto?— imaginario «azote» isliano, se esfuerzan por compensar su inferioridad social; nos traen todos al recuerdo la madre de aquel colegial pedante que, según cuenta Clavijo, «escuchaba con éxtasis» los doctos discursos de su retoño de los que no entendía ni una palabra, y llegaba a admitir sus más descabelladas paradojas porque pensar lo contrario «era error del *vulgo*». El prejuicio, como se ve, es comparable al que ridiculiza al crédulo monarca del enxiemplo VII de *El Conde Lucanor,* y más bien, a las «notabilidades» aldeanas preocupadas por la limpieza de sangre en el entremés de Cervantes, pero, como es notorio, no era mera ficción literaria.

Esa ansia de promoción, la familia de Antón Zotes la siente con tanta intensidad como sus conciudadanos: el buen Antón, gran aficionado a libros de caballerías, quisiera llamar Per*ote* de Campazas a su hijo, en honor al padrino *Quij*ano de Pe*rote,* pero sobre todo porque «se usaba en lo antiguo con los hombres *grandes,* según nos informan las historias más verídicas», como son... el *Amadís de Gaula* o *Palmerín de Hircania,* es decir, que el «quijotismo» equivale poco más o menos para ese hombre vulgar al éxito en lo social (y para Isla, claro está, a la pretensión infundada de un plebeyo). Pero la madre, Catanla, se opone a ello porque «Perote suena a cosas de perol», por lo cual se elige el «nombre sengular» Gerundio. Isla, buen conocedor de la mentalidad de los labradores de Tierra de Campos, hace hincapié en esa psicología, relacionándola con la condición social de sus héroes: Zotes es el «rico de Campazas», pero es una riqueza relativa («labrador de mediana pasada»); y su deseo de distinción, de diferenciarse más de sus semejantes, tratará de realizarlo a través de su hijo: se hará de éste un *gran* predicador. La elección del oficio es consecuencia de haber oído Zotes un sermón gerundiano *avant la lettre,* obra de un predicador de *segundo* orden que acertó a pasar

por el pueblo y ante el cual se les cayeron literalmente las babas a Antón y a su mujer: era una de las escasas manifestaciones de la «cultura» que llegaba hasta ellos, aquella «otra cosa» que confusamente deseaban. Dicho de otro modo, lo que quiere asentar el padre Isla, es que el estilo «gerundiano» es un estilo *popular,* y por tanto *extravagante* y *vulgar* a un tiempo, como también es el pueblo tradicionalmente tenido por irracional y grosero; un estilo de que gusta el pueblo, pero que también es obra de unos individuos que llevan definitivamente puesto el sello popular, aunque la ostentosidad de sus sermones les persuada a ellos y a sus oyentes —y también por persuadírselo— de lo contrario.

El afán de evadirse de la mediana condición simbolizado por la laboriosa búsqueda del nombre de pila: Gerundio —el cual, más que un nombre usual, denuncia por su pretensión insólita, y más aún si queda vinculado a «Zotes», al hombre del pueblo— lo abriga constantemente Gerundico, como muy obediente que es a los consejos de Fray Blas, con quien llegará a competir:

> Huye cuanto pudieres de voces vulgares y comunes, aunque sean propias... —nunca digas *habitación,* que lo dice cualquier payo; di *habitáculo...— existir,* es vulgaridad; *existencial naturaleza* es cosa grande...

El estilo gerundiano procede en línea recta de una de las víctimas preferidas de Isla, el franciscano Soto Marne, el extravagante contradictor de Feijoo que tomaba unos huevos de insectos por flores milagrosas y transmitiera a García de la Huerta, como hemos visto, su «sotomárnica enfermedad», cuyo contagio alcanza a Fray Gerundio por medio de uno de sus libros predilectos, el *Florilogio Sacro,* tantas veces ridiculizado en la novela. [44]

«Quixotismo» y vulgaridad están, pues, íntimamente confundidos en la misma esencia del sermón gerundiano, como en la del autor, o al menos en la mentalidad de sus admiradores del siglo XVIII en opinión de los adversarios. En estas condiciones, no se puede tildar de hipócrita una protesta formulada, no sólo en nombre de la religión, sino además con argumentos idénticos a los que esgrimieron o habían de esgrimir unos prelados o seglares de indudable ortodoxia y buena fe.

La rigidez de las tomas de posición, consecuencia lógica de la controversia, y el monopolio casi exclusivo de Calderón en materia de autos sacramentales, han contribuido a acreditar la especie de una oposición sistemática de los reformadores al teatro sacro, cuando no a la misma religión. Lo cierto es que no lanzan la anatema contra el género como tal, sino contra una concepción y una técnica particulares que, en una época determinada, aseguraron el éxito, aparatoso, de ese género. Por ello no siempre es negativa en ellos la crítica que hacen de varias obras postcalderonianas, tales como *El esclavo en grillos de oro,* de Bances Candamo, o *La Débora victoriosa y la triunfante Jahel,* «auto sagrado» de Cernadas y Castro.

> El fin a que parece debieron ordenarse los Autos —dice Clavijo— fue el de Alabar a Dios y Cantar sus maravillas, su misericordia y bondad para con los hombres, *moderar nuestras pasiones* y excitar nuestro *reconocimiento y amor por* tan grandes beneficios. Si fuese posible que se lograse este fin, los Autos serían una de las cosas más recomendables y deberían ocupar *uno de los primeros lugares en una legislación Cristiana.* [45]

No se trata en este caso de una mera precaución; Moratín padre afirma por su parte que «ningún auto dará mejor idea de la Religión que la *Esther* y la *Athalía* de Racine». *Esther,* una lección «de amor a Dios y de *desprendimiento del mundo*», según el propio autor; *Atalía,* traducida por Llaguno y Amírola en 1754 y en que «la intervención *todopoderosa* del Cielo» concede la victoria final a los siervos de Dios; en ambas, unos justos «expuestos a las persecuciones de los malvados» y que «ponen *toda su confianza* en la *intervención de la Providencia*». [46] Ya se empiezan a entrever las razones profundas de la oposición neoclásica al auto calderoniano.

Es «lo mucho que sufre la religión en estas composiciones» [47] lo que desata la indignación de los detractores, es decir, su «nefasta» influencia sobre la mentalidad religiosa. «Irreverencia», «sacrilegio», «profanación», «ridiculización», «indecencia»: éstas son las acusaciones más frecuentes y que todas denuncian, conviene advertirlo de paso, el debilitamiento de una *autoridad.* Se trata, según Clavijo, de misterios «que la Eterna Verdad propone a nuestra Fe, y que nuestra Fe mis-

ma *nos prohibe querer penetrar,* por ser *infinitamente superiores* a nuestra razón y nuestras luces».[48] Y el autor no tiene dificultad alguna para demostrar la inconsecuencia del argumento que justifica el auto por la enseñanza de la teología y de la Sagrada Escritura, cuando por otra parte la Iglesia prohibe la versión en romance de la misma Escritura «por las perniciosas conseqüencias que pudiera ocasionar su uso entre los ignorantes», y en los tratados de teología escolástica se utiliza exclusivamente el latín «por la misma razón».

En efecto: «... sólo no admite duda el que los Autos parece se oponen a la suprema prohibición queriendo poner al alcance de nuestro débil comprehensión lo que *dejaría de ser soberanamente grande* si nuestra razón limitada fuese capaz de concebirlo.» Es de escasa importancia el que esta proposición quede contradicha en las afirmaciones anteriores, a saber, que el pueblo no entiende las alegorías y la gente culta las tiene en poco; lo que quiere mostrar Clavijo es que la majestad, el carácter imponente de los misterios divinos, en una palabra la *autoridad* de la religión, crecen en razón inversa de su vulgarización, de su *familiaridad.* Pero si bien se vale nuestro autor de la primera persona de plural, no se refiere en realidad indistintamente a todas las capas de la sociedad española:

> ... el poner delante de los ojos del *Pueblo grossero e ignorante* estas figuras, lejos de producir el *respeto y temor reverencial* debido a tales mysterios, sólo sirve a hacérselos en cierto modo *familiares.*

Tal familiaridad es con lo que quieren acabar los reformadores en la medida en que los autos alimentan una tendencia a humanizar la jerarquía celestial, a asimilar y adaptar a la mentalidad popular unos misterios «cuya imitación dramática degrada la majestad de la ley». Dicho de otro modo, contribuyen los autos a debilitar, en su opinión, las relaciones de súbdito a omnipotencia que constituyen el fundamento de la religión y aseguran por lo mismo la obediencia pasiva a los mandatos del más allá, es decir, concretamente, *a los de sus portavoces.* «Donde se profanan los sagrados Mysterios, no es mucho que se falte al respeto de la Tiara», escribe Clavijo al recordar un entremés en que el Papa y el Sacro Colegio

bailaban una chacona, perdiendo «la gravedad que les correspondía.» [50]

No se trata, pues, de descristianizar al pueblo; no de otro modo opinan los prelados que participan en la contienda acerca de la licitud del teatro religioso, según queda dicho. En 1791, varios decenios después de los acontecimientos que analizamos, el cardenal arzobispo de Toledo se enteraba con «grande sentimiento» de que en varios conventos de la ciudad organizaban las monjas representaciones completas, es decir, con auto, entremés y baile, «vistiéndose de hombres algunas Religiosas», por lo que resolvió la prohibición de aquellas funciones que ridiculizaban los misterios «con el estilo burlesco que se mezcla en ellas, por lo qual están justamente prohibidas aun en los Teatros profanos». [51]

Se ve, pues, que los llamados «heterodoxos» por Menéndez y Pelayo esgrimen los mismos argumentos que los eclesiásticos. El pensamiento de unos y otros coincide en efecto, pero lo que en éstos es a menudo sistemático y procede esencialmente del ascetismo cristiano —de ahí su aversión al teatro *en general*— es en aquéllos clara expresión de una conciencia de clase con implicaciones y miras politicosociales. Si el censor Díez González, ardiente neoclásico, arremete contra *Lo que va de cetro a cetro,* de Cañizares, por aparecer en ella un cardenal y un arzobispo, su actitud no es más sospechosa en este caso que la que consiste en censurar en la misma obra la salida de un apóstata que «hace sus discursos y tiene sus disputas contra la obediencia y autoridad que veneramos en el Vicario de Jesu Christo»; sólo puede haber paradoja para quien ignore que a partir de cierto nivel religión y política se confunden.

Lo que desean, pues, un Clavijo, un Moratín padre y los demás detractores del auto —o de las comedias de santos, o de ciertas formas de religiosidad popular rayanas en la superstición o el fetichismo— es una religión concebida *para* el pueblo, pero por lo mismo *sin* el pueblo, despopularizada, es decir, situada en una esfera desde la cual, sin dejar de encauzar el comportamiento de los hombres, se imponga más a ellos en la medida en que esté fuera de su alcance; pues considerando su enorme influencia sobre las masas, se la quiere convertir en un auxiliar del poder omnímodo, capaz de preparar mejor

a los fieles a su papel de súbditos. Comprendemos mejor esa determinación si recordamos la eficacia de la acusación de heterodoxia o de ateísmo en las contiendas literarias de la época, esto es, la eficacia de la religión en cuanto medio de acción politicosocial.[52] El caso es que para un gobierno deseoso de sentar las bases de un régimen fuerte y promover un desarrollo económico fundado esencialmente en una movilización y una explotación más intensas de la fuerza de trabajo, un intento de puesta en condición de las masas laboriosas poco podía compaginarse con la permanencia de una mentalidad popular tal como la reflejaban y contribuían a fortalecerla a un tiempo los autos sacramentales y demás obras afines; más que nunca hacía falta que el pueblo dejase de interferir en los asuntos de sus amos —aunque fuera de modo elemental e ilusorio— y se contentase con obedecer ciegamente las órdenes de un Olimpo inaccesible.

El terreno más favorable al éxito de aquella empresa era para los reformadores una psicología social predispuesta por la práctica cotidiana de la religión a ese «temor reverencial» que excluía cualquier familiaridad con el más allá, cualquier intrusión en un dominio reservado: la idea de una separación radical entre dos mundos, el de los gobernantes y el de los gobernados.[53] Esa trivialización de lo sagrado por lo profano, esa confusión «de la sublime y celestial doctrina de Jesucristo con las preocupaciones y cuentos del vulgo»,[24] como dice Leandro Moratín a propósito de los predicadores, y por otra parte esa como promoción personal —si bien fantástica— que suponía en el espectador tal asimilación, se consideraba elemento discordante: no bastaba divinizar al monarca absoluto ante el pueblo si la religión seguía siendo cosa de ese mismo pueblo.

Por ello no se reduce esta lucha a un mero hecho aislado, sino que por el contrario *se inserta en el marco de una depuración más general de la piedad popular* emprendida por muchos prelados, piadosos escritores y estadistas,[55] la cual constituye por su parte un aspecto, una de las múltiples facetas de una misma política encaminada a convertir al pueblo en instrumento adaptado a las circunstancias. Según escribía Forner en 1786, en unos pocos renglones que resumen el al-

cance eminentemente político de aquella religión *ad usum plebis*:

> El vulgo no puede ser filósofo; pero debe tener religión. Y si esta religión no le *enfrena,* no le *contiene* con las ideas de la remuneración eterna, con inspirarle *aborrecimiento a la rebeldía de las pasiones,* con obligarle a ser *delator de sí mismo;* con aconsejarle la humildad, el *sufrimiento,* la caridad, la *desconfianza de sí,* el *desprendimiento de las cosas mundanas,* ¿qué será de la moral en la tierra? [56]

Para Clavijo, trasladar a los *patios* de comedias los asuntos de gobierno, bien sea para enseñanza o para diversión del concurso, sería un empeño ridículo; pues, «¿qué diremos de las máximas Sagradas del Govierno de Dios?». De manera que tampoco se puede separar esa campaña de «rehabilitación» de la jerarquía celestial de la que, *paralelamente,* han emprendido nuestros reformadores contra la imagen «vulgar», o «degradante», que dan muchos dramaturgos de reyes y príncipes en sus obras; así como en una comedia se dan a los próceres —según opinión de los neoclásicos— unos modales de hombre plebeyo, acomodándolos a la óptica del «vulgo» e integrando por lo mismo dos clases sociales tenidas por jurídicamente inasimilables, también el auto, debido a la contaminación, a la apropiación de lo sagrado por lo profano, contribuye a mantener una confusión de valores, con tanta más facilidad cuanto que el público popular puede difícilmente concebir como alegóricas tantas batallas, duelos, escenas de magia, galanteos y personajes que, en las tablas, se parecen a sus homólogos de las comedias profanas.

Ya que los «ignorantes», poco acostumbrados a la abstracción, sólo atienden a la «superficie de las cosas», a la apariencia, es decir, a la letra del auto, «no será extraño que si al salir del Theatro entran en el Templo, confundan la figura con el figurado, y la imagen con el Prototypo. Ellos no verán en efecto sino cosas exteriormente iguales, decoraciones, iluminaciones, iguales vestiduras, y casi las mismas ceremonias» (debido a esa «uniformidad visible» se prosternaron un día los oyentes al fingirse una procesión en las tablas; el reflejo ha sustituido a la religiosidad consciente) [57]. Además, en esta misma medida, «es de temer que... encuentren escollos y pre-

cipicios donde buscan instrucción y exemplo». Ese «peligro» lo constituyen en realidad los mismos gustos, las mismas formas de pensar que fomentan la comedia antigua o sus descendientes, y cuyo carácter socialmente «nefasto» denuncian nuestros censores.

Obra del siglo XVII, el auto en suma representaba el símbolo de la supervivencia en el XVIII de la psicología social del anterior, y la enseñanza que dispensaba era no sólo tenida por mala, sino también por nefasta y constituía un obstáculo para la difusión de la que entrañaba el teatro neoclásico que trataba de imponerse. Si bien su lenguaje, al igual que el de los sermones gerundianos o de las comedias antiguas, era el de la alienación del pueblo, dicha alienación ya no correspondía bajo esta forma a los intereses del poder.[58] Se comprende, por consiguiente, que el auto fuese la primera víctima de los reformadores y del gobierno ilustrado que, dando fin a la polémica, decretó su prohibición en 1765, renovando al mismo tiempo la de las comedias de santos.

[1] Al estudiar la polémica de los autos sacramentales en un reciente trabajo de síntesis sobre el XVIII, un historiador de la literatura española —que me hace el honor de citarme bastante a menudo— cree necesario puntualizar que las ideas que él expresa sobre el particular y compartimos los dos existían ya en germen en un libro que publicó en 1967, es decir, con anterioridad al que yo di a la imprenta y apareció en 1970. Sin dejar de alegrarme de una identidad tan alentadora entre los puntos de vista de ambos, creo yo también necesaria una aclaración; en primer lugar, no siempre tenemos la posibilidad de conocer ni menos de hojear a raíz de su misma publicación todos los libros de cierto interés; en segundo lugar, mi capítulo sobre la polémica de los autos se dio por concluido en 1965, al finalizar una estancia de dos años en España. Tampoco, naturalmente, he podido leer un ensayo del mismo autor, redactado en 1944, pues según afirma ha permanecido inédito hasta hoy; fuera de que por aquellos años yo ni siquiera pensaba dedicarme a las letras hispánicas, pues más afición tenía entonces al tiovivo...

[2] *H. I. E.*, III, cap. III, pp. 276 y ss.; G. C. Rossi ha dedicado a la polémica un artículo ahora reimpreso en sus *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, M., 1967.

[3] Véase *Calderón y su teatro*, cuya primera edición es de 1881, es decir, anterior a la de las *Ideas Estéticas*.

[4] *La Escena Hespañola defendida...*, M., 1786, p. XLIII, n. 2.

5 Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España,* M., 1904, pp. 112 y 409, respectivamente.

6 Véase Marcel Bataillon, «Essai d'interprétation de l'auto sacramental», *Bulletin Hispanique,* XLII, 1940, pp. 210-211.

7 Expediente sobre *Las Ordenes militares,* B. N. M., ms. Res. 24, fol. 24 v.

8 *Iriarte y su época,* p. 45.

9 Los *Autos Sacramentales desde su origen hasta mediados del siglo XVIII,* M., 1911, p. 329.

10 En *Calderón y su teatro* daba en cambio don Marcelino una explicación prácticamente idéntica a la de los dos críticos citados: «como las creencias se habían entibiado y el espíritu religioso había venido a menos, quizá sea cierto (...) que entre los espectadores de los autos sacramentales pocos había que los viesen con espíritu cristiano»; y agregaba: «por su índole misma, los asuntos se agotaron rápidamente».

11 Según J. A. A. Baena, citado por Cotarelo (*Bibliografía,* p. 246), bajo ese seudónimo se ocultaba Ignacio de Loyola Oyanguren, marqués de la Olmeda.

12 Nasarre, o. c., *Prólogo...,* s. p.

13 *Diario Estrangero,* 21 junio 1763.

14 O. c., XLII.

15 Interesa advertir que en aquellos años siguen utilizándose los tradicionales carros, pero al parecer ya dentro del recinto de los teatros.

16 N.º 3 (1763), pp. 126-127.

17 O. c., 21 junio 1763.

18 La voz no tiene nada de peyorativo en la época.

19 O. c., XLIII.

20 Además del drama religioso, se ofrecían las siguientes diversiones: loa, entremés con «seguidillas del Gaitero» y «quatro», tonadilla a solo, «tonadilla de los Pescadores», baile primero, aria del auto y algunos adornos musicales más, sainete con «seguidilla del arma», «juguete de las Banderas», «tonadilla del Anillo», «tonadilla a tres de los serranos», y el baile último (B. N. M., *Papeles de Barbieri,* ms. 14016-62). Lo mismo ocurre con los demás autos de la época.

21 Y bien se ve obligado Menéndez y Pelayo a admitir que parte de la popularidad de los autos en el siglo anterior «debe atribuirse indudablemente a las circunstancias en que se representaban (...), al atavío escénico, a la mayor ostentación del arte histriónico, a todos los pormenores de exhibición con que los autos se ejecutaban» (*Calderón y su teatro,* pp. 100-101). Lo gracioso del caso es que a Clavijo, Moratín padre y otros se les gradúa de «impíos» por haber dicho lo mismo de los autos representados en el XVIII...

22 Cotarelo, *Bibliografía...,* p. 409.

23 *Memorial Literario,* citado por Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid,* Baltimore, 1935.

24 En *El cubo de la Almudena* (repuesto en 1760) presenciamos el ataque a la Iglesia por la Apostasía; no falta nada: redoble de tambor, escalera de asalto, «Arma; Arma-Guerra; Guerra», gritos de los centinelas, etc.

25 *El Pensador,* XLVI.

26 Ibid.; el viajero inglés Clarke (*Etat présent de l'Espagne et de la Nation Espagnole,* Bruselas, 1770) cuenta que en los años sesenta los intérpretes de los autos mudaban frecuentemente de trajes, al parecer para ostentar a la vista de los espectadores la riqueza de su vestuario. En *Los literatos en Cuaresma* (1773) lamenta irónicamente Iriarte que para una dama de la delantera de cazuela «haya cesado ya la *impagable* diversión de estar oyendo la comedia y al mismo tiempo pasando revista a una tienda entera de batas».

27 Citado por Cotarelo, *Bibliografía...,* p. 261.

28 Debemos confesar que sin esta oportuna «declaración» nos hubiéramos «quedado a buenas noches», según dice Nipho...

29 *El Pensador,* XLIII; Menéndez y Pelayo (*Calderón y su teatro,* p. 23) concede que «quizá sea cierto lo que amargamente consignan lo mismo Moratín que Clavijo y Fajardo, esto es, que entre los espectadores de los autos sacramentales pocos había que los viesen con espíritu cristiano, y que no convirtiesen en materia de risa muchas cosas que, en el sentido del autor, eran de gran ejemplo y enseñanza». Adviértase lo de «amargamente», que parece suponer la sinceridad, o sea, lo contrario de la «hipocresía» atribuida a los mismos autores en la *H. I. E.*

30 Moratín, *O. P.,* III, p. 204; el ejemplo procede de *El Pensador,* XLVI.

31 Id., B. A. E., II, p. 316; otra vez alude Moratín al mismo lance en su prólogo a la edición del *Fray Gerundio* que proyectaba durante el reinado del Intruso. El ejemplo también debe de proceder de *El Pensador,* XLIII, cuya fuente, según Clavijo, es un «Seglar de capa y espada» de la época de Felipe II, es decir, Lupercio Leonardo de Argensola (véase Cotarelo, *Bibliografía...,* p. 66). Simón López lo utiliza a su vez en su *Pantoja.*

Se podrá comprender sin mucha dificultad que el público en su mayoría reaccionase mejor ante unos lances de esta clase que al oír un parlamento escolástico parecido al que se lee en *El Pleito matrimonial:*

«Mas ser quiero, que es error
no ser si en mi mano está;
pues peor no ser será
que siendo, ser lo peor.
Y tengo ya tanto amor
al ser que espero tener,
que por ser, tengo de hacer,
juzgando a más pena yo
dejar ya de ser que no
ser para dejar de ser.»

32 Nicolás Fernández de Moratín, *Arte de las putas.*

33 O. c., XLVI.

34 Id., ibid., XLIII.

35 En una isla desierta *(Psiquis y Cupido)* quiere la Fe que el Albedrío llame a los Cielos, «que de los dos piedad tengan», y contesta el Albedrío, que según Clavijo «tiene su punta de bufón»:

«Sí tendrán; mas a los brutos
llamaré, que están más cerca,
Leones de aquestos garitos,
Lobos de aquestas Tabernas,
Osos de estos Colmenares,
Gatos de aquestas despensas...»

En *El Diablo mudo* alude el Apetito a «un garito de Barberos, / un soportal de Roperos, / y una antesala de Dueñas».

En *El laberinto del mundo,* la Inocencia, calificada de graciosa por Moratín padre, opina «Que no es gracioso el mar aunque salado, / Mas fuera dicha suma / Que el chocolate hiciera tanta espuma».

Por otra parte, los censores que examinan el texto del auto hacen a veces algunas podas que juzgan necesarias; así por ejemplo, en el ms. de *La cura y la enfermedad* se prohibió en 1739 con un «no» marginal la declamación de unos versos en los que la Inocencia evocaba jocosamente el

..... Cuentezillo
De aquel miserable enfermo
Que viendo entrar tres Doctores
Saltó en camisa diciendo:
Traidores, tres contra uno...»

36 Romea y Tapia, al contestar a los neoclásicos que no saben a qué género pertenece el auto, propone entre serio y burlón la denominación «tragicomedia».

36bis *Desengaño II;* incluso después de leídos ciertos sermones auténticos de la época, parece mentira que tales disparates fuesen reales y corrientes y no mero fruto de la imaginación del autor. Y, sin embargo, léanse las siguientes declaraciones que, conviene decirlo, son traducción de un texto ya previamente traducido al francés y cuyo original, por tanto, no conocemos:

«... si María es madre de la Iglesia, siendo así que la Iglesia ya es madre de los cristianos, ello parece significar que María es abuela de los creyentes»; «es un escándalo el que se haya suprimido el título de María «madre de la Iglesia». Restablezcámoslo. Os lo pido con el mayor encarecimiento. María es necesariamente madre de la Iglesia, la cual es cuerpo místico de Jesucristo, pues si no fuera más que la madre de Jesús, el cual es cabeza de la Iglesia, sería madre de un monstruo.»

Estas dos espléndidas argumentaciones se pronunciaron en 1964 durante el concilio Vaticano II; y la segunda tuvo por autor a un discípulo lejano de Gerundico (*Le Monde,* 18 y 20-21 septiembre 1964).

37 *Calderón...*, p. 129.

38 Menéndez y Pelayo, ibid., p. 130.

39 Cernadas y Castro, cura de Fruime, compendiaba todas esas impresiones en una fórmula sugestiva: «Es comedia el sermón, teatro el templo, / farsante el que predica, autor el diablo» (*Apología... contra los reparos de Fray Matías Marquina, religioso capuchino, a la Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas,* B.A.E., XV, p. 274).

Sabido es que el propio Isla hizo en sus años mozos algunos sermones que bien pudiera haber aplaudido su héroe (véase B. Gaudeau, *Les prêcheurs burlesques en Espagne au XVIIIe siècle,* P., 1891, pp. 206 y ss.).

40 Véase Moratín, B.A.E., II, p. 373.

41 Moratín (ibid., p. 317, y *O. P.,* I, p. 126) evoca por su parte a un tal Tusa, «herrero de la calle de Alcalá», que capitaneaba a los «chorizos» de Martínez en los años 90. Y recordemos también la hermosa descripción que hace Galdós de uno de esos caudillos en *La corte de Carlos IV.*

42 O. c., XI.

43 Armona, *Memorias cronológicas...,* t. I, pliego 10.

44 Escribe Sebold que «para dar una idea del estilo gerundiano basta citar sólo la mitad del título del sermonario de Fray Francisco de Soto y Marne» (véase su ed. del *Fray Gerundio,* varias veces citada, página XLVIII). Citémoslo íntegro:

Florilogio Sacro. Que en el celestial, ameno, frondoso Parnaso de la Iglesia riega (místicas flores) la Aganipe sagrada, fuente de gracia y gloria, Cristo; con cuya afluencia divina, incrementada la excelsa palma mariana (triunfante a privilegios de gracia) se corona de victoriosa gloria. Dividido en discursos panegíricos, anagógicos, tropológicos y alegóricos, fundamentados en la Sagrada Escritura, roborados con la autoridad de Santos Padres y exegéticos, particularísimos discursos de los principales opositores y exornados con copiosa erudición sacra y profana, en ideas, problemas, hieroglíficos, filosóficas sentencias, selectísimas humanidades.

45 O. c., XLIII.

46 Antoine Adam, o. c., pp. 53-54. Un cuarto de siglo más tarde, Juan Andrés abogará por la representación de tragedias «con las que puedan excitarse los afectos que inspira la religión; (...) hablo *singularmente* de la Athalía, donde en realidad se presenta la religión en su *grandeza* y en todo su verdadero *esplendor*» (*Origen, progresos y estado actual de toda Literatura,* M., 1787, IV, p. 346).

47 *El Pensador,* XLIII.

48 Ibid., XLII.

49 Moratín, en la *Vida* de su padre, B.A.E., II, p. IX.

50 Después de citar un pasaje de su traducción de las *Conversaciones de Laurisio Tragiense,* en el que se aconseja que no se ridiculice la «falsa» devoción para evitar que el público haga lo mismo con la «verdadera», escribe Díez González: «por estas razones se desterraron de los teatros de Madrid las comedias *El diablo predicador* y *El Tartuf* famoso de Molière» (A. M. M., *Ayuntamiento,* I-94-69). Esta simple frase permite apreciar el escaso valor de la supuesta explicación de la prohibición de ciertas obras «españolas» por el «afrancesamiento» de los censores...

51 B. N. M., *Papeles de Barbieri,* ms. 14076-91.

52 Por ello ha podido escribir Domínguez Ortiz que los eclesiásticos que aplaudían el destierro de otras costumbres, tales como «disciplinantes, danzas y gigantones, romerías, altares de mayo, etc. (...) que mezclaban la religión a todas las manifestaciones de la vida», no se daban cuenta de que dicha medida privaba a la religión —esto es, al clero—

de «uno de sus más eficaces medios de acción sobre las almas rudas y sencillas» (*La sociedad española...*, o. c., p. 163).

53 Tal es el sentido que se desprende de la siguiente frase de Moratín padre (*Desengaño II*): «Y si las materias más sacrosantas de nuestra Religión se deben disputar sophísticamente en un Corral de Comedias, *hasta los Zapateros de viejo* serán Theólogos Dogmáticos.» Durante los disturbios de 1766, es decir, al año escaso de prohibirse los autos, tuvo el rey que negociar de igual a igual con el pueblo y comprometerse a satisfacer algunas de sus reivindicaciones.

54 Bien advirtió Menéndez y Pelayo que el simbolismo del auto enlazaba «por extraño modo el mundo real y el de la idea, (...) *el cielo y la tierra*» (*Calderón y su teatro,* p. 133).

55 Véase por ejemplo Sarrailh, o. c., pp. 653 y ss., y cotéjense los argumentos de los adversarios del auto con los que esgrime *El Censor* (disc. XXIV) contra los adornos de los altares.

56 *Contestación al Censor,* citada por M. Jiménez Salas, *Vida y obras de D. Juan Pablo Forner y Segarra,* M., 1944, p. 285.

57 *El Pensador,* XLII.

58 De esto se trata, en efecto: «Estoy persuadido —escribe Clavijo (*El Pensador,* XLIII) refiriéndose al «Pueblo grosero»— a que si él viese representar sobre el Theatro los *vicios y ridiculeces* de muchas gentes que conoce, se divertiría mucho más que con las alegorías, que no entiende, y que, lejos de *perder el tiempo* que emplea en asistir a los Autos, sacaría *utilidad, corrigiéndose a sí mismo, si se le hiciesen ver ridiculizadas sus acciones.*»

Dicho de otro modo, la enseñanza que dispensan los autos no sólo es nula, sino perjudicial; y además neutraliza la que se quiere fomentar con las primeras obras del teatro neoclásico.

VII

LA TRAGEDIA NEOCLASICA

A HERNÁN GARCÍA, protagonista de la *Raquel* de Huerta, tan grato a los nostálgicos de un pasado prestigioso elevado a la altura de un mito, ¿qué tipo de héroe trágico oponían, o al menos preferían, los partidarios de la tragedia neoclásica?

Dirigiéndose a la nobleza decadente e incapaz de desempeñar el papel nacional de sus antepasados, exclamaba Jovellanos:

> ..... ¿Adónde está el forzado
> Brazo de Villandrando? ¿Dó de Argüello
> O de Paredes los robustos hombros?
> El pesado morrión, la penachuda
> Y alta cimera ¿acaso se forjaron
> Para cráneos raquíticos? .....
> .....
>
> Vuelve ¡oh fiero berberisco! vuelve
> Y otra vez corre desde Calpe al Deva,
> Que ya Pelayos no hallarás ni Alfonsos
> Que te resistan; débiles pigmeos
> Te esperan. [1]

Antes censuraba en las nuevas generaciones aristocráticas el no poder compararse a los «Ponces ni Guzmanes», pues preferían los toreros de moda, Cándido, Marchante y sobre todo Romero y Costillares, aquellos herederos bastardos de la difunta caballería. Entre los primeros a quienes se nombra aparece una figura histórica cuyas hazañas se evocan en el teatro desde Lope a Cañizares: García de Paredes, el espadachín impenitente y achulado de *Las cuentas del Gran Capitán*.

Puede sorprendernos a primera vista que se le ocurra a Jovellanos proponer el ejemplo de un guerrero cuya popularidad llegó a deformar la verdadera personalidad para acercarle paulatinamente a la de unos tipos sociales, los majos, toreros y afines, cuyos modales barriobajeros procura imitar parte de la juventud aristocrática; pero no se trata en este caso sino de recordar la época en que la nobleza, entonces fundamentalmente *guerrera* (los «defensores» de las *Partidas*) estaba a la altura de las circunstancias, para oponerla a la época actual caracterizada por la desidia de las clases dirigentes en el desempeño de su nuevo papel histórico. Por ello aparecen Paredes o Villandrando al lado de Pelayo, del yerno de éste Alfonso I, o de Guzmán el Bueno, quienes simbolizan no tanto el arrojo, la valentía física digamos, como las eminentes cualidades *morales* y *patrióticas* de que carecen —según se afirma— sus descendientes. El caso es que si dejamos la literatura satírica destinada a aleccionar a los nobles para examinar la que tiene por fin esencial exaltar el civismo no ya del estamento privilegiado, sino del conjunto de los españoles, advertimos que entonces se tiende a buscar modelos en la segunda categoría de personajes: Pelayo, Guzmán o sus émulos. Efectivamente, después de condenar las jácaras que fomentan el culto a los forajidos, Meléndez Valdés propone que se le den al pueblo, «como ejemplos más insignes de virtudes civiles y guerreras», «el heroico despecho de Numancia, el ínclito Infante don Pelayo, el religioso don Ramiro, la memorable toma de Sevilla, la gran victoria de Las Navas, el defensor de Tarifa Alonso Pérez de Guzmán, la heroína de la castidad María Coronel, el vencedor de México y Otumba, nuestro patrón glorioso Santiago, el santo labrador Isidro...». [2] María Coronel es una de aquellas «Lucrecias» que fueron antes las «matronas castellanas», cuyas nietas no son ya más que unas Lais, según frase de «Jovino». Este, al aconsejar en 1776 a Meléndez Valdés, uno de los «amigos de Salamanca», que deseche la poesía pastoril para exaltar las hazañas del pasado, exclama:

> Sean tu objeto los héroes españoles,
> Las guerras, las victorias y el sangriento
> Furor de Marte. Dinos el glorioso

Incendio de Sagunto, por la furia
De Aníbal atizado, o de Numancia,
Terror del Capitolio, las cenizas.
.....
..... y suban
Por tu verso a la esfera cristalina
Los triunfos de Pelayo y su renombre. [3]

Más lejos, le anima a celebrar la conquista del nuevo mundo y el «héroe metellímneo». [4] Y, por fin, la exhortación a Liseno:

..... vea la escena
Al inmortal Guzmán, segundo Bruto
.....
¡Ah! vea alguna vez el pueblo hispano
En sus tablas los héroes indígenas
Y las virtudes patrias bien loadas.

Conviene repetirlo, este último verso, y la personalidad de los héroes nacionales, muestran que pese a las apariencias, no es la guerra, el «sangriento furor de Marte», lo que importa exaltar, sino el despliegue de energía, de patriotismo que suscita: la figura, muy académica por supuesto, atenúa el realismo de la evocación. Ni Pelayo, ni los Numantinos, ni Guzmán, son comparables al «príncipe conquistador» (Alejandro, Luis XIV) cuya política belicista condena un Feijoo; el caudillo asturiano emprende una *re*-conquista, es decir, la liberación de la patria ocupada. Pero ¿y Cortés? Basta recordar la reacción de Jovellanos ante el conato de rebelión de las colonias americanas, las frases dedicadas a su conquista por Forner en las *Exequias de la lengua castellana,* o incluso la de Cadalso sobre el mismo asunto en las *Cartas Marruecas,* para comprender que la conquista de una colonia por España no se puede comparar, digamos, a la de la misma España por los Arabes o los ejércitos napoleónicos: se trata de una... pacificación, de una misión civilizadora, y por lo tanto, de una guerra «justa», en la que sus promotores manifiestan sus virtudes, su patriotismo ejemplar. [5] Digamos, para evitar una larga serie de citas, que cuando se trata de un héroe provisto de una significación actual precisa, dicho de otro modo, evocado por un poeta más com-

prometido, cuando se quiere presentar al pueblo en general la imagen de una nobleza «ideal», es decir, la imagen ideal del estamento de referencia cuyo «carácter» se esfuerza por asimilar en su afán cotidiano de promoción, no se le puede proponer el ejemplo del batallador, pues equivaldría a fomentar una alienación cuyos efectos conviene por el contrario contrarrestar, ya que la psicología que expresa ese tipo de héroe en el teatro es por naturaleza rebelde a las miras gubernamentales. El teatro neoclásico nos permitirá justificar tal aseveración. [6]

Pero si el grupo de dramaturgos contemporáneos de Carlos III prefiere dejar de llevar a las tablas ciertos guerreros cuya fama estriba casi exclusivamente en la fuerza de sus brazos, no son menos populares, ni menos gratos a amplias capas de la población sus héroes predilectos; además, fuera de alguna que otra excepción, ¿podían ejercer las pasadas «glorias de España» —la expresión es de Feijoo— un oficio que no fuese el de las armas? Es muy reveladora, por ejemplo, la frecuencia con que aparecen las figuras de Guzmán el Bueno o Pelayo, tanto en comedias heroicas como en tragedias de corte neoclásico, si bien, a pesar de algunas concesiones al gusto dominante de la mayoría, explicables por la época en que fueron escritas, no pueden confundirse las tragedias neoclásicas con las comedias heroicas en las que se pintan idénticos personajes o acontecimientos. Por otra parte, si en las primeras se deja de seguir una ya gloriosa tradición estética, ello no supone que se rechacen al mismo tiempo unos valores hasta entonces preponderantes; no se puede hacer tabla rasa del pasado, ni menos de un pasado al que se está vinculado indisolublemente: se oyen en la *Numancia destruida* de López de Ayala unos acentos que no desdicen de los de la nobleza huertiana de *Raquel,* los numantinos se preocupan tanto por la fama y la gloria como un Hernán García, y la admiración del propio Huerta por la tragedia de Ayala es por lo tanto natural. El *Guzmán el Bueno,* de Moratín padre, dedicada a un descendiente del héroe de Tarifa, no escatima los elogios a las prendas eminentes de la nobleza «goda», y también apunta Jovellanos que son «de sangre goda» los protagonistas de su *Pelayo,* dando a la nobleza asturiana, según se ha advertido, [7] un papel importante.

Todas las figuras ilustres que simbolizan a la España «tal como debería ser» las vemos actuar, como deseaba Jovellanos, en las tragedias publicadas más o menos bajo la égida del nuevo presidente del Consejo de Castilla, conde de Aranda, por los dramaturgos de la generación a veces llamada «arandina»: nos referimos particularmente al *Pelayo* (o *Munuza*) del propio don Gaspar, a *Hormesinda, Guzmán el Bueno* e incluso *Lucrecia,* [8] de Nicolás Moratín, pero también a la *Numancia destruida* de Ayala, a *Sancho García* de Cadalso y algunas más. El florecimiento, durante un mismo corto período, de tragedias «clásicas», de dramas que exaltan las hazañas de héroes nacionales, es inseparable de los esfuerzos del gobierno de Carlos III por la regeneración del país; más tarde, a finales de siglo y principios del siguiente, una nueva perspectiva de movilización de las energías llevará a preferir Alfieri a Racine; entonces aparecerán otro *Pelayo,* el de Quintana, otro *Sancho García,* esto es, *La condesa de Castilla,* de Cienfuegos, que analizaremos más adelante. Tampoco se trata de casualidad en este caso: un autor —¿Jovellanos?— se pregunta en 1805, con la debida grandilocuencia, si «tornan, Señor, los tiempos de Don Opas» al finalizar el ministerio de Godoy, poco antes de estallar la guerra de la Independencia que había de dar nueva actualidad a la figura de Pelayo. [9]

Jovellanos elige por tema de su tragedia una «acción *la más grande y distinguida* que contiene *nuestra historia,* si no por su esencia, a lo menos por el *íntimo enlace que tiene con los principios de la restauración de la patria*». [10] Se trata pues, para él, de participar a su manera en el esfuerzo de regeneración, presentando al auditorio ejemplos «oportunos» de patriotismo. El parentesco ideológico de todas esas obras queda puesto de manifiesto por los mismos autores: en *Guzmán el Bueno,* el protagonista manda anunciar a la «morisma»

> ... que otra *Numancia*
> *Verá en Tarifa,* a quien rendir pretende,

y afirma más lejos:

> ... *restaurador nuevo*
> Me llaman, y creen todos en tal lance
> Deberme tanto a mí como a *Pelayo.*

Jovellanos alude a Guzmán en las notas al *Munuza*; en cuanto a *Numancia destruida,* es lícito preguntarse si la breve evocación de los «indomables Cántabros, amigos/De conservar las leyes de su patria» no afecta más a los futuros compañeros de Pelayo que a los contemporáneos del sitio de la ciudad. Interesa advertir a este propósito que la España representada en esas tragedias no es la conquistadora, sino la *renaciente,* una España oprimida cuyas energías apuntan todas a la victoria —aun cuando se reduzca tal victoria a una mera promesa como en la *Numancia*—, reflejo éste de aquella actitud tan característica de no pocos intelectuales ilustrados invadidos por un sentimiento de inferioridad frente al predominio político, económico y cultural de algunas naciones más desarrolladas, y deseosos por otra parte de afirmar la vitalidad nacional. Recuérdese tan sólo el ruidoso «affaire» Masson en los años 80.

Por otra parte, R. Menéndez Pidal ha advertido años hace que en el XVIII se concede más interés al tema de la restauración que al de la pérdida, es decir, a la leyenda de Rodrigo y la Cava. [12] Esta era en efecto poco compatible con la idea del monarca que trataba de acreditar el absolutismo borbónico; *La pérdida de España,* de Eusebio de Vela, representada en Murcia en 1768, fue prohibida dos años más tarde por el vicario eclesiástico de Madrid «por indecorosa al rey (...) pues aunque se hallan en algunos libros y en la Historia noticias de esta pérdida, no es justo renovarlas en el theatro»; en la misma época, la heroína de la *Carta de Florinda a su padre Don Julián después de su desgracia,* poema de Cadalso, no se atreve contra su forzador «porque es rey (...) El poeta, buen coronel de Caballería, no puede pasar sin hacer esta declaración de irresponsabilidad regia».

Se comprende, por lo tanto, que una obra como la *Lucrecia* (1762), en la que Nicolás Moratín desarrolla un tema muy de actualidad, el de la fidelidad conyugal, se granjease pocos aplausos e incluso no llegase a representarse: de las tres tragedias del autor, ésta era la primera, pero también la más «torpemente» escrita, pues actuaba en ella, frente a aquel modelo de esposas, un príncipe heredero cuyo desmán era notorio y que recibía de sus propios súbditos un castigo merecido: es lo que Martínez de la Rosa califica de «falta de tino

en la elección del argumento»; no se nos oculta por cierto que Tarquino es un tirano, un tirano que a pesar de su consejero se niega a obrar como el «príncipe magnánimo», dueño de sus pasiones y por lo tanto distinto del «vulgo», [13] y encarnado, innecesario es decirlo, por el monarca borbónico reinante; pero ¿eran muchos entre el público los que pudieran percibir tales salvedades? Cuatro años más tarde, el motín de Esquilache había de servir de respuesta. Lo cierto es que la alusión final al derrumbamiento histórico de la realeza («sucedan las segures/al cetro») no debió de sonarles muy grata a unos oídos monárquicos; baste recordar, para prueba de ello, el siguiente dictamen, parecido a una máxima, sugerido en 1772 al teólogo fray Onofre Andrés de Asso por la lectura del *Ensayo* de Tomás Sebastián y Latre:

> ¿y deberán vivir entre nosotros los que... se atrevan a poner la mano (cae la pluma al escribirlo) en donde el Cielo depositó su espada y sus venganzas? *Siempre fueron Vasallos los Romanos, aunque Lucrecia perdiese su honor.* [14]

En 1753, Montiano publicaba su *Athaulpho,* que lleva a las tablas el conflicto entre el primer rey godo de España, partidario de una forma de gobierno que no deja de recordar el del absolutismo borbónico, y la ambición de una aristocracia belicosa e indómita que consigue dar muerte al monarca; la *Virginia,* del mismo (1751), denunciaba la tiranía política del duunviro romano Apio Claudio, deseoso de usurpar el amor de Virginia por Lucio Icilio; el padre de la joven llega a matar a su hija para salvarla de la deshonra, y el prometido subleva al pueblo, muriendo por fin el tirano al luchar contra Icilio entre bastidores. Estas primeras tragedias, al parecer, no se representaron, pero tal vez no se deba tanto al temor de someterlas al juicio del público como a la presencia de ciertos elementos tenidos por difícilmente compatibles con la autoridad del gobierno, pues en ambas se da muerte a un monarca, se amotinan parte de los súbditos, y en la segunda quedan airosos los asesinos. Esa clase de «lunares» se había de perdonar en contadas ocasiones, sobre todo después del motín de Esquilache.

Esta es la razón por la que tampoco se pudo representar *La muerte de César,* de Voltaire, en traducción de Urquijo, pues se trataba, según Cadalso, de un «puro sistema de regicidio». [15]

Después de los disturbios de la primavera del 66, ya no era posible llevar a las tablas la *Lucrecia,* a no ser que desapareciera Tarquino, o que desempeñase el papel «negativo» un enemigo tradicional —entonces todavía actual— de España: así en *Munuza, Hormesinda, Guzmán el Bueno,* y también *Sancho García.* A ese respecto, merece la pena advertir que Nicolás Moratín consigue «actualizar» en su *Hormesinda* la leyenda de Rodrigo presentando la invasión de la Península como consecuencia de una infracción al principio de la irresponsabilidad regia:

Menos daño los godos padecieron
Cuando en los baños de Toledo holgaba
Rodrigo con la Cava y sus amores.
Del cielo los decretos superiores
Le hubieran castigado a él solamente.
Un vasallo usurpó la acción del cielo,
Pues castigar al rey toca a Dios solo;
Y así han llovido indiferentemente
Desdichas sobre todos, aun mayores
Que el daño a quien se dio venganza horrenda. [16]

Esta última obra fue representada durante seis días en febrero del 70 con una participación poco menos que mediana y desde luego muy inferior a la de la comedia ya antigua de Bances Candamo, *Las máscaras de Amiens,* puesta a continuación.

Del *Guzmán* de Moratín (1777) podemos decir que es la versión militar —más que guerrera— del perfecto ciudadano tal como lo concebían los partidarios del poder centralizado: la obra describe, en efecto, el triunfo del vasallo sobre el padre de familias, el del *deber* sobre la *afectividad,* sobre el *impulso natural* (*Más pesa el rey que la sangre,* afirmaba una comedia antigua —¿de Vélez de Guevara?— cuyo título se convirtió entonces en *El vasallo más leal y grande Guzmán el Bueno*). El alcaide de Tarifa es un héroe por haber sido capaz de ahogar la voz de la naturaleza en nombre de los intereses superiores de la patria, [17] y es tanto más ejemplar cuanto que ha

tenido que luchar contra su esposa, símbolo del amor maternal, por esencia rebelde a la razón. Esta preferencia dada al patriotismo sobre las pasiones humanas, mejor dicho, a la capacidad de controlar y dominar las reacciones afectivas en provecho del estado, se proclama en todas las obras que examinamos. La *Hormesinda* es incluso una «tragedia sin amor», según el prologuista; López de Sedano, en la *Prefación* de su *Jahel* (1763), recomienda que se prescinda de tal pasión en las obras de esta clase. Aquí aparece en filigrana la nota de «afeminación» que ponen a la juventud aristocrática entregada a sus vicios e incapaz de suceder dignamente a sus heroicos antepasados, pero también se trasluce la reprobación implícita de «estos afeminados amoríos que hoy llenan fastidiosamente nuestros dramas», de aquel amor «impuro y furtivo» [18] cuya influencia en la juventud no deja de temerse. Martínez de la Rosa había de censurar en la *Numancia* de Ayala la escasa importancia dada por el autor al amor paternal en el protagonista Megara, tenido por excesivamente «firme e imperturbable»; pero lo que le importaba a Ayala era ante todo suscitar la admiración del público ante el heroísmo patriótico de los numantinos, ante lo que podríamos llamar una «severidad romana».

De hecho, la literatura dramática «comprometida» de aquellos años solicita de la antigüedad romana el patrocinio de sus héroes, entre los que el más ilustre, «el hombre más feliz y prudente de los que ocuparon el solio» según Feijoo, esto es, Augusto, presta su nombre y el esplendor de su siglo a Carlos III y Carlos IV en los elogios que se les tributan. Fuera de la *Numancia* y de *Lucrecia,* en las que la presencia de Roma es inevitable, el *Guzmán* de Moratín debe su título a un «español Torquato» resuelto a convocar un consejo de guerra por haber combatido su hijo sin atender las órdenes; éste se compara más lejos a un «nuevo Régulo»; el «feroz Pelayo», según Moratín padre, es otro «Eneas español»; [19] Guzmán es para Jovellanos un «segundo Bruto», y no hablemos de las reminiscencias ciceronianas o virgilianas destinadas a conferir al diálogo una majestuosidad clásica.

Al mismo conde de Aranda iba dedicada la tragedia de Ayala (1775), catedrático de los Reales Estudios, esto es, funcionario del estado; era, pues, indudablemente conforme a las miras del gobierno: las alusiones de los protagonistas al «letar-

go» del que importaba sacar a España, ponen de manifiesto la función asignada por el autor a su obra. El desastre numantino se debe a la discordia, a la desunión de los españoles, y la reiteración de ese tema —menos frecuente, si bien presente en *El cerco de Numancia,* de Cervantes, editada después de la anterior—, su reaparición poco antes del desenlace en el último parlamento de Escipión, permiten considerar la tragedia como un llamamiento a la concordia y a la unidad, que corresponde, en las esferas del poder, a la voluntad de llegar a la unión nacional, a la centralización y homogeneidad politicosocial, a pesar de una oposición que se manifestó a las claras en la «discordia» intestina de marzo del 66:

> ..... Acusa el cielo
> Las discordias de España. Ingrata madre,
> Que vuelves tu furor contra tu seno,
> Que tu corazón fiera despedazas;
> Provincias desunidas, Celtiberos
> Crueles, insensibles Lusitanos,
> Que olvidáis de Viriato los exemplos;
> Hermanos enemigos de Numancia;
> De vuestra *división* ved los excesos;
> .....
> ¿Quando *executarás, nación discorde,*
> Lo que puedes?

El futuro actualiza la lección del pasado; a la España del porvenir, esto es, la de Carlos III,[20] se le aconseja que renuncie a todo particularismo, a toda división que pueda debilitar la autoridad estatal. Si se prescinde de la trasposición dramática para tratar de dar, más allá del eco algo deformado, con la fuente sonora que lo provoca, se llega a aquella conocida frase del *Plan de Estudios* de Olavide que lamenta ver a cada provincia interesada en su propia conservación, en detrimento de las vecinas, y a España convertida en una república monstruosa formada de otras más pequeñas y en lucha perpetua por tener cada una intereses distintos del general y común, por lo que no tienen sus vecinos más alternativa que la de ser opresores u oprimidos.[21]

La «Tragedia Española original» en cinco actos de Cadalso, *Don Sancho García, Conde de Castilla,* representada en el pa-

lacio de Aranda y luego en el teatro de la Cruz en 1771, ofrecía al público madrileño «afectos de religión, honor, patriotismo y vasallaje». El «buen vasallo», conforme a la imagen que trata de popularizar la propaganda más o menos oficial, es en este caso el moro Alek, consejero de Almanzor, rey de Córdoba: el monarca, partidario del «*despotismo* que hace al Soberano», y deseoso de dar muerte a Sancho García en nombre de una razón de estado teóricamente desterrada por los discípulos del gran Federico, constituye en cierto modo la antítesis de aquellos «Monarcas virtuosos/que se tienen por grandes y gloriosos/como sus pueblos venturosos sean», al igual que el despotismo oriental, la «tiranía», permiten dignificar por contraste el absolutismo ilustrado en las obras de los teóricos de esta forma de gobierno.[22] A pesar de haber caído en desgracia, Alek se niega a proferir quejas contra su soberano:

Abomino a los hombres que se atreven
A dar censura a quien obsequio deben.
El Rey es como Dios, Señora, atiende:
Quien más lo estudia, menos lo comprende.

La divinización del monarca, destinada a fomentar la pasividad política; la irresponsabilidad regia; la concesión de carácter mítico y por lo tanto desprovista de graves consecuencias («El *cielo,* visible y único *Juez* de un Soberano...»); nada falta. Fiel a sus principios, Alek manifiesta la intención de defender a Almanzor después del prendimiento de éste: la nobleza de la actitud, realzada por el asombro del vencido monarca, es tanto más evidente cuanto que sobre el rey moro carga la responsabilidad exclusiva del escándalo suscitado por la condesa al querer ella dar veneno a su hijo Sancho por complacer a su ambicioso amante Almanzor:

El crimen que insensata he cometido
¿De quién, sino de ti fue persuadido?

Al acercarse el desenlace, importaba borrar en lo posible la mala impresión causada por los amores culpables de doña Ava, para que recobrase ésta su autoridad de gran señora de la Reconquista: para ello no bastaba, en efecto, el que la copa

envenenada no llegase a su destino, evitando «la muerte a Sancho, *el crimen a doña Ava*». Rompiendo ya los lazos de solidaridad que antes la unían a Almanzor, que es también el enemigo político de los Castellanos, la condesa se convierte por fin en protagonista «positiva»; entonces puede pronunciar las frases que actualizan la tragedia:

> Ayuda, o Cielo, la guerrera saña
> De Sancho, y *sus gloriosas descendientes,*
> Contra Africa felices y valientes.[23]

La obra, como es sabido, no pasó de cinco representaciones y atrajo poca gente cuando se estrenó en el teatro de la Cruz, del 21 al 25 de enero de 1771; pero las entradas que reproduce Emilio Cotarelo, poco afecto por lo demás a los intentos neoclásicos, quedan muy por debajo de la realidad; en efecto, los 1.184 reales del primer día no representan la entrada total, ni mucho menos, pues se trata sólo de los entonces llamados asientos, a los que hay que añadir el rendimiento de los aposentos (1.000 reales) y el del patio —esto es, de los espectadores que presenciaban el espectáculo de pie—, gradas y cazuela, que, como ocurre no pocas veces, no se ha conservado en este caso, de manera que la entrada del primer día debió de alcanzar unos 3.000. Es cierto que en los días siguientes los madrileños no acuden tan numerosos, pero tampoco se puede seguir afirmando con el mismo historiador que en los dos últimos «se representó en la soledad más completa» ni que en cambio el público «rebosaba en el coliseo del Príncipe para aplaudir la zarzuela de don Ramón de la Cruz titulada *Las segadoras de Vallecas*»: del 19 al 23 inclusive, es decir, también en cinco días, esta obra *no alcanzó,* al menos si nos fundamos en las cuentas fragmentarias, *el total realizado por Sancho García* que, conviene repetirlo, no era de los más alentadores; en cuanto a las entradas de la tragedia cadalsiana en los dos últimos días, no fueron de 320 y 155 reales, como escribe don Emilio, sino que ascendieron —¡por así decir!— a 742 y 476, respectivamente; pero, como queda dicho, sin incluir las cuentas del patio, gradas y cazuela, de manera que no se trata, ni mucho menos, de un fracaso rotundo e inape-

lable, y sí, en cambio, de una obra que no produjo mucha impresión en el público, como tantas otras, antiguas o modernas.

La elevación de los sentimientos se reduce a veces en *Sancho García* a un cierto número de fórmulas superlativas, y la dignidad del estilo no está exenta de aquella grandilocuencia a base de apóstrofes que Leandro Fernández de Moratín condenaba en los dramas populares. «Arreglada y débil»: tal es el dictamen del autor de *El sí de las niñas*; y, en efecto, como en otros intentos contemporáneos, el *Sancho García* cadalsiano trata de observar con esmero unos cuantos preceptos clásicos, como son la división en cinco actos, las tres unidades, el estilo «trágico», etc. Tal «debilidad» resalta más al cotejarse la tragedia con *La condesa de Castilla,* de Nicasio Alvarez de Cienfuegos, concluida en 1798 y estrenada en 1803, y en la que se enfoca muy de otra manera el tema del *Sancho García.* Doña Ava se ha enamorado del asesino de su difunto esposo sin conocer la verdadera identidad de Almanzor, y la pasión del moro no se acompaña en este caso con intenciones políticas. El drama de la condesa (ya no es don Sancho, sino ella la que da su nombre a la tragedia) es el de una mujer desgarrada por dos fuerzas contrarias, la de su amor y los imperativos de la política belicista del joven despotismo castellano encarnado en Sancho García. A diferencia de la doña Ava de Cadalso, ella forma propósito de envenenar a su hijo al oírle determinar su encierro y la ejecución de Almanzor; se trata, pues, del último recurso de una amante desesperada *por la crueldad de su hijo.* La exaltación de la pasión amorosa —en unos versos que recuerdan más a la Raquel de Huerta que a la Lucrecia de Moratín o a la Dosinda de Jovellanos [24]— está, en efecto estrechamente vinculada a la crítica del déspota en ciernes. La ambición de don Sancho le lleva a desoír los avisos del buen consejero Rodrigo cometiendo una serie de desafueros, y a apetecer la guerra sin consideración a los intereses del país, *a los que debe estar sometida la voluntad del monarca,* de manera que el amor de doña Ava y Almanzor tiende a confundirse con el pacifismo de ambos, con su aspiración al bienestar de sus pueblos. En el desenlace, se arrepiente públicamente Sancho García, prometiéndole una eterna amis-

tad al amante de su ya difunta madre. Se trata, como se ve, de un «mensaje» muy distinto del que nos brindaba un cuarto de siglo antes la tragedia cadalsiana al correrse el telón, y que anuncia en cierto modo un porvenir cercano.

Ocioso es decir que ese tema de la lucha contra los estragos del despotismo —entiéndase: del absolutismo de finales de siglo— es común a varias tragedias de tendencia liberal, algunas de las cuales ya hemos mencionado. La antítesis de la ya estudiada *Doña María Pacheco,* de Ignacio García Malo, se intitula *La viuda de Padilla,* obra de Martínez de la Rosa escrita en la Cádiz sitiada de 1812, nueva Numancia. En ella se exalta la lucha desigual de los partidarios de la libertad —una libertad, claro está, más parecida a la que animaba a los gaditanos de la guerra de la Independencia que a la de los comuneros del XVI— contra la «esclavitud». El quinto acto de *La viuda de Padilla* acaba con una exhortación al «odio eterno/a los viles tiranos» seguida del suicidio, es decir, de la insumisión, de la heroica viuda abandonada por un pueblo por lo demás tan inconstante y despreciado como en *Doña María Pacheco* o *Raquel,* y esa muerte cobra un valor tanto más simbólico cuanto que la doña María histórica, como es sabido, se fugó a Portugal. La *Raquel* de Huerta, según queda apuntado en el capítulo correspondiente, suscitó nuevo interés por aquellos años gracias a una interpretación liberal conforme a las circunstancias de la lucha contra el absolutismo y la opresión extranjera.

Así que no es tan «peregrina», como dice Menéndez y Pelayo, la idea de convertir Quintana a los «pobres comuneros» en héroes «liberales y patrioteros, mártires en profecía de la constitución del 12».[25] La oda a Padilla es una obra *comprometida* —como también lo es, lamentablemente, la *Historia de los Heterodoxos,* si bien pretende ser, a juzgar por su título, un estudio objetivo...—; en ella se exalta una sublevación que el poeta considera conforme a sus aspiraciones de adversario de la «tiranía», y tal asimilación es tanto más fácil cuanto que a lo largo del XVIII la política de los Austrias fue tenida por contraria al interés nacional; lo que denuncia, pues, Quintana es el carácter opresivo, «imperialista» de aquella política:

..... como torrente
Llevó tras sí la agitación, la guerra,
Y fatigó con crímenes la tierra.
Indignamente hollada
Gimió la dulce Italia, arder el Sena
En discordias se vio, la Africa esclava,
El Bátavo industrioso
Al hierro dado y devorante fuego
..... *Ni el indio pudo*
Guardar un ponto inmenso, borrascoso...

Aquí no se insulta de ninguna manera a la «madre España»; ni tampoco se puede hablar de «inconsecuencia» cuando el mismo poeta exalta en cambio, después del motín de Aranjuez, a la

..... nación que un día
Reina del mundo proclamó el destino,
La que a todas las zonas extendía
Su cetro de oro y su blasón divino.[26]

La rebelión de marzo de 1808 fue para él la de la libertad contra la tiranía, la de los descendientes de Padilla en cierto modo: los vencidos de Villalar triunfaban en Aranjuez de la opresión gubernamental y extranjera, es decir, que España rechazaba ya la esclavitud para convertirse otra vez en una nación grande y poderosa, como fue en la época de los primeros Austrias a pesar de la «servidumbre» de sus hijos.

La tiranía napoleónica se barrunta ya con tres años de anticipación en el *Pelayo,* del mismo, que se representó con notable éxito en 1805 en el teatro de los Caños, y el año siguiente, en el del Príncipe, recién reedificado. La obra, cuyo papel principal desempeñó Isidoro Máiquez, es esencialmente un llamamiento a la lucha contra la opresión y el envilecimiento de las almas; las últimas palabras del héroe, dirigidas a un «pueblo insolente» que podría abrigar el deseo de encadenar a la España libre a su carro triunfal, anuncian la toma de posición del autor frente a la futura invasión, mientras el «¡ciudadanos!» lanzado por Alfonso a los nobles cántabros que eligen al nuevo rey, da testimonio de la ideología propia del autor y del destino político nuevo de su tragedia. En efec-

to, si bien se trata, como en los *Pelayos* anteriores, de una restauración nacional, frente a la opresión, es con la diferencia fundamental de que se ha de conseguir no ya bajo la égida del gobierno, sino contra él. Basta comparar las tres referidas tragedias de Jovellanos, Moratín padre y Quintana con la comedia heroica de Josef Concha *A España dieron blasón las Asturias y León y triunfos de Don Pelayo* (1791) para que resalte claramente el compromiso político de ellas: en la obra del actor-dramaturgo, Munuza, Ortodosia, Trasimundo y Gaudiosa alternan con los graciosos Farruco y Farruca; Munuza se «abrasa» como cualquier galán de comedia; por otra parte, la insistencia con que Concha presenta evoluciones de tropas y batallas, tan gratas al público popular, muestra que su patriotismo no es propiamente creador; no genera más que imágenes estereotipadas: las «empresas militares» hacen las veces de los «afectos heroicos», según frase de Leandro Moratín. A diferencia de las otras, no expresa una clara conciencia histórica, sino una mera pasividad política.

Pero la tragedia neoclásica no puede reducirse a una «cátedra» —según dijo Moratín padre— de política o de ciudadanía, si bien ésta es su función esencial en el plano de la ideología. Así como se desea que la nobleza tome conciencia de sus responsabilidades y sirva de respetable modelo a las masas populares, también los héroes de tragedia —los principales, por supuesto— dan en cierto modo un color sublime a los valores comúnmente predicados al público en la comedia sometida a las mismas reglas estéticas. Podríamos decir que los encarnan, y, mejor aún, que los acreditan, al nivel más elevado, con fuerte ampliación. Ese vínculo que enlaza la tragedia con la comedia, lo admite implícitamente Nicolás Moratín al denunciar en su sátira segunda la actitud de la protagonista de comedia que, aparentando primero la mayor insensibilidad ante el amor,

> ... luego se descubre *más profana,*
> *Más* desenvuelta y *más* provocadora
> Que la lasciva emperatriz romana,
> *Más* que la incasta reedificadora
> De los muros de Tebas, y que aquellas
> Rameras torpes Lamia, Tais y Flora.

Estos endecasílabos muestran que el personaje —o el carácter— trágico puede concebirse como imagen superlativa del correspondiente en la comedia.[27] Si prescindimos de la hipérbole por la que tal o cual dama del teatro antiguo excede en lascivia a las heroínas de la Antigüedad, las cuales, por el contrario, constituyen en realidad para el autor el grado superior de ese vicio, preciso es reconocer que Mesalina, la «lasciva emperatriz romana», no ofrece más interés que el de representar, llevándolo a lo absoluto, a la altura de un símbolo, un rasgo de inmoralidad corriente del que se pretende purgar a la sociedad.

La *Lucrecia,* de Moratín padre, elogia la fidelidad conyugal respetada hasta el sacrificio, concretamente, el suicidio; por ello nos trae al recuerdo una comedia como la de *El viejo y la niña,* en la que la observancia del mismo precepto desemboca en un sacrificio análogo, a saber, la renuncia al amante y luego el ingreso en el convento: la última decisión constituye en efecto el *equivalente cómico* al suicidio, lo que Moratín hijo llama «sepultarse en vida». En la tragedia, Sexto Tarquino —personaje «negativo» por cierto, pero que deja de ser tal en cierto modo en el desenlace al declarar: «Digno soy de la muerte», pues reintegra en esta medida el marco de la moral que antes infringiera y en nombre de la cual queda castigado— lamenta su incapacidad para dominar la pasión injusta que siente:

> Mi amor me trajo al más funesto estado
> Que arrojar a un amante pudo el hado.

El consejero Espurio enuncia sentenciosamente:

> ... el príncipe magnánimo no debe
> Dejar que indigna una pasión le arrastre;
> *El debe dominar a todas ellas.*

El Guzmán de la tragedia moratiniana expresa varias veces el mismo parecer, y su hijo afirma también a propósito del amor:

> ..... siempre que reine
> Pasión más fuerte y varonil y heroica,
> *El noble de ésta el ímpetu contiene.*

El alcaide de Tarifa alude más lejos a los errores que comete «la ciega juventud precipitada». Al Rogundo de Jovellanos, deseoso de enfrentarse con Munuza, le contesta Suero:

> El *ardor juvenil* de vuestros *años*
> Os puede ser fatal, si la *prudencia*
> No le sirve de guía.

Pues ¿no es ésta la censura que suscita el galán del teatro aureosecular y principalmente calderoniano, el elemento psicológico en el que se funda en último análisis la mayor parte del teatro crítico de Leandro Fernández de Moratín? Recordemos la actitud tan significativa del don Carlos de *El sí de las niñas,* el cual, al enterarse de la presencia de su rival amoroso, exclama:

> *Si me dejase llevar de mi pasión,* y de lo que esos ojos me inspiran, [*haría*] una *temeridad*... Pero tiempo hay... El también será hombre de honor, y no es justo insultarle porque quiere bien a una mujer tan digna de ser querida.

Ante la noticia de que el competidor es en realidad el propio tío —respetado al igual que un padre—, don Carlos, lejos de enfrentarse con él, quiere desistir de su empeño. Este es el galán modelo que la comedia neoclásica propone a la juventud madrileña: un joven capaz de dominar sus impulsos en nombre de ciertos principios superiores, el respeto a la dignidad ajena y a la dignidad y autoridad paternas, principios ambos que el galán de la comedia antigua, como parte de la juventud contemporánea, atropella con alarmante frecuencia según los moralistas.

La misma falta comete, como se puede comprobar, el joven Pedro de Guzmán en la tragedia de Moratín padre; después de apresarle los moros, oye la siguiente reprobación paterna:

> ... Ya ves la audaz *desobediencia* tuya,
> A qué fin te condujo tan amargo.
> Tú no estimaste *ni el militar cargo*
> *Ni la paterna autoridad,* y *ciego,*
> *Contra mi voluntad* saliste al campo.[28]

Incapaz de moderar su joven ardor guerrero, desobedeció al padre y jefe; la insubordinación se sitúa naturalmente a un nivel más elevado que el de un proyecto matrimonial entre personas particulares propias de la comedia. Esa condena de la infracción a la «obediencia militar» se repercute en la evocación de la «disciplina militar» por el don Diego de *El sí de las niñas,* al desatender el sobrino de éste sus obligaciones de oficial; pero en este caso, la culpa es del amor, es decir, un motivo más conforme a la óptica de la comedia.

Y ¿qué hace al fin y al cabo la esposa de Tereo, rey de Tracia, en la tragedia *Progne y Filomena,* de Sebastián y Latre, adaptada a las leyes del «decoro»? Lejos de inmolar a su hijo para castigo de un marido adúltero como en la fábula, o de matar a Tereo como en la comedia de Rojas Zorrilla —cuyo «abominable exemplo» quiere borrar el autor de la memoria de los hombres con su tragedia—, Progne se acuerda, como escribe un contemporáneo, de que es «más que hija de Pandión y hermana de Filomena, esposa, digo, de Tereo y madre de Itis. Estos sagrados respetos, tan propios como debidos a la *Magestad* y a la naturaleza, le inspiran una pronta y generosa resolución (...) Sólo tuvo por justo sacrificar los *agravios e ignominia* de su Esposo en las aras de la *fidelidad*...».[29] Dicho de otro modo, Progne, considerada como «modelo de Reynas y de Madres» por el refundidor, es capaz de ahogar su despecho y renuncia por lo tanto a su venganza tan sangrienta como sacrílega, recobrando así el amor de Tereo. Ahora bien, tal actitud puede trasladarse a la esfera inferior de la comedia: el modelo de esposas debe responder con una fidelidad inquebrantable, de la que depende el equilibrio de la célula familiar, a los agravios de su cónyuge, sean cualesquiera; una recién casada ideada por Cabarrús en una de sus *Cartas* expresa la misma idea de esta forma:

> ... le querré pues cuando desleal, indiferente, pérfido y reduciendo a la más horrible miseria mis tristes hijos, se apaciente en las lágrimas y desesperación de su infeliz madre.[30]

La heroína de *El viejo y la niña* no sufre tales maldades, pero no por ello deja de ser su vida conyugal un verdadero calvario; la de *El sí de las niñas* tampoco se pronostica tanto

dolor al enterarse de que se ha de casar con el anciano don Diego, pero sí sabe —mejor dicho, lo afirma su amante don Carlos— que las lágrimas serán en adelante el pan suyo de cada día, y no obstante ninguna de las dos «niñas» piensa al fin y al cabo en adoptar una actitud que no sea la de la conformidad con su desgraciada suerte, y se habrá de esperar la última escena de la primera comedia para que doña Isabel, ante la suma estupidez de don Roque, desoiga en parte el consejo de humildad de Cabarrús.

Según escribía Luzán,

> Es en suma la Comedia *como un paralelo* de la Tragedia... En una y otra parte los afectos ya trágicos ya cómicos, aunque mueven diversamente los ánimos, los *mueven a un mismo fin;* pues así las grandes mudanzas de fortuna como la irrisión y castigo de los vicios miran a la utilidad del auditorio, haciéndole más constante y sufrido en sus trabajos o más cuerdo y advertido en sus defectos.[31]

En suma, sea cualquiera el género dramático, tragedia o comedia neoclásica, ambas tratan de infundir en el espectador la idea de una virtud que viene a reducirse al control de los propios impulsos de rebeldía. Esto nos ayuda a comprender el interés que despierta entre los partidarios de la nueva estética —entre ellos Leandro Moratín— la figura de Inés de Castro, la cual, según Forner, «suministra la acción más bella que puede darse para una excelente tragedia».[32] Doña Inés muere inocente; su rara desgracia nos enseña, dice el mismo autor, a no abrigar la vana esperanza de una «segura felicidad» y a soportar nuestros males; en pocas palabras, es una perfecta lección de paciencia y resignación ante la adversidad. ¿«Estoicismo»? Tal vez, si nos quedamos en la superficie. Pero resta por indagar el significado y sobre todo el fin de tal «estoicismo». No es del caso evocar ni examinar aquí las distintas interpretaciones que de la «catarsis» dieron los comentaristas de Aristóteles; pero interesa en cambio advertir que, en Luzán, la justificación moral de la tragedia es la *moderación* de las pasiones,[34] cuya necesidad infunde en el auditorio ante el espectáculo de dichas pasiones llevadas al paroxismo. Nicolás Moratín expone un punto de vista análogo, más semejante al de los teóricos franceses del XVII, en el prólogo de su *Lucrecia*: la tragedia —escribe— «sirve para purgar el ánimo de

las pasiones *violentas* que le arrastran a un precipicio y para enamorar a los hombres de la virtud y enseñarlos a ser Héroes». Jovellanos afirma también, en su *Curso de humanidades castellanas,* que «la materia de la tragedia son los peligros (...), provenido todo de *entregarse a la violencia de las pasiones*». El problema de la «purgación de las pasiones» no pertenece, por otra parte, al dominio exclusivo de los teóricos del arte dramático; veamos cómo lo enfoca, tal vez sin sospecharlo, pero con una clarividencia natural, el corregidor Morales Guzmán y Tovar, es decir, un alto funcionario muy atento a la inestabilidad de las masas populares de la Villa:

> al pueblo de la Corte es indispensable mantenerle una diversión honesta *para que no se extravíe a cosas que puedan tener fatales consecuencias.*

Luzán decía a propósito de las pasiones, al expresar un parecer análogo al anterior:

> si se les da alguna salida, o por decirlo así, algún respiradero, es mucho menos vehemente su ímpetu y menos durable, reduciéndose a una especie de remedio para los vicios más licenciosos.

Clavijo y Fajardo, con mayor concisión aún, opinaba que la función de la tragedia era «despertar nuestras pasiones con el fin de *debilitarlas* y de ahorrarnos los tristes lances en que suele ponernos el despotismo de su imperio».[36] Viene a ser pues, *mutatis mutandis,* la definición de la vacuna, o de la inoculación, *con la diferencia de que el principal beneficiario de ella no es al fin y al cabo el paciente, sino el médico.* Dejemos para el capítulo siguiente sobre la comedia neoclásica el estudio más detenido de lo que en estas líneas nos limitamos a sugerir, y concluyamos recordando el comentario «técnico» que a Guzmán le inspira el exceso de «lozanía» de su hijo:

> No repruebo el valor; mas él sabía
> Que el arte de vencer no se reduce
> A singular combate; el gran caudillo
> Que a su mando un exército conduce,
> Mover y sustentar debe el gran cuerpo,
> Y verá que *el valor es una parte*
> *Mínima de la guerra, mas no el todo,*
> Y aun es nocivo *si le falta el arte,*

es decir, un conjunto de principios racionales a los que debe someterse una fogosidad por naturaleza desordenada. Ello equivale a afirmar la superioridad de la razón sobre el instinto: ya no se trata de aquella «ciencia *no aprendida*» (la esgrima) tan grata al Rodrigo de Guillén de Castro o al Quevedo contradictor de Pacheco de Narváez. Tal ímpetu instintivo no es en efecto más que la manifestación de una nobleza heredada, y se expresa, en la vida real, por medio del duelo, cuya prohibición oficial constituye un nuevo menoscabo de la autonomía aristocrática. Bien sea erótica o marcial, debe esa fogosidad, para no degenerar en subversiva, acatar cierto número de reglas, de preceptos, dicho de otro modo, sufrir el control de lo que llaman de una manera más general la «razón», cuyo imperio viene a ser como la idealización de la monarquía ilustrada.

Pasemos al nivel de la teoría literaria: la misma razón impone en este caso que la inspiración —también indispensable para un neoclásico, pero ya no suficiente— quede encauzada por unas reglas de composición que no pocos españoles, partidarios de una «libertad» creadora a menudo confundida con la exaltación aristocrática del instinto, consideran acertadamente como unas cadenas que esclavizan al genio. El anticlasicismo de García de la Huerta y de algunos contemporáneos es mucho más que un mero credo estético; a través de esa fidelidad a la poética del siglo anterior, se desemboca en la fidelidad a un ideal político ya oficialmente combatido, y la repulsa del arte nuevo patrocinado por el gobierno traduce en parte la negativa ante aquella nueva modalidad de la domesticación de las conciencias que viene a ser, en cierto modo y en algunos aspectos, la estética neoclásica, cuyas interferencias con la *moral* podremos comprobar más adelante.

No siempre podemos afirmar que en tal o cual representación de comedia antigua en el XVIII se declamase el texto íntegro: además de las podas de la censura oficial, algunas de ellas podían sufrir varias modificaciones estructurales, o dar lugar a una puesta en escena «de teatro», de donde se originaban a veces alteraciones e incluso añadiduras. El extremo a que podía llegar una adaptación a los gustos dominantes es

la llamada refundición: así como se arreglaban en forma de comedias heroicas no pocas óperas extranjeras, también se refundían comedias del siglo de oro, siempre admiradas por la habilidad técnica e inspiración de sus autores pero cada vez menos adaptadas, según hemos visto, a la mentalidad de los madrileños. De ahí que no se pueda asimilar totalmente una obra del siglo anterior y su versión refundida del XVIII. Sin embargo, tampoco conviene infravalorar los motivos por los que un dramaturgo resolvió adaptar tal o cual comedia antigua en vez de otra: la elección, por supuesto, no deja de tener alguna significación, e interesa por ejemplo advertir que Lope de Vega, cuyas obras originales no se representaban apenas en los coliseos, fue a finales de siglo uno de los autores más solicitados por los refundidores. Pero nos equivocaríamos al concluir sin más detenimiento que se está produciendo entonces una resurrección estética del autor considerado, pues no todas las refundiciones se aplauden uniformemente; además el poco éxito de las obras originales basta para demostrar la importancia de la labor del refundidor. Digamos otra vez que se trata más de *temas* que de autores, si bien éstos dejan impresa su personalidad propia en sus comedias. Lo que sí importa para el caso, es examinar brevemente dos clases de refundiciones: unas realizadas por partidarios más o menos declarados de la estética patrocinada por varios gobernantes ilustrados, otra por un dramaturgo «popular», para tratar de averiguar en qué medida se justifica nuestra interpretación de la función ideológica del teatro neoclásico. Acabamos de ver ya un poco más arriba en qué principios se fundaba Sebastián y Latre para enmendar la «inmoralidad» de la *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla; [37] limitaremos ahora nuestro análisis a varias adaptaciones del «Fénix»: *Sancho Ortiz de las Roelas* (*La estrella de Sevilla*), *La moza de cántaro* y *Lo cierto por lo dudoso,* títulos todos con los que queda familiarizado el lector del *Isidoro Máiquez* de Cotarelo. Las dos primeras fueron refundidas por Cándido María Trigueros, dramaturgo influido por la ideología oficial y autor poco feliz de una «tragedia», *El Viting,* y la tercera por Vicente Rodríguez de Arellano, fecundo comediógrafo «popular». Veamos, pues, la distinta manera de proceder de ambos refundidores.

En primer lugar, como buen representante de la generación «arandina», Trigueros siente interés por el carácter trágico de *La estrella de Sevilla*:

> Quando Lope de Vega compuso el presente drama con el nombre *Comedia* y título de la *Estrella de Sevilla,* sabía muy bien que componía una verdadera Tragedia y así lo expresó él mismo (...). Donde debe notarse que la palabra Tragedia está puesta en todo su rigor, significando un drama que presenta una acción grande y sublime.

Por otra parte, Sancho Ortiz —cuyo nombre sirve de título a la obra refundida[38]— no carece de actualidad en la época de don Cándido: es la figura del vasallo capaz de sacrificarlo todo por obedecer una orden, *incluso injusta,* del soberano, un vasallo que corresponde perfectamente a la imagen que se desprende implícitamente de la conocida frase de Carlos III, en la que queda definido el principio básico del absolutismo; en su arreglo en cinco actos, realizado en 1800, Trigueros suprime ante todo el primero de la obra lopesca, pues contiene el intento de seducción de Bustos Tabera por el rey, las recriminaciones de Sancho Ortiz contra éste; en una palabra: queda atenuada la «maldad» de Sancho el Bravo; por ello desaparece también el lance nocturno del monarca embozado, pues los neoclásicos consideraban incompatibles con la dignidad real aquellas rondas propias de cualquier galán enamorado de la «clase media», es decir, de comedia de capa y espada. La escena concluía con un duelo, que también desapareció en la refundición; el segundo combate singular, en el que se oponían Sancho Ortiz y Bustos, se reduce ya a una mera «relación»: se armonizan, pues, una vez más la estética neoclásica y la política interior del gobierno. Consciente de la escasa conveniencia del papel de un rey que se venga de un caballero mandándole matar por el propio cuñado, procura Trigueros compensar una situación de la que no puede prescindir, haciendo que el rey se arrepienta con regularidad de una pasión tan rebelde al influjo de la razón, ¡incluso antes de haber cometido la falta! Ya desde la escena primera de la obra, no bien se ha descorrido el telón, lamenta el monarca no poder luchar contra la pasión que, según dice, avasalla su razón; reaparece

el mismo tema varias veces, y principalmente en el monólogo de la escena tercera del acto tercero:

> ¡A qué violentos excesos
> una pasión irritada
> lleva, si no es atajada
> con razón en sus progresos! [39]

Conocemos bien ese tipo de argumentación: se trata del «defecto» que denuncian los moralistas en los galanes del siglo anterior y en la juventud acomodada del XVIII; también es tema casi obligado en cualquier comedia neoclásica (así en *Los menestrales,* obra del propio Trigueros, oficialmente premiada en 1784). El rey Sancho el Bravo publica sus faltas en otro largo monólogo al final del mismo acto, llegando a desear que sus semejantes escarmienten en cabeza ajena. Todas esas actitudes afines se pintan con tanta pesadez y desmaña que se criticó entonces la «inverosimilitud» del personaje, es decir, su carácter moral y políticamente inadmisible: tan incompatible era la contrición pública con la realeza como la crueldad del monarca de Lope.

Después de tantas modificaciones, la obra representada ya no era exactamente la de Lope, máxime después de suprimidos muchos adornos líricos propios del diálogo amoroso de la comedia original, pues, como es sabido, las metáforas y de una manera general la afectación en el estilo se miraban como ajenas al arte dramático en la medida en que constituían un elemento de diversión perjudicial para la asimilación de la enseñanza moral por el oyente. [40]

Ahora bien, la obra fue muy bien acogida durante su estreno. ¿Qué razones hubo para ello? Podemos aventurar algunas hipótesis: la pintura del amor desgraciado, la época en que se sitúa la acción, y también la nobleza del papel femenino. Pero la respuesta global a la pregunta nos la da un artículo publicado en *El Regañón general* de 1803 por un tal F. A. y G., poco favorable al refundidor:

> La *Estrella de Sevilla* no era una *comedia* propiamente tal, sino un drama del género que en el día nos quieren introducir los extranjeros como fruto de un ingenio alemán.

Es clara alusión a Kotzebue y a su drama sentimental *Misantropía y arrepentimiento*. Dicha obra, a la que ya nos hemos referido, fue muy aplaudida, como la mayor parte de las del mismo género entonces en pleno auge, exactamente en la misma época que la refundición de Trigueros. En efecto, deseoso de elevar una comedia dramática [41] al nivel de la tragedia, don Cándido la adornó con varias situaciones y lances *patéticos*; en primer lugar, si bien había desaparecido el duelo de la obra de Lope, se conservaba en cambio la escena fúnebre que la sigue y que constituía uno de los lances predilectos del público: ante el cadáver «ensangrentado» de Bustos —pormenor realista no mencionado en *La Estrella de Sevilla*—, Estrella exhala su dolor en un parlamento bastante largo y también nuevo, cuyo impacto emocional intensifica además con el ademán de echarse «sobre el cadáver y besar la herida», mientras los circunstantes pugnan por contenerla; las fuerzas la abandonan y hace falta acomodarla «en un sillón a un lado; al otro está el cadáver en otro». Se ve, pues, que en este caso la puesta en escena y la actuación de la actriz cobran casi tanta importancia como el diálogo y no dejan abrigar la más mínima duda acerca de las intenciones del autor. Trigueros prolonga además la situación y suscita nuevo interés retrasando la cruel noticia de la identidad del asesino hasta el momento en que la heroína acaba de llamar a Sancho Ortiz en su auxilio; otro parlamento, entreverado de sollozos y también de la propia cosecha del refundidor —serie de puntos suspensivos, «ayes», etc.—, pone fin a la escena, a la que sigue una entrevista de Sancho Ortiz y Estrella en un ambiente ya tan traído como llevado en muchos dramas heroicos o sentimentales: aparece el delincuente inerme entre los «ministros que le traen preso»; la emoción de los amantes llega a su colmo; nuevo desmayo de Estrella; Sancho forcejea para socorrerla. Los mismos procedimientos reaparecen en la escena séptima del acto segundo, también ideado por Trigueros: largo diálogo entre los dos infelices cuyo patetismo subrayan el desfallecimiento de Estrella («no pueden mis pies conmigo») y las *lágrimas* de Sancho.

La curva de los ingresos evidencia cuán acertada fue la asimilación de la refundición trigueriana a uno de aquellos dramas ya bien aclimatados en España: [42] fidelidad del público

acomodado a un género que le conmueve indudablemente; participación regular en las localidades populares, si bien menos importante que en las anteriores; en cuanto a la cazuela, los asientos más caros quedan llenos a más no poder y los demás alcanzan un porcentaje de ocupación superior al de las localidades masculinas correspondientes, características todas muy parecidas a las de las curvas de participación de *El virrey de Nápoles,* representada aquel año en el mismo local, y de *Misantropía y arrepentimiento.* El desenlace es muy de época: la protagonista anuncia su próximo retiro a un convento; al mal consejero Arias se le impone destierro, quedando por lo mismo atenuada la responsabilidad real en el crimen; el monarca no casa separadamente a Sancho y a Estrella, pues a la grandeza trágica le conviene más la renuncia mutua de los amantes. Y concluye el coro:

> La heroicidad da principio
> donde la flaqueza acaba.

lo cual equivale a afirmar, según escribe un contemporáneo, que donde acaba el llano empieza el monte o que se empieza a ser gordo al dejar de ser flaco; en realidad, esa moraleja era lo bastante sibilina como para acomodar a todos; pero el monarca se había convertido en héroe digno del alto cargo que desempeñaba, después de confesar públicamente su culpa, generada por la «flaqueza» amorosa. Si bien pensaba, años más tarde —y con razón— el redactor de la *Gazeta de Madrid* que «no se puede juzgar en la tal producción del ingenio de su legítimo autor»,[43] el *Diario de Madrid* de 11 de febrero de 1800 consideraba que el *Sancho Ortiz* era «una de las mejores tragedias que se han representado en nuestros teatros».

Se advierten algunas particularidades análogas en la comedia *La moza de cántaro,* refundida por Trigueros en 1803. Ocioso es decir que los tres actos del Fénix se convierten en cinco y que se observa la regla de la unidad de lugar, a diferencia del original. Más importante para nuestro propósito es la supresión del acto primero: por muchas razones que hubiese (esencialmente la necesidad de acortar el tiempo de la representación), es obvio que quedaban silenciados muchos actos y

proposiciones reprensibles: doña María —más tarde la «moza» Isabel— manifestaba en efecto en la escena primera de la comedia lopesca una concepción del amor y del matrimonio de todo punto contraria a la oficial, pues no pudiendo sufrir el yugo del himeneo, se afirmaba capaz de oponerse a la voluntad de su padre en asuntos de esta clase («¿Puede mi padre obligarme/A casar sin voluntad...?»). Más aún: para vengar la afrenta del padre (el conocido bofetón), sustituye al hermano ausente y apuñala al ofensor, reapareciendo al concluirse el acto «con sombrero, gabán y un arcabuz». Los censores neoclásicos no admitían en las tablas a esas «mujeres varoniles» —según expresión de la misma doña María— por parecerles incompatibles con el orden público la mentalidad caballeresca y el duelo, y sobre todo porque la atribución de esa mentalidad a una mujer equivalía a abogar ante el público de la cazuela por la igualdad de los sexos y la emancipación del que llaman débil, en un momento en que al parecer no pocas mujeres de las clases acomodadas mostraban su disconformidad con la supremacía marital. No se debe extrañar, pues, que el diálogo sufra en la refundición trigueriana varias modificaciones; muy reveladora es, entre otras muchas, la siguiente: al aproximarse el desenlace, afirma el don Juan de Lope «que es amor una pasión/*incapaz de resistencia*», proposición subversiva si la hay, pues sirve en la época, al menos en las obras teatrales, para justificar la alianza de una plebeya con un noble; en boca del personaje trigueriano se reduce a «Yo estoy tal, que toma amor/vigor con la resistencia». Queda conjurado el «peligro».

Como era de esperar, la parte más popular del auditorio dejó vacías no pocas localidades: de nueve representaciones, cuatro se dieron sin que se ocupasen ni la mitad, y la curva de participación del mismo sector queda muy por debajo de la de las localidades caras; fueron parecidas, con excepción de las delanteras, las reacciones de la cazuela, es decir, que *La moza de cántaro* debió de gustar sobre todo a unos espectadores entre los que figuraban los adversarios de las «libertades» del teatro antiguo, a la par —pues eran a menudo los mismos— que los aficionados capaces de saborear el diálogo poético y la habilidad de los ingenios aureoseculares.[44]

Veamos, en cambio, con algún detenimiento cómo se modifica una comedia heroica antigua, *Lo cierto por lo dudoso* (1803), en manos del dramaturgo Vicente Rodríguez de Arellano, buen seguidor de las distintas corrientes del tiempo, con excepción, claro está, de la neoclásica. En este caso, la preocupación esencial es agradar al gran público dándole una obra comparable a las que en aquellos años le atraen. En primer lugar, el autor elige una obra en que un rey toma parte en un enredo de comedia de capa y espada, como un galán enamorado cualquiera; además, le tiene sin cuidado la unidad de lugar, pues conserva las siete mutaciones de decorado en los tres actos del original. Pormenor sintomático: en la obra de Lope, manda el rey llevar la corona de Castilla a doña Juana en una bandeja, con esta nota lacónica: «El Maestre Mendo, con un azafate cubierto»; Arellano se vale de la misma, pero añadiendo que el mensajero «en una fuente *dorada* trae una *magnífica* corona». Se dirá que es poca cosa, mayormente si suponemos que el «director de escena» del siglo anterior procuraría dar el mayor esplendor posible al presente regio; pero es esa insistencia en *subrayar la suma riqueza* del objeto la que nos parece reveladora de una mentalidad que comparten el comediógrafo y el público para quien compone sus obras.

En cuanto al estilo, no menos interesantes son las modificaciones que sufre el texto lopesco; en éste, después de una larga respuesta de don Enrique a doña Inés ante *tres* protagonistas, seguida de una breve escena de ocho versos entre *dos* personajes femeninos, el acto primero concluía con la escena 18 reducida a un soneto-*monólogo* de doña Inés: Lope conseguía, pues, un efecto de apagamiento gradual de la acción que llevaba naturalmente a la caída del telón. Arellano concibe este trozo muy de otro modo: las dos primeras escenas se sustituyen por una prolongación del diálogo entre don Enrique y doña Inés, pero ya se trata de una técnica procedente del drama lírico y que se ha ido extendiendo al arte dramático tradicional; en efecto, la conclusión ideada por el refundidor empieza con un diálogo «jadeante», o simétrico, según decía Leandro Moratín, característico de los trozos cantados que en una zarzuela daban remate al recitado propiamente dicho:

JUANA
—Espera, bien mío.
ENRIQUE
—Huir me conviene.
JUANA
—¿De la que te ama?
ENRIQUE
—De la que me ofende.
JUANA
—Mi amor, mi regalo...
ENRIQUE
—Mi pena, mi muerte...
JUANA
—¡Qué mal que me tratas!
ENRIQUE
—¡Qué bien lo mereces!
.....

Sigue un largo parlamento de doña Juana, también en *hexasílabos,* y se reanuda el tiroteo hasta concluir el acto, de manera que éste acaba con un auténtico «finale» —faltando tan sólo la partitura, si bien no tenemos seguridad de que la orquesta estuviese entonces ociosa—, es decir, de manera claramente más espectacular, como ocurre en un sinnúmero de comedias populares contemporáneas. Tampoco carece de sentido el que la gracia del criado Ramiro —convertido en Chichón— adolezca ya de cierta vulgaridad, particularidad que por otra parte debe relacionarse con los insultos amorosos proferidos por la heroína del refundidor a imitación de aquellos protagonistas de comedias heroicas que, según decía Clavijo y Fajardo, no parecían percatarse de la suma gravedad de sus palabras. Por cierto que lo de «infiel», «aleve», «traidor» y demás epítetos «trágicos» no constituían ninguna novedad en el XVIII, pero lo que llama la atención en la obra refundida es el intento de apurar en un solo parlamento todo el caudal de sinónimos conocidos —e incluso imprevistos— de tales voces; después de definirse a sí mismo don Enrique ante doña Juana —«Soy un alma (...) Soy un hombre (...) Soy cometa (...) Soy finalmente...»—, contestaba la dama de Lope: «No más;/No pases de 'finalmente'...»; el refundidor modifica el trozo como sigue:

ENRIQUE

.....;
Soy...

JUANA

Un perjuro, un tirano,
un crüel, un alevoso,
un cocodrilo engañoso,
un mal nacido, un villano,
una serpiente nociva,
una esfinge, una sirena,
un alma de infamia llena,
donde la maldad se aviva,
un traidor ya manifiesto...

Ya no se trata, todo bien mirado, más que de insultos de criados enamorados tradicionales, afectados de una tonalidad superlativa, enfática, con el fin de conseguir un lenguaje de amos: lo «rimbombante», tan del gusto del «vulgo» según advertía Forner. El refundidor es tan aficionado al énfasis, que trastorna el final del acto segundo para que don Enrique pueda declamar un largo parlamento nuevo en el que todos los condenados habidos y por haber en el infierno son tenidos por menos infelices que el héroe enamorado:

.....
este tenebroso velo,
estas sombras que me ofuscan,
esta rabia que alimento
en mi propia fantasía,
el furor que reconcentro,
el dolor que me devora,
este volcán, este incendio,
esta desesperación...

Venían luego Tártalo (*sic*), Sísito (*sic*), Prometeo y su «Carnívoro buitre», las Furias y sus «ensortijadas sierpes». Ese monólogo de sesenta y cinco versos, si nos fijamos en el lugar que ocupa, aparece también como una concesión a los galanes de las compañías que los aprovechaban y no pocas veces los encargaban para lucir todo el abanico de sus habilidades; fácil es en efecto imaginar, conociendo las características de la actuación de los cómicos, la mímica de don Enrique

al fingir éste, como aconseja la acotación, el movimiento de las serpientes o el del buitre agarrado a las entrañas de Prometeo.[45]

Podía caer el telón al finalizar el parlamento del héroe en el colmo de la exaltación, como ocurre en el acto primero después de mantenerse la tensión gracias al diálogo rápido de los protagonistas, es decir, en el grado *fortissimo* de intensidad. Muy al contrario, le queda tiempo a Chichón para encajar seis octosílabos cómicos después de ido el amo. ¿Fidelidad a la costumbre teatral del siglo de oro? Tal vez sí; pero Lope supo evitar tal antítesis sobradamente violenta. Rodríguez de Arellano, en cambio, recarga el papel del criado haciendo que describa con todos sus pormenores, antes del parlamento que acabamos de comentar, el entierro imaginario del amo por considerarse éste *muerto* de amor; se evoca la llegada de la familia, de los niños de la doctrina, de las distintas cofradías, etcétera. Se ve, pues, que, lejos de pegarse artificialmente a la acción de la obra del «Fénix», este pasaje, que por lo demás puede bastarse a sí mismo, se deriva, en virtud de una lógica muy particular, de la expresión superlativa de la pasión experimentada por el héroe: esa muerte metafórica del galán decepcionado, podríamos decir que va más allá, debido a la intensidad del sentimiento que expresa, de la esfera de lo superlativo hasta desembocar en la descripción objetiva, en el espectáculo casi autónomo, de una muerte real; pero por lo mismo se pasa el límite de la expresión *dramática* de la pasión para entrar en el dominio de lo *gracioso*. Ello nos ayuda a comprender por qué, al finalizar el acto, Chichón sucede a don Enrique: la antítesis es más aparente que real entre dos elementos íntimamente complementarios y no contradictorios. Así, pues, queda confirmado en la refundición realizada por un dramaturgo «popular» lo que decíamos de las comedias originales de sus iguales.

Y a diferencia de un Trigueros, quien neutralizaba, como hemos visto, una alusión de Lope a la omnipotencia de Eros, Rodríguez de Arellano considera natural, por boca de su heroína, que la corona real ceda «de amor/al *poder irresistible*»; es que la obra se propone exaltar en doña Juana a la «muger firme» —éste es el subtítulo—; la protagonista saca ella misma la «moraleja» de la comedia:

En mi ejemplo la muger
que tan mal tratada es,
muestre que el desinterés
también llega a conocer,
que sabe ilustrar el ser
que la dio naturaleza;
y del hombre la fiereza,
que con indigna arrogancia
nos arguye de inconstancia,
aprenda de mi firmeza.

Ella es en suma una excepción, pero lo excepcional no es ni su concepción del amor, ni tampoco su «firmeza»; es el que su pasión irresistible la haya inclinado a preferir al menos ilustre de sus pretendientes, mientras que generalmente esa particularidad del amor («gran juntador de desiguales», según el neoplatonicismo y el mismo Lope) sirve de argumento para justificar una unión matrimonial acompañada de una promoción para el cónyuge pechero, o simplemente inferior en un mismo estamento. Bien es verdad que a falta de rey, doña Juana casa con el hermano de éste, don Enrique, por lo que se puede apreciar la relatividad de su «desinterés»... Es, pues, más exactamente, a un tiempo excepción y regla, y por ello agradaría seguramente al público.

Por fin también se modificó el desenlace, y en un sentido que interesa destacar: en la comedia de Lope, el rey, enamorado de la dama y valiéndose de una estratagema para conseguirla, mandó que casase doña Juana con el amante disfrazado que hallasen en su casa; la sustitución del monarca por don Enrique desbarataba el plan, pues la orden imponía la renuncia de su autor en favor del hermano; al contrario, el don Enrique de la obra refundida resuelve sacrificar su dicha a la ajena, pero el rey compite con él en nobleza, acusándole de ser su rival no en amores, sino en dominio de los propios impulsos; siendo el soberano, según derecho, más «vencedor de sí mismo» que el conde don Enrique, desiste de su intento en beneficio de los amantes. Es de creer que, en este caso, con una inhabilidad que evidencia el «silogismo» real, trató el refundidor de hacer una concesión a la tesis oficial para uso de las masas según la cual no puede haber grandeza más que en el dominio de las pasiones, siendo ejemplo mayor de ello, ocioso

es decirlo, los mismos monarcas. Además, tal vez no le hiciera gracia a la censura oficial que un antecesor de Carlos IV, ya complicado en un enredo amoroso trivial, y deseoso de entrar disfrazado en casa de una doncella contra las leyes del «decoro» oficial, fuese para colmo, como ocurre en la obra de Lope, víctima de la estratagema que antes ideara.

Como quiera que fuese, la ilustración escénica de ese tema en la obra de un autor poco propenso a compartir la moral bastante represiva de la intelectualidad ilustrada pone de manifiesto la difusión que tuvo a finales del período que vamos estudiando. Pero es en la comedia neoclásica, cuyos protagonistas son socialmente más parecidos al espectador concernido por el ejemplo de los héroes trágicos, donde se podrán examinar más detenidamente las variaciones de ese tema.

[1] Segunda *Sátira a Arnesto,* en *Poesías,* Ed. Caso González, Oviedo, 1961, p. 252.

[2] *Discursos forenses,* o. c., p. 135.

[3] *Poesías,* ed. citada, pp. 125 y ss.

[4] Exactamente en la misma época compone Moratín padre su «canto épico» *Las naves de Cortés destruidas,* presentado en el concurso de 1777.

[5] Rápidamente se manifiesta la contradicción entre la necesidad de justificar la posesión de las colonias americanas y la condena de la política belicista de los Austrias: Forner juzga que España debe su gloria a unos hombres tales como Fray Luis, Herrera o los Argensola, mucho más que a las «inútiles mortandades de sus conquistas». El mismo Cadalso, que tanto elogia a Cortés en sus *Cartas* V y IX, opina en cambio en la XXVIII que no ha de producir ninguna ventaja el «que un guerrero transmita a la posteridad la fama de conquistador con monumentos de ciudades asaltadas, naves incendiadas, campos desbaratados, provincias despobladas...»

[6] El «más valiente extremeño», al menos en los teatros, no es entonces Cortés, sino Bernardo del Montijo, el célebre «guapo» de la comedia a la que da su nombre.

[7] D. H. Pageaux, «Le thème de la résistance asturienne dans la tragédie néo-classique espagnole, *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh,* P., 1966, t. II.

[8] Incluso *Lucrecia,* en el sentido de que alcanza la universalidad como símbolo de fidelidad conyugal. Es levemente anterior a la llegada de Aranda al poder, pues se publicó en 1762.

9 Caso González (ed. citada, p. 520) piensa que la obra no es de «Jovino».

10 B. A. E., XLVI, p. 52.

11 En todas partes se oye la pregunta: «¿Qué dirán los extranjeros, las naciones cultas?»

12 *El rey Rodrigo en la literatura,* M., 1924, p. 153. En *Triunfos de valor y honor en la corte de Rodrigo,* a pesar del título y de la presencia de don Julián y de la Cava, no se evoca el desmán del vencido del Guadalete. Sí se alude a él en cambio en el primer acto de *Aragón restaurado por el valor de sus hijos,* de Zavala:

«... el ciego Rey Rodrigo
vendió a los Moros a precio
de un reprehensible descuido
nuestra España.»

Pero no es más que una relación, y, como indica el título, también se trata en este caso de la reconquista. Los astures eligen al rey Garci Ximénez con mayoría absoluta: ésta no debió de ser la última razón por la que se prohibió la obra en 1800.

13 «Aspira, aspira a distinguirte
De la plebe común, baja e infame:
Ella, de sus pasiones arrastrada,
Sin ser a resistirlas poderosa,
Preciptiar se deja en ciego abismo.
.....
Venciéndote a ti propio, te acreditas
Justamente de invicto y soberano.»

14 En cambio, López de Ayala no desentona cuando pone en boca de Dulcidio, al final del acto segundo de su *Numancia destruida,* las siguientes palabras:

«..... Dexa a Roma
Que política expela sus Tarquinos.
España más gloriosa en sus acciones
.....
Mira en quien la gobierna sus Deidades.»

15 Angel Ferrari, «Las apuntaciones autobiográficas de José de Cadalso en un manuscrito de Varios», *B.R.A.H.,* CLXI, octubre-diciembre 1967, p. 132).

16 Bien es sabido que, según algunas versiones, fue el conde don Julián quien mató en persona a Rodrigo.

17 «..... vea la escena
Al inmortal Guzmán, segundo Bruto,
Inmolando la sangre de su hijo,
De su inocente hijo, *al amor patrio.*»
(*Jovino a sus amigos de Salamanca,* B. A. E., XLVI, p. 39)

18 Jovellanos, *Memoria para el arreglo...*, p. 497.

19 El troyano, claro está, queda «romanizado» gracias a la *Eneida.*

20 En el último acto alude varias veces Megara a la «futura España», que gracias a la sangre derramada en Numancia despertará un día para vengar esta derrota y recobrar por fin su poderío.

21 Véase M. Défourneaux, *Pablo de Olavide ou l'«Afrancesado»*, P., 1959, pp. 84-85.

22 Conviene precisar una vez más que «despotismo», bajo la pluma de los partidarios del régimen, es voz peyorativa y que por lo tanto nunca se utiliza para designar la forma de gobierno propia de los Borbones. El «déspota» es el que no templa su poder con la «ilustración», llevándolo hasta un punto extremo en que deja de fundarse en la «razón» para llegar a ser presa de las «pasiones» del que lo ejerce; testigo, el despotismo oriental; y si bien no es Almanzor oriental, tampoco es europeo.

23 Por medio de un enemigo, Alek, se exaltan dilatadamente las prendas de los castellanos, al igual que las de los numantinos por Escipión en la tragedia de Ayala; ocioso es decir que se trata de cualidades guerreras:

«Las madres comunican fortaleza
con la leche que nutre su terneza;
al paso que leales son valientes...»

Más pormenores en N. Glendinning, *Vida y obra de Cadalso*, M., 1962, cap. II.

24 «CONDESA
Es cierto;
Le adoro, sí; mi corazón, mi mente,
Toda yo soy su amor. Tiende esos pliegos,
Y hallarás mi amor en cada letra,
Y miles indelebles en mi pecho.
SANCHO
¿Conque a Zaide...?
CONDESA
Me gozo en repetirlo:
Le adoro, sí; y hasta el postrer aliento
Respiraré su amor, y me glorío
De decirlo a la faz del universo.
SANCHO
¿Y no os avergonzáis?
CONDESA
Me avergonzara
De no amarle; y al bárbaro detesto
Que no le ame qual yo, pues no conoce
De un alma bella el indecible precio.»

25 *Heterodoxos*, M., 1930, IV, p. 328.

26 *A España, después de la revolución de marzo,* Clás. cast., 78, p. 185.

27 Moratín resume nuestro pensamiento calificando de «semidioses» a los héroes trágicos. Y es lícito preguntarse si la lucha contra el anacronismo de los trajes, es decir, de los trajes modernos que llevan no pocas veces unos héroes antiguos, no se explica al menos tanto como por el deseo de realismo «histórico», por el de aumentar la trascendencia, la autoridad del personaje trágico gracias a su indumentaria fuera de lo corriente, haciéndolo tanto más imponente cuanto menos semejante, familiar, al auditorio.

28 Dice el ayo del joven: «... desde su infancia / Procuro *contener su lozanía*».

29 *Ensayo sobre el teatro español,* M., 1773, s. p.

30 Ed. citada, p. 190.

31 *La Poética,* III, XVI.

32 *Reflexiones sobre la Lección Crítica...,* p. 113.

33 Estala opina precisamente que la tragedia moderna debe «proponer grandes modelos de *fortaleza en las desgracias* (*Edipo tirano,* «Advertencia», p. 30); la tragedia, según Clavijo, hace «perseguir a la inocencia por la tiranía. Coloca la virtud en los estrechos más terribles, en los combates más violentos, y la hace *sufrir con constancia*»; y agrega más adelante: «no hay hombre, por malvado que sea, que, dueño de escoger la situación de qualquiera de los Personages, no prefiriesse la del *inocente oprimido* a la del delinqüente dichoso» (*El Pensador,* IX).

34 Incluso el terror y la compasión; y por lo mismo nos recuerda Luzán la mayoría de los comentaristas italianos de la *Poética,* pues para ellos la frecuencia de los espectáculos trágicos provocaba la adquisición de una como inmunidad contra ambas pasiones consideradas como otras tantas flaquezas. Estala cree, por el contrario, que ya no es posible, en el XVIII, purgar a las almas del terror y de la compasión, pues el terror, lejos de ser un vicio, constituye un freno poderoso que permite contener al hombre en los límites de su deber; en cuanto a la compasión, es fuente de virtudes sociales. Y el escolapio justifica su teoría diciendo que el castigo de los malhechores es público precisamente para suscitar un terror saludable que garantiza la buena conducta futura de los que lo están presenciando...

35 Véase Cánovas, ő. c., pp. 170-171.

36 O. c., XXIII.

37 El caso es que la obra de Rojas figura en la lista de las comedias prohibidas en el *Teatro Nuevo Español* de 1800-1801.

38 «... procurando [*Trigueros*] con esta mutación transformar desde la portada el interés del drama» (*El Regañón general,* 17 diciembre 1803).

39 En el original la frase es interrogativa; nos permitimos enmendar esta errata.

40 Conviene decir, por otra parte, que la disposición de actos y escenas tal como la idea Trigueros no es inferior en calidad a la de la comedia lopesca. Bien es cierto que le resultaba más fácil la tarea al refundidor que al modelo... Pero no cabe duda de que el diálogo Sancho-Fabián, por ejemplo, concebido como un interrogatorio muy animado del

primero por el segundo, es más «teatral» que el que Lope imaginó en el acto tercero de su comedia.

41 La expresión es de la *Gaceta de Madrid* de 16 junio 1811.

42 Nos referimos a las representaciones de 1805 en el teatro de la Cruz, pues no podemos explicar los curiosos altibajos de la curva de ingresos del estreno en el mismo coliseo en 1800.

43 Véase n. 41.

44 *El Regañón general* atribuía los aplausos al lenguaje «castellano castizo, y muy propio de un maestro del idioma», tan diferente del que usaban los «señores autores nuevos». No fue ésta la única ni la más importante razón del éxito de la obra; pero no es menos cierto que dicho lenguaje debió de gustar a no pocos espectadores cultos; ¿no aconsejaba Moratín hijo a los jóvenes escritores que estudiasen la lengua patria en las obras de los clásicos del siglo de oro, a pesar de lo poco afecto que era a las «extravagancias» estilísticas de algunos de sus autores? Como quiera que fuese, el examen de los ingresos muestra que la refundición satisfizo indudablemente a las «personas decentes», según decían: la participación de este sector cae sólo una vez por debajo del 80 por 100.

45 Nueva concesión a los cómicos al acercarse el desenlace: dos tiradas de 106 y 66 versos para doña Juana y don Enrique; en la de la dama reaparece regularmente como un *leitmotiv* una variación sobre el título de la obra.

VIII

LA COMEDIA NEOCLASICA

DURANTE el primer decenio del reinado de Carlos III se realizaron varios intentos de escribir comedias con arreglo a la nueva estética, es decir, con objeto de censurar un vicio determinado dentro del marco de las unidades. Pero en este caso, como en el de las tragedias, se trata más bien de obras de transición en las que los autores no consiguen deshacerse por completo de los procedimientos y de la técnica de sus antecesores. Nicolás Fernández de Moratín publica en 1762 *La Petimetra,* en tres actos y en octosílabos de romance, en que se ridiculiza un tipo social que aparece a menudo en los sainetes de Ramón de la Cruz y en la literatura satíricomoral de la época, el de la presumida que trata de compensar su pertenencia a la clase media afectando un lenguaje y unos modales tenidos por de superior categoría; de esta primera obra se dijo, según queda apuntado más arriba, que en ella se mezclan «los defectos de nuestras antiguas comedias con la regularidad violenta a que su autor quiso reducirla»; en efecto, debido a la nimia observancia de la unidad de lugar, se esconden varias veces los protagonistas en los cuartos de la casa, incurriendo, por lo tanto, en el «defecto» que se censura en el teatro antiguo; el desenlace, por otra parte, es muy parecido al que Moratín hijo denunciaba en las comedias del siglo anterior:

> Salen todos los yernos allí fuera;
> La dama escoge el suyo, y la segunda
> Se casa de rondón con un cualquiera. [1]

Ocho años después publicó Tomás de Iriarte *Hacer que hacemos* (1770), en cuyo prólogo trata el autor de justificar

su nueva fórmula oponiendo a las «ocurrencias intempestivas de un Gracioso», a la «inverisimilitud de los lances puramente amorosos» y al «estilo sublime de los versos propio de la poesía lírica», la elección de un tema sacado de la vida cotidiana y la sencillez del lenguaje de su obra, con el imprescindible fin moral propio de la «buena» comedia. En ella se pretendía ridiculizar un tipo «de los más comunes en la Corte», el del fachenda, esto es, el individuo abrumado —o que se cree tal— de tareas tan fútiles como numerosas. Don Gil, el protagonista, muy parecido a un héroe estrafalario de comedia de figurón, pierde por demasiado atareado e inquieto la oportunidad de un matrimonio ventajoso. La técnica sigue siendo la de la comedia del siglo anterior con sus tópicos, escondites, «arbitrios», memoriales. La obra, según parece, no se representó. Con las comedias siguientes se acercó Iriarte a la fórmula que había de ilustrar Leandro Moratín; afirma éste que con *El señorito mimado* (1783) apareció «la primera comedia original que se ha visto en los teatros de España, escrita según las reglas más esenciales que han dictado la filosofía y la buena crítica». Pero la obra, como *El viejo y la niña,* de Moratín, tuvo que esperar varios años para ser llevada a las tablas (1788), lo cual pone de manifiesto la desconfianza de los cómicos ante un argumento y una lección moral que consideraban poco atractivos para el gran público.

Fue Leandro Moratín quien supo acertar con la fórmula más adecuada a esos temas de actualidad, con la creación de personajes más complejos que los iriartinos, al menos en sus comedias más logradas. La primera, *El viejo y la niña,* ya escrita en 1786 y no representada hasta 1790, explota la clásica situación llamada triangular: marido anciano, esposa joven, amante correspondido, pero el interés de la pasión juvenil de doña Isabel, defraudada por un casamiento con el viejo don Roque, estriba en que, a pesar de su fuerza, queda, ya que no vencida, al menos lo suficientemente *contenida* como para no transgredir los principios más corrientes de la moral conyugal y social. Así se lo escribió al autor el caballero Florián; el censor Díez González, por su parte, observaba aquel mismo año de 1790 que la joven «está apasionada por otro, pero q. *vence* su pasion p^ra^ q. triunfe su virtud»; [2] más tarde, muerto

ya don Leandro, escribía Juan de Dios Gil de Lara que en la comedia se «presentó la fe conyugal *triunfante* de los atractivos del primer amor que tanto imperio tiene en el corazón humano»; [3] es decir, que para los tres, la lucha de Isabel contra su impulso amoroso constituye un elemento esencial de la obra.

Ahora bien, esa lucha entre la pasión y las conveniencias sociales a las que debe conformarse la mujer permanece incierta durante largo tiempo, y los dos amantes tienen clara conciencia de ello, hasta que ante la aparente frialdad de la amada determina don Juan embarcarse para las Indias, desvaneciéndose por lo mismo la amenaza de una «desgracia próxima, terrible». *Es que la virtud no está a prueba de peligros*: una Isabel distinta de la moratiniana pudo tal vez mostrar menos fuerza de voluntad y ésta es, en efecto, una de las «lecciones» de la comedia, «demostrar —como escribía Díez González— lo arriesgados q. son los casam^tos^ desiguales q. sólo se hacen por interés»; más de una vez, como subraya Larra, están los jóvenes al borde del precipicio, [4] de manera que consiguen con no poca dificultad triunfar de sí mismos.

¡Oh virtud! ¡Oh dolorosa
virtud!

Con estas palabras concluye la participación de Isabel en el acto segundo, y lo de «dolorosa» suena en cierta medida como una *advertencia* por parte del autor, como el anuncio de un posible escarmiento. Por ello se pone también de manifiesto lo *insólito,* lo *excepcional* de la firmeza de la joven:

¡Ay, querida de mis ojos!
¿Quién te ha dado tal esfuerzo?

Ambos versos son sintomáticamente los últimos que pronuncia don Juan en el mismo acto.

Se comprende, pues, que, a pesar de todo, censurase Fulgencio del Soto, alias Cladera, la «*inmoderada* pasión que conserva Isabel a don Juan y el poco rubor con que se la manifiesta, estando ya casada con otro aunque sea contra su gusto». [5] Tal reacción debió de ser la de un importante sector

de la opinión, mayormente si recordamos el cuidado y detenimiento con que Moratín trata de justificar en su respuesta a Cladera la actitud de la heroína y de situarla bien en el marco de la moral social de la que él no se considera contraventor; este último aspecto de la respuesta muestra por lo demás que el intento moratiniano poco tiene de revolucionario:

> ... le ha querido, le quiere, y ella no sabe engañar. Pero ¿de qué manera se lo dice? *acordándole continuamente que ya no es suya,* manifestándole *quánto respeta las leyes del honor y las obligaciones que su nuevo estado la impuso* (...) ¿Y por qué está enamorada todavía? ¿Por qué? Porque el matrimonio *no la pudo quitar como por ensalmo aquella pasión...,* porque el modo con que la hicieron asentir a aquel contrato no era ciertamente el más a propósito para borrar en ella el primer cariño... [6]

En suma, Moratín respeta los mismos principios que Cladera, pero a diferencia de éste, piensa que han de quedar letra muerta, peor aún, atropellados, si no se toman algunas precauciones elementales, pues la virtud —entiéndase: la obediencia a las leyes que rigen el comportamiento de la «perfecta casada»— no basta en tales casos. Al escribir: «aunque sea contra su gusto», Fulgencio del Soto rechaza en nombre de la moral la objeción de la naturaleza; más realista, don Leandro piensa que en interés de la moral más vale no desoir la voz de la naturaleza. [7]

Isabel es, en efecto, una excepción, un *modelo* de esposas propuesto a las del mismo sexo que asisten a la comedia, pues si damos fe a muchos testimonios contemporáneos, la casada disfrutaba de mucha mayor *libertad* que la soltera: Blanco White escribía aún en 1822, pero refiriéndose a un período anterior, que ésta «no debe ser vista fuera de su casa, ni sentarse en ella con un hombre, aunque las puertas estén abiertas; pero tan pronto como se casa puede ir donde le plazca y ser acompañada por un hombre varias horas diarias». [8] Por eso mismo quiere casarse la doña Clara de *La mogigata* moratiniana; según dice doña Ambrosia, la confidenta de doña Pepita en *La señorita mal criada,* de Iriarte:

> ..... La grande empresa
> es salir del infeliz

estado: después se arregla
cada una como puede;
sobre todo quando acierta
con un hombre racional,
dócil, franco y de experiencia
del mundo...

Jovellanos, en su primera *Sátira a Arnesto,* al evocar a la casada que regresa del baile al despuntar el alba en compañía de su «cortejo», concluye:

..... ¡Cuántas de himeneo
Buscan el yugo por lograr tu suerte,
Y sin que invoquen la razón, ni pese
Su corazón los méritos del novio,
El sí pronuncian y la mano alargan
Al primero que llega!

De sobra conocidas son además las innumerables recriminaciones contra el «chichisveo», más tarde «cortejo», aquel galán que sustituía al marido a cualquier hora del día, y a veces, decían algunos, de la noche; recordando la vida ejemplar de una de sus difuntas esposas ante Isabel, el don Roque de *El viejo y la niña* refiere que no admitía los cortejos «como otras desolladas».

La petimetría femenil debe relacionarse en cierta medida con aquella educación demasiado rígida y severa de las jóvenes de la clase media y con la costumbre de los matrimonios impuestos, pues aparece a veces como un intento de compensar la falta de libertad generadora de una pasividad considerada ya como inaguantable cuando a la autoridad paterna sucede la del marido. Imitar en el traje, en las joyas, en los modales, a las señoras de la alta sociedad equivale al fin y al cabo a buscar la ilusión de una autonomía más grande debida a la riqueza: las reconvenciones de una heroína de Clavijo al «genio adusto» de un esposo poco complaciente evidencia el deseo de alcanzar la plenitud del vivir; equivale también a abstraerse del medio familiar: una de las particularidades de aquellas coquetas es precisamente el poco tiempo que permanecen en casa, tratándola «como los médicos las de sus enfermos».[9] Si bien se debe tener en cuenta la exageración propia

de toda sátira, el caso es que el marido, símbolo de la esclavitud conyugal, deja de existir como tal: la petimetra de *El Pensador* propone al suyo que la imite en su modo de vivir, es decir, que le mira con total indiferencia; es más: le trata como a un igual, es decir, que desconoce su autoridad y, por consiguiente, para un hombre del siglo XVIII, que quiere imponerle la propia, dejándole ridiculizado. Sus compañeros habituales son los cortejos, también petimetres muchos de ellos, que no se diferencian en nada del cabeza de familia, *con excepción del tierno afecto que se les tiene.* Nuestra heroína da de su matrimonio la siguiente definición que lo explica todo:

> Que estamos casados, jamás lo he olvidado, *aunque quisiera algunas veces.* En quanto a las ideas de nuestro enlace, las que yo tengo son que vm., *sin consultar mi gusto,* me pidió a mis Padres; que éstos, *en vez de explorar mi inclinación,* sólo se detubieron a calcular el caudal de vm. hecho cargo de que yo necesitaba un marido que pudiese mantenerme Coche, Lacayos, Criadas y demás correspondiente en una Dama de mi calidad; que en virtud de este cálculo me propusieron a vm., *no para que usase libremente de mi voluntad,* sino para que aceptase el partido.

Tal situación es la que, treinta años más tarde, le tiene preocupado a Leandro Moratín, aunque algunos cambios poco importantes hayan podido producirse en las circunstancias anteriores y posteriores al matrimonio.

En la misma época en que se escribía *El viejo y la niña,* el *Memorial Literario* publicaba los discursos de Jovellanos y Cabarrús sobre la admisión de las mujeres en la Sociedad Económica Matritense: en ambos se lamenta la relajación de las costumbres. [10] Escribe Forner en 1792 que «la corrupción del mundo ha derramado su hediondo y pestilente contagio hasta en la pureza de los tálamos», y el ejemplo personal que aduce —las solicitaciones indeseables de que fue objeto su esposa sevillana— muestran que no se trata de ninguna concesión a una moda literaria. *El Corresponsal del Censor* denuncia también en 1788 la evolución de las relaciones entre ambos sexos, en cuyo término ya son las mujeres las que, lejos de ceñirse a las faenas domésticas, a la educación de los hijos y al servicio del marido, «saltaron la balla y gobiernan a todos

los hombres», por lo que se evoca con nostalgia la lejana edad en que «creían los hombres que los Altares y el Notario aseguraban al marido el *dominio* sobre sus mujeres». [12]

¿Relajación de costumbres o aspiración del bello sexo a más dignidad y consideración? Pero ¿cómo podía entonces dejar de confundirse la libertad con la negación de los entredichos de la moral social, es decir, con el libertinaje, tanto para las interesadas como para sus «opresores»? Los 1.318 nacimientos ilegítimos para el año de 1803 en Madrid, de un total de 4.962 —¡más de la cuarta parte!—, evidencian, aunque el cálculo no sea riguroso, la gravedad del problema. [13] Como quiera que fuese, la reivindicación era un asunto de actualidad: el mismo año del estreno de *El viejo y la niña,* el *Diario de las Musas* afirmaba que defender la igualdad de los sexos y de las obligaciones de ambos era «meterse en declamaciones vanas y no concluir nada». De donde se infiere que esa teoría tenía partidarios, mejor aún, partidarias: por Moratín nos enteramos de que la escena octava del acto primero de *El viejo y la niña,* en la que el pesado don Roque exalta las virtudes de sus difuntas ante la infeliz Isabel, se escribió «con particular estudio; pero sólo en la cazuela se percibe todo su mérito; allí produce los efectos que se propuso el autor», es decir, intensificar la antipatía por el anciano que asimila la esposa modelo a una *criada* y critica implícitamente la preferencia natural de Isabel por el joven con quien no tuvo la dicha de casar y que ya no puede ser más que su cortejo, según insinúa el marido. Y advierte el autor que las mujeres del auditorio reaccionan exactamente como él deseaba ante la actitud de don Roque, «a quien interrumpen frecuentemente con execraciones y dicterios. Et c'est là qu'on entend le cri de la nature». [14]

Así, pues, la crítica dramática que atribuía parte del éxito de ciertas comedias heroicas a la superioridad efímera conferida por el comediógrafo a las protagonistas no es tan carente de fundamento como se podía pensar *a priori.*

Pero prosigue el *Diario de las Musas*:

> Quando la muger se queja de la injusta desigualdad que pone el hombre, no tiene razón; esta desigualdad no es institución humana, o a lo menos no es obra de la preocupación, sino de la razón. Dios

y la naturaleza encargaron a la muger el depósito de los hijos, y la responsabilidad al marido...; todo marido infiel que priva a su muger del único premio de los austeros deberes de su sexo es un hombre bárbaro e injusto; pero la muger infiel hace mucho más: *disuelve a una familia.*

Dicho de otro modo: la infidelidad de la mujer es la única condenable por tener mayores consecuencias. Un colaborador del *Diario de Valencia,* sin duda un afrancesado refugiado en la capital del Levante (¿el mismo Moratín?) escribía, en efecto, en 1813:

En un pueblo donde reinan las buenas costumbres, *las doncellas tienen honesta libertad y las casadas viven en la mayor sujeción y recato;* al contrario, en un pueblo corrompido, las solteras están reducidas a *la mayor opresión, de la qual se desquitan en llegando a casarse.* Para lo primero sirvan de exemplo la Inglaterra, la Suiza y nuestras *provincias vascongadas;* de lo segundo se encuentran demasiados exemplares donde quiera. [15]

Estas palabras bastan para explicar la protesta de los reformadores contra el rigor excesivo de la educación de las niñas. Se aboga por una cierta aligeración sólo en la medida en que se supone ha de facilitar ulteriormente el papel del marido que releva la autoridad paterna, es decir, por miedo a que las niñas se tomen un desquite en estando casadas, en cuyo caso quedaba disuelta la familia. Todo bien mirado, pues, ese reformismo se interesa menos por la joven como tal que por la casada que ha de ser, y más concretamente aún por la célula familiar, célula social básica, cuyo elemento de *estabilidad* es esencialmente la mujer. [16] Ante la frecuencia alarmante con que se contraían matrimonios desiguales —es decir, social y económicamente desiguales—, una pragmática de 21 de marzo de 1776 obligó a los menores de veinticinco años a que pidiesen el «consejo y consentimiento de sus padres» para poder celebrar el «contrato de esponsales» con «persona conveniente», pues la elección no podía «fiarse a los hijos de familia y menores»; esta ley, como se ve, no resolvía el problema más que a medias, pues consideraba implícitamente que los únicos responsables de los referidos excesos matrimoniales eran los

jóvenes y que la autoridad paterna se acompañaba siempre con juicio.

Ahora bien, por el autor del artículo arriba citado nos enteramos de que los principios inculcados en la mente de Isabel por su tutor o a Francisca por su madre en *El sí de las niñas* eran comunes en las «clases mediana y suprema», [17] pues en ellas, escribe, «no se cesa de encargar a las niñas el mayor disimulo en todas sus acciones y palabras»; de manera que una joven «bien criada», es decir, a la vez obediente y acostumbrada a ocultar sus pensamientos íntimos, no podía por menos de conformarse con dar el «sí» que exigía el padre; hasta el día de la boda, pues, la educación y la voluntad del monarca concurrían al mismo efecto, teóricamente positivo. Después, ya era otra cosa, y sobre todo asunto ya no del padre, sino del nuevo cabeza de familia. Así ocurre en *El viejo y la niña*: al preguntarle don Roque por qué a la hora de consentir en una unión aborrecida prefirió la niña callar «como una muerta», contesta ella:

¿No sabéis que nos enseñan
a obedecer ciegamente
y a que el semblante desmienta
lo que sufre el corazón?
Cuidadosamente observan
nuestros pasos, y llamando
al disimulo modestia,
padece el alma...

Y la consecuencia, no prevista por la pragmática, la expresa eufemísticamente el criado Muñoz:

... a cada paso
Habrá silbidos, acechos,
Billeticos, tercerías.

Por lo tanto, cuando Moratín se niega a admitir, por boca del enamorado don Juan, que un padre pueda «valerse/de la autoridad que dieron/las leyes y esclavizar/un corazón puro y tierno», no pone en tela de juicio esa misma autoridad ni menos la ley en que se funda; piensa, al contrario, como muchos contemporáneos, que para que ésta no venga a ser contra-

producente, para que la autoridad paterna no se convierta en puramente nominal, importa que deje de ser «indiscreta», según dice Isabel al final de la obra, es decir, que sea «ilustrada»; y ¿por qué?; porque, como ya queda dicho, esa forma de educación opresiva es condenable sólo porque la opresión genera la hipocresía en la joven que la sufre, y que tal disimulación compromete el porvenir del matrimonio, es decir, a más o menos largo plazo, el de la sociedad.

Se podrá objetar que Isabel se casó *voluntariamente,* por haberle participado su tutor la falsa noticia del matrimonio de don Juan; pero su reacción debe al parecer considerarse como consecuencia indirecta de la opresión ejercida sobre la pupila. El tutor don Pedro Antonio de Lara es culpable por no haber hecho uso de su autoridad «en beneficio» de Isabel, casándola por el contrario a cambio de la promesa de que no le iban a pedir cuentas acerca del despilfarro del patrimonio de la huérfana. También lo es don Roque, pues con su elección improcedente y su estupidez arriesga su autoridad de cabeza de familia.

Advirtió Munárriz que, si bien denuncia Moratín los casamientos desproporcionados en la edad, no nace el conflicto en su obra «de las edades mismas», sino de la «antigua pasión de Isabel a don Juan», y que por lo tanto hubiera sucedido lo mismo si el esposo fuera joven y de buenas prendas. [18] No es tan cierto; la aparente anomalía se explica de manera perfectamente lógica, pues el *único peligro procede de la mujer*: de no estar don Juan, la pareja don Roque-Isabel seguía unida sin problema, mediante la «buena educación» y la «virtud» de la niña. Por lo tanto, se trata en realidad de una comedia escrita no tanto para compadecer a una joven casada contra su gusto, como para criticar a un anciano imprudente casado con una niña, [19]; es decir, al fin y al cabo, a pesar de una paradoja meramente formal, más bien *en favor* del referido anciano *en la medida en que es un marido,* responsable de la célula familiar, que en favor de su esposa infeliz. El error de don Roque no fue arruinar la vida de Isabel por ser viejo, sino el no elegir a una consorte sin galán, como hace prudentemente años más tarde —al menos así lo cree— el don Diego de *El sí de las niñas* al pretender a una niña criada en un convento, como si dijéramos en medio aséptico. [20] Aunque tampoco será aven-

turado pensar que la preferencia dada por el dramaturgo a un personaje anciano sobre un galán se debió a que el joven Moratín escribió su primera comedia en una época en que sentía cariño por una tal Lícoris que casó luego con un viejo; por ello creemos que debió de componer una figura de marido más «negativa» de lo que necesitaba para defender su tesis, más repulsiva de lo que hubiera deseado después de pasados muchos años; por algo omite, en efecto, *El viejo y la niña,* obra de juventud (y también *El barón,* que nunca le dejó satisfecho), al evocar, anciano ya, las comedias que pudo escribir por haber curado en sus años mozos de las entonces mortales viruelas. El caso es que la conclusión que sacaría de la obra el profano parece bien compendiada en aquella tonadilla publicada por el *Correo de Madrid* después del estreno y en la que exclama una pupila:

Ni leyes ni padres
pueden disponer
que con esqueletos
case la mujer.[21]

Esta no es exactamente la moraleja de *El viejo y la niña,* pues tanto Cabarrús como don Leandro y, podemos decir, la mayoría, *desconfían* del bello sexo, suscribiendo la siguiente «definición» que publica el *Diario de Madrid* de 12 de enero del 95:

> Destinadas por la naturaleza y por orden del criador a estar sujetas al hombre, procuran apropiarse un imperio sobre el sexo fuerte, imperio tanto más seguro cuanto más dulce y gustoso.

Más adelante veremos qué utilidad social piensan sacar algunos estadistas de la «poderosa influencia de aquel sexo que llorando manda y tiraniza», según dice don Leandro.[22]

Lo cierto es que la primera comedia moratiniana fue diversamente interpretada, pues unos lamentaron, como Fulgencio del Soto, a quien ya nos hemos referido, que «lejos de ser don Roque quien en vista de su agravio tomara la prudente y usada resolución de apartarse de su muger, y ésta viéndose culpada y convencida, se humillara y reconociera, se

cambia[sen] *los frenos*», confesando ella con orgullo su pasión a don Juan, y separándose de su marido mientras que éste lloraba y se afligía; y denunciaban otros, con Munárriz, la «extrañeza de ser víctima de un matrimonio inconsiderado y desigual la persona inocente», esto es, Isabel, la cual se retira a un convento.

No se nos oculta que la joven no tiene más salida que el castigo que se solía exigir para las mujeres adúlteras, esto es, la clausura; pero lo que interesa advertir en este caso es que la propia esposa es la que elige tal solución contra el parecer del marido, en un impulso que podríamos llamar de *rebeldía dentro de la legalidad*: después de la despedida definitiva del amado don Juan, la desesperación provoca en la infeliz un cambio de actitud que la convierte en mujer «*desesperada* y *resuelta*», capaz de hablar ya con su marido de igual a igual e incluso de imponerle su resolución, es decir, que ya se ha llegado al límite del «decoro», que ya se está a punto de transgredirlo,[23] pues Isabel declara ante don Roque el apasionado amor que sentía por don Juan, lo cual equivale para Moratín a sugerir las resultas que «esperan/tales casamientos», o sea el adulterio;[24] un adulterio que no podía llegar a ser efectivo, pues se trata sólo de formular una advertencia en la medida en que el objetivo fundamental sigue siendo la salvaguardia de la unidad familiar. El empleo sistemático del pretérito al evocar Isabel sus amores («le quise», «fue verdadera/Nuestra pasión», «le amé», «le he querido») traduce ese compromiso entre el orden y la rebeldía.[25]

Y teniendo en cuenta la condición jurídicosocial de la mujer en la época, el encierro en un convento, apetecido por Isabel, constituye en cierto modo una victoria; mejor dicho, es la «recompensa» del «sacrificio» que acaba de consentir en nombre de las conveniencias gracias a su «virtud», solución negativa por cierto, pero la única imaginable entonces, si exceptuamos el divorcio, recomendado por un Cabarrús, o el suicidio —poco grato a la superioridad— con el que intenta eludir un matrimonio odiado la heroína de *El casamiento por fuerza,* de Díez González, escrita cinco años después de la comedia de don Leandro.[26] De manera que, dentro de la óptica moratiniana, es don Roque el único que recibe un castigo merecido, y el que algunos considerasen subversiva tal par-

ticularidad nos informa mejor que un largo capítulo acerca de la condición femenina en el XVIII.

Tratando de las mujeres asiáticas o africanas, escribía el *Diario de Valencia* de 21 y 22 de febrero de 1813:

> Estas, a pesar de su reclusión y de las precauciones rigurosas que se emplean para guardarlas, son en extremo infieles a sus maridos, y saben eludir con mayor astucia todos los medios con que los maridos las *oprimen*. No hay que extrañarlo, porque no conocen *el poderoso freno del pudor ni de la religión, y sin esto, de nada sirven las precauciones*.

Más interesante que la supuesta información «etnológica» de esta frase es la psicología que expresa; detrás del disfraz exótico aparece, en efecto, la mujer española y más concretamente aquella cuyo tipo se ha popularizado gracias a la comedia antigua; en idénticos términos se critica el comportamiento de las heroínas calderonianas y la excesiva autoridad paterna —la opresión— que lo genera; un Clavijo y Fajardo afirma, si bien con alguna ironía, que la rebelión de las damas de la comedia áurea es consecuencia del poder omnímodo de los padres.[27] El don Luis de *La Mogigata* moratiniana se vale de la misma argumentación para moderar la autoridad «indiscreta» de su hermano:

> Tu rigor produjo sólo
> Disimulación, cautelas;
> *La opresión, mayor deseo*
> *De libertad* .....
> Y así que adquirió destreza
> Para *engañar a su padre.*
> *Le engañó* .....

Pero conviene advertir que, según el articulista arriba citado, la falta de pudor y religión en la esposa es la única y verdadera causa de su infidelidad; de forma que admite implícitamente la opresión marital —y, por lo tanto, también la paterna— en el caso de una mujer lo bastante respetuosa de las conveniencias como para no abrigar ideas de rebelión. La responsabilidad moral del adulterio incumbe, pues, a la esposa oprimida, no al marido opresor.

Por ello constituye el ingreso de Isabel en un convento una medida no represiva, sino más bien *preventiva,* que redunda finalmente en provecho del que detenta la autoridad conyugal:

> Basta que elegir pretenda
> *El medio de no ofenderte*
> *Jamás*; y pues limpio queda
> Tu honor...,

dice Beatriz, hermana de don Roque, al anciano. No hay, pues, ninguna contradicción entre el castigo de éste y la clausura de su esposa. La única actitud recomendable en las malcasadas es la resignación y su consecuencia directa, la *fidelidad.* Por la necedad del anciano imprudente no se consigue aquélla, pero sí queda salvo lo esencial. [28]

Para comprender mejor el alcance del desenlace de la obra, conviene compararla brevemente con el que le dio un traductor italiano, con no poco disgusto de Moratín. Napoli Signorelli —o tal vez un desconocido— prefirió sustituir la separación por una reconciliación: don Roque (Rocco), incapaz de ser un buen marido, se compromete a querer a Isabel (Isabella) como buen padre, y la joven, conmovida por «tanta bontà dopo due gran torti di avergli dichiarato il mio amore per altri e de essermi voluta allontanare da lui», se conforma con su situación. Se advierte en primer lugar que la mudanza del anciano no encaja con la lógica de su carácter, y por otra parte, que la frase de Isabella es una confesión de culpabilidad, por lo que acaba arrojándose a los pies del marido. Ahora bien, ¿qué opina Moratín de tales «cambiamenti»?

> muchas ilustres damas, acostumbradas tal vez a los desenlaces de la *Misantropía* de Kotzbue y *la Madre culpable* de Beaumarchais, hallaron el de la comedia de *el Viejo y la Niña* demasiado austero y melancólico, y poco análogo a aquella flexible y cómoda moralidad que es ya peculiar de ciertas clases en los pueblos más civilizados de Europa. Cedió el traductor con escesiva docilidad a la poderosa influencia de aquel sexo que llorando manda y tiraniza; mudó el desenlace (por lo cual hubiera debido alterar toda la fábula), y por consiguiente faltando a la verisimilitud, incurrió en una contradicción de principios tan manifiesta que no tiene disculpa. [29]

Munárriz también consideraba demasiado melancólico el desenlace, es decir, que le parecía injusta, según hemos visto, la suerte final de Isabel.

Ahora bien, la particularidad de la comedia de Kotzebue, muy aplaudida en los años 1798 y siguientes [29 bis] —tan grata también al bello sexo—, y de la de Beaumarchais, es que tratan de un *adulterio* en que incurre la madre de familia, pero un adulterio que acaba siendo *perdonado*: así se manifiesta la «flexibilidad» de una moral que don Leandro reprueba. Examinemos *El gusto del día* (1802), de Andrés Miñano, en la que se satiriza el interés suscitado por el género lacrimoso: en el *Discurso preliminar,* el autor propone modificar el título de la obra de Kotzebue («coz de buey», como dice un protagonista) convirtiéndolo en *El matrimonio reconciliado* (en suma, lo que viene a ser *El viejo y la niña* en la traducción de Signorelli), porque en su opinión el defecto esencial de las obras de ese género son los «riesgos e inconvenientes que trae consigo el intento de *romper las barreras* que la legislación y consentimiento unánime de las Naciones ha puesto a la fidelidad conyugal». Doña Dorotea —Eulalia, como la heroína de Kotzebue, en un manuscrito primitivo—, conmovida por la representación de su comedia lacrimosa predilecta, se toma por la misma protagonista y confiesa ante su esposo un supuesto adulterio; el marqués de la Bombonera, novio de la hija de la anterior, aconseja al marido «engañado» que acuda con frecuencia a esa clase de representaciones, pues «la *nueva moral* —dice— de este espectáculo verdaderamente filosófico os enseñará la *indulgencia* con que debe tratarse el bello sexo aun cuando nuestras compañeras domésticas emprendan alguna furtiva expedición en compañía de sus amantes». Así como con lágrimas, según Moratín, consigue la mujer ablandar peligrosamente el carácter del marido, también mueve la comedia lacrimosa a admitir en cierto modo una actitud incompatible con la moral, al menos con la de Moratín y Miñano.

No obstante, el arrepentimiento de la esposa culpable no deja lugar a dudas, y por otra parte el sentimiento de la unidad familiar queda fortalecido en el desenlace. ¿Cómo se explica entonces la oposición de ambos comediógrafos? En primer lugar, la crítica del nuevo género es inseparable de la que suscita desde mucho tiempo atrás la costumbre del cortejo,

adoptada por ciertos sectores de la clase media o superior que adolecen de petimetría; es, en efecto, un adolescente el que seduce a Eulalia en la *Misantropía*; también lo es el amante de la condesa en *La madre culpable*; es decir, que son parecidos a los que sirven a las casadas petimetras con noticia de un marido a veces conforme o sin ella. Y si nos atenemos sólo al esquema argumental del enredo, prescindiendo de los sentimientos que le dan vida, vemos que éste es parecido al *curriculum* de aquella presumida ya madura que viéndose cada día menos cortejada por los jóvenes, ve llegar con tristeza el día en que ya sea preciso «arrimarse a su marido».[30] De manera que algunos pueden interpretar la comedia lacrimosa como una incitación a adoptar o seguir la misma costumbre, siquiera sea porque el personaje «interesante», etimológicamente simpático, es una mujer culpable, pues la misma culpa es la razón de ser teatral de la madre, la que la saca al fin y al cabo del anonimato confiriéndole cierta independencia frente al esposo cuya superioridad familiar y social sigue admitiéndose oficialmente. De ahí el interés que suscita en el público femenino, mayormente en la medida en que, como la petimetría, el tema tratado por Beaumarchais y Kotzebue está ligado a las costumbres de la *alta sociedad*; son «ilustres damas» las que, según Moratín, han impuesto la suavización del desenlace italiano de *El viejo y la niña*; llorar a lágrimas vivas, nos dice el *Memorial Literario* de 1801, es «moda y aun diré ley inviolable entre las damas del *gran tono*», el gran tono que adoptan las familias acomodadas en las que las madres ocupan el tiempo entre el tocador —santuario de la petimetra— y las «visitas de los jóvenes frívolos».[31]

Dicho de otro modo, son éstas unas costumbres que, para diferenciarse del «vulgo», parte de la llamada clase media trata de imitar. Con un *marqués* (recordemos al barón de Moratín, de apellido «tan gordinflón y retumbante») quieren casar a la niña en *El gusto del día*; el tal marqués de la Bombonera es un tipo con el que estamos familiarizados: denigrador de su país, muy al tanto de la moda, de cultura superficial y gran utilizador de galicismos después de una estancia de dos meses en París, finge «maneras y civilidades del gran mundo» y es admirador entusiasta de Kotzebue, pues «solo es dado a las almas grandes —dice— el saber morirse o estropearse de pura

sensibilidad». Para el dramaturgo, pues, el gusto por lo lacrimoso expresa en cierta medida, en la esfera de la estética, una tendencia más general a la imitación de la buena sociedad; el marqués observaba por su parte que «la risa es una pasión bestial y propia de la canalla»; el caso es que los contemporáneos consideran la comedia lacrimosa como un género nuevo que trata de encajarse entre la tragedia y la comedia: conociendo las distintas áreas sociales a las que deben pertenecer los protagonistas de una y otra en la estética neoclásica, resulta evidente que para los partidarios de ésta el advenimiento de lo lacrimoso toma el aspecto de una promoción de los personajes de la «clase media». Por advertir que «el buen tono está decidido por las dulces lágrimas», se ha convertido doña Dorotea-Eulalia en admiradora incondicional de *Misantropía y arrepentimiento,* hasta asimilarse a la heroína de la obra y apetecer para su hija un matrimonio ventajoso con un supuesto representante de ese «buen tono». Se trata, por lo tanto, para Miñano, de criticar, como hace Moratín en *El barón,* la tendencia a buscar una posición social más elevada por medio de un «casamiento desigual».

Como quiera que sea, una obra como *Misantropía y arrepentimiento* ofrece una característica fundamental y no menos excepcional: la cazuela aventaja a todos los demás sectores, el de las localidades más caras inclusive, y no se puede menos de relacionar tal fenómeno con el interés suscitado por la mujer adúltera a quien el esposo y la sociedad acaban rehabilitando. Si tomamos el enfoque del público femenino, se trata en suma de un paso adelante, si bien tímido aún, hacia el reconocimiento de cierta autonomía.

Conviene añadir, para situar mejor *El viejo y la niña* en su entorno social, que el problema de los casamientos desiguales tenía muy preocupados a los economistas y gobernantes de la época. Por muchos antecedentes que tuviera en la literatura española el tema del viejo casado con una niña, innecesario es decir que Moratín, al escribir su comedia, no se limitaba a competir con ilustres antecesores para aumentar una colección. La frecuencia con que aparece el tema en las obras teatrales contemporáneas, así como la abundancia de los artículos de prensa que tratan del papel de la mujer en la familia y sociedad, muestran que Moratín planteaba un problema de profunda

actualidad. Si hemos de dar fe al oficial *Extracto del plan general de la enumeración de vecinos y habitantes existentes en Madrid* publicado por el *Diario de Madrid* de 15 de noviembre de 1787, el número de viudas era entonces *triple* del de los viudos (10.178 hembras contra 3.505 varones, de un total de 156.000 habitantes); [31 bis] el de los casados de más de cincuenta años muy superior al de las casadas de la edad correspondiente; de modo que esas uniones desproporcionadas en la edad no eran meras ficciones literarias. El propio Jovellanos censura a las mozas que negocian su belleza con la «vejez hedionda» y «El sí pronuncian y la mano alargan/al primero que viene», [32] es decir, muchas veces a un viejo, como la presumida del segundo *Capricho* de Goya, al que este verso sirve de leyenda, como es sabido. Al enterarse el don Carlos de *El sí de las niñas* de que su competidor es un anciano, infiere *lógicamente*: «*Precisamente* será *muy rico*» y maldice el dinero «que tantos desórdenes origina»; e inversamente: en la zarzuela *El barón,* un personaje popular, al enterarse de la riqueza de un supuesto marqués a quien aún no conoce, inquiere: «¿es algún *viejo* fantasma?» Por si se dudara de la objetividad de una sátira o de una comedia, elijamos el ya citado discurso pronunciado por Cabarrús en 1784 ante la Sociedad Económica Matritense a propósito de la creación de un montepío de nobles: evocando a la Roma vencedora, proclama que en aquellos tiempos

> No se veía una doncella pobre profanar a los vínculos del Himeneo, con la mira interesada de lograr la viudedad de su marido, esto es con el firme propósito de no amarle o por lo menos de alegrarse de su muerte, y el adulterio, el escándalo y la discordia no acompañaban unas uniones ridículas, contrarias a la naturaleza e *infecundas* para el Estado. [33]

Conocemos al menos un caso concreto que ilustra esta denuncia: el de Paquita Muñoz, amiga de Leandro Moratín; en carta de 10 de abril de 1816, nos informa el dramaturgo que ésta —que ya no era en rigor una niña— está a punto de casarse sin amor y ya forma planes para el día que enviude. La unión fue estéril, como las evocadas por Cabarrús, y éste era uno de sus mayores defectos según el estadista. Se ve, pues, que al problema moral se vinculaba estrechamente el

problema social, pues esa que casi podríamos llamar costumbre preocupaba a muchos economistas en la medida en que provocaba una baja de la fecundidad de los matrimonios y frenaba por lo tanto el auge demográfico, tan necesario en aquella coyuntura para el desarrollo económico. Años antes, en 1777, Felipe Argenti Leys pensaba que tal situación se debía principalmente a los pleitos dotales, pues para no verse precisados al reembolso de la dote a la familia de la esposa si enviudaban, muchos varones renunciaban al matrimonio o lo diferían hasta una «edad tan madura que a muchos engañó la esperanza de la procreación».[34]

A la desigualdad en las edades se sumaba no pocas veces la desigualdad de condiciones, por lo que se publicó la pragmática de 1776 a la que ya nos hemos referido. Y a ese respecto, conviene advertir que la voz «clase media», de que se vale Moratín para designar la procedencia social de los protagonistas de sus comedias —con excepción de los criados y asimilados— supone menos homogeneidad de lo que parece, pues creemos que si el don Roque de *El viejo y la niña* tiene un comportamiento distinto del de don Diego en *El sí de las niñas* que desempeña un papel de anciano pretendiente, no se debe únicamente a que es menos clarividente, menos «ilustrado» que éste, sino también a que tal defecto está ligado implícitamente a una condición que no coincide totalmente con la de don Diego, siendo éste más parecido a ese respecto a don Alvaro de Silva, tío del don Juan de la primera comedia moratiniana. Las coordenadas sociales del anciano impertinente son, en efecto, menos imprecisas de lo que parece a primera vista; no se trata en rigor de un comerciante; el verdadero comerciante o negociante es el difunto don Alvaro de Silva, quien, como buen número de sus colegas gaditanos acomodados, posee fincas en Chiclana y un vínculo que acaba de heredar el sobrino; éste, según los manuscritos primitivos, es «noble» y «caballero»; además, los bienes heredados le permiten vivir «*como un señor*», es decir, que se le asimila a un «usía», y pertenece a aquella fracción de la nobleza media o inferior enriquecida por el negocio y la finanza, cuyo capital se invierte a menudo en la propiedad territorial, de manera que forma parte de la «clase rica y propietaria», según expresión —por lo demás reveladora— de Jovellanos. En cambio,

don Roque representa a todas luces una categoría *inferior*: es un intermediario, un corredor de comercio, pues su actividad consiste esencialmente en cuidar de los intereses de varios «mercaderes» españoles o extranjeros acreditados en Cádiz (trámites de entrada y salida de mercancías).[35]

Por otra parte, la familia de su infeliz competidor tiene un «oidor en Guatemala», y según los manuscritos, el tío de don Juan acaba de ser nombrado individuo del Consejo de Hacienda en Madrid: don Alvaro es, pues, legalmente, un «usía».[36] De manera que no se puede por menos de relacionar esta clara diferenciación en lo social y el papel antipático desempeñado por don Roque. Eliminemos una objeción que podría fundarse en la «nobleza» del apellido del anciano: la partícula «*de* Urrutia» deja suponer la hidalguía del personaje, así como el «don» que le concede el dramaturgo; pero no cabe duda de que «Don Roque de Urrutia» huele a Noroeste, donde todos eran hidalgos, es decir, para la socarronería madrileña, ninguno; además, el reiterado redoble de las «rr» tampoco predispone a mirar con excesiva seriedad al personaje de don Roque. En cambio, «Don Alvaro de Silva» suena a nobleza antigua y calificada.

La principal característica moral de don Roque —prescindiendo de los defectos físicos que concurren al mismo fin— es su *avaricia*; él es en cierto modo la causa personificada de ese desprecio que se afecta sentir, para edificación del pueblo, hacia el dinero y los que lo manejan no en «provecho del estado», sino en el propio. Además, para hacer escénicamente más sensible la diferencia que separa al anciano de su joven competidor, el dramaturgo los enfrenta varias veces para que don Juan evidencie regularmente la «necedad» o «tontería» del otro. Por fin, para acabar de desacreditar a don Roque, Moratín le agrega y le opone a la vez un criado de la misma edad, hipócrita[37] y soplón, cuyos consejos son determinantes y que a cambio de ello trata a su amo de igual a igual con una insolencia que reprobaron algunos críticos por no fijarse en que esa familiaridad iba destinada a descalificar más aún a don Roque, definiendo en cierto modo la actitud que éste había de suscitar por parte del público.[38]

Vemos, pues, que en ese «casamiento desigual» (que fue a veces el subtítulo de la comedia) no se cuestiona sólo la

edad de los contrayentes; que tal desproporción se opusiese al sentido común no deja lugar a dudas: lo invocan varios protagonistas al expresar la reprobación del autor, y sabemos que el mismo Moratín solía divertir a sus amigos remedando ciertas escenas del casamiento de su anciano tío Miguel con una joven segoviana; tampoco le escatimó los sarcasmos a su amigo Conde al participarle éste su intención de casar a los cincuenta años con la joven Mariquita Fernández de Moratín. Se denuncia, pues, la desigualdad en la obra como contraria al sentido común porque *bajo este aspecto es como aparece más naturalmente condenable por la mayoría.* Pero para el autor y una fracción del auditorio que compartía su ideología, la crítica iba dirigida en realidad a la desigualdad social de los cónyuges. Se puede advertir, en efecto, que todos los barbas que casan con una niña son ricos, y que éste es el único motivo por el que el tutor, el padre o la madre entregan a la hija. Incluso en *El barón* o *La comedia nueva* son tenidos por acomodados los pretendientes, o al menos —nos referimos a don Hermógenes— a punto de lograr una envidiable posición económica, si bien su edad en ambos casos dista mucho de ser climatérica. La víctima de tales uniones ha sido, pues, sacrificada al dinero sin consideración a otra cosa y en particular a la más importante para Moratín que es la igualdad de condiciones. Por ello castiga éste en *El barón* a la madre deseosa de casar a su hija con el supuesto representante de una clase superior, y lamenta en *El viejo y la niña* que Isabel, por análogas razones, contraiga matrimonio con un individuo de condición algo inferior. Poco sabemos, sin embargo, acerca de Isabel, pues sólo tenemos noticia del nombre de su tutor, Pedro Antonio de Lara; pero no cabe duda de que el amor de don Juan y la niña, en la medida en que lo considera con simpatía el mismo autor, cuya actitud conocemos ya frente a situaciones semejantes, supone la *igualdad de condiciones.* De ahí se sigue que el malvado tutor prescindió no sólo de la edad del pretendiente, sino también de su posición social, para fijarse sólo en la fortuna del anciano, pues acababa de disipar la herencia de su pupila Isabel.

Piensan algunos que tras la figura de Isabel se esconde Sabina Conti, primer amor infantil de don Leandro, que casó hacia 1780 —es decir, antes de redactarse *El viejo y la niña*—

con su primo hermano el literato italiano Giambattista Conti; «Isabel» parece en efecto anagrama prudentemente imperfecto de «Sabina», y don Leandro dio el mismo nombre a dos heroínas más (la de *El barón,* la de *La tirannia domestica,* obra de Napoli Signorelli, de tema parecido, y traducida al castellano); además, las varias coincidencias entre lo que sabemos de las relaciones infantiles de don Leandro y Sabina Conti y las pocas que se evocan de don Juan con Isabel en la comedia moratiniana, así como la desacostumbrada vehemencia con que compadece el autor, en su respuesta al crítico Fulgencio del Soto, la «suerte de aquella desgraciada», dejan suponer que si bien se trataba, como queda dicho, de un asunto de actualidad, obrarían tal vez al mismo tiempo motivos de orden personal en la génesis de esta primera comedia; mientras iba tomando ésta su forma definitiva, se vio un día el joven comediógrafo en la situación de su héroe a quien el marido sorprende en compañía de la esposa y que finge entonces interesarse por «las pinturas y los mapas»; pero la tal *Lícoris,* a quien visitaba en aquellos años y que casó con un viejo, ¿era Sabina? El caso es que Conti no pasaba de los cuarenta años en 1780, si bien tenía dos veces más que Moratín.[39] Por consiguiente, aunque se admitiera la hipótesis, harto improbable por supuesto, de que *El viejo y la niña* se redujese a una mera confesión, interesa advertir que el hombre maduro se ha convertido en un vejete; poco importa, por lo tanto, saber si el rival del autor era de condición levemente inferior a la de éste; lo interesante es que Moratín rebajase la correspondiente figura dramática con relación al joven don Juan de Silva, y que ligase entre ellas *la desigualdad social y la de las edades.*

Así, pues, la frecuencia con que se plantea en las comedias moratinianas el problema de la libre determinación de las jóvenes y de los límites de la autoridad paterna se explica por el interés que suscita indudablemente el tema a finales del siglo XVIII, a juzgar por el teatro, la prensa, la literatura en general y la política interior del gobierno; pero no por ello se debe subestimar la parte que tuvo la experiencia propia en aquella «manía —según decía un contemporáneo— que el autor tiene en criticar semejantes casamientos»;[40] se ha notado en nuestros días, no como un defecto, pero sí como cierta falta de imaginación, y más bien con objeto de infravalorar

la fama literaria de don Leandro, el que cuatro comedias, de las cinco originales que dejó escritas, versan sobre el mismo tema, a lo cual se puede contestar que después de leer cierto número de comedias de capa y espada, no resulta tan difícil imaginar el cañamazo de las siguientes, y que, paradójicamente, nunca se ha censurado tal «monotonía» temática en un escritor llamado místico...

Como muchos escritores de su época, entre los cuales figuran no pocos comediógrafos, Moratín da su propia respuesta a unas reivindicaciones cuya importancia llamó la atención del gobierno, por lo cual tuvo éste por conveniente legislar para contener la corriente que las llevaba. Buen reformista, nuestro autor resolvió valerse de esa corriente, aconsejando cierta prudencia destinada a atenuar los efectos de ella con la esperanza de que reintegrara el cauce del que se había salido.

¿Cuál fue la suerte de *El viejo y la niña*? El año del estreno (mayo de 1790) la obra despertó un interés más bien moderado: diez representaciones de entrada *alta* produjeron unos 46.000 reales. Las siguientes, tanto de aquel año como de los ulteriores, muestran que los madrileños no estaban acostumbrados a ver tratar en esta forma el problema planteado por el casamiento desigual. Escribe el mismo autor que al leer el manuscrito «los galanes fueron de opinión de que tal vez no se sufriría en el teatro, por la sencilla disposición de la fábula, tan poco semejante a las que entonces aplaudía la multitud. A partir del sexto día ya estaba sentenciado el pleito y los cuatro restantes confirmaron plenamente el vaticinio de los cómicos. El coplero Alvaro María Guerrero dejó estampadas en el *Diario de Madrid* del 18 de julio las razones de aquella tibieza:

" Como esta com.ª
no tiene salidas
de Reyes sobervios
ni Reynas lascivas
que con los lacayos
se familiarizan,
mil cosas se dicen
del *Viejo y la niña.*
(.....)
Como no hay asaltos,
ni hay artillería,
consejos de guerra,
caballos de frisa,
música, platillos
de tropas suizas,
mil cosas...
Como no hay mugeres
con espada encinta

defendiendo plazas
mejor q^e Rui Díaz,
pasando sin sueño,
sin comer, la vida,
mil cosas...
Como no hay Leopoldos,
Coronas ni Mitras,
ni hombres que se mueren
de pura hidalguía
cuando les dé gana
o el autor lo pida,
mil cosas...
Como tan parados
ven los tramoyistas
sin que finjan mares,
peñascos ni simas,
rayos ni aguaceros,
nieve ni ventisca,
mil cosas se...
Como se está en Cádiz
quieto medio día
D. Juan, y pudieran
irse a Palestina
a comer, y luego
dormir en Manila,
mil cosas, Guerrero...

A pesar de su carácter abiertamente polémico, el poemita describe perfectamente el gusto dominante: en él se evocan las comedias de teatro y más concretamente las militares, que tanta fama daban entonces a Comella o Zavala. La mayoría de los artículos o poemas publicados por el *Correo de Madrid* oponen, como Guerrero, la obra de Moratín a las comedias de moda. Pero por lo mismo nos permiten apreciar la *novedad* que representaba entonces *El viejo y la niña,*[41] el valor que necesitaría el dramturgo novel para tratar de imponerla y la poca esperanza que tendría de suscitar el aplauso general. Es que, además, aquella novedad afectaba también a la declamación: por un amigo del autor, Manuel Sáenz de Tejada, nos enteramos de que se desterró en aquella ocasión la interpretación «heroica» y gesticulante de los cómicos, sustituyéndola por la naturalidad.[42] No debe extrañar, pues, que a los pocos meses pusiese Moratín en el telar la feroz sátira de *El gran cerco de Viena,* drama «militar» del maltratado don Eleuterio, héroe de *La comedia nueva.*

Habían transcurrido poco más de quince años cuando se estrenó *El sí de las niñas,* el éxito más aparatoso de aquel medio siglo. El caso de una niña en vísperas de «tomar estado» presentaba mucho más interés que el de una joven ya casada y sin esperanzas de romper el lazo matrimonial.

Ya desde la primera escena se diferencia don Diego de su antecesor don Roque, el anciano de *El viejo y la niña*: es un «caballero rico», cuyas coordenadas sociales sugiere Mo-

ratín al darle por compañeros en Alcalá «El Corregidor, el señor Abad, el Visitador, el Rector de Málaga»; es poseedor de una finca en Ajalvir y le regala a su sobrino de 1.200 a 1.900 reales para gastos de viaje, y 6.000 más en concepto de pensión o ayuda de costa, sumas cuantiosas para la época,[43] de lo cual se infiere que don Diego forma parte —como el tío del galán de *El viejo y la niña* y el propio don Juan— de la capa superior de aquella clase media cuyos personajes son los héroes de la comedia moratiniana. Don Carlos, el sobrino, es por otra parte oficial e individuo de una orden de Caballería, como fue Cadalso veinte años antes y como son algunos amigos del autor, y por fin, uno de sus compañeros es colegial mayor, es decir, alto funcionario en ciernes.

Ahora bien, al descorrerse el telón, durante la famosa «prótasis», es decir, cuando se expone el problema en que se funda el enredo, don Diego es ante todo un sesentón que teme publicar la noticia de su próximo casamiento con una niña, por parecerle el consorcio opuesto al sentido común; este temor representa la sanción de un designio que en su fuero interno don Diego no acaba de justificar plenamente, y prepara por lo mismo la importante escena ulterior en la que, como buen ilustrado, don Diego conseguirá dominar su pasión y su despecho, casando finalmente a su sobrino, que es también su rival, con la amable doña Francisca. A diferencia del don Roque de la primera comedia moratiniana, don Diego ha tomado toda clase de precauciones para evitar las consecuencias habituales de tales uniones, enterándose por varios medios del carácter y prendas de la prometida antes de la primera entrevista; así se atenúa en lo posible la responsabilidad del personaje; pero la perspectiva de una vejez solitaria le mueve a apetecer el matrimonio, a pesar de la voz de la razón. Es, pues, un pretendiente perfectamente consciente de la situación; de ahí la importancia que ha de conceder al *libre consentimiento* de la niña, mientras que la madre de ésta, parlanchina y quejicona, e interesada sólo por el aspecto *económico* de la boda, tratará de arrancarle a doña Francisca un sí que no quiere dar por estar enamorada del joven don Carlos.

Todo bien mirado, muchas actitudes de don Diego son tal vez más propias de un padre o de un abuelo que de un marido; por algo llama varias veces «hija mía» a la prometida,

y, si bien se anima al enterarse de que el tercer marido de la futura suegra dejó sucesión a pesar de sus años («lo digo porque luego saltan con...»; la esterilidad, resulta habitual de esas uniones y problema socioeconómico candente),[44] el enternecimiento que le invade al imaginar los juegos y «fiestecillas inocentes» de las deseadas criaturas muestra, a pesar de la forzosa ambigüedad debida a su estado de soltero y del afecto cada vez mayor que siente por la niña, que su visión de la familia es más bien la de un abuelo; a esta escena 13 del acto primero, llena de delicados matices, responde el ruego de don Diego a los amantes por fin reunidos: «y el primer fruto de vuestro amor... no hay remedio, aquel es para mí. Y cuando le acaricie en mis brazos...»

Figura más compleja que la de su antecesor don Roque, don Diego es, como hemos de ver, el verdadero protagonista de la obra maestra de Moratín.

Varios críticos modernos han extrañado la aparente contradicción entre el valor del joven teniente coronel don Carlos en el campo de batalla, varias veces elogiado por los protagonistas, y la suma timidez que muestra ante su tío, llegando incluso a abandonar a doña Francisca al enterarse de la identidad de su competidor, quien le manda, como tío y tutor, regresar al cuartel de Zaragoza. Este parecer, que ya se manifestó en tiempos de Moratín y fue también el de Larra, sigue teniendo partidarios en la actualidad; se trata sencillamente de un error de enfoque de base ideológica, incluso en los contemporáneos de don Leandro. El primero que a noticia nuestra se dio cuenta de que no había tal inconsecuencia en el héroe de Moratín fue Joaquín Casalduero, en su artículo *Forma y sentido de «El sí de las niñas»*; pero si éste acierta con las razones que se oponían a la comprensión de la actitud de don Carlos por un rebelde romántico, esto es, el mismo Larra, se encierra en cambio en los límites de una psicología algo abstracta e intemporal al tratar de *explicar* el comportamiento del héroe de Moratín como tal. En realidad, Moratín quiso proponer a su público dos actitudes ejemplares que él consideraba *complementarias,* no contradictorias; mejor aún: esencialmente para evitar el error de apreciación que acabamos de evocar, o sea confundir la sumisión de don Carlos con

una cobardía congénita, es por lo que don Leandro, por medio del criado Simón, insiste tanto en el valor y demás prendas de su protagonista hasta la salida bastante tardía de éste. La idea que no pocos espectadores de fines del XVIII —y ciertos críticos del XX— se forman aún del galán es la que han popularizado las comedias áureas, frecuentemente representadas aunque con no mucho éxito, y la comedia moderna heredera de la anterior, la de los Cañizares y Zamoras, o de los Conchas y Moncines, esto es, la idea de un joven pundonoroso cuya pasión y valentía, por no decir temeridad, le hacen capaz de atropellar ciertas conveniencias sociales, de luchar contra la justicia o la autoridad, de sacar la espada por cualquier motivo relacionado con el amor propio quisquilloso, y sobre todo en asuntos propios de su edad, es decir, de amor —infringiendo la ley contra el duelo promulgada poco antes de subir al trono Carlos III—; en suma, se trata de un joven que en la óptica de los ilustrados y más generalmente de los partidarios del absolutismo borbónico, se comporta como un delincuente, o cuando menos como un bárbaro, mientras que los nostálgicos de la caballería le tienen por un símbolo de españolismo y nobleza, que es todo uno. El héroe positivo tal como lo concibe Moratín es tan valiente como su antecesor del siglo anterior, pero su valentía es, por decirlo así, legal, se manifiesta en el marco de la legalidad. Muy próximo el desenlace, al tratar doña Irene de pegar a su hija, se opone don Carlos a la madre, interviniendo con mucha autoridad para proteger a Francisca como no pocos galanes calderonianos al final de una comedia de capa y espada: es que ya hemos llegado a la escena 13 y última, la que debe darnos la posibilidad de imaginar el porvenir inmediato de todos los protagonistas después de caído el telón; por ello, mudando ya de actitud, *pero sin dejar de disculparse ante el tío*, se comporta don Carlos como *cabeza de familia* en potencia, o sea como homólogo de don Diego en el hogar próximo a constituirse. El amante verdaderamente cobarde no es don Carlos, sino el don Claudio de *La mogigata*. Lo esencial para don Leandro es encarnar en don Carlos el *respeto filial* tal como lo conciben justamente los que acusan a Calderón de incitar a la juventud a que haga caso omiso de la autoridad paterna, o por así decirlo, a comportarse en la sociedad como en el campo de batalla. Don Carlos tiene que dar el ejemplo

de un joven capaz de *dominar sus pasiones,* en vez de ser dominado por ellas (no es cobardía, sino, como se ve, valor), para salvaguardar unos principios tan esenciales como la *autoridad del cabeza de familia* y la del gobierno al que éste representa en su casa. Muy sintomático es que el amante de Francisca tome por prudente seudónimo el de «Don Félix de Toledo», es decir, el «nombre que dio Calderón a algunos amantes de sus comedias» (en *Los empeños de un acaso, También hay duelo en las damas, Antes que todo es mi dama*): éste es el personaje con el que contrasta don Carlos, frente al cual cobra su plena significación. Ahora bien, léase lo que opinaba el padre del autor del comportamiento de uno de aquellos galanes:

> ¿Quisiera V. que su hijo fuese un rompe-esquinas, mata-siete, perdonavidas, que galanteara a una dama a cuchilladas, alborotando la calle y escandalizando el pueblo, foragido de la justicia, sin amistad, sin ley y sin Dios? Pues todo esto lo atribuye Calderón a Don Félix de Toledo como una *heroicidad grande.* [45]

La serie de lances referidos por don Nicolás, y en particular la alusión a los disgustos con la justicia, corresponde indudablemente a *También hay duelo en las damas,* si bien critica más lejos el autor a «doña Leonor» en vez de «Violante», confusión debida a la actuación de ambas damas en la obra y a la frecuencia con que aparecen dichos nombres en las comedias calderonianas (otra Leonor tan «inmoral» es protagonista de *Los empeños de un acaso*). Ahora bien, antes de preguntarnos por qué son inmorales tales héroes según la óptica moratiniana, importa examinar si Calderón hace implícita o explícita referencia en su comedia a ciertos valores por él considerados como positivos, o al menos, tratar de definir su actitud personal, o la que comparte con su público, con respecto al comportamiento de sus héroes en la obra incriminada.

La descripción hiperbólica del amor de don Félix que hace el criado en la escena segunda de la jornada primera —que convendrá comparar con la que hace el ordenanza Calamocha del de su amo en *El sí*— evidencia que el amor, a pesar de corresponder dicha hipérbole al carácter y función del gracioso, no se concibe sino como una pasión intensa y avasalladora,

que desconoce la tibieza, como lo confirma la escena 11, en la que los amantes encarecen la perfección de su respectivo afecto, por lo que el diálogo desemboca lógicamente en dos sonetos, el segundo de los cuales lleva más lejos la retórica del primero, localizando todo el amor del mundo en el corazón de don Félix. Este arriesga la libertad y la vida para ir a Madrid a reunirse con Violante. La fuerza de esta pasión se manifiesta desde su nacimiento, en forma de flechazo: el de don Juan («me vio y me amó», dice Leonor) y el de don Pedro («en cuyo primer instante/rendido quedó a mi vista», dice la misma); el de don Félix es naturalmente anterior a los acontecimientos de la obra, y tal vez convenga tener en cuenta en cierta medida, a propósito de esos «enamoramientos repentinos», según expresión de Luzán, la óptica teatral, que no permite tanta facilidad como la de la novela para una descripción pormenorizada de la génesis de un afecto. Como quiera que sea, el amor aparece como impulso espontáneo, irresistible, como manifestación del instinto o, podríamos decir, de la «sangre»; no se puede ser tibio en amores, así como tampoco se puede transigir sin nota de vileza en asuntos de valentía o de honra. Es éste un elemento de la mitología aristocrática —que la literatura ha contribuido a acreditar—, al igual que aquella «ciencia no aprendida», según dice el Cid de Castro a propósito del arte de la esgrima, innato, instintivo en el noble. Dicha pasión, por otra parte, es siempre sincera, la fidelidad total, aunque se les acuse equivocadamente, a consecuencia de tal o cual incidente mal interpretado, de falsedad, lo cual equivale por supuesto a considerar dicha fidelidad como cualidad positiva. Además, las situaciones creadas por esos incidentes casuales tienen todas un carácter común: son excepcionales, asombrosas, inauditas, incluso paradójicas, y tal particularidad la subrayan a menudo los protagonistas: «¿Quién en el mundo se vio/en empeño como ése?» — «¿Habrá ¡cielos!/ hombre a quien en una noche/asalten tantos sucesos?» — «El más raro suceso/de amor que jamás se vio» — «Un extraño suceso de amor», etc.; y añádase que la misma Violante, según reza el título y afirman los últimos versos de la comedia, es excepcional, de lo cual se infiere que lo real y verdadero es una latente misoginia, o digamos, un reflejo de la situación inferior que debe la mujer a la sociedad en que vive, y que lo ideal, lo

que es consecuencia de una búsqueda muy aristocrática de lo inédito, es la aparición en las tablas de una futura esposa tan excepcional. A través de todos estos elementos se manifiesta la mentalidad aristocrática, orientada hacia lo extraordinario, hacia la superación de sí mismo, hacia todo lo que no sea corriente y cotidiano, al igual que el estamento privilegiado al que pertenece se diferencia, en la jerarquía jurídica y social, de la masa pechera; basta fijarse por ejemplo en las vacilaciones del gracioso Simón entre «inesearse» e «isabelearse», o en los motivos del flechazo de la criada Inés («desde el punto que te vi/te adoré») para ver que en ellos sustituye un rastrero interés a aquel noble arrebato de que sólo es capaz el que es de la raza de los amos.

Examinemos ahora las consecuencias de dicha pasión noble en el marco de la vida en sociedad: se advierte en primer lugar que el galán está varias veces a punto de transgredir ciertas conveniencias e incluso llega a transgredirlas cuando la situasión no tiene salida, cuando se halla en el colmo de la desesperación, o por otros motivos. Pero lo que importa resaltar es que las más veces obra en tales casos con plena conciencia o a pesar de la desaprobación explícita o implícita de una tercera persona: mientras está dormido el padre es cuando se recibe al amante o se va a visitar a la dama; la noción de «atrevimiento», de «ceguedad», suele estar a menudo presente en la mente de los jóvenes: según Leonor, don Pedro ha obrado como «ciego amante», pues por amor ha traicionado la amistad («traidor amigo») de don Félix, hermano de Leonor, al cortejar a ésta, porque la amistad le obligaba a avisar previamente a don Félix, responsable, con el padre, de la honra de la dama; Violante califica de «delito de amor» el rapto de Leonor por don Juan, y de «delincuente» a éste; la misma Leonor («no sé cómo ¡ay infeliz! lo cuente») siente vergüenza por haber dejado entrar en su casa a don Juan «a riesgo del padre», según dice el galán; don Pedro confiesa ante su criado que los celos le han enajenado hasta hacerle romper la puerta de Leonor, llegando así a «ofender» la casa de don Félix; de «loca y desatenta» trata el anciano don Alonso —en modo alguno ridículo— a su hija a quien acaba de hallar en casa en compañía de don Félix, cuya conducta reprueba, etc. Así pues, esta pasión irresistible, que se atribuye, ya sin originalidad, al influjo de los

astros, mueve al galán y la dama a incurrir bien sea a pesar suyo o por oportunismo en una serie de deslices, de atropellos a las conveniencias que los contraventores lamentan desatender. Se trata en una palabra de una pasión que la razón, la cordura, esto es, el respeto a las normas de la vida en sociedad, no consiguen moderar. Casi podríamos decir, con no poca aproximación por cierto, que si triunfara la razón, dichos personajes serían al menos tan neoclásicos como calderonianos. La actitud de los jóvenes parece pues que la determina, por voluntad de Calderón, la influencia de dos polos de desigual atracción: por una parte, la indudable simpatía que suscita en los contemporáneos la fogosidad, el atrevimiento, de la conducta de los galanes fieles a un sistema de valores propio de una nobleza entre mítica y real, y por otra, la observancia de un mínimo de normas de la vida en sociedad monárquica y cristiana, en la que el padre representa una autoridad innegable. Dicho padre, en efecto, si bien se burla su vigilancia, no queda ridiculizado, según dejamos apuntado más arriba, y se pueden advertir, en las reconvenciones del anciano don Fernando a don Pedro, unas proposiciones que no se negara a admitir un Moratín, como por ejemplo la afirmación de su papel y de su autoridad frente a un don Pedro a quien acusa de no haberle pedido previo permiso para cortejar a su hija, o su preferencia por el «juicio», la reflexión, en vez de sacar la espada, aunque tampoco se desdeñen los padres de recordar los bríos de sus años mozos y, si hace falta, de desenvainar el acero como unos galanes, lo cual pone bien de manifiesto el crédito de que goza ese comportamiento noble. Hay pues dos sistemas de valores positivos y parcialmente contradictorios a los que se refiere con alguna oscilación el galán, y, con él, el productor de comedias Calderón y el público que las consume, aunque tal vez no exija éste, en una capital como Madrid, una moralización excesiva en esas obras de entretenimiento. Y según ya se ha advertido, si dichas obras no tienen desenlace dramático, es debido a la decisión del comediógrafo fiel a las normas de un género que requiere el matrimonio final. El matrimonio es lo que permite redimir el «atrevimiento» y reparar si cabe la ofensa.

Esta como ambigüedad que acabamos de observar queda indudablemente facilitada por la importancia concedida a la

ilusión, a la interpretación errónea de varios lances por damas y galanes, lo cual contribuye, igual que la juventud, a atenuar la responsabilidad de los actos, según ha advertido ya Wardropper. Lo cierto es que el P. Manuel Guerra, en su «aprobación» al tomo V de las comedias del autor, encarecía en 1682 «la inocente diversión sin peligro» ofrecida por las comedias de capa y espada calderonianas, su «moralidad», su capacidad para «limpiar los afectos». Pero del pesar que experimenta por ejemplo un don Félix de Toledo al no poder, según dice, «amarrar el albedrío a la razón», Moratín y muchos contemporáneos suyos habían de retener no la «razón», que el héroe se limita a invocar, sino el «albedrío» y el comportamiento reprensible en su opinión, como en la del héroe, que determina; es decir los hechos y no las intenciones, pues aquéllos son los más perceptibles en las tablas y por lo mismo los más susceptibles de influir eventualmente en el auditorio. El don Carlos de *El sí de las niñas* —y por ello es ejemplar y se diferencia de un don Félix— será capaz, no sin dificultades, de hacer triunfar la «razón», aunque el «albedrío», o sea su amor por Francisca, le mueva a desoirla.

Se pueden hacer algunas advertencias análogas en lo que al honor y a la honra se refiere. Se trata del valor noble por excelencia, y ocioso es evocar ese verdadero código que rige el comportamiento del hombre honrado, por lo que conviene mejor hablar a propósito de los galanes de un tipo de conducta que de caracteres diferenciados. Calderón está empapado en esos valores, y bastaría para convencerse de ello con evocar los varios duelos en los que estuvo complicado en su vida, si bien la realidad, según ha demostrado Domínguez Ortiz, era menos caballeresca que el teatro. El honor presenta un cierto número de manifestaciones tenidas por positivas: deber de protección para con la dama, cumplimiento de la palabra, ayuda a un desconocido, e incluso a un rival, acometido por varios adversarios, preocupación por la honra ajena, etc., y dicho sentimiento lleva a menudo a unas situaciones paradójicas, excepcionales, como desenvainar la espada contra el propio pariente, ofender al prójimo cuya honra se trata no obstante de salvaguardar, o amparar al enemigo para poderle matar al día siguiente; y el galán obra entonces, según el mismo competidor, «como quien es», es decir, como perfecto caballero. Todo

ello supone una referencia a un código, a una jerarquía de los actos que impone; de ahí cierto casuismo que puede intervenir cuando el honor se halle en conflicto con otro sentimiento; por el casuismo de la «fama», de la «opinión», es por lo que acoge Violante a don Félix mientras duerme el padre, y juntamente reprueba las llamadas de don Juan desde la calle, pues por ser oídas de la vecindad ponen en grave riesgo su honra. Ahora bien, en el caso de la honra como antes en el del amor, si bien pueden difícilmente estudiarse separadamente ambos elementos, lo que importa son también las evidentes infracciones a ciertas reglas en que el galán incurre por ella, y los límites que Calderón deja alcanzar al referido galán en tales casos. Si el sentimiento del honor es tan fuerte en los padres como en los jóvenes, si aquéllos, al descubrir, según creen, la infamia de su hija, también sacan la espada, prefieren no obstante la «prudencia» al «arrojo»: Don Fernando trata de contener el ardor de su hijo «porque la prudencia haga/lo que ha de hacer el valor», o «haga el juicio/lo que habrá de hacer la espada», y esto, con el fin de evitar que «a la calle salga/nuestra desdicha», o sea que a consecuencia de un acto inconsiderado se entere la vecindad de la falta de Leonor, quedando por lo mismo patente la deshonra de toda la familia. Dicho de otro modo: los galanes, cuyo impulso primero se tiene por positivo y loable por ser conforme al código del honor, dejan de entrever en su desesperación o su noble furor las funestas resultas posibles de su conducta, la cual puede al fin y al cabo llegar a ser contraproducente; carecen ya del mínimo de prudencia exigible en tales casos; prueba de ello el siguiente diálogo entre don Fernando y don Félix en la escena diecinueve de la jornada primera: «mira/que destruyes a tu hermana. — No me destruyera ella/primero a mí»; en la escena doce, el mismo don Félix, en un arrebato de celos, amenaza con armar un escándalo («Vive Dios/que aunque tu padre despierte/dé voces»), y por ende con hacer patente la deshonra de aquella de quien, como noble, se considera no obstante defensor nato; y está a punto de reincidir en la escena veinticinco de la segunda jornada, al imaginarse que Violante esconde a un competidor («*Viol.*—Considera/que viene, Félix, mi padre./*Fél.*—Más que todo el mundo venga,/que ya, perdido lo más/no importa que esto se pierda»); una vez más, es la desesperación lo que

le mueve a declararse insensible a las consecuencias de su acto. Pero ¿qué es lo que ocurre entonces? Calderón provoca un lance inesperado, que por supuesto bien podría confirmar las aprensiones de Violante: llega el padre al oir las voces y el ruido, pero gracias a la habilidad del autor se evita lo irreparable; Violante satisface los recelos de su padre diciéndole que en realidad don Félix persigue a una dama escondida en el cuarto de al lado, y por tanto evita el que la presencia del amante acabe con su honra y la del padre; por otra parte, el subterfugio del manto, con el que puede marcharse Leonor sin ser conocida, impide que el mismo don Félix, por hallar a su hermana en casa ajena, quede públicamente deshonrado. Nueva desesperación generadora de reacciones inconsideradas: Don Félix («Piérdase de una vez,/perdida Violante, hermana,/ padre, honor, hacienda y vida./Todo es poco») quiere romper la puerta de Violante en cuya casa acaba de entrar un supuesto competidor: la deshonra de la joven se evita gracias a la llegada, también inesperada, del padre en su coche, y por respeto al anciano deja de cometer don Félix lo irremediable. Ultimo ejemplo: mientras se acuchillan don Félix y su padre don Fernando, también es un lance imprevisto lo que pone fin con oportunidad al duelo (la irrupción de los alguaciles), permitiendo que escape don Pedro sin ser conocido, por lo que queda salva la honra de la familia. ¿Qué hace entonces don Félix? Se enfrenta con la justicia que le quiere detener («forajido de la justicia», decía Nicolás Moratín). ¿Acaso aprobaría Calderón tal actitud? En este caso como en los demás se nota cierta ambigüedad: en virtud del sistema de valores propio de la nobleza —para que la venganza del honor no sufra demasiada dilación— es por lo que don Félix se resiste y se fuga; pero no por ello deja de afirmar en la escena siguiente con que empieza la jornada segunda que respeta en realidad a la justicia: «me pone tan digno miedo/que al decir: Teneos al Rey/ de pies y de manos tiemblo.» Como se ve, el delito que acaba de cometer no se niega, pero sí queda atenuado, perdonado, podríamos decir, por la nobleza de los motivos que lo provocaron, y no cabe duda de que dicha actitud se considerase, cuando no ejemplar, sí al menos digna de estimación.

En resumen, pues, conviene observar que el autor enfoca la venganza, la satisfacción con las armas, en una palabra la

conducta del joven caballero, con cierta ambigüedad al menos aparente, por influir en él de manera contradictoria aquel código aristocrático del honor por una parte, y por otra su educación cristiana, que repugna el derramamiento de sangre, y su respeto a las normas de la vida social en régimen monárquicoseñorial. Se nota a la vez una indudable simpatía por el comportamiento del galán agraviado que cediendo a su impulso, su ardor y valentía, saca el acero y quiere luchar hasta la muerte, y una reserva explícita o implícita acerca de dicho comportamiento, bien sea que el padre de familia aconseje la «prudencia» e incluso un arreglo (siendo el matrimonio el más corriente), o que el mismo autor suscite unos lances inesperados para evitar que se sobrepasen ciertos límites. Y no será aventurado suponer que para un público compuesto en mayoría no de teólogos o moralistas sino de ciudadanos deseosos de pasarse dos horas amenas comulgando en unos valores exaltantes, las hazañas del caballero hiciesen perder de vista las reservas formuladas por el autor o incluso, tal vez, que éstas contribuyesen a enaltecer a aquéllas, y por lo tanto que dichas proezas se considerasen como manifestación únicamente positiva de una mentalidad prestigiosa. Nos parece a este respecto revelador el comentario de Pellicer, en uno de sus *Avisos,* al lance del rapto de la hija de un negociante por un joven con la ayuda de hombres armados: «creyeron todos, según el aparato y estruendo, que *sólo algún gran señor* podía atreverse a caso semejante y violento», lo cual hubiera atenuado la gravedad del delito, y tal vez justificado, en opinión de los madrileños, el referido rapto. Por los mismos años nos cuenta Pellicer el dolor que mostraron los representantes de la justicia al tener que arrestar a un tal Joseph Pedro de Torres, culpable de homicidio desde nueve años atrás; y el tratamiento de favor que se le otorgó, como a «caballero de mucho porte» que era, muestra que un noble no sufría los rigores de la ley con tanta dureza como el pechero, y que por lo mismo ello podía constituir una incitación a no modificar su comportamiento, pues bien se evidencia que en el fondo la gente siente cierta estimación por el que hace justicia propia con las armas en la mano. De manera que el público no podía dejar de establecer una relación entre la clemencia con los delincuentes poderosos, es decir la semiaprobación que sancionaba sus actos,

y el carácter «varonil» y «noble» de dichos actos. Los moralistas del siglo siguiente, o los neoclásicos, en cambio, en una época en que tal mentalidad se consideraba ya cada vez más caducada en los medios ilustrados, cuando ya dejaba de apoyarse en la base sociopolítica que antes favoreció su desarrollo, se fijaron únicamente en los deslices de los galanes y ya no en las reservas formuladas, alzando el grito contra el papel de mal ejemplo que podían desempeñar en las tablas.

Importa además añadir que en la misma época de Lope y Calderón se formularon ya muchas críticas contra la «inmoralidad» de las damas y galanes en las comedias de capa y espada; basta consultar la *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España,* de Cotarelo, para comprobar que dicho teatro no tuvo sólo admiradores, sino también detractores, en particular entre el clero, en nombre de una determinada idea de las «buenas costumbres» —el Consejo de Castilla prohibió incluso en 1644 la representación de comedias en que hubiese «mezcla de amores»—, formulándose no pocas denuncias *en los mismos términos* que los que habían de utilizar los neoclásicos en el siglo siguiente en sus recriminaciones. La supervivencia en el XVIII de la comedia áurea y de los valores que expresaba y seguía acreditando hizo que los ilustrados, y entre ellos los neoclásicos, mezclados todos en la lucha ideológica entre lo antiguo y lo nuevo, llegasen a supervalorar, o en todo caso a acentuar hasta la incompatibilidad, unas diferencias por otra parte innegables, en función de sus propios criterios.

Esto nos ayuda a comprender por qué el criado Calamocha de *El sí de las niñas,* sea cualquiera su abolengo literario, presenta *graciosamente* a su amo como si se tratara de un enamorado del siglo áureo, «celoso, amenazando vidas... Aventurado a quitar el hipo a cuantos le disputen la posesión de su Currita idolatrada». Es la actitud de un héroe de comedia antigua y de sus descendientes del XVIII: en ese retrato, todos los rasgos son *superlativos,* y ya sabemos con qué mentalidad se relacionan; el vínculo entre la pasión y el duelo, mejor dicho, el homicidio, se establece, pues, lógica y naturalmente. Calamocha proyecta a lo largo de esta escena octava del acto primero una imagen cuya «virulencia» queda atenuada por el humor y que no borrará por completo la verdadera personalidad, ejemplar, de don Car-

los, pero sí será lo bastante identificable como para que resalte tal ejemplaridad por contraste.

La serie de bravatas que suelta Calamocha en la ya citada escena procede de la misma intención: «Pero el novio, ¿trae consigo criados, amigos o deudos que le quiten la primera zambullida que le amenaza? ... Mira, dile en caridad que se disponga, porque está en peligro... es necesario que mi teniente venga a cuidar de su hacienda [*¡Paquita!*], disponer el entierro de ese hombre...» Calamocha es militar, pero esto no basta para explicar sus palabras; es el lenguaje, afectado, de un perdonavidas, el mismo de que se vale el don Higinio de *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta,* de Moncín, para amedrentar a sus huéspedes indeseados.[46] Ese desenfado en la manera de referirse a la amada de don Carlos y vaticinar la muerte de un rival procede lisa y llanamente del *majismo,* y para los neoclásicos, según hemos visto, del héroe calderoniano al de Ramón de la Cruz hay poco trecho. No cabe duda de que Calamocha debió de resultar simpático por su misma exageración, pero quien habla, quien se confunde graciosamente con el majo, no es ya el galán, sino el *criado* de éste, si bien, en cierto modo, finge hablar Calamocha como portavoz de su amo. Y tampoco esto carece de sentido: Calamocha parodia conscientemente un personaje, y tal parodia es lo que la sonrisa cómplice del espectador ha de ratificar.[46 bis] Así, pues, el galán legado por la tradición baja a ocupar el puesto inferior que le corresponde, el de un disfraz graciosamente terrífico[47]. Un disfraz, adviértase, siempre virtualmente presente, y frente al cual se va a definir don Carlos al salir a las tablas sólo en la mitad del acto segundo, después de pintar Calamocha aquel retrato «literario» de su amo, resaltando por lo mismo la novedad del galán moratiniano, es decir, en este caso, su ejemplaridad.

De manera que si es perfectamente comprensible la acusación de frialdad formulada contra don Carlos por un contemporáneo de Moratín, ya que el teatro y tal vez más aún la lectura de las comedias sueltas del siglo de oro mantenían la popularidad de un tipo distinto de galán enamorado, en el que seguían proyectando no pocos españoles su propia nostalgia, es en cambio carente de interés tal acusación en un historiador actual de la literatura dramática, pues supone una comparación

implícita con el tipo del enamorado aureosecular considerado como arquetipo de «lo español», es decir, un prejuicio ideológico interesante por supuesto, pero incompatible con una actitud científica. Tan fogoso es don Carlos como un don Félix de Toledo (léase la escena 7 del acto segundo), pero su amor —tan *convencional* como el otro y tal vez menos— no se expresa por medio de aspavientos ni cañoneo de metáforas. De ahí el haber considerado un contemporáneo «fría y nada correspondiente a los preparativos que anteceden» la escena de la entrevista de don Carlos con doña Francisca; no obstante, Moratín ha mostrado ya que sabía pintar la pasión amorosa en *El viejo y la niña,* si bien la templan también en este caso varias consideraciones morales. Tal «frialdad» es, pues, efecto de la voluntad del autor, no de su impericia; el mismo crítico añadía, en efecto, que «en nuestro teatro no han resonado jamás unos amores tan honestos, tan sencillos y tan *interesantes*». En el acto segundo de la zarzuela *El barón,* don Pedro, portavoz de Moratín, daba la siguiente definición del amor en su época:

Las pasiones
de nuestro tiempo, hermana,
son en todo diferentes
de aquellas tan celebradas
de nuestros Abuelos. Sí,
los años hacen mudanzas
en las costumbres; por eso
aquellos prodigios faltan
de iniquidad y virtud,
que en esta edad ilustrada
(si así se puede decir)
son más pequeñas las almas,
y no hay héroes ni malvados
porque no hay exceso en nada.
No es ya el amor un afecto
violento que nos inflama;
es una galantería
o un deleite...

Esto significa simplemente que las costumbres, es decir, las del medio al que pertenece Moratín y, mejor dicho, las que quiere fomentar, son entonces poco compatibles con ciertas

manifestaciones de una mentalidad tenida por anticuada y socialmente perjudicial.

Don Carlos, pues, no experimenta una pasión más tibia ni es menos caballeroso que sus antecesores; pero lo que posee además, por voluntad de Moratín, es la capacidad de *dominar sus impulsos* mientras que el don Félix de Toledo de *También hay duelo en las damas* no consigue, según dice, «amarrar el albedrío a la razón»:

> ¿Acaso será menos violenta, menos agitada, menos interesante y amable [*la pasión amorosa*] cuando se pinte reprimida por las leyes del honor y de la honestidad? [48]

Alberto Lista lo expresa de otra manera escribiendo que «don Carlos es un amante de Calderón *tal como lo puede sufrir el siglo presente*». [49]

En una comedia indudablemente inspirada en *El sí de las niñas,* el marqués de Casa Cagigal, «Arístipo Megareo» en literatura, afirma por boca del anciano don Luis:

> los primeros movimientos son cuasi imposibles de reprimir, si una costumbre no interrumpida de vencerse no nos hace dueños de nosotros mismos. [50]

No conviene, por lo tanto, plantearse el falso problema de si don Carlos es amante más «realista» o «auténtico» que don Félix de Toledo. Lo real y auténtico es el pensamiento del autor tal como lo traduce, para uso del espectador, la siguiente frase fundamental del joven militar al referirse éste a su desconocido competidor:

> *Si me dejase llevar de mi pasión* y de lo que esos ojos me inspiran [*haría*] una *temeridad*... Pero tiempo hay... El también será hombre de honor, y no es justo insultarle porque quiere bien a una mujer tan digna de ser querida.

La voz «temeridad» sugiere a la vez el exceso en que no se incurre por muy poco, y la sanción moral que se le afecta. El considerar *a priori* que también el rival en amores merece respeto nos sitúa en los antípodas de la comedia de capa y espada tal como la «ven» los neoclásicos en el XVIII, y del

individualismo caballeresco. Es el triunfo del «altruismo», es decir, el de la sumisión a la ley común, en una palabra: al orden.

No es negable que la actitud de don Carlos con respecto a su tío era más *inhabitual* aún que su comportamiento amoroso, y que debió de desagradar a no pocos espectadores; escribe, en efecto, un contemporáneo:

> No me parece feliz que un soldado que clava cañones (y eso que era de caballería), que vuelve al campo cubierto de sangre y cuyas hazañas premia el Rey con el grado de Teniente Coronel y una cruz de Alcántara, que es tan tierno y enamorado que una carta de su Dª Paquita le obliga a venir precipitado de Zaragoza a defenderla sin que haya peligros ni obstáculos que no atropelle en la crítica situación en que acaba de hablar con su amada, de jurarla un cariño eterno y que dará la vida antes de perderla, *se vaya y la abandone tan vilmente nada más que porque su tío se lo manda.*
>
> ... de tan valiente se vuelve tan gallina que da enfado.[51]

Tales frases evidencian la sorpresa, el asombro, suscitados por el protagonista, es decir, su *novedad.* Moratín ofrecía a la admiración del auditorio un joven capaz de *sacrificarlo todo* a la autoridad del cabeza de familia, *como podía hacerlo, en la esfera de lo trágico, esto es, en la de los próceres, un Guzmán el Bueno, por fidelidad a la autoridad suprema.* Y, sin embargo, a pesar de ser don Carlos un modelo de respeto filial, llega un momento en que reacciona contra la actitud de su tío, y su impulso tiene las mismas características estructurales que el de doña Isabel en la primera comedia de Moratín. Si éste, pues, insistió tanto en la ejemplaridad del joven, es que no sólo quería edificar, sino que también preparaba la correcta interpretación de la sorprendente reacción de don Carlos en la escena décima del tercer acto, presentándola como *inhabitual* en él, y por lo mismo disculpable;[52] disculpable sí, pero *peligrosa,* pues don Diego, sobrecogido y *levantándose con «mucho enojo»,* la califica de «*temeridad*», con la *misma voz* de que se valía don Carlos para calificar la reacción pasional que logró contener por un esfuerzo de voluntad en una escena anterior a la que nos acabamos de referir. Don Carlos, en efecto, acaba de renunciar a Paquita por el mucho respeto

que le tiene al tío, y le confiesa a éste que fundaba su felicidad en ese imposible matrimonio:

D. DIEGO

Pues ya ves, Carlos, que es tiempo de pensar muy de otra manera.

D. CARLOS

Sí, Señor.

D. DIEGO

Si tú la quieres, yo la quiero también. Su madre y toda su familia aplauden este casamiento. Ella..., y sean las que fueren las promesas que a ti te hizo..., ella misma, no ha media hora, me ha dicho que está pronta a obedecer a su madre y darme la mano, así que...

D. CARLOS

Pero no el corazón (Levántase)...

Ello significa simplemente que la actitud autoritaria de don Diego ha alcanzado un límite, y lo ha *sobrepasado*. De ahí la repentina reacción de don Carlos, subrayada escénicamente por el cambio de posición que le confiere una superioridad aparente y provisional sobre el interlocutor, una reacción a la que Moratín *da valor de solemne advertencia para los cabezas de familia* demasiado autoritarios. No obstante, como se trata ante todo de salvaguardar la dignidad de éstos, el autor ha tomado varias precauciones para atenuar en lo posible la responsabilidad de don Diego y la gravedad del desacato de don Carlos, pues cada uno debe conservar su ejemplaridad en su esfera propia; por ello entra ya una indudable afectación en la intransigencia del anciano: don Diego, dándose cuenta poco antes de su «equivocación», ha renunciado ya implícitamente a doña Francisca y su intento, al empezar la escena que comentamos, es preparar las condiciones del matrimonio de su amado sobrino; de manera que, si bien sigue desempeñando su papel de tío autoritario, llega a *abusar conscientemente de su autoridad,* y en la medida en que no asume por completo esa peligrosa actitud, dicha autoridad —la que debe inspirar al espectador— queda salva sin que por ello deje de expresarse la lección de la escena: «éstas ser*ían* las resultas si...»: en condicional, pues si se pudiera expresar en indicativo, Moratín hubiera hecho, a pesar suyo, un llamamiento a la rebelión.[53]

La breve reacción de don Carlos no pone, pues, en peligro el orden familiar; [54] antes y después de la dramática entrevista, afirma el joven su conformidad con las conveniencias sociales. ¿Qué alcance tiene, pues, el parlamento bastante largo en el que renuncia a *casarse* con doña Paquita, pero no a *quererla*? Leámoslo:

> No, eso no... Sería ofenderla. Usted celebrará sus bodas cuando guste; ella se portará como conviene a su honestidad y a su virtud; pero yo he sido el primero, el único objeto de su cariño; lo soy, lo seré... Usted se llamará su marido; pero si alguna o muchas veces la sorprende y ve sus ojos hermosos inundados de lágrimas, por mí las vierte... No la pregunte usted jamás el motivo de sus melancolías... Yo, yo seré la causa... Los suspiros que en vano procurará reprimir *serán finezas dirigidas a su amigo ausente.*

La misma actitud, observable en Isabel, desencadena la ira de don Roque en *El viejo y la niña.* Se trata simplemente de un adulterio platónico. Adulterio, pues esa es la consecuencia más lógica de tales situaciones; [55] platónico, pues Moratín debe conciliar las exigencias de su crítica y las de la moral de la que es portavoz. [56]

Se podrá advertir que, durante unos instantes, la actitud de Francisca al final de la escena sexta del acto tercero recuerda, como un eco algo apagado, la de su antecesora Isabel en una situación análoga:

> Si todo se ha perdido ya *¿qué puedo temer?*... ¿Y piensas tú que tengo alientos para levantarme?... Que *vengan, nada* importa.

Isabel se expresa en términos absolutamente idénticos:

> A quien todo lo ha perdido
> qué peligro le amedrenta?

Esta desesperación es la que ocasiona la mudanza de la joven casada, es decir, su rebelión. Francisca no llega a rebelarse abiertamente y, no obstante, su entrevista con don Carlos en la sala de la posada, *sin noticia de los padres,* debía de tener mayor gravedad de lo que puede parecerle a un lector o espectador del siglo XX, si se recuerdan las censuras fulmi-

nadas por los neoclásicos contra tales citas nocturnas en las comedias áureas; [57] se encuentran, en efecto, los amantes en un escenario casi oscuro, pues no queda más que una luz. Leamos ahora las escenas tercera y cuarta de *La mogigata*: en ellas nos enteramos de que aquello se tilda de «libertad», de «esceso»; así se expresa don Martín, padre de la culpable doña Clara, al acusar equivocadamente a su sobrina doña Inés:

> ... estaban hablando a oscuras
> Mi sobrina y el monuelo
> Botarate de don Claudio.
> ¡Qué libertades! ¡qué escesos!

Más lejos evoca el mismo esos «procedimientos/de libertinaje». Se ve, pues, cómo conviene enfocar correctamente la entrevista de don Carlos con su amada: el mero hecho de aislarse en un cuarto, mayormente en la penumbra, es algo reprensible, [58] como era también la entrevista de Isabel y don Juan en la «sala de la casa de Don Roque», pues la circunstancia agravante de la oscuridad tiene por equivalente en este caso la de la ausencia del marido.

Existe otra réplica, frecuente y de más graves consecuencias, contra el abuso de autoridad, y es la que eligió, como hemos visto más arriba, el joven Alcalá Galiano. Esta se evoca en *La mogigata,* obra de los años mozos en la que Moratín, al confrontar dos concepciones pedagógicas, expone con más claridad el peligro que amenaza a la autoridad paterna que degenera en tiránica: son los «bodorrios clandestinos», como dice el criado Perico, esos matrimonios contra los que el gobierno ha dictado leyes represivas. Para soslayar una oposición eventual de los padres, doña Clara y don Claudio firman, en efecto, una «obligación de matrimonio» por la que se comprometen legal y definitivamente. Y por si se presentara un obstáculo de última hora, doña Clara prevé el último recurso: «... y si nos apuran,/*Fuga, depósito*...» Es una terminología conocida: Doña Inés, en *No puede ser el guardar una mujer,* de Moreto, varias veces representada en los teatros de la Corte, piensa también solicitar la ayuda del vicario para casar con su amado don Félix. A la fuga quiere también recurrir Mauricio, enamorado de Amalia en *El sueño* (1806), de Enciso Castrillón; es

la solución que adoptan muchos amantes, particularmente en las novedades dramáticas que agradan al público de aquellos años. Decenios más tarde, el misterioso don Alvaro del duque de Rivas se granjeará no poco prestigio raptando a la bella Leonor. En cambio, al evocar el joven Fermín, en *La librería,* de Tomás de Iriarte, la misma solución desesperada, le contesta su Feliciana que tales pensamientos son incompatibles con la buena crianza de que ha dado muestra hasta el momento:

FERMÍN

Ya sabes que tengo un primo medianamente rico, que ha prometido no desampararme. Yo podría *esta noche llevarte secretamente a su casa.* Desde allí...

FELICIANA

¿Eso intentas, Fermín? ¿Eres tú aquel maestro juicioso que me enseñaba a aborrecer las *locas prontitudes de la mocedad*? En otro tiempo tenías buen concepto de mí; pero ya le he perdido: ya me crees capaz de consentir que me *saques a hurto de casa de unos tíos que venero como a padres, por más injustamente que procedan ellos conmigo.*

Con la doña Clara de *La mogigata,* ya no se trata de una breve explosión como la de don Carlos ante su tío, sino de *rebelión abierta y consciente* contra la autoridad paterna. Por ello, y a diferencia de la Paquita de *El sí de las niñas,* queda *castigada* doña Clara en el desenlace, antes de ser reconciliada con la moral oficial por medio de una genuflexión ante el padre, pues *ella es la verdadera, la única culpable en último análisis*; cualesquiera que sean las faltas de don Martín, a quien se critica por su pedagogía opresiva que ha convertido a una joven de «excelentes prendas» en una hipócrita, por muchas circunstancias atenuantes que haya en favor de doña Clara, la cual finge la perfección y devoción para librarse de la angustiosa férula paterna, y por fin, a pesar del castigo del mismo padre tiránico —e *interesado,* como ocurre a menudo en la comedia moratiniana—, no cabe duda de que doña Clara, y ella sola, como subraya además el título peyorativo de la obra, ha atropellado las reglas vigentes. En primer lugar, don Luis, portavoz del autor, afirma que el conformarse una hija con la clausura impuesta por el padre es criterio de buena educación:

Las hijas *bien educadas*
Hacen tales *sacrificios*
Muchas veces.

En la medida en que hacerse monja y casarse son las dos únicas maneras de tomar estado, asociadas ambas constantemente en las imprecaciones contra la violencia paterna, se ve, pues, que la actitud que consiste en hacerse cargo las jóvenes de su propia suerte es diametralmente opuesta a esa moral. [59] Al evocar la posibilidad de un casamiento para doña Clara, don Luis le dice a ésta:

Joven hay en Toledo
De buena sangre, de honradas
Prendas, y alguno *hallaremos* [60]
Para ti.

Es decir, que al padre es a quien le toca elegir el esposo de la hija, cuyo deber es asentir sin discusión. Al declararle su tía: «tú tomarás el novio que te den», la Feliciana de *La librería,* de Iriarte, contesta, como «muchacha bien criada»: «Sí señora. Yo obedeceré en este asunto como en otros.» [61]

En segundo lugar, don Luis *justifica* la lamentable educación dada por su hermano a doña Clara:

..... para abonarte
Ninguna disculpa basta;
Tu padre no te ha sabido
Dirigir, pero *juzgaba*
Hacer lo mejor; tu padre
Te educó con ignorancia,
Pero te quiso, te quiso
Tanto que su amor llegaba
A fanatismo...

Lo cual equivale a afirmar que el padre detenta *todos los derechos,* incluso el de hacer desdichada a su hija por equivocación, y ésta *ninguno.* [62] El amor paternal sirve para justificar *a posteriori* ese postulado. Por ello, siendo el padre representante de Dios en el hogar, falla la justicia divina en su favor («El cielo quiere premiarla/Y a ti te castiga», dice don Luis a la hija culpable).

Prosigamos: como ante el Omnipotente o la majestad real, la humildad es la única actitud legal que pueda oponérseles a los decretos del cabeza de familia:

> Sí, tú le matas, porqué
> No opusiste la constancia
> A su rigor; la humildad
> Verdadera, no afectada...
> .....
> Esas son todas las armas
> Con que deshace una hija
> La furia más obstinada
> De un padre.

Dicho de otro modo, el único medio de conseguir que un padre revoque una decisión, es aceptar tal decisión, «sufrirle», contrariamente a lo que hace doña Clara. Es simplemente la teoría del absolutismo adaptada al gobierno familiar. De ahí la inutilidad de una comparación de *La mogigata* con el *Tartuffe* de Molière. [63]

La culpa de doña Clara consiste, pues, en preferir la libertad, llamada en este caso «*soberbia*», a la humildad, considerada por el padre de Moratín y la mayoría de los contemporáneos como la prenda femenina más hermosa... y rara. [64] Incluso se puede afirmar que esta *actitud responsable,* mucho más que la falsa humildad, con la que se contentaba el padre, es lo que se reprueba en la heroína. Don Martín no tiene más culpa que la de haberse propasado en la dosificación de su autoridad, alcanzando el límite a partir del cual la sumisión de su hija pasó de consentida a fingida o calculada, y su autoridad del grado más elevado a su propia negación.

Se ve, pues, que la lucha contra el comportamiento de damas y galanes calderonianos y afines no fue mera cuestión de estética para tertulias, sino que estaba profundamente enraizada en la vida social de la época. Para los d. Martines se escribió *La mogigata,* al igual que *El viejo y la niña* o *El sí,* y no en favor de las jóvenes obligadas a casarse contra su gusto. En las primeras versiones manuscritas de la comedia, pronunciaba don Luis una frase en la que se formula el postulado que fundamenta la actitud adoptada con la mujer; «te portaste mal», le dice a doña Clara,

..... porque
No opusiste la constancia
A su rigor; la humildad
Verdadera, no afectada ,
No sacrílega; *la honesta*
Sencillez, prenda que falta
A vuestro sexo engañoso...

Pero ¿y la doña Francisca de *El sí* y la Isabel de *El viejo y la niña*? La verdad es que Moratín, como sus iguales, *desconfía* del bello sexo en general y tiene por *ley objetiva* la falsedad y doblez de la mujer como tal. Tal toma de postura revela cierta supervivencia del pasado, pero traduce también el temor que se siente ante la lenta emancipación que se va realizando y se manifiesta particularmente, como vimos, en el entusiasmo de la cazuela por ciertas obras «feministas». Y por lo mismo queda puesto de manifiesto el error de interpretación que cometen ciertos neoclásicos en detrimento del teatro de Molière, pues nos trae al recuerdo en realidad mucho más a Arnolphe que a Chrysalde, [65] a Sganarelle que a Ariste. [66]

No bastan el «anticlericalismo» y el «volterianismo» para explicar por qué Moratín dio a su doña Irene una parentela con tan importante porcentaje de eclesiásticos y religiosos. Bajo el Antiguo Régimen, la Iglesia constituía para muchas familias un medio honrado y legal de remediar una situación económica poco floreciente (el propio Moratín se ordenó de menores para disfrutar un beneficio), pero lo que interesa observar en *El sí de las niñas,* es que doña Irene, después de dar al traste con los ahorros de su difunto esposo, *depende económicamente* de su familia y que la influencia de ésta sobre la madre de doña Francisca es, por ende, *determinante*; [67] doña Irene hace mucho caso del parecer de Trinidad y Circuncisión; a las pocas horas de haberse despedido de su hermana, ya no piensa sino en escribirle; en una palabra, adolece de «gazmoñería», según la sabiduría popular que se expresa por boca de la criada Rita. Y es para dar mayor realce a ese aspecto de su carácter por lo que Moratín le da por compañero inseparable un tordo tan «gazmoño» como su ama, pues a consecuencia de tal promiscuidad, no sabe sino cantar el *Gloria Patri* y la oración del Santo Sudario.

Ahora bien, las tías monjas ejercen una presión permanente sobre su sobrina para que case con don Diego,[68] y también sobre el anciano pretendiente, pues confiesa éste que le han dado «cuantas seguridades pod*ía* apetecer». Es indudable, aunque el autor no lo exprese claramente, que si el proyectado casamiento de doña Francisca constituye un buen negocio para la madre de ésta, también lo es para ellas, pues en tal caso quedaría sin objeto la ayuda de costa que le abonan. Por lo tanto, una relación estrecha de causa a consecuencia une para Moratín el ambiente clerical que envuelve a doña Irene y la determinación *antinatural* que toma para su hija; de ahí los nombres a todas luces burlescos[69] de las monjas —Circuncisión, Trinidad, también Angustias en las primeras ediciones—, los cuales sugieren que las que los llevan pertenecen a un mundo distinto del de doña Francisca o don Carlos, y que por consiguiente son incapaces de comprender que el matrimonio y la clausura, las dos maneras de tomar estado, no obedecen a unas mismas reglas, mayormente si han tomado ellas el velo por necesidad, es decir, por razones idénticas a las que determinan el matrimonio de doña Francisca. De ahí su error, en el que incurre también doña Irene.[70]

Los demás parientes a quienes se evoca pertenecen a la fracción más conservadora de la sociedad; el regidor de Zamora era colega de los que tanta guerra le dieron al corregidor madrileño Armona o de los que ayudaron al fracaso de la reforma teatral de 1800; el padrino de doña Francisca, modesto empleado del fisco de El Burgo de Osma, y pedante famélico, escribe cartas en latín a doña Irene; este deseo de compensar una situación económica poco envidiable es también el que ha convertido a doña Irene en una señora nostálgica por el pasado esplendor de su familia, «muy *vanidosa* y muy remilgada y *hablando siempre de su parentela* y de sus difuntos»; pronuncia las dos palabras que caracterizan a los linajudos: «Es de *buena sangre* y *ha de* pensar bien y *ha de* proceder con el *honor* que le corresponde»; la «santidad» del electo obispo mejicano tiene un alcance análogo. Toda esa gente contribuye a definir a la madre de doña Francisca como portavoz del pasado y de un conservadurismo mezquino: ésta es también, por consiguiente, la acusación formulada por Moratín contra la educación de las niñas y la concepción del matrimonio en la

que desemboca.[71] Tampoco carecen de sentido los pormenores de la biografía de la madre, pues ésta casó por primera vez y a los diecinueve años no cumplidos con un novio de edad triple de la suya, y es de suponer que si también murieron los dos esposos siguientes, se debió a que no serían más jóvenes que el primero. Es, pues, una señora predispuesta a considerar como normal la unión de su hija con un anciano, e interesa advertir a este respecto que es de la misma generación que aquella infeliz corresponsal de Gazel en la *Carta Marrueca LXXV* de Cadalso, la cual acaba de enviudar por sexta vez a los veinticuatro años escasos.

Lo gracioso del caso es que es la beata doña Irene la que, para justificar su decisión egoísta de sacar a la niña del convento, esgrime uno de los mejores argumentos de los adversarios progresistas de la vocación monástica: «En todos los estados se sirve a Dios, Frasquita.» El don Luis de *La mogigata,* portavoz del autor, opone la utilidad pública a la fingida vocación de doña Clara, pues hay virtudes, dice,

> ... que al contemplarlas
> Con atención, se ve en ellas
> La *felicidad* cifrada
> *De los estados;* virtudes
> *No estériles,* no encerradas
> En un sepulcro...

En la misma escena, alude al otro estado en que su sobrina podrá vivir feliz sirviendo a Dios sin hábito: «como buena *madre* y buena/*Esposa* y buena cristiana.» Y la larga diatriba de doña Irene contra la costumbre contemporánea de los casamientos entre jóvenes —y tal vez contra la política gubernamental que trata de fomentarlos— muestra, por mucha deuda que tenga Moratín con Molière, que el punto de vista de la madre es algo anacrónico; en 1788, el autor de la carta XLVII de *El corresponsal del Censor* reprobaba la educación demasiado severa y opinaba que, en tiempo de su abuela, «la niña era una máquina que obraba y se movía con el resorte de su madre»: es la definición que conviene perfectamente a doña Francisca, o por lo menos a la hija modelo tal como la concibe doña Irene.

El autor de la *Carta crítica de un vecino de Guadalaxara* opinaba que el lenguaje de doña Irene era el de una señora «mal criada, de producción muy ordinaria»; también era señal de mala educación el participarle a don Diego las dolencias íntimas, sus remedios y «otras porquerías», y unas expresiones tales como «mejorando lo presente», «para servir a vm.», revelaban la «producción ordinaria» del personaje. Así, pues, ocurre con doña Irene lo que con el don Roque de la primera comedia moratiniana; por medio de esta evidente falta de dignidad, queda rebajado el protagonista «negativo», defensor de una pedagogía caducada, frente a don Diego.

Pero ¿trátase tan sólo de una diferenciación por el lenguaje? Ya nos fijamos más arriba en que Moratín trazaba las coordenadas sociales de don Diego mientras iba mencionando éste a varias personalidades complutenses amigas: «El Corregidor, el Señor Abad, el Visitador, el Rector de Málaga», y pudimos concluir que si pertenecía el anciano a la llamada por el autor «clase media», se situaba indudablemente en la capa superior de dicha «clase», por su importante fortuna y la calidad de sus relaciones. Interesa además saber que, según su diario íntimo, Moratín conocía al «Señor Abad», o sea el Abad Mayor de la magistral de Alcalá, y al Rector de Málaga, es decir, del colegio menor de San Ciriaco y Santa Paula, de la misma ciudad: de manera que el medio real a que pertenece el dramaturgo y el ficticio de su portavoz coinciden perfectamente. ¿Y doña Irene? Si prescindimos del «electo obispo», la familia ocupa un nivel *inferior*: el cuñado, canónigo de Castrojeriz, cobraría unos 3.300 reales anuales —una miseria— si damos fe a una nota del diario de Jovellanos de 1795-1796; a la madre y a su hija las acompañan a la posada «el padre capellán y el rector de los Verdes»; ¿quiere dar a entender el autor que doña Irene siente vanidad al evocar un obsequio de personas de calidad? Lo cierto es que el colegio menor de los Verdes, o de Santa Catalina, era menos importante que el de Málaga. Es poca cosa, por supuesto; pero, como hemos visto, son bastantes pormenores los que contribuyen a definir el medio social de doña Irene como relativamente más modesto que el de don Diego.

Como quiera que fuese, los «frutos de la educación» de doña Francisca son ante todo la disimulación e hipocresía, consecuencia de una pedagogía fundada en el ascetismo cristiano:

> ... enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una pérfida disimulación... Se obstinan en que el temperamento, la edad ni el genio no han de tener influencia alguna en sus inclinaciones, o que su voluntad ha de torcerse al capricho de quien las gobierna... y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo.

La *Carta II* de Cabarrús evoca las mismas causas y efectos al describir

> estos rebaños de muchachos conducidos en nuestras calles por un esculapio armado de su caña. *Es muy humildito el niño,* dicen, cuando quieren elogiar a alguno. Esto significa que ya ha contraído el abatimiento, la poquedad, o si se quiere, la tétrica hipocresía monacal.

El caso es que doña Irene, equivocándose acerca de las intenciones de su hija, considera perfectamente natural la supuesta inclinación de doña Francisca al monjío, igual que don Martín, padre de la mojigata doña Clara, a la que educó según idénticos principios, se deja engañar por la aparente vocación de su hija porque tal «santidad» le parece consecuencia lógica —ilustración y justificación a un tiempo— de su propia pedagogía; la coincidencia no es casual. Nada ilustra mejor el alcance de esa «buena educación» que la imposibilidad en que se halla doña Francisca, por respetar las conveniencias, de decirle a su viejo pretendiente si le quiere o le aborrece.

Su madre se lo explica a don Diego en los siguientes términos:

> hágase usted cargo de que a una niña *no la es lícito con ingenuidad lo que siente.* Mal parecería, señor don Diego, que una doncella *de vergüenza y criada como Dios manda* se atreviese a decirle a un hombre: *yo le quiero a usted.*

Oigamos ahora al «vecino de Guadalaxara»; a éste le parece normal que la niña no le diga a don Diego:

Señor, *no quiero casarme con vm.*, porque me repugna su figura y años.—Esto sería *contrario* a lo que observamos en todas las *señoritas bien criadas*, a quienes *el rubor impide descubrir los arcanos de su alma;* y así se lo dice también la Dª Irene al mismo Dn Diego...

De manera que Moratín acierta al afirmar que esa educación tiene por fin esencial acostumbrar a las niñas al «silencio de un esclavo», esto es, asegurar la autoridad absoluta de los padres en los asuntos importantes, tales como el matrimonio de los hijos. Pero la expresión completa es: «la *astucia* y el silencio de un esclavo». La astucia: de ella se vale doña Clara para fingir la santidad, es decir, la actitud extrema a que puede llevar la educación que recibió, y contraer un matrimonio clandestino, negando por lo mismo la autoridad paterna, ya contraproducente a consecuencia de su exceso.

La alusión de la criada Rita —en la que se fijaron ya los calificadores del Santo Oficio— a las novelas que ella y doña Francisca leían a hurtadillas en el convento tampoco puede reducirse a una mera manifestación de anticlericalismo elemental. En un artículo (¿de Moratín?) publicado por el *Diario de Valencia* el 15 de mayo de 1813 —siete años escasos después del estreno de *El sí de las niñas*— se critica en términos parecidos a los de don Diego el rigor de la educación opresiva de las jóvenes cuyas miradas «se han de modelar por las de un novicio capuchino», y se añade:

sólo puede permitirselas la [*lectura*] de *inmorales novelas y comedias que las exalten bien la imaginación,* para que *cuando salgan del trabajoso estado de la doncellez* sepan *cómo han de eludir la vigilancia del marido.*

Si bien lo de «novicio capuchino» suena a mera hipérbole, parece también atribuirse en este caso el comportamiento censurado a la influencia de una educación de tipo conventual. La lectura de novelas amorosas constituye, pues, una compensación natural; y para Moratín, el peligro es tanto mayor cuanto que a Francisca ni siquiera se le concede permiso para leerlas, de modo que la lectura es a hurtadillas. Un trozo de la escena quinta del acto segundo muestra por su ironía latente que don Leandro se fía muy poco de la pedagogía monjil:

Yo me hago cargo, querida Paquita, de lo que habrán influido en una niña tan bien inclinada como usted las *santas* costumbres que he visto practicar en aquel *inocente* asilo de la *devoción* y la *virtud*; pero si a pesar de todo esto la imaginación acalorada, las circunstancias imprevistas la hubiesen hecho elegir sujeto más digno...

La imaginación, son los libros arriba incriminados los que, según el articulista del *Diario de Valencia,* contribuyen a acalorarla, tanto más cuanto que la falta de «conocimientos de lo que es mundo», como dice doña Irene, tiende a dar consistencia de realidad a la ficción. Y la consumidora de esa clase de literatura es justamente una joven cuya «razón se halla todavía imperfecta y débil» y en la que, por ende, «los ímpetus del corazón son mucho más violentos». [72] Lo cual significa que doña Francisca se halla, según frase de Cabarrús, «en la misma [*edad*] en que la *sociedad contradice a la naturaleza*: en la *mayor efervescencia de las pasiones* de la una, y cuando su *razón no tiene todavía la madurez* que pide la otra»; [73] así, pues, reprimir las inclinaciones naturales de una soltera no la predispone a aceptar ulteriormente los preceptos de la «razón», es decir, a moderar dichas inclinaciones para armonizarlas con las *reglas* de la vida en sociedad, y especialmente, de la *vida conyugal.* Son efectivamente las mismas novelas las que lee la doña Clara de *La mogigata* a espaldas del padre, a saber,

las ejemplares de Zayas
o las célebres novelas
de Montalván, ¡detestable
libro! [74]

Pero también inundaban a España las novelas extranjeras, pues el juez de imprentas Melón, amigo de Moratín, se negaba en los primeros años del XVIII a dejar publicar aquellas obras «que ha producido Francia, Alemania e Inglaterra, en cuya lectura se ceba la juventud y que no sólo la hace perder inútilmente el tiempo, sino que *excita* y *exalta sus pasiones,* poniéndola en un mundo *imaginario* y causando los mayores estragos, singularmente en las mujeres jóvenes». [75]

La consecuencia es siempre la misma: «eludir la vigilancia del marido», o sea la disgregación de la célula familiar. Y con-

viene advertir que, según el periodista valenciano arriba citado, esa enseñanza es común a las novelas y «comedias», entiéndase, por antonomasia —lo cual viene a ser un homenaje indirecto—, las del siglo de oro: ello nos trae al recuerdo las recriminaciones idénticas que los neoclásicos fulminan contra el teatro del XVII, cuyas obras se tildan entonces de «novelas». En el *Pensamiento XVIII* de Clavijo, una madre se opone a que sus hijas aprendan francés por miedo a que lean las perniciosas novelas de la tierra vecina;

> Pero para que se vea la inconseqüencia del corazón humano y la fuerza de la preocupación, esta misma madre permite y se complace en que sus hijas lean *las Novelas de Doña María de Zayas* y otras semejantes obras, escritas sin gusto, ni delicadeza, y en que *las pasiones se ven pintadas con colores tan grosseros que apenas pueden leerse sin que se ofenda el pudor.*

Los mismos libros, como queda dicho, son pasto de la doña Clara moratiniana.

En un momento en que tanto los nacionales como los extranjeros lamentan la relajación de las costumbres, el aflojamiento de los lazos conyugales en las clases acomodadas, *El sí de las niñas* propone una solución de compromiso entre las tendencias de una juventud ya más exigente y las necesidades de la política interior.

No deja de extrañar el que la comedia que consiguió el mayor éxito de cuantas se representaron durante medio siglo no se reestrenara hasta cinco años más tarde, en plena guerra de la Independencia. Si bien se trató, al parecer, de prohibirla a raíz de su primera representación, el inquisidor general declaraba en 1807 que cinco calificadores no habían encontrado en ella ninguna proposición reprensible; [77] pero su dictamen permite comprender en qué medida pudo librarse Moratín de tales inconvenientes: es que la primera edición (1805) de la obra se consideraba «autorizada por la respetable dedicatoria» a Godoy; pero el inquisidor opinaba ya que fuera conveniente mandar que el juez de imprentas —era entonces Melón, amigo de Moratín...— no permitiera en adelante la impresión de obras teatrales que se hallasen «intempestiva-

mente exornadas con asuntos eclesiásticos e inconsiderados» y capaces de «dar margen a profanaciones religiosas, a interpretaciones malignas y a sugestiones eversivas del orden público». A los diez días, el 15 de junio, tomaba el gobierno una resolución favorable a ese dictamen.

Al empezar la reacción fernandina quedó clarificada la situación; [77 bis] se consultó a varios calificadores cuya estupidez corría parejas con su ingenuidad: se advirtió que Moratín (o Moratán, o Leandro Martínez de Moratín, de donde se infiere la información cultural de los censores...) ridiculizaba los cuerpos religiosos, las prácticas de piedad, y sobre todo, desacreditaba «la educación de las Niñas en los Conventos de Religiosas». Fray Rafael Muñoz elogiaba incluso involuntariamente al autor al declarar en julio de 1819 que

> Esta comedia es tanto perjudicial quanto el lenguaje y las gracias de q^e^ abunda están tomadas de lo más puro de la lengua castellana, acompañándolo una naturalidad encantadora en las personas q^e^ hablan. Yo mismo he oído citar algunos dichos de esta comedia, y he sido testigo del efecto que produxeron en los concurrentes. [78]

En la medida en que esas críticas se formularon después de 1814, es decir, en plena reacción política y clerical, es lícito preguntarse si no se supervaloró entonces el aspecto anticlerical de la sátira de la educación en *El sí de las niñas.*

La actitud de Moratín nos trae al recuerdo el desenlace de *La señorita mal criada,* de Iriarte, en el que la joven doña Pepita debe ingresar en un colegio de monjas para enmendar su mala conducta; en la medida en que esta heroína es en cierto modo la antítesis de una doña Francisca, no será, pues, aventurado considerar que Moratín denunció con alguna objetividad el carácter *represivo* de la educación vigente en tales establecimientos. Pero ¿débese inferir que su punto de vista y el de Iriarte son opuestos a ese respecto? Se advierte en primer lugar que, a pesar de la grave responsabilidad de un padre «alegre, distrahído y abandonado», es decir, despreocupado, y por fin consciente de su error, es en realidad doña Pepita la que queda más duramente castigada para mayor edificación del público, como también ocurre en *La mogigata,*

cuya heroína es por su parte víctima de una educación fundada en unos principios opuestos, pero no menos reprensible. Obsérvese, no obstante, que don Gonzalo, padre de la señorita mal criada, se diferencia claramente de los dos hermanos de la comedia moratiniana, de don Martín en primer lugar, pues concede una libertad total a su hija mientras éste la oprime, y de don Luis por otra parte, pues, a diferencia de la de éste, no es la suya una actitud deliberada e inspirada por una elevada conciencia de sus deberes de padre, sino simplemente efecto de la desidia. Lo mismo ocurre, poco más o menos, con doña Dominga, madre «bonaza y contemplativa» de don Mariano en *El señorito mimado*. Ahora bien, la «política matrimonial» propugnada por Iriarte debería deducirse de las palabras a todas luces criticables de don Gonzalo:

> Pero resta ver *si agrada*
> *esta elección a la chica;*
> *porque eso de violentarla*
> *yo la voluntad es cuento.*
> .....
> Luego, como la pretende
> el marqués de Fontecalda
> y ella se afirma en que es ésta
> la boda que más la quadra
> ¿yo qué he de hacer?

Los cuatro primeros versos son idénticos a las frases dirigidas por don Diego a doña Irene y a Francisca en la escena quinta del acto segundo de *El sí*. Pero con la particularidad de que el personaje iriartino —es decir, el mismo Iriarte— *parece desacreditar* la actitud que encarna y oponerse implícitamente a la que propugna Moratín en su obra. No hay tal oposición en realidad: a través de la frase de su protagonista, el autor da la impresión de aprobar irónicamente y, por tanto, de rebatir, la tesis de un contradictor imaginario empeñado en considerar como abuso de autoridad una actitud opuesta a la de don Gonzalo, es decir, el hecho de «casar bien» a una niña, el tomar la iniciativa de darle un marido o al menos de *orientar la elección* de la joven. El caso es que Moratín obra como si el argumento del supuesto contradictor fuera de importancia, pues declara por medio de una frase de don Diego a Paquita:

¡Mandar, hija mía!... En estas materias tan delicadas los padres que tienen juicio no mandan. Insinúan, proponen, aconsejan; eso sí, todo eso sí; ¡pero mandar!...

Más vale proponer que imponer, pero se trata sólo de dos maneras distintas de conseguir un *mismo* resultado, que es la aceptación por la niña del esposo *que se le destina.* La réplica a la acusación de tiranía («usted no es padre tirano», le dice a don Gonzalo el impostor que aspira a ser su yerno) consiste, pues, en asimilar a la desidia, es decir, al desconocimiento de los deberes paternos o maternos, el no «insinuar, proponer, aconsejar». Vemos, pues, que, en definitiva, el pensamiento de Iriarte y el de Moratín no son muy diferentes.

Por una libertad «decente» es por la que aboga el don Diego de *El sí.* Y ¿de qué se trata, si no es de una libertad *controlada*? Y ¿por quién, si no es por el padre? Esta es la pedagogía adoptada por don Luis con la «buena» doña Inés en *La mogigata.* ¿Qué son, en efecto, el «mimado» don Mariano y la «mal criada» doña Pepita? Unos jóvenes a quienes nunca se ha enseñado a tomar en cuenta la *autoridad* del cabeza de familia y que, por consiguiente, eligen con *total libertad,* es decir, mal, el futuro esposo.

En *El señorito mimado* y *La señorita mal criada,* el personaje principal tiene un comportamiento particular que lo distingue de los demás protagonistas, y no cabe duda de que se establece una relación implícita entre la que podríamos llamar dimisión paterna o materna y ese comportamiento al que no es ajeno el majismo. Por algo aparece desde el principio de la segunda comedia una cuadrilla de majos y majas que no proceden de un mero cuadro de género: al poco tiempo, en efecto, viste la «señorita» el traje del bajo pueblo madrileño para salir en medio de un coro de indígenas de Lavapiés o del Barquillo con sus guitarras. El carácter independiente y caprichoso de la joven, sus modales insolentes, a menudo rayanos en lo vulgar, esa «franqueza libre» que el autor opone a la «ingenuidad modesta» de la chica bien criada, todo aquello lleva un nombre particular en la época: marcialidad. Si hemos de dar fe a una casquivana de la *Optica del cortejo*:

Marcialidad es hablar con desenfado, tratar a todos con libertad (...) la marcialidad (base fundamental de la majeza) es hacer cada uno lo

que le acomoda, vivimos conforme nuestra voluntad; y ésta la disfrutamos según queremos, pues redimida por la marcialidad del *antiguo cautiverio,* respira adoraciones, brota suavidades y nos colma de aquella gloria propia que oscureció la fingida vergüenza de la España; ahora, con propiedad, podemos decir que vivimos, pues no es vida la que se pasa en *cautiverio*; ahora sabemos que somos naturales señoras y legítimas poseedoras de aquella *libertad del albedrío* con que a nuestros padres dotó la Divina Omnipotencia (...) motéjannos algunos hipocritones necios de resueltas, descaradas e hijas de una *mala educación*... [79]

El don Mariano iriartino —muy parecido al don Claudio de *La mogigata*— tiene un comportamiento idéntico:

No amiguito, yo soy *franco,*
me va muy bien con la *gente*
del bronce; y nunca me amaño
a *gastar zalamerías.* [80]

Viste de majo [81] y como éste fuma el cigarro —al que también es aficionado el don Claudio moratiniano—, se muestra sistemáticamente insolente y familiar, afectando un lenguaje vulgar y atropellando las conveniencias. Es que ser marcial equivale al fin y al cabo a adoptar unos modales diametralmente opuestos a los que propone la educación impuesta por los padres y a poner por lo mismo en tela de juicio la autoridad de éstos o de los tutores. Los señoritos de Iriarte los tratan sin miramientos ni respeto, manifestando una seguridad que evidencia su voluntad de autonomía con relación a la tutela familiar. No debe extrañarnos en estas condiciones el parentesco de la marcialidad —de etimología reveladora— con el majismo. Se trata ante todo de una actitud de desafío de las jóvenes generaciones de las clases acomodadas frente a ciertas conveniencias de orden social o familiar tenidas por opresivas. A través del rechazo del código de los modales decentes, queda puesta en tela de juicio la educación «bien-pensante», y la búsqueda de la emancipación reviste la forma de un comportamiento y un lenguaje considerados como expresión, reflejo, de la independencia, de la libertad, que se atribuyen a la caballería barriobajera cuyo atractivo es en la época innegable. [82]

¿Conflicto de generaciones? Sí en parte; pero éste podía constituir también un molde cómodo para presentar de manera más sugestiva y concreta el conflicto entre dos ideologías divergentes. No obstante, parece indudable que el desarrollo económico y comercial, el incremento de los intercambios y el aumento paralelo de la renta nacional fueron generando nuevos menesteres en las jóvenes generaciones de la clase «rica y propietaria» y de las clases medias; recordemos tan sólo la importancia de la moda —o del lujo, tantas veces criticado, con la petimetría, como consumo de artículos procedentes del extranjero e indisolublemente ligado para algunos como Forner a *la relajación de costumbres*— para la juventud acomodada; el interés por cuanto venía de fuera; en una palabra, el impacto del progreso europeo, o a veces de sus efectos más superficiales, en ciertos medios económicamente favorecidos: así comprenderemos que al sentimiento de la relatividad de las instituciones, al renacimiento del espíritu crítico, haya correspondido en la esfera de las relaciones familiares el escepticismo ante ciertas prerrogativas paternas consuetudinarias tales como la autoridad en asuntos matrimoniales. Bien parece sugerirlo la presumida —mejor dicho, el autor— de la *Optica del cortejo* al afirmar que «vive el comercio, invéntanse telas, discúrrense abanicos, revuélvense las modas, y en fin *todo el orbe sociable respira,* gusta y posee las glorias de la sociedad y de la hermosura». El don Mariano de Iriarte declara categóricamente:

..... Estos viejos
Son fatales. Ellos piensan
Que los Mozos no se quieren
Mientras sus mercedes no echan
Su benedición paternal.

Se ha advertido, en el trozo de la *Optica del cortejo* antes citado, la insumisión que supone la marcialidad. No se nos oculta por cierto que el autor pertenece al sexo fuerte y que es además un censor de la mentalidad que describe; no obstante, las precisiones que le da su interlocutora imaginaria no se pueden explicar por la mera intención satírica; la partidaria del «manejo marcial» exclama, en efecto:

... nuestras antiguas damas españolas, porque creyeron el engañoso esfinge del vulgo y temieron el *qué dirán,* vivieron recoletas y encerradas, *mortificando la vivacidad de sus espíritus* con el silencio; redujéronse a una vida solitaria y triste, porque pensaron con eso evitar murmuraciones; *sujetaron el ardiente y vivaz fervor de la juventud, fingiendo imitar las senectudes por acreditarse de juiciosas;* vistieron toscos sayales por no escandalizar a los pretendientes; negáronse al trato y comunicación de las gentes por dar a entender a los hombres la grande estima en que se tenían; y finalmente, abstraídas de toda marcialidad, vivieron ignorantes, sin libertad, sin gusto, con encogimiento y poquedad, únicamente *porque los hombres las estimasen por juiciosas y venerasen por prudentes* (...) el tiempo es otro muy distinto del antiguo.

¿No es éste el comportamiento arcaico que el don Diego de *El sí* denuncia en el famoso parlamento «Ve aquí los frutos de la educación...» de la escena octava del acto tercero? La educación de doña Francisca se fundaba en los mismos principios; de ahí el temor de Moratín a las consecuencias previsibles; pues si la hija de doña Irene no se rebela, no así la de don Martín: cuando doña Clara deja de fingirse mojigata, se nos aparece como una rebelde, capaz de emanciparse, y sólo por mera casualidad fracasa su intento. Su actitud hondamente irrespetuosa queda subrayada por estas pocas palabras:

Ya no hay escape... *Este viejo*
De... ¡Por vida!

El juramento —que en la primera versión de la obra iba acompañado de un sonoro «¡votová!»— es tanto más revelador cuanto que lo profiere una supuesta aspirante a la vida conventual: pertenece a ese lenguaje «franco» que adopta la doña Pepita iriartina o la heroína de la *Optica del cortejo*; y para arrojar más luz sobre la verdadera personalidad de doña Clara, Moratín le da por compañero un don Claudio que es réplica del marcial don Mariano, «señorito mimado»: dime con quién andas...

Vemos, pues, que la aversión de los neoclásicos a los galanes y caballeros del teatro áureo, o a los príncipes más o menos «achulados» de los dramaturgos contemporáneos, no es mera cuestión de estética. El ejemplo de los referidos perso-

najes es tanto más preocupante cuanto que recuerda —y tal vez expresa, contribuyendo a fomentarla— la mentalidad «lamentable» de que adolece la juventud que lleva en sí el porvenir de las clases acomodadas. La mejor «prueba» de la degeneración de esa juventud es que se muestra incapaz de discriminar la fingida nobleza de la auténtica: don Mariano se interesa por una autodenominada coronela; un seudomarqués logra burlar a doña Pepita; ambos jóvenes están a punto de contraer, por lo tanto, un casamiento desigual; es decir, que quedan en suma rebajados al nivel de un «menestral» o de una «lugareña», pues el Cortines de *Los menestrales* de Trigueros y la Mónica de *El barón* son por su parte incapaces *por naturaleza* de olfatear al impostor que se esconde tras el sedicente aristócrata que vive a costa de ellos. Hay más aún: el falso barón de Moratín, bribón de Triana, resuelve largarse al desafiarle su noble rival don Leonardo: pero lo que se consideraba *natural* en el no noble es baldón en el don Mariano iriartino que se niega a pelear contra don Fausto («¿de qué sirve/la espada teniendo piernas?»; [83] la misma falta de valor caracteriza al don Claudio de *La mogigata.* En suma, su marcialidad se reduce a un mero barniz que oculta —imperfectamente— lo que desde el punto de vista de la nobleza puede calificarse de plebeyez moral o villanía; y la «afeminación» censurada en don Mariano muestra claramente que no es en realidad más que un petimetre que remeda el majismo.

En el caso de una joven, la rebelión «marcial» no consiste únicamente en poner en tela de juicio las relaciones de sujeción que se acaban de evocar, sino también en rechazar la superioridad del sexo fuerte en la medida en que, mediante el matrimonio, es el esposo quien sucede al padre como cabeza de familia. La «mojigata» impone su voluntad al calavera don Claudio, la doña Pepita de Iriarte domina —o más bien, así lo cree— al fingido marqués, como vengándose ambas de haberles «usurpado la celosa ambición de éstos la preciosa herencia de [*su*] libertad», según dice la joven de la *Optica del cortejo.*

Nada tiene, pues, de extraño el que se ocupen todos los asientos de la cazuela mientras se representa una comedia cuya protagonista es una mujer varonil, guerrera, mágica, o una niña que como las anteriores cumple totalmente su condición

de mujer, en un amor que logra por fin triunfar de muchas dificultades. Ni tampoco deja de ser lógico el ceño de los neoclásicos ante aquellas viragos capaces de competir con el otro sexo, justificando así la idea de una superioridad femenina tanto menos admisible cuanto que el sexo débil «llorando *manda y tiraniza*».

Afirma la rebelde de la *Optica del cortejo* que «antes eran los casamientos por contrato, siendo a la verdad más bien ajuste de intereses que unión de voluntades», pues ni se habían visto ni tratado los novios, mientras que ahora, «fondeando cada uno los geniales interiores del otro, aseguran felicidades en el lazo a la posteridad».

Estas son las dos concepciones del matrimonio —la que convierte al principal interesado en *ejecutor de las voluntades del cabeza de familia,* y la que lo subordina todo al amor, esto es, al *libre albedrío* del contrayente— que se enfrentan en *El sí de las niñas.* Pero si la primera es defendida por doña Irene, portavoz del pasado, *también lo es por don Diego,* aunque sea implícitamente, pues sin noticia de la futura esposa y sin haberla visto él, es como forma el proyecto de consorcio. Y si bien tiene el anciano bastante cordura como para abandonar la concepción «caducada» y adoptar la «moderna», casando a la joven pareja, debe advertirse que tanto para don Diego como para doña Irene ningún cambio fundamental se ha producido: don Carlos, amante de doña Francisca, es el heredero del tío cuya riqueza apetecía la madre imprudente; don Diego logra, sin tener ya necesidad de casarse, conjurar el miedo a la vejez solitaria, pues la han de remediar los novios y los frutos previsibles de su amor. No se trata, pues, sino de una mera sustitución de pretendiente, pero los intereses de las verdaderas partes contrayentes que son al fin y al cabo don Diego y doña Irene quedan salvaguardados, de manera que el matrimonio satisface plenamente las exigencias primeras. Había en un principio, como dice la *Optica del cortejo,* «ajuste de intereses»; ahora hay, *por encima,* «unión de voluntades», o sea que la libertad de elección viene a garantizar el éxito de *lo que no ha dejado de ser un matrimonio por interés* en opinión de sus promotores. En esta única medida es como se ha respetado la «libertad del albedrío» de los jóvenes.

Así se explica mejor el carácter al parecer poco apasionado —más bien diríamos, poco *expresivo,* que ya es distinto— del sentimiento que une a don Carlos y doña Francisca: cuando el don Eugenio de Iriarte, pretendiente «bien criado», y por lo tanto rechazado, de la «señorita» (y tal vez de más edad que ella), afirma que la pasión amorosa debe ceder ante «otra pasión ... *prudente,/reflexiva*», ello significa que el matrimonio es a su modo de ver cuestión de razón más que de sentimiento. Es decir, que es de la incumbencia de quien es capaz de no entregarse a un amor ciego «que aspira al objeto amado/sin examen»; dicho de otro modo: de la de los hijos capaces de asimilar «las senectudes», como decía la rebelde «marcial»; más claro aún: de la de los *padres.* Por ello le dice don Diego a Francisca:

> Yo sé que ni mi figura ni mi edad son para enamorar perdidamente a nadie; pero tampoco he creído imposible que una muchacha *de juicio y bien criada* llegase a quererme con aquel amor tranquilo y constante que tanto se parece a la *amistad,* y es *el único que puede hacer los matrimonios felices.*

Debió de influir en cierta medida la moda francesa en la relajación de los lazos de dependencia entre padres e hijos. El padre Isla asociaba ya ambas cosas en su *Fray Gerundio,* pues su petimetre provinciano, contaminado del «francesismo» de moda en la Corte, se alegra de que las «maneras libres de esta nación [*hayan*] desterrado de la nuestra aquellos aires de servidumbre y esclavitudinaje, que constriñéndonos la libertad, no nos hacían honor». También sabemos cuánto le disgustaban al joven Antonio Alcalá Galiano los modales autoritarios de su abuelo, cuya juventud debió de ser más o menos contemporánea de la génesis del *Fray Gerundio.* En *La familia a la moda* (1804), de María Rosa de Gálvez, el joven Faustino no gasta muchos miramientos con sus padres y deudos, pero la tía, montañesa rancia, viene a enderezar tal situación y así la elogia indirecta e involuntariamente la madre débil:

> Ella es tan terca...
> que *manda* cuando *aconseja*

Indudablemente se trata para el dramaturgo de una cualidad; ahora bien, si nos atenemos a la letra, tal pedagogía parece diametralmente opuesta a la del don Diego de *El sí*:

> ¡*Mandar,* hija mía!... En estas materias tan delicadas, los padres que tienen juicio *no mandan.* Insinúan, proponen, *aconsejan,*... ¡Pero *mandar*!

En realidad no hay tal oposición: don Diego, adversario de la relajación imperante en esas «familias a la moda», es de los que no aconsejan sino en la medida en que tienen la seguridad de que su *consejo* se ha de seguir igual que si fuera una *orden*...

Todo bien mirado, pues, doña Irene no es más autoritaria con su hija que don Diego con su sobrino. Sólo a propósito del casamiento es cuando sus actitudes son claramente distintas, al menos teóricamente. Luego, si el casamiento constituye una excepción a la regla, es que el principio de la obediencia incondicional de los hijos no se discute, sino que, por el contrario, se teme verlo discutir, verlo poner en tela de juicio a consecuencias de un error, de un «abuso» cometido por el que detenta la autoridad en la familia. No perdamos de vista que una de las cualidades de la niña es, según don Diego, la humildad. En resumen, el exceso de autoridad de los padres se critica sólo en la medida en que puede desencadenar, sobre todo después de las bodas, una rebeldía peligrosa para la autoridad marital.

Lo que se reprueba en el casamiento desigual en la edad, no es la desigualdad como tal, sino la opresión ejercida sobre uno de los contrayentes. Lo dice claramente don Diego en la primera edición, la de 1805:

> Mira, Simón, si los matrimonios *muy* desiguales tienen *por lo común* desgraciadas resultas, consiste en que alguna de las partes procede sin libertad; en que hay violencia, seducción, engaño, amenazas, tiranía doméstica...,

lo cual equivale a decir que también hay casamientos desproporcionados en la edad que pueden ser duraderos: el de la prima hermana de Moratín con Josef Antonio Conde, por

ejemplo. Pero tampoco hubiera sido desgraciada la proyectada por don Diego con una Paquita sin amante, *ni aun la que doña Irene quiere imponer a su hija,* ya que ésta le declara a don Diego que después de casada con él se ha de portar como «mujer de bien» «mientras [*le*] dure la vida». Pero, se dirá, ¿qué valor tiene esta promesa en boca de una niña que poco antes fingía apetecer el matrimonio con el anciano? Moratín denuncia la disimulación, mejor aún, la opresión que la genera; pero no menos exalta la fidelidad conyugal; y denuncia aquélla porque por ella peligra ésta. Es, en efecto, el «sí perjuro, sacrílego» lo que origina «tantos escándalos»; el escándalo no es la misma opresión sufrida por las jóvenes, sino el desquite que tarde o temprano se puedan tomar.

El sentido de *El sí de las niñas* se define mejor al ser comparada la obra con una comedia de Zavala y Zamora, *El triunfo de la amistad, Jenwal y Faustina,* representada en los Caños del Peral en 1804, un año escaso después de la promulgación de un importante decreto al que nos vamos a referir.[84] En ésta no se trata de defender los derechos del padre de familias, sino exclusivamente los de la niña, y esta toma de postura desemboca concretamente en la negación del principio de igualdad de condiciones en asuntos matrimoniales. Faustina, criada como la doña Francisca moratiniana en «los claustros de un Colegio», censura ella misma abiertamente ante su padre, ilustre negociante, la unión forzosa a que se la destina y logra casarse con un cajero pobre pero honrado, Jenwal. El carácter casi milagroso de la peripecia final por la que éste recibe la herencia de un amigo muestra que se produce oportunamente para poder ofrecer al público la unión de dos amantes de desigual condición. Faustina evoca precisamente un *slogan* al que nos ha acostumbrado la propaganda oficial: «la verdadera nobleza, la verdadera riqueza, es la virtud»; pero es para justificar la pretensión y la promoción de su amante, y no para aconsejarle la conformidad con su situación inferior, como hace Moratín en *El barón.* Y precisamente por miedo a ver realizarse a más o menos largo plazo esta igualdad tan reivindicada es por lo que muchos literatos, periodistas o estadistas procuran conciliar dos doctrinas contradictorias e igualmente peligrosas: la tradicional de la autoridad paterna omnímoda y la no menos tra-

dicional, pero ya subversiva, debido a su contenido social nuevo, de la omnipotencia del amor.

La ya citada pragmática de 23 de marzo de 1776 se refería también a los matrimonios violentos; los puntos 7, 8 y 9 estipulaban que, si bien era la voluntad del monarca confirmar la autoridad de los padres, también convenía

> precaver al mismo tiempo el abuso y exceso en que puedan incurrir los padres y parientes, en agravio y perjuicio del arbitrio y libertad que tienen los hijos para la elección del estado a que su vocación los llama, y en caso de ser el de matrimonio, para que no se les obligue ni precise a casarse con persona determinada contra su voluntad; pues ha manifestado la experiencia que muchas veces los padres y parientes, por fines particulares e intereses privados, intentan impedir que los hijos se casen, y los destinan a otro estado contra su voluntad y vocación, o se resisten a consentir en el matrimonio justo y honesto que desean contraer sus hijos, queriéndolos casar violentamente con persona a que tienen repugnancia, atendiendo más a las conveniencias temporales que a los altos fines para que fue instituido el santo Sacramento del matrimonio.
>
> 8. Y habiendo considerado los gravísimos perjuicios temporales y espirituales que resultan a la República civil y cristiana de impedirse los matrimonios justos y honestos, o de celebrarse sin la debida libertad y recíproco afecto de los contrayentes, declaro y mando que los padres, abuelos, tutores y curadores en su respectivo caso deban precisamente prestar su consentimiento si no tuvieren justa y racional causa para negarlo, como la sería si el tal matrimonio ofendiese gravemente al honor de la familia o perjudicase al Estado.
>
> 9. Y así contra el irracional disenso de los padres... debe haber y admitirse libremente recurso sumario a la Justicia Real ordinaria.[85]

Por muchas vueltas que se den al texto, sólo puntualiza que los padres o tutores deben dar el consentimiento a los matrimonios «justos», es decir, entre individuos de una misma «clase», pero de ninguna manera les *prohibe* casar a sus hijos *contra su voluntad* cuando el matrimonio ofrece la mencionada garantía. La ley permite entablar recurso contra el «irracional disenso»,[86] no contra lo que Santos Díez González llama «injusta violencia», si bien se evocan en los considerandos las funestas consecuencias de la opresión paterna. Tal vez sea debido a que la disposición afecta esencialmente a los cabezas de familia deseosos de imponer la clausura a las hijas por mo-

tivos económicos («... otro estado contra su voluntad y vocación»). De todas formas, la única manera de eludir un casamiento aborrecido no podía consistir más que en proponer —al fin y al cabo imponer— otro tan conforme a la ley como el anterior; pero ¿con qué medios? El punto 2 afirma, en efecto, que en asuntos de «elección de estado con persona conveniente», el «discernimiento *no puede fiarse* a los hijos de familia y menores sin que intervenga la deliberación y consentimiento paternos». De no ser así, quedaba menoscabada la autoridad que la pragmática intenta justamente fortalecer. El sentido primero de esta disposición lo pone de manifiesto el diputado a Cortes García Herreros al afirmar en 1812 que le dio motivo el casamiento del infante don Luis contra la voluntad de Carlos III. [87]

La administración de Carlos IV modificó algunos pormenores de la ley en 1803, prohibiendo a los varones de veinticinco años, y —primera novedad— a las hijas menores de veintitrés, que contrajesen matrimonio sin el consentimiento paterno. Al cabeza de familia —segunda novedad— no se le obligaba «a dar la razón ni explicar la causa de su resistencia o disenso». Es la proyección exacta, en el plano familiar, del absolutismo real, en el sentido literal de la voz. Los mayores podían casarse sin el consentimiento del padre, pero también sin su «consejo», mientras que en 1776 la falta de éste acarreaba la misma sanción que la de aquél. Además, cuando asumía la madre la responsabilidad del padre difunto, la edad de la emancipación se rebajaba a los veinticuatro años para varones y a los veintidós para hembras; en los casos de tutela, la mayoría se alcanzaba a los veintidós y a los veinte cumplidos, respectivamente. Había posibilidad de recurrir a la autoridad competente contra el disenso paterno.

Por lo tanto, con un año escaso de diferencia, se podría suponer que a la heroína de *El viejo y la niña* se le hubieran ofrecido en 1803 más posibilidades de contraer un matrimonio apetecido que en los años del estreno de la obra. Pero en realidad, si las nuevas medidas reducían el período en que podía ejercitarse la autoridad de los padres o tutores, no quedaba menoscabada dicha autoridad: ¿qué eficacia tendría, en efecto, un recurso de los hijos ante el magistrado cuando el padre no tenía obligación de justificar su oposición al proyec-

tado casamiento, es decir, cuando ésta equivalía, en la práctica, a un «racional disenso»? Si bien lamenta el diputado a Cortes O'Gavan en 1812 que esa legislación dé «un golpe fatal a la autoridad paterna» (esencialmente por la cláusula del recurso), no deja de advertir atinadamente su colega Sierra que al cabeza de familia «se le supone siempre justo, despreocupado [88] y atento al bien y a la felicidad de sus hijos, cuando se les mira a éstos como indóciles, siempre inconsiderados y sensuales». De manera que la ley no impedirá que se sigan cometiendo abusos por algunos

> cuyos cerebros, preocupados de ideas *góticas y caballerescas,* en nada aprecian las bellezas del espíritu ni el *conjunto de virtudes* que adorna a una joven tan amable y bondadosa que ella sola podría hacer la felicidad y delicias de toda su familia, en comparación de un *orgullo necio,* destituido de otro apoyo que el que le da el *fantástico lustre de la sangre.*

Esto es lo que denunciaba la heroína de *Cecilia y Dorsán*; en cuanto a los «padres inexorables», ¿no recuerdan aquellos padres crueles criticados en las obras teatrales que ofrecen la perspectiva de una asimilación de clases en nombre de la pasión amorosa?

Según observaba Argüelles aquel mismo año de 1812, el sistema del mayorazgo, que suponía la «extensa potestad de los padres», hacía ilusoria la independencia legal de los hijos de veinticinco años con relación al cabeza de familia, pues no todos disfrutaban de independencia material con relación al mismo en la referida edad. En suma, la ley de 1803 iba encaminada a contener la ola de pleitos sobre herencias que amenazaba el equilibrio de la nobleza, [89] por medio de la supresión de la cláusula del «consejo», [90] es decir, cancelando el derecho de desheredar a los hijos mayores «indóciles», pero no parece que haya mermado la autoridad paterna sobre los menores de edad, o, en todo caso, que trajese en esos asuntos más graves consecuencias para la referida autoridad.

¿Será mera casualidad el que, a pesar de los datos suministrados por el texto de la comedia, nos encontremos en la imposibilidad de afirmar si el don Carlos de *El sí* era jurídicamente mayor o menor, al menos en 1801, fecha en que se dio por concluida la obra? El joven militar le lleva «siete

u ocho años» a doña Francisca, la cual tiene diecisiete «no cumplidos»; era, pues, matemáticamente, menor, y tal situación cuadraba perfectamente con la actitud que observa frente al anciano tío. Es probable, pues, que Moratín quiso ofrecer al público una figura de joven —un militar que ha adquirido temple en heroicos combates, conviene repetirlo— a quien la perspectiva de una mayoría inminente no desvía del deber de obediencia al cabeza de familia. En 1805 ó 1806, después de empezar a regir la ley a que nos acabamos de referir, el acatamiento de don Carlos cobraba aún más ejemplaridad, pues, como pupilo que era, ya había alcanzado la mayoría desde los veintidós años, es decir, desde tres años atrás.

La ley, como queda dicho, ayuda a castigar la insubordinación de los hijos, no el abuso de autoridad de los padres.[91] Por ello puede declarar don Diego a modo de balance:

> Yo pude separarlos para siempre y gozar tranquilamente la posesión de esta niña amable; pero mi conciencia no lo sufre.

Es, pues, que no cabía recurso contra tal decisión, cuya legalidad es indiscutible. Pero la actitud benévola del anciano no va en detrimento de tal legalidad; muy al contrario, permite proclamarla no opresiva y, por ende, la abona y fortalece. No hay contradicción entre la ley y la «conciencia» de don Diego: el «despotismo» se ha vuelto «ilustrado» para conservarse. Y al renunciar voluntariamente al pleno ejercicio de su derecho, el reyezuelo absoluto es considerado como un *filántropo* («tanta bondad»). Dicho de otro modo, la autoridad que detenta don Diego queda incrementada con el agradecimiento que acaba de suscitar: desobedecerle sería, por lo tanto, contravenir como antes la ley, pero además y en adelante también la moral común. No se puede por menos de considerar ese maridaje de la autoridad más rígida y de la bondad más paternal como un reflejo del que caracteriza el poder real tal como lo presentan los propagandistas del absolutismo, emanación de la omnipotencia divina que también es infinita bondad: «Hijos, bendita sea la [*bondad*] de Dios.»

Por otra parte, don Diego es de la «familia» de don Carlos o de cualquier personaje positivo de comedia neoclásica por su capacidad de contrarrestar los efectos de un impulso pasio-

nal, pues, según afirma un defensor de la obra, tiende a ilustrar la proposición moratiniana de que «si las pasiones son bastante poderosas para hacernos incurrir en una debilidad, el *freno de la razón* suele a veces *contenerlas* cuando el corazón no está corrompido». No obstante, a no pocos contemporáneos debió de parecerles un tanto inverosímil la renuncia del anciano, pues escribió uno de ellos que «los viejos enamorados no son tan generosos». Pero no fue el propósito de Moratín ofrecernos un rasgo de psicología «eterna»; una vez más, así como la actitud de don Carlos se opone en este aspecto a la del galán del teatro áureo o de sus descendientes, también la de don Diego entraña la condena implícita de aquel barba del siglo anterior que es, según Moratín padre,

> ..... de los viejos más valientes
> En las leyes del duelo ejercitado,
> Ejemplo de los hombres imprudentes.
> En lugar de ser cuerdo es arriscado,
> Que enseña a los mozuelos con afrenta
> No la virtud, el duelo endemoniado. [92]

El mismo don Carlos confiesa que su tío le sirve de modelo. Pasemos a un grado superior en la jerarquía social y en la escala de valores que le corresponde: damos entonces con el héroe del tipo de Guzmán el Bueno, capaz por su parte de ahogar los sentimientos paternales no ya en beneficio de las «costumbres públicas», sino en consideración a los intereses, superiores, de la patria.

Refiriéndose en su *Carta V* a los matrimonios impuestos por motivos económicos y cuyos contrayentes no pueden disimular «la lucha funesta del corazón que resiste y de la mano que se entrega», escribía Cabarrús:

> Todo esto lo vemos, lo tocamos, lo padecemos *diariamente*. Un matrimonio *proporcionado*, dichoso y puro es un *fenómeno en las clases acomodadas*; y parece reconcentrado en aquellas chozas inaccesibles a las seducciones del oro... Por lo demás, el *adulterio reina impunemente por todas partes:* cuando no el vicio y la prostitución, las *separaciones* o la discordia de los matrimonios son los males que los acompañan.

Esto se escribía dos años después del estreno de *El viejo y la niña* por el ex secretario del hacendista, y permite comprender en cierta medida el que los portavoces del sentido común en asuntos matrimoniales sean los criados, personajes populares, en el teatro de Moratín y de otros, si bien no constituía ninguna novedad ni tampoco suponía el reconocimiento de una ejemplaridad de las clases inferiores.

¿Qué medida propone Moratín para que la estabilidad del matrimonio deje de ser un «fenómeno»? Que se *reformen a sí mismos,* haciéndose «razonables», los individuos de las clases acomodadas: solución de tipo idealista, y por lo tanto irrealizable; queda evidenciada su inanidad al ser comparada con la que propone Cabarrús, esto es, el divorcio, para acabar con la relajación de costumbres, que es en su opinión consecuencia de la indisolubilidad del matrimonio; se tomaba por la causa fundamental la inmediata y aparente, pero se intentaba, mal que bien, dar con una solución, la única concebible teniendo en cuenta el fin que se pretendía; la rúbrica bajo la cual se discute la pertinencia de esta medida es, en efecto, la de la «sanidad pública»; es decir, que como el celibato, las enfermedades venéreas o la mortalidad infantil, también evocadas en la misma carta, los matrimonios tales como se contraen en la clase considerada son perjudiciales al desarrollo de ésta, tanto más cuanto que el libertinaje en que desembocan aumenta sensiblemente el peligro. De ahí la proposición que debió de parecerles pasmosa a los «bien pensantes»: restablecer las mancebías. Esta última medida muestra, por otra parte, que el hacendista obraba ante todo en interés de su propio sexo, como bien lo dejaba suponer la respuesta que antes diera al problema de la admisión de las mujeres en la Sociedad Económica Matritense.

Veamos, pues, a qué debe comprometerse con su esposo la recién casada ideal en opinión del Conde:

> le querré pues cuando desleal, indiferente, pérfido y reduciendo a la más horrible miseria mis tristes hijos, se apaciente en las lágrimas y la desesperación de su infeliz madre. Si por ventura otro hombre, por su presencia, por sus virtudes, por sus talentos, y por aquella simpatía oculta que habla tanto con las almas, me hiciese sentir las

ilusiones de mi primera elección y la necesidad imperiosa de mejorarla, preferiré a los halagos del uno los insultos y desprecios del otro... [99]

Prescindiendo de la hipérbole, esta «perfecta casada» es al fin y al cabo prima hermana de la de Moratín, tal vez no de la Isabel de *El viejo y la niña,* pero sí de una Isabel cuyo marido aborrecido no hubiese rebasado los límites de lo aguantable. Un colaborador del *Diario de las Musas* escribía en 1790 en un artículo intitulado *El verdadero mérito de las Mugeres*:

La Muger para ser respetada y querida de los hombres, no sé que necesite de otra cosa ni de más méritos que los del *recogimiento, honestidad y modestia.*

Eco casi perfecto de estas palabras son las de don Diego en que se definen las cualidades que apetece en su futura esposa: «he buscado modestia, recogimiento, virtud» («eso es lo principal», contesta el anciano criado Simón). Prosigue el periodista evocando el programa de la matrona modelo:

Estar solamente entregada a formar el corazón de sus hijos, a sobrellevar a su marido, a economizar la casa, y a hacerse una buena madre de familias.

Idéntico es el que propone el don Diego moratiniano:

¿Y sabes tú lo que es una mujer aprovechada, hacendosa, que sepa cuidar de la casa, economizar, estar en todo?... Tendré quien me asista con amor y fidelidad...

Y es muy poco diferente, ocioso es decirlo, del de un fray Luis de León...

En resumidas cuentas, la ley da autoridad al padre para que pueda oponerse a un matrimonio entre dos jóvenes socialmente desiguales, e incluso iguales; pero no le prohibe casar a su hija con un anciano, aunque también la pretenda un joven de idéntica condición. Ahora bien, si nos atenemos a las consecuencias previsibles, esto resulta tan peligroso como aquello. El término medio consiste, pues, en dejar que la niña elija con «libertad», pero una «libertad» cuyo sentido quede pre-

determinado por una «prudente» educación, de modo que se compaginen la inclinación de la joven con los intereses del padre, evitándose por lo mismo el que la última manifestación de la omnipotencia paterna desate el proceso fatal para el equilibrio del joven matrimonio.

Esta es, en efecto, la meta principal: la unidad de la célula familiar; escribe, en efecto, Campomanes en su *Memoria sobre la admisión de las señoras a la Sociedad* (Económica Matritense):

> de todos los medios que un sabio legislador puede poner en planta para *mejorar las costumbres y conservarlas en su decoro* es seguramente la *educación de las niñas que un día han de ser madres de familias la más importante,* pues que ambos sexos reciben las *primeras impresiones* de las *advertencias* y del *exemplo* de sus madres. [94]

Las «leyes coactivas» no bastan, en efecto, para regular el «interior gobierno de las familias». La educación de las mujeres es, pues, un problema de actualidad en la medida en que se considera como factor de estabilidad familiar. Pero es que por lo mismo constituye un factor de *equilibrio social.* ¿Cuál es, en efecto, el papel social que puede desempeñar la mujer?

> *Para reformar el mundo bastaría reformar a las mujeres, pues su influjo es el más directo y eficaz sobre los hombres.* Ellas son las que nos infunden las primeras ideas en la niñez, y estas impresiones *con dificultad se borran.* Con la dulzura de que las ha dotado la naturaleza, suavizan la dureza genial de los hombres y los hacen más sociables. [95]

No se puede afirmar con más claridad que el interés que se siente por el bello sexo es ante todo de esencia *política.* En suma, se desea concederle el mínimo exigible de consideración para que su influencia sobre el otro surta efecto, con tal de que dicha influencia se manifieste en el sentido que se espera. Es que la educación de los hijos depende en parte de la de la madre, y que a falta de ella se perpetúa la «ignorancia» de una generación a otra:

> Si se quiere pues que *las luces, y con ellas la buena moral* se propaguen en el pueblo, es menester *empezar por la educación de las mu-*

geres, porque de ellas reciben los hombres las *primeras impresiones, que con gran dificultad se pueden desarraygar,* y porque ellas dan el tono en la sociedad.

De donde se colige que tal educación no se confunde con la cultura; se trata más bien de un conjunto de principios morales que determinen un comportamiento particular de la esposa tanto dentro como fuera de los límites del hogar.

La falta de influencia femenina en la sociedad convierte a los hombres en «bárbaros, agrestes, feroces, groseros». [96] Son, poco más o menos, interesa advertirlo, las mismas palabras que las que se emplean para definir la mentalidad de los tiempos heroicos. De esto se trata, en efecto; es decir, de atenuar en definitiva la rudeza de un comportamiento tradicionalmente considerado como laudable manifestación de la nobleza y virilidad a la vez; dicho de otro modo, de convertir al noble «feudal» en cortesano. No extraña, pues, el que tal transformación se califique de «afeminación» por los nostálgicos del pasado.

Pero la ferocidad es también, si damos fe al testimonio de Moratín y otros, una de las características del *pueblo madrileño,* precisamente influido por el teatro caballeresco o sus sucedáneos. ¿Qué expresa, pues, en realidad, tal acusación de ferocidad, si no es *el temor a que dicho pueblo la manifieste en la lucha de clases,* por ejemplo durante una insurrección? Este es el otro papel de la mujer, el de elemento *moderador* debido a su influencia, esencialmente afectiva, sobre el marido y los hijos, un papel que Domínguez Ortiz llama de «estabilidad social». [97] Esa mujer que «llorando, manda y tiraniza», puede, gracias a esta misma característica, convertirse en auxiliar inconsciente y doblemente precioso para el poder. Pero de rechazo, la unidad —*sentimental, afectiva,* digámoslo otra vez— del hogar, constituye la mejor garantía de la laboriosidad, pues el marido y padre no tendrá en este caso más preocupación que la de atender al mantenimiento de aquellos a quienes ama; oigamos cómo Cabarrús evoca esas felices consecuencias después de afirmar que el hombre está condenado por Dios al trabajo:

¿Qué marido o qué padre no [*se*] sugetó al trabaxo y no se animó a vencer las dificultades y los disgustos que acompañan a todas las carreras y principalmente las más útiles a la república con represen-

tarse el abandono y la pobreza que amenazaban a su mujer e hijos *siempre que desmayase en sus empresas*? ¡Padres de familia que me oís, consultad vuestro corazón y decid claramente si juzgáis por vuestra propia experiencia *que sean poco útiles al Estado estos afectos de la Naturaleza*! [98]

Dos pájaros muertos de una pedrada: la productividad primero, y luego la paz social hallarán ventaja en ello, pues el hombre no puede a la vez matarse a trabajar y tomarse el tiempo de reivindicar. Según advierte Jovellanos a propósito de los campesinos en un proyecto que fácilmente puede extenderse a todas las categorías de trabajadores:

Reconcentrado con su familia en la esfera de su trabajo, si por una parte puede seguir *sin distracción* el único objeto de su interés, por otra se sentirá más vivamente conducido a él por los sentimientos de *amor y ternura,* que son tan naturales al hombre en la *sociedad doméstica.* Entonces no sólo se podrá esperar de los labradores la *aplicación,* la *frugalidad* y la *abundancia, hija de entrambas,* sino que reinarán también en sus familias el amor conyugal, paterno, filial y fraternal; reinarán la concordia, la caridad y la hospitalidad, y nuestros colonos poseerán aquellas *virtudes sociales y domésticas* que constituyen la felicidad de las familias y la verdadera gloria de los Estados. [99]

Digámoslo de otra forma: importa tener alejado al campesino «de aquel fermento de corrupción que el lujo infunde siempre en ellos» en los centros urbanos, ahorrarle por lo tanto cualquier contacto con categorías más favorecidas que pueda generar en él algún deseó de mejorar su suerte y —¿quién sabe?— una peligrosa actitud reivindicativa, esto es, lo contrario de la «sencillez» y de la «virtud». Más trabajo, menos necesidades, tal es la condición de esa «abundancia», cuyo verdadero beneficiario no puede ser, en buena lógica, el colono a quien se refiere Jovellanos, pues a su «frugalidad» le importa poco la abundancia... Vemos, pues, que, como bien dice el autor en su primera frase, los sentimientos familiares no son más que un medio, psicológico —en ello reside tal vez la novedad—, de lograr del campesino *un mayor rendimiento.* Quien sale ganando en el asunto son los grandes propietarios, de cuyos intereses no se olvida nunca Jovellanos, y, en definitiva, el estado.

Creemos que debe relacionarse esa tendencia, tantas veces denunciada, a apetecer el bienestar (el «lujo») con la actitud de muchas madres de la buena sociedad que se negaban a criar ellas mismas a los recién nacidos para eludir una servidumbre suplementaria, conservar la belleza y disfrutar los placeres de la vida cotidiana (teatro, paseos, visitas). [100] Afirma Clavijo y Fajardo que el marido que se opusiera a esa costumbre sería tenido por «asesino de su muger»; a no ser que se evitaran tales polémicas con «abstenerse de el Santo fin del Matrimonio, privando de este modo de hombres a su especie, y de Ciudadanos al Estado». [101] Esta es la verdadera razón económico-política por la que se reprueba la indiferencia materna. En la medida en que la criatura está expuesta a morir «cien veces antes que el Ama [*la*] mire con ternura de Madre», se contribuye a hacer más alarmante la situación provocada por el ya escaso porcentaje de natalidad en las clases poseedoras, tanto más cuanto que se teme con mucha razón que la «moda» se extienda a sectores más importantes de la población para los que la aristocracia constituye el modelo envidiado. El culto a la madre de familia aparece, pues, a la luz de estos hechos, como un aspecto de la propaganda «populacionista». La «primera depravación» que consiste, según el periodista, en no cuidar de los hijos, origina la relajación ulterior de los vínculos afectivos entre los distintos miembros de la comunidad familiar, de donde se sigue la imposibilidad de repoblar el estado, «primero y único punto en que deven reunirse todas las partes». En suma, «para reducir a las gentes a que cada uno cumpla con su respectiva obligación, es preciso empezar por las Madres». [102]

En el momento en que la España ilustrada sufría las repercusiones de los acontecimientos revolucionarios franceses, uno de los pocos periódicos de provincias que seguían publicándose trataba de explicar en un artículo la ola de divorcios que tenía entonces preocupados a los responsables gubernamentales, y más generalmente, el descrédito de la institución matrimonial; para D. F. P. de T., corresponsal del *Correo de Murcia* en enero de 1794, ¿de dónde procedía tanta corrupción, «sino de la *falta de libertad en la elección del consorte,* y aun de estado...?». Interpretación casi oficial del fenómeno, podríamos decir; pero proseguía el articulista:

> ... *y de las instituciones que la inducen?* De aquellas instituciones que, divorciando los honores y riquezas de la aplicación y los talentos que son sus compañeros naturales, y estancándolos en un corto número de manos, hacen que engreídos los unos con su poder y llenos únicamente de la idea de acrecentarlos se propongan apenas otro que este fin en sus enlaces... [103]

Estas frases muestran claramente que el problema del matrimonio era en el fondo un problema político, y así se explica el amplio lugar que ocupa en la literatura y en la prensa de la época; no se trataba de una mera cuestión interna del estamento noble, ni menos de «moral» o de «filantropía», sino de una de las contradicciones del régimen en lo social; de ahí las frecuentes alusiones a la «ruina del estado» que podía originarse de tal situación.

El anónimo del *Correo de Murcia* eligió a sabiendas ese tema particular: su argumentación no podía dejar de tener mucho eco en la opinión, a juzgar por el éxito de ciertas comedias de finales del siglo y la réplica al parecer poco convincente que se les dio con *El barón* de Moratín.

De las premisas del periodista se infiere fácilmente el remedio que propone: luchar contra el celibato que favorece la depravación y el adulterio, como hace el gobierno, es dejar intacta la raíz del mal; buscar un problemático compromiso entre autoridad paterna y libertad de los hijos, entre el interés y el corazón, es otra solución reformista y de dudosa eficacia; es, pues, preciso

> romper las cadenas que nos aprisionan..., es preciso destruir esta odiosa alianza que formaron entre el ocio y las riquezas; es preciso, por decirlo así de una vez, dar por el pie a estas instituciones que alterando el curso que las prescribe la naturaleza, vinculan a la mera suerte del nacer las riquezas que debían seguir, como al imán el acero, a la aplicación y a la industria y a toda suerte de mérito.

¿Revolución burguesa? Lo cierto es que formula una reivindicación capaz de atraer a una mayoría, de la que no quedan excluidos los segundones, pues éstos no pueden casarse con una mujer de correspondiente condición; en nombre de la «naturaleza», pretende en efecto desterrar el prejuicio aristocrático que excluye «a unas familias de la alianza de las otras».

En «las clases más elevadas» es donde los matrimonios «desastrados» son más frecuentes, en la medida en que son mucho más escasas las posibilidades de elección. Pero aquel que mostrándose sordo a la «codicia» o a la «vanidad», quiera seguir la naturaleza y, «saliendo de su clase», se case por amor, será «casi mirado como si se aliase con una fiera». Tanto desprecio acaba tarde o temprano con la dicha de la pareja:

> ¿Qué mucho que un hombre tarde poco en disgustarse de una muger que, aunque sin culpa suya, le privó de los derechos más apreciables y acaso le reduxo a la miseria?

De donde resulta que, tanto en este caso como en los consorcios acostumbrados, la unión queda deshecha, buscando el marido —como los innumerables solteros que lo son también por razones económico-sociales— alguna compensación fuera de casa.

> ¿Y cómo es posible que a sus alhagos, a sus promesas, y a sus dádivas resista una infeliz a quien la más constante aplicación produce apenas lo necesario para la vida? ¿Cómo es de esperar que a un trabajo casi infructuoso no prefiera un medio todo fácil de pasar de la miseria a la abundancia?

Grande es el contagio de tales ejemplos, añade el autor, y no podemos por menos de advertir el parentesco que une la actitud de la «infeliz», prostituta ocasional, y el tema literario de la mujer plebeya que por medio del enlace con un grande accede a mayor dicha, mera trasposición, al fin y al cabo, del caso anterior. Como quiera que sea, dicha corrupción ha «cundido por todas las clases del estado», y «con la impudente frente levantada va el adulterio de una casa en otra», frase que recuerda al Jovellanos de la *Sátira a Arnesto.*

En resumen, pues, el adulterio y la prostitución son la réplica de la naturaleza al prejuicio aristocrático. El único remedio a la disolución consiste, por lo tanto, en dejar que obre el amor y no el interés en asuntos matrimoniales. Pero equivale a afirmar, como el fingido barón moratiniano deseoso de deslumbrar a la tía Mónica con la perspectiva de una promoción social, que «el amor todo lo iguala».

Ahora bien, para diferir en lo posible la realización de tal igualdad, se trata entonces, como ya hemos dicho, de conciliar dos doctrinas antagónicas: la tradicional de la autoridad paterna omnímoda, y la ya subversiva de la omnipotencia del amor.

El deseo de fortalecer una autoridad paterna ya bastante malparada es tanto más grande cuanto que se inserta, principalmente a partir de la Revolución francesa, en un contexto mucho más amplio: el del conflicto ideológico entre partidarios y adversarios de la monarquía absoluta cuyos teóricos suelen definir al soberano como a un padre de familias. [103] Se advierte sin dificultad que, tras unas tomas de posición favorables, o contrarias, a la patria potestad de que se hace eco la prensa de la época, se disimula en realidad no pocas veces el problema de la obediencia de los vasallos al monarca, tanto más naturalmente, podríamos decir, cuanto que el padre, el padre modelo según la pauta oficial, es el soberano «ilustrado» de una familia.

Como ya dejamos apuntado, *El sí de las niñas* tuvo un éxito absolutamente excepcional. La inusitada regularidad de la curva de los ingresos que produjo queda confirmada por la siguiente frase del periódico contemporáneo *Minerva o el Revisor General*:

> en los últimos días en que creí se hubiese ya calmado el entusiasmo, observé no obstante que era igual al que me dixeron hubo en los primeros días. [104]

La obra se mantuvo veintiséis días seguidos —más que cualquier comedia de magia— y atrajo a más de 37.000 espectadores, cifra equivalente a la cuarta parte de la población adulta de Madrid, y pudo durar más aún a no sobrevenir el fin de la temporada. El autor de la *Carta crítica de un vecino de Guadalaxara*... expresa involuntariamente el asombro de los contemporáneos al referir «el entusiasmo con que se recivió esta pieza en los *treinta* días de su primera representación», y evoca «la generalidad de aplausos que la prodigaron en las librerías y demás concurrencias de la corte». En efecto, según don Leandro, se hicieron cuatro ediciones de la obra en 1806,

sin contar la de 1805 que al parecer tampoco fue la única de aquel año.

Examinemos ahora la actitud de los distintos sectores del auditorio para valorar el verdadero alcance de la comedia. Ya observaba un contemporáneo que *El sí* gustó «casi a todo el público»: tal particularidad era lo bastante insólita para imponerse a cualquier observador relativamente entendido. En efecto, la curva de ocupación de las localidades más caras (palcos primeros y lunetas) se mantiene *siempre* —con una sola excepción que por muy poco lo es— encima del 90 % de la cabida total; *las más veces* (tres excepciones escasas) entre el 95 y el 100 %; alcanza el *máximo* dieciséis veces y alcanza o supera el 99 % durante cinco días más: éxito, pues, completo y constante, hasta el último día, en el sector ocupado por las capas más acomodadas del concurso y también, en cierta medida, por buena parte de la «gente culta». Prosigamos: la curva de las entradas en los sectores «populares» es más irregular; durante las dos primeras semanas oscila entre el 60 y el 100 %, pasando por una cumbre (96,1; 100; 87,5; 80,8; 89,5) entre el tercer día y el séptimo; luego sigue aproximadamente la línea del 60 %, con un par de caídas debajo del 50 %; se puede afirmar por lo tanto que el público de mediana pasada vio también con gusto la comedia moratiniana, mayormente si tenemos en cuenta la cabida mucho más grande de este sector. Pero examinemos más detenidamente la concurrencia al mismo sector y separemos la cazuela de las demás localidades reservadas exclusivamente al sexo fuerte: se advierte entonces que la curva de la participación femenina (con excepción de algunas damas de la alta sociedad que prefieren acomodarse en los aposentos) *coincide casi totalmente con la de las localidades más caras*; en cambio, en el patio y las gradas, donde los hombres asistían al espectáculo de pie o sentados en unos bancos, si bien la ocupación es muy importante durante los ocho primeros días, empieza a disminuir notablemente a partir del noveno, 1 de febrero, y, a pesar de un fuerte aumento el día 3 del mismo, se mantiene prácticamente hasta el final debajo del 50 %.

Esta participación excepcional muestra que las «burguesas», según decía el viajero Moldenhawer, es decir, las mujeres de la clase media o popular, sintieron que las concernía

más que otra la comedia de *El sí de las niñas*. Si recordamos que el abanico de los precios de entrada en la cazuela era de cuatro a ocho reales en 1806, podremos concluir que la composición del amplio palco de mujeres no era uniforme, y que, por el contrario, compartieron el entusiasmo suscitado por la comedia moratiniana varias categorías de madrileñas. Así, pues, buena parte del bello sexo se identificó con doña Francisca, y la importancia del concurso femenino confirma de modo irrefutable que la comedia del teatro de la Cruz *planteaba un problema de candente actualidad,* un problema con el que se habían enfrentado o se enfrentarían tarde o temprano no pocas de las que iban a simpatizar con la novia de don Carlos, pero que no despertaba tanto interés en los representantes del otro sexo procedentes de las capas menos favorecidas del público.

No por ello tenemos seguridad de que se percibiera uniformemente el sentido de la obra de Moratín. Es de creer, por el contrario, si nos fijamos en varias críticas a que nos hemos referido en las páginas anteriores, que la mayoría debió de elegir entre los distintos aspectos de la tesis defendida por el autor, más o menos inconscientemente, los que más correspondían a sus preocupaciones, en detrimento de otros tan importantes. Por ello la juzgaron subversiva ciertos conservadores, así como consideraban moralmente pésimas las comedias sentimentales, cuyo público tenía un comportamiento idéntico al de las distintas categorías de espectadores de la comedia moratiniana; y desde luego es perfectamente posible que tal interpretación explique en parte el entusiasmo de no pocas mujeres de la cazuela. Un crítico de la época afirmó incluso que la cortesía que le hace doña Francisca a don Diego, acompañándola con un beso a su madre en la escena tercera del acto primero, era una «truhanería o picardigüela», por inferirse que la niña daba a entender al anciano pretendiente que a él no le correspondía el beso. [105] Esta particularidad la puso también de manifiesto otro crítico, añadiendo que «la mosquetería del patio conoció la chuscada de Inarco y con grandes risotadas celebró la burla del viejo», [106] de manera que tal vez la actuación de la actriz que hacía el papel de la niña acentuase indebidamente un ademán o una mímica hasta rayar en

el contrasentido. Tampoco debió de ser ajeno el público popular a tal interpretación: el tema del viejo burlado —recordemos el poemita publicado a raíz del estreno de *El viejo y la niña,* así como varios sainetes de Cruz— seguía gustando a muchos mosqueteros y a otros que no lo eran. Para el público poco acostumbrado a reflexionar, *El sí de las niñas* contaba la historia de una joven «huérfana, pobre, desvalida» que consigue un matrimonio en que se reúnen los dos requisitos fundamentales y a menudo contradictorios en que muchos dramaturgos de los ya estudiados fundaban el argumento de sus comedias, con no poco éxito. Por fin, la crítica de la opresión de la joven desembocaba en la consecución de la dicha por la mujer oprimida, y no ya en la renuncia a ella, como ocurre en la primera comedia del autor, por lo demás poco concurrida.

Pero se ha visto que el sentido exacto, o que creemos tal, por lo menos el más trascendente, de *El sí* es finalmente casi opuesto al de las comedias sentimentales a las que nos hemos referido, si bien aprovecha Moratín, como los autores de ellas, el ansia indudable de dignidad que animaba a las compañeras del hombre.

Así, pues, la observancia de las tres unidades que ha venido considerándose incompatible con la popularidad o el éxito de una comedia o tragedia neoclásica no pudo impedir que *El sí de las niñas* fuese la obra más representada de su tiempo, lo cual basta para demostrar que el público permanecía en su mayoría ajeno a la polémica propiamente teórica. Pero no por ello se debe concluir que fuese incapaz de diferenciar las comedias «populares» de las neoclásicas: el poco aplauso que suscitaron las más de éstas deja constancia de lo contrario, y el triunfo de *El sí* muestra simplemente que la observancia de las unidades no era obstáculo para que los espectadores se entusiasmaran por un argumento y una intriga que correspondían a sus aspiraciones. Es que si la polémica se situaba para los doctos, al menos aparentemente, en el plano de la teoría estética, la masa del auditorio, por su parte, reaccionaba sobre todo ante las eventuales *consecuencias* que traía para el conjunto de la representación de la obra la aplicación de los preceptos horacianos o la renuncia a ellos. Desde

este punto de vista importa enfocar ahora, para desentrañar su significado profundo, el problema de las «decantadas unidades».

[1] *Lección poética,* B. A. E., II, p. 580.
[2] B. M. M., 1-91-5.
[3] O. c., B. N. M., ms. 19627.
[4] *Obras completas de Fígaro,* M., Yenes, 1843, II, p. 186. Beatriz se vale de la misma palabra en el ms. más antiguo de la obra: «olvida esos devaneos / que te han llevado tan cerca / del precipicio».
[5] *Correo de Madrid,* 19 junio 1790.
[6] Ibid., 3 y 7 julio 1790.
[7] Muy significativo es que la obra, ya desde 1786, fuera sometida a una censura rigurosa que la dejó «estropeada y sin orden», según Moratín, y que el vicario eclesiástico se opusiese incluso a su representación en 1788: Isabel distaba mucho de comportarse «como Dios manda», es decir, como las tres esposas anteriores de don Roque, las cuales atendían «A su marido y no más, / Ya se ve, buenas cristianas». Antonio de Palacio, el censor nombrado por el vicario en 1790, da rienda suelta a su antinaturalismo cristiano en cuanto evoca Muñoz la salud física y moral de la juventud, y por ello no se puede dar fe a la frase de Moratín según la cual «todo fue favorable» aquel año; lo cierto es que si Díez González, censor gubernamental y neoclásico declarado, no hubiera justificado sistemáticamente los numerosos pasajes ya tachados por su colega religioso, *El viejo y la niña* quedaba desfigurada una vez más, a no ser que renunciase su autor a representarla.
[8] *Letters from Spain,* 1822, trad. española, carta segunda; algunas variantes en la trad. de Antonio Garnica, M., Alianza Editorial, 1972, p. 68.
[9] *El Pensador,* LIII.
[10] Abril y mayo de 1786, respectivamente.
[11] B. A. E., LXII, p. 213.
[12] Escribe también Alexandre de Laborde en su *Itinéraire descriptif de l'Espagne* que las mujeres (esto es, las de la sociedad que frecuenta) gozan de la mayor libertad y dominan generalmente a sus maridos. Bourgoing (*Tableau de l'Espagne moderne,* 3.ª ed., P., 1803) afirma por su parte que el sexo destinado por la naturaleza a «esperar el placer» suele mostrarse descaradamente provocativo y agrega que el «horrible obsequio» del nuevo mundo —el mal que los españoles llaman francés y los franceses atribuyen modestamente a los americanos o napolitanos— es en España patrimonio de familias enteras de ilustre alcurnia.
[13] Desdevises du Dézert, *L'Espagne de l'Ancien Régime. Les institutions,* P., 1899, p. 211.
[14] *O. P.,* I, p. 69.

[15] Rafael Ferreres, o. c., p. 60. Adviértase de paso que el *vasco* don Roque de Urrutia debió de cometer el error de casar con Isabel por creer que las jóvenes gaditanas recibían la misma educación que las de su provincia natal. Los «cántabros» eran bastante numerosos en los medios comerciantes de Cádiz, según Domínguez Ortiz.

[16] Después de evocar la necesidad de «cimentar la autoridad de los padres» («la primera y más sagrada de todas. Esta dimana de Dios»), *El Corresponsal del Censor* agrega que «la autoridad de los maridos debe ser el segundo paso que ha de darse para levantar el edificio que se pretende», y añora implícitamente los primeros tiempos de Roma en que la mujer delincuente no tenía más jueces que el marido y los padres. Tres años antes (1784) defendía Cabarrús la tesis de que «las costumbres no pueden tener apoyo más firme que la autoridad de los maridos sobre las mugeres y que los padres sobre los hijos» (véase Lucienne Domergue, *Jovellanos à la Société Economique des Amis du Pays de Madrid,* Toulouse, 1969, p. 220). Un colaborador anónimo del *Espíritu de los mejores diarios* (1788) escribe que la infidelidad conyugal «se remediaría mucho si la autoridad marital, que entre nosotros sólo consiste ya sobre los bienes de la muger, y la paternal, que quasi no se conoce, recobraran muchos de sus justos y antiguos derechos».

[17] Recuérdese que los protagonistas principales de la comedia neoclásica pertenecen a la llamada «clase media».

[18] *Lecciones sobre la retórica y las bellas artes* (según la obra de Hugo Blair), 3.ª ed., M., 1817, t. IV, p. 323.

[19] Cuando Moratín contaba a sus amigos el matrimonio por poderes y las bodas de su tío con una joven segoviana cuyo parecer no debieron de solicitar (1786), lo único que resaltaba era lo ridículo del caso, y no el posible drama de la niña entregada a un hombre de edad ya más que madura. Y adopta la misma actitud burlona al anunciarle el ya anciano amigo Conde que quiere casarse con la prima de don Leandro, Mariquita, aunque en este caso está conforme la novia.

[20] «... para conseguirlo no he ido a buscar ninguna hija de familia de éstas que viven en una decente libertad (...) ¿cuál sería entre todas ellas la que no estuviese ya prevenida en favor de otro amante más apetecible que yo? Y en Madrid, figúrese usted en un Madrid...»

[21] 1 septiembre 1790.

[22] Exclamaba por su parte Cabarrús en un discurso pronunciado ante la Sociedad Económica Matritense y publicado por el *Memorial Literario* en 1786: «aquel sexo, *siempre temible en medio de la opresión de que se queja,* y tanto más poderoso quanto domina por la opinión, no se ha contentado con *desobedecer las leyes* en todas las épocas...», y denunciaba el «imperio que clandestinamente usurpa sobre nuestra debilidad».

[23] La actitud de doña Beatriz es a este respecto muy interesante: este personaje, que representa la cordura, el sentido común, subraya mediante una serie de breves preguntas que son otras tantas exclamaciones de estupor, que Isabel infringe ciertas reglas o conveniencias («¿Qué intentas?» – «¡Isabel! / ¿qué es lo que dices?» – «¿Qué has dicho, Isabel?»).

[24] Interesa advertir que la crítica burguesa francesa del XIX llega a unas conclusiones sensiblemente idénticas en lo que a las obras de Mo-

lière se refiere. Muestra P. Bénichou (o. c., p. 192) cómo el dramaturgo francés, influido por los progresos de la vida mundana que se conformaba difícilmente con la tradicional rigidez de ciertas convenciones sociales, fue entonces acomodado a la mentalidad burguesa, difundiéndose gradualmente la idea de que la pintura a menudo escandalosa que hacía del medio familiar respondía a una preocupación docente, a un deseo de edificar, y eran tanto más odiosos los excesos o defectos que denunciaba cuanto más perjudiciales los consideraba para una institución entre todas sagrada; de manera que las protestas del bello sexo contra la coacción se convirtieron en el XIX en otras tantas manifestaciones peligrosas, gravemente censuradas por el mismo Molière; se consideró que si bien éste condenaba la coacción, era para mantener el orden. Por tanto es lícito preguntarse si la admiración que sienten por el comediógrafo de allende el Pirineo los críticos neoclásicos no procede en parte de una interpretación ideológica bastante parecida a la que acabamos de mencionar.

25 Según dice la misma Isabel: «Logré con débiles fuerzas / Si no vencer mi pasión, / Evitar efectos de ella.»

26 El monje de turno libró a la heroína de la muerte tachando el pasaje correspondiente. Bien es cierto que el suicidio era incompatible con los principios religiosos; pero el censor suprime también sistemáticamente toda alusión a la violencia y opresión que sufre la niña; incluso propone modificar el título, que se hubiera convertido, váyase a saber por qué, en *El novio prudente*. Ese escamoteo del problema humano en beneficio de la institución sacramental es sintomático.

27 *El Pensador,* LXVI.

28 Y esto es lo que se espera de todas sus iguales en idénticas circunstancias.

Un artículo del *Memorial Literario* de junio del 90 observaba que, según decían algunos, «Isabel no podía retirarse no queriéndolo el marido, sin contar con la licencia del superior Civil o Eclesiástico»; pero los referidos lectores de la comedia no se habían fijado en que, a pesar de su resolución inquebrantable, Isabel no deja de pedir el consentimiento del marido: «No, no, señor, es fuerza / Que esta merced me otorguéis.» El viejo se resiste, pero al fin tiene que conceder el permiso. La joven sabe muy bien que su marido puede «obligarla a ceder»; diremos que ha mostrado bastante firmeza para arrancarle el consentimiento...

Harto conocido es el desprecio que sienten los neoclásicos por las robustas amazonas, rivales del sexo fuerte en vigor y valentía, que aparecen no pocas veces en el teatro «popular». Por ello podrá extrañar el que Moratín padre califique a su Lucrecia, tan distinta no obstante de las anteriores, de «matrona de alientos varoniles». Pero, ¿en qué consiste su virilidad? *Contrariamente al concepto que entonces se tiene de la mujer* —y a su comportamiento habitual, que muchos denuncian—, Lucrecia da muestras, en lo que a fidelidad conyugal se refiere, de una firmeza absoluta. Dicho de otro modo, se comporta de manera *inhabitual* para su sexo, y por lo mismo se asemeja en cierto modo al otro, aunque sin dejar de ser mujer. Lleva la «feminidad», es decir, la fidelidad, hasta el extremo de suicidarse con el acero, acto esencialmente viril, y por ende ennoblecedor, mientras que la amazona guerrera ilustra por el con-

trario una tendencia a desmentir una feminidad que las condiciones sociales hacen sinónima de inferioridad. Lucrecia es, pues, varonil de puro femenina, es decir, teniendo en cuenta la psicología de la época, que muere por obedecer un precepto que le impone la *superioridad masculina:* la amazona sólo es varonil en la medida en que renuncia a su feminidad adoptando deliberadamente el comportamiento del sexo fuerte, o sea, expresando la repulsa de dicha superioridad masculina (aunque se enamore en el desenlace y confiese entonces su dependencia con relación al hombre, para que la ortodoxia quede salva). Esta mujer es en el fondo subversiva, pues su ascenso a hombre, por decirlo así, equivale a una promoción; la otra, Lucrecia, claro que no lo es; y por ello le hace Moratín el honor de llevarla a las tablas.

Así se puede comprender mejor la comparación que hacíamos en el capítulo anterior entre la heroína trágica de Nicolás Moratín y la infeliz protagonista de *El viejo y la niña:* Isabel, por mostrarse irreductiblemente fiel a un marido a quien en realidad aborrece, es en suma digna discípula de Lucrecia, la cual lleva hasta la sublimidad moral la conformidad con su inferioridad conyugal de mujer.

Pero una «señorita mal criada» como la de Iriarte, por su «marcialidad» —que en este caso nada tiene de guerrera—, tiene algún parentesco con aquellas heroínas valentonas, en el sentido de que, como ellas, desmiente por su actitud la superioridad que la tradición confiere al hombre. ¿Por qué se califica de «mujer varonil» a la protagonista de *La moza de cántaro,* de Lope? Porque, *sustituyendo al hermano ausente,* venga al padre ofendido apuñalando al ofensor, que es además uno de los pretendientes a quienes trata con desprecio. Y, como era de suponer, en la refundición de Trigueros se suprimió el primer acto de la comedia áurea, en el que se representaba la hazaña «varonil» de doña María.

29 B. A. E., II, p. 336.

29bis En enero de 1801 alcanzó aún 12.500 entradas en nueve días.

30 «El verdadero mérito de las mugeres», en *Diario de las musas,* 3 diciembre 1790.

31 Manuel de Vilella González de Agoreu, «Las Mugeres», en *El Regañón General,* 24 septiembre 1803.

31bis La figura del tío sale muchas veces a las tablas en lugar de la del padre en no pocas comedias de la época. ¿Será que se quiso evitar la merma de la autoridad paterna en determinadas situaciones conflictivas, o bien trátase simplemente de un reflejo en la realidad familiar, tal como podemos imaginarla a través del documento último?

32 Primera *Sátira a Arnesto,* o. c.

33 Véase L. Domergue, o. c., p. 220.

34 *Discursos políticos y económicos sobre el estado actual de España,* M., 1777, pp. 68 y ss.

35 Sánchez Agesta, al referirse a la comedia, escribe que «todos sus protagonistas pertenecen al comercio rico de aquella ciudad» (*Rev. Univ. de Madrid,* 1960, n. 35, p. 584); pero hay comercio y comercio.

36 O sea, que tiene derecho al tratamiento de *Vuestra Señoría,* por ser consejero.

37 Al salir por primera vez al escenario, el anciano criado lleva en efecto un rosario; para el autor de *La mogigata,* este pormenor no es

casual: denuncia al hipócrita, y así nos lo da a entender Blasa, pues cuando está fuera el amo, Muñoz

«Se está en el portal *fingiendo*
Que duerme *o reza,* y *no hay cosa*
Que él no sepa; viene luego
Don Roque, y el estantigua
Maldito de su escudero
Ce por be todo lo sopla.»

38 Moratín lo explica perfectamente en su respuesta a la crítica de Fulgencio del Soto; además, en la misma comedia pone cuidado en subrayar la extraña insolencia del criado por medio de Isabel.

39 En 1781 publicó el duque de Almodóvar su *Década epistolar,* en la que se cita una ópera, *Mirtilo y Lícoris,* que se representaba por entonces en París. Y sabido es que Mirtilo fue el primer seudónimo bucólico de don Leandro. ¿Habrá alguna relación entre la citada obra y la elección de esos nombres arcádicos por nuestro dramaturgo? Por otra parte, debe quedar al parecer fuera de sospecha la joven Isabel que casó por poderes con el tío de Moratín en 1786 (véase *La comedia nueva,* Ed. de John C. Dowling, M., Castalia, 1970, p. 29).

41 «Este monumento erigido a la racionalidad dramática», según Forner (*Correo de Madrid,* 10 junio 1790, p. 196).

42 *Correo de Madrid,* 30 junio.

43 Moratín cobraba 29.000 reales anuales como secretario de la Interpretación de Lenguas; Díez González unos 13.000 como profesor en los Reales Estudios. Para apreciar el poder adquisitivo de todas estas sumas, cotéjense con la lista de precios de comestibles publicada por el *Diario de Madrid* de 25 y 26 de marzo de 1804; la libra de ternera costaba en Madrid 4 reales, la docena de huevos o de alcachofas 5, una gallina 11, la libra de pescado fresco 7; por un asiento de luneta en el teatro se cobraban 12. De manera que por el regalo de don Diego a su sobrino nos podemos formar una idea de sus «bienes y posibles», según decía doña Irene.

44 Del don Roque de *El viejo y la niña* dice la criada Blasa, o más bien insinúa, «que no puede ser casado». En *El sueño,* comedia de Enciso Castrillón, lamentaba otra criada que su ama, obligada a casarse en segundas nupcias con un vejete, tuviese que «determinarse otra vez a pasar el mar en una barca cansada de navegar», según decía lindamente.

45 B.A.E., VII, p. L.

46 Recordemos también a Pedro, el criado del petimetre don Fabricio, cuando describe a su amo que desea tomar la apariencia de un majo hecho y derecho en el sainete *El majo de repente:*

«¿Sabe usted que es hombre que
de una mirada a lo zaino
o de un resoplido mata
a diez hombres solo de espanto?»

46 bis Véase más arriba, pp. 133-155.

47 Opina Luis Fernández Guerra y Orbe, en su edición de las obras de Moreto (B. A. E., XXXIX, p. XXIV), que la actitud de Calamocha se inspira en la del lacayo fanfarrón Vallejo de la *Eufemia* de Lope de Rueda (obra publicada por Moratín en sus *Orígenes del teatro español*). Efectivamente, en un pasaje del acto segundo pregunta Vallejo si su adversario lleva mucho tiempo sin confesar y cuántas misas piensa encargar para la salvación de su alma. Es pues posible que Moratín recordara al personaje, cuya condición es al fin y al cabo parecida a la de Calamocha; pero cabe preguntarse sobre todo *por qué* se inspiró Moratín —si es que así lo hizo— en Vallejo. Creemos que nuestra interpretación es más satisfactoria, tanto más cuanto que en realidad no habla Calamocha en nombre propio, sino que se comporta por el contrario en el pasaje correspondiente *como si se confundiera con su amo.*

48 Jovellanos, *Memoria para el arreglo...*, p. 497.

49 *Ensayos literarois y críticos,* Sevilla, 1844, vol. II, p. 229.

50 Se trata de *El matrimonio tratado,* Barcelona, 1817.

51 B. N. M., ms. 12963/3. Sin embargo, ¿no queda desbaratada nuestra interpretación por la actitud de don Juan, el cual, en la comedia *El barón,* cita al impostor en el campo del honor? De ninguna manera. Bien es verdad que el joven afirma que si el fingido barón sale vencedor de la competición amorosa, «sangre ha de costarle y muerte»; pero el cuerdo don Pedro tranquiliza a Isabel diciendo:

«Esta sería
Resolución temeraria
Y necia en otra ocasión.
Pero como aquí se trata
De acosarle, de aburrirle,
De obligarle a que se vaya,
..... No hay peligro.
El uno teme y se guarda,
Y al otro le guardo yo.»

De todas formas, la viveza de la reacción de don Juan se «justifica» moralmente por ser su contrario un pícaro.

52 Disculpable, como vemos en la escena última:

«DOÑA FRANCISCA
¿Con que usted *nos perdona* y nos hace felices?
DON DIEGO
Sí, prendas de mi alma... *Sí.*»

53 Por razones análogas se arrodilla Francisca ante su madre al final de la obra y le besa la mano, a pesar de la ridiculez en que ha incurrido constantemente doña Irene (ocurre algo parecido en el desenlace de *El barón*). Concluye en efecto la comedia con el cuadro de una familia cuya jerarquía interna, presentada como ejemplar, acaba de sustituir a la accidental que antes naciera del error de doña Irene (o, en *El barón,* del de la tía Mónica). Esta sustitución la ha preparado Moratín con suma maestría: al empezar la escena trece, la madre está completamente desacreditada, y sobre todo se encuentra en posición de *inferioridad*

frente al fogoso don Carlos, que la impide castigar a Francisca; al enterarse de la verdadera identidad del joven, por lo que ya se siente tranquilizada en cuanto al porvenir de su hija, doña Irene, *sin dejar de ser psicológicamente igual a sí misma,* es decir, sin dejar de soltar verbosas trivialidades, ya se dirige al futuro yerno con un tono de graciosa familiaridad que no excluye, sino por el contrario supone, cierto paternalismo, cierta actitud protectora, podríamos decir:

«¡Conque, el bueno de don Carlos! Vaya que (...) Venga usted acá, señor; venga usted, que quiero abrazarle (...) Cierto que es un mozo muy galán... Morenillo, pero tiene un mirar de ojos muy hechicero.»

La reintegración está concluida; la obra, por tanto, también puede concluir después de una última escena de ternura. Y adviértase que Moratín había hecho lo posible para atenuar la responsabilidad de doña Irene: dice claramente Francisca que su madre nunca hubiera admitido por yerno un «hombre despreciable»; antes había declarado que doña Irene la quería mucho; de manera que, entre varios motivos que tuvo y aunque se equivoca en este caso particular, por amor a su hija es por lo que la madre ha estado a punto de hacerla infeliz.

54 Nos parece que conviene en este caso la comparación con la inoculación de un microbio cuya virulencia se ha debilitado voluntariamente; nos mueve a ello en cierto modo la frecuencia con que otra imagen, también grata a los reformadores, aparece en los escritos de la época: la del teatro como barómetro, o termómetro, de la cultura de una nación.

55 Este es el riesgo a que se exponen por lo general los vejetes que casan con una niña, según advierte un crítico anónimo: «podría ofrecérsele a su señoría el eminente riesgo a que se hallaba expuesta su cabeza» (B. N. M., ms. 18666/2).

56 El desafío —respetuoso del orden— lanzado por don Carlos se confunde con la advertencia —que no debe llegar a ser contraproducente— formulada por el autor. Así se debe interpretar también la noticia que da don Carlos de su próxima salida para la guerra que, según dicen, está próxima a estallar (III, 10); se nos insinúa a medias palabras que se trata de un verdadero *suicidio,* al que entonces era preferible no aludir, debido a la vigilancia de la censura religiosa; al desear que empiecen las hostilidades, el joven se comporta exactamente como su homólogo de *El viejo y la niña,* el cual se embarca con destino a América (Isabel habla entonces de la muerte de su don Juan, sin que a primera vista parezca justificado su temor), o también, en cierta medida, como Isabel al elegir ésta la clausura, pues la vida conventual equivale para Moratín a una muerte anticipada, según se afirma en las primeras ediciones de *El sí.*

57 Ya censuraba Luzán en Calderón «las citas nocturnas a rejas o jardines».

58 Para intensificar el efecto de la reprensible entrevista de doña Clara con don Juan, Moratín hace que se encaminae ésta al cuarto del joven y trate de abrir la puerta. Es exactamente la réplica de aquellos encuentros nocturnos de los amantes, cuya «inmoral» frecuencia se denuncia en las comedias del teatro aureosecular.

59 Doña Clara también se hace cargo de la suerte de don Claudio, pues éste tiene demasiada cobardía para obrar. En una palabra, quedan

trastocados los papeles. Se ha usado alguna vez la voz «revolucionaria» para calificar la tesis defendida por Moratín. Es un contrasentido. Quien es «revolucionaria», es sólo doña Clara, y más vale en este caso dar a la palabra el mero sentido de «rebelde».

60 El tío don Luis habla en nombre propio y en el de su hermano, padre de la joven.

61 En la misma obra, el tío se niega a seguir los consejos de su esposa, y resuelve rechazar a varios pretendientes de la sobrina, casándola con el hombre a quien ama, pues —dice— «hartos tíos han sacrificado ya sobrinas, dándoles maridos a disgusto». Pero se trata al parecer menos de abogar por la libertad del «sí de la chica», según expresión de otro personaje, que de criticar a los competidores del amante correspondido Fermín en cuanto tipos sociales, a saber, el poetastro, el burguesote y el noble «medio majo».

62 Adviértase que en *La mogigata,* el «liberalismo» de don Luis (que forma contraste con el autoritarismo de su hermano don Martín) no es óbice para que entable negociaciones para casar a su propia hija, sin noticia de ésta, como ocurre con el anciano pretendiente de *El sí.* Sólo después de estas gestiones es cuando pide el parecer de la joven Inés, la cual, bien enterada de los defectos del novio, le rechaza. Pero cabe preguntarse cuál fuera la reacción del padre si la cuerda Inés se hubiera negado a casarse con un pretendiente exento de tan graves defectos; la lógica moratiniana nos ayuda a contestar que en tales condiciones no hubiera tenido por qué negarse Inés a ratificar la elección paterna. Ello equivale a decir que el amor es *consecuencia* del matrimonio; y así lo afirma implícitamente el don Diego de *El sí:* «Yo sé que mi figura ni mi edad son para enamorar perdidamente a nadie; pero tampoco he creído imposible que una muchacha de juicio y bien criada *llegase* a quererme con aquel amor tranquilo (...) que puede hacer los matrimonios felices.»

63 Don Luis aconseja a doña Clara que se humille a las plantas del padre, y vemos por tanto que cuando el mismo estorba la genuflexión de su propia hija («¡Ay niña! levanta, / Que no gusto de eso»), su magnanimidad es más «política» que espontánea. Merece la pena observar, en efecto, que la única diferencia entre el comportamiento de don Martín y el de don Luis ante este acto de sumisión es que aquél deja que se arrodille su hija y éste se lo estorba a la suya; o sea, que el primero considera la cosa como *natural,* y el portavoz del autor *afecta negarle tal cualidad,* como hacen casi todos los cabezas de familia moratinianos; pero el consejo que antes daba a su sobrina permite dudar de la sinceridad de esta actitud, que se puede por otra parte observar en todos los escalones de la jerarquía social y administrativa.

64 «Claudio, en toda la tierra
No hay cosa más sublime,
Ni de valor más grande
Que la mujer humilde.»

(N. Fernández de Moratín, *Anacreóntica XXXIII*).

65 Teniendo en cuenta, por supuesto, cierta exageración de los efectos en Molière, ¿no obra don Diego, todo bien mirado, como Arnolphe al

elegir una consorte joven y educada «dans un petit couvent, / loin de toute pratique»? (*L'Ecole des femmes,* I, 1). Véase *El sí,* II, 5.

66 Quintana dudó en sus *Variedades* (1804, n. XII) si la moraleja de *La mogigata* era verdaderamente: «el que oprime y tiraniza, sea padre, sea esposo, sea maestro, no debe esperar más frutos que disimulo, engaño y alevosías», ya que los últimos versos de don Luis aconsejan que se sepa distinguir «la virtud verdadera de la falsa», como se infiere también del epígrafe de Publio Siro. De manera que le parece más lógico pensar que Moratín quiso pintar la hipocresía, y no la simple gazmoñería, y que en estas condiciones la pintura carece de vigor. Pero para un Clavijo (*El Pensador,* XVIII), «hypócritas» y «beatas» son voces prácticamente sinónimas: se trata solamente de mujeres que afectan «la modestia, la virtud, la decencia, la discreción y el pudor»; como se ve, de religión propiamente dicha ni siquiera se habla. El problema, según creemos, está por tanto mal planteado; lo que hace Moratín es la crítica de una determinada educación, pero en la medida en que para él la total responsabilidad del comportamiento de doña Clara recae sobre ésta y no sobre el mal educador que es el padre de la joven, puede quedar falseada la perspectiva. La moraleja, el epígrafe y las actitudes hipócritas de doña Clara no atenúan el alcance pedagógico de la comedia; afirman como un postulado la peligrosa doblez de la mujer que la mala educación dada por don Martín *no ha hecho más que desarrollar.* Es obvio que doña Clara entraña más realidad para Moratín que doña Inés, más próxima a un modelo idealizado.

Resulta de todo ello que, según escribía a principios del XIX Juan de Dios Gil de Lara, no es «*la Mogigata* una imitación en manera alguna del *Impostor* [esto es: *Tartuffe*] (...); muchas más cosas tiene parecidas a *la Escuela de los maridos*», comedia que, como es sabido, tradujo Moratín.

Además, la acusación de insuficiencia proferida por Quintana no es mera cuestión de crítica literaria; éste opina, en efecto, que Moratín «debe *dar la ley y no recibirla,* pintar *en más grande,* perseguir *otra clase* de vicios que los que ha ridiculizado hasta ahora (...) y marchar *atrevidamente* a ser el primer pintor de los desvaríos de su siglo». Esto significa que don Leandro se limita a desempeñar en su obra y en las anteriores el papel de portavoz de una ideología más o menos patrocinada por los medios cercanos al ministerio, y que algunos, entre ellos Quintana, consideran caducada su crítica, pues no consiste en una verdadera denuncia política. La hipocresía, a juzgar por Jovellanos y otros, era la voz que servía para designar en el lenguaje prudentemente abstracto de la época, a la reacción clerical y política, con la Inquisición al frente.

67 «... si no fuese por estas benditas Religiosas y el Canónigo de Castroxeriz, que es también su cuñado, no tendría para poner un puchero a la lumbre...»

Hay otro pariente, difunto ya y que fue «electo obispo de Mechoacán»; éste pertenece al parecer a una generación anterior a la decadencia de la familia, y sufre las consecuencias de tal situación, pues insinúa Moratín que no se le puede canonizar según merece por falta de dinero. ¿Voltaire? Tal vez, aunque no es cierto, pues tales cosas no se inventan: por un testimonio irrefutable —el de un «Prelado regular»— nos ente-

ramos de que el papa «por dinero canonizaría a un borrico» (informe del Inquisidor general contra Campomanes, citado por Serrano y Sanz, «El consejo de Castilla...», o. c., p. 400).

68 «Acosada la señorita con tales propuestas y angustiada incesantemente con los sermones de aquella bendita monja, se vio en la necesidad de responder que estaba pronta a todo lo que mandasen.»

69 «Los nombres poco usitados de que se vale el autor para nombrar a ciertas monjas manifiestan sus deseos de hacer ridícula la buena práctica de los conventos en la adopción de los sobrenombres de santos» (informe del censor eclesiástico, B. N. M., ms. 18666/2).

70 En *El corresponsal del Censor* (1788, II) es un confesor el que defiende la estricta tradición en lo que a educación de niñas se refiere («así se ha hecho siempre»); es el eclesiástico el que, por temor al pecado, aconseja a una madre la mayor severidad con su hija y una clausura casi total.

71 Tal vez deba considerarse como arcaica la «cortesía a la francesa» que hace la niña en la escena tercera del acto primero; unos cuarenta años antes, según el petimetre del *Fray Gerundio,* estaba de moda, e incluso de «gran moda», en España. Como quiera que fuese, el ya citado «vecino de Guadalaxara», opuesto a la obra de Moratín, escribe que aquellos casamientos desiguales fueron» harto frecuentes *en otros tiempos*», y que permitieron el enriquecimiento de muchas familias: es, pues, una costumbre ya algo declinante la que critica Moratín, y una costumbre cuyo fundamento es en último análisis económico.

72 En esta constatación se funda la pedagogía propugnada por muchos ilustrados, y esto explica por otra parte por qué son personas maduras las que en el teatro moratiniano son portavoces del autor.

73 *Carta II.*

74 Este pasaje, sacado del ms. más antiguo, ya no figura en la edición príncipe.

75 A. Rumeu de Armas, o. c., p. 117.

76 A. H. N., *Estado,* 3242/37.

77 Ibid., *Inquisición,* 4484/23.

78 Podemos dudar de que sea un juicio personal, pues este calificador es el que llama a nuestro autor Leonardo Martínez de Moratín. Fray Rafael fue nombrado defensor de Moratín por estar ausente de Madrid el «delincuente», y redactó cinco folios enteros favorables al comediógrafo; cinco folios que —ocioso es decirlo— merecerían los honores de una publicación; porque para evitar que se confundieran sus ideas con las de su tan poco recomendable cliente, se sintió obligado a exponer también su «verdadera opinión», diametralmente opuesta, como era de esperar, a la que formula en la defensa...

79 M., C.I.A.P., s. a.; el autor es Ramírez de Góngora.

80 FELIPA
... Hay quien dice
Que este mozo es atronado;
Y a mí su marcialidad
Me gusta... horror.»

81 Se advertirá que lleva en la escena octava del acto primero un «bastoncito de Petimetre». Ello no contradice lo que acabamos de afir-

mar: así como hay un majismo «auténtico», natural, podríamos decir, que es de los arrabales, y por otra parte un majismo aristocrático que es imitación del anterior, también existe una petimetría «natural», caracterizada en particular por una elegancia refinada, a veces incluso afeminada, propia de la nobleza, y otra que adoptan ciertos medios más modestos para elevarse de manera superficial al nivel de sus modelos. Don Mariano, de familia acomodada y distinguida, viste con mucha elegancia, y esto es lo que subraya el «bastoncito».

82 Una libertad de costumbres tal vez más aparente que real en muchos casos; el contenido de este concepto no debía de coincidir exactamente con el que le damos hoy; cabe, en efecto, preguntarse si no había más afectación que convicción en aquella marcialidad, y si los moralistas no confundían a veces libertad o libertinaje con una mera moda provocativa, «contestataria», según diríamos en 1976. Es lo que parece desprenderse de un pasaje de la primera *Sátira a Arnesto,* de Jovellanos: «... nuestras Julias, / más que ser malas quieren parecerlo».

83 Lo gracioso del caso es que don Mariano se parapeta tras la legalidad carlotercista para rechazar el duelo («... Sí; que me espere... / ¡A mí lances quixotescos! / (...) Al buen don Fausto decirle / Que estos retos y estos duelos / Son antigualla»); pero cuando el joven piensa en denunciar al que le ha desafiado, valiéndose para ello de la ley de los duelos, le contesta D. Christóval:

«Calla... ¡Baxos pensamientos!
¡Delatar un noble a otro!
¡Y en tal materia!»

La prohibición de los duelos, según vemos, no pudo acabar con la mentalidad en la que se fundaban. Bien decía Jovellanos en su *Delincuente honrado,* por boca de don Justo, que la pragmática de 28 de abril de 1757 era «una ley que sólo podían cumplir los muy virtuosos [*es decir, nadie*] *o los muy cobardes*».

84 Se trata del de 10 de abril de 1803 que modificaba la ya mencionada pragmática de 1776 sobre matrimonios. A él se alude en la escena cuarta del acto primero, durante una discusión en la que se oponen la hija y el padre; dice éste:

«¿Quería vm. que conociendo nuestros Legisladores el poco juicio de los mozuelos y mozuelas no evitasen sus calaveradas con el freno de esta dependencia? ¡Quántas familias hubieran quedado cubiertas de oprobio por sus casamientos desproporcionados, si se les dexara voluntad propia.»

85 *Novísima Recopilación,* Lib. X, tít. II, ley VIII.

86 En 1784, la hija de Nipho presentó recurso de apelación ante la Sala de Gobierno del Consejo contra el irracional disenso de su padre, y ganó el pleito (véase L. M. Enciso Recio, *Nipho y el periodismo español del siglo,* pp. 14 y ss.).

87 *Actas de las Cortes de Cádiz,* M., Taurus, 1964, I, p. 316.

88 Esto es: sin prejuicios.

89 «El gobierno (...) para cortar tantos pleitos ruidosos como se veían antes, estableció por regla general que los varones a los veinticinco años y las hembras a los veintitrés no deban ya esperar el consentimiento de los padres» (diputado a Cortes José Martínez, en *Actas...,* I, p. 305).

90 Un diputado advierte con razón que los preopinantes confunden consentimiento y consejo al comentar la ley.

91 No será inútil recordar que al pasar revista a los principales argumentos posibles de una «buena» comedia, Clavijo mencionaba unos cuarenta años antes la «serie de disgustos y pesadumbres de una muchacha» casada *no contra su gusto por unos padres interesados,* pero sí «contra el decoro de su sangre y contra las sagradas leyes de la respetable y cariñosa autoridad de sus Padres» (o. c., XXIII).

92 *Sátira II,* B. A. E., II, p. 32.

93 Ed. citada, p. 190.

94 Véase L. Domergue, p. 231.

95 *Diario de Valencia,* 1813, citado por Ferreres, p. 47.

96 Ibid., id., p. 48.

97 *Revista de la Univ. de Madrid,* núm. citado, p. 641.

98 L. Domergue, p. 218.

99 *Informe sobre la ley agraria,* B. A. E., L, p. 90.

100 El *Diario de Madrid* publicaba diariamente los nombres de las amas de cría que ofrecían sus servicios.

101 O. c., XII.

102 Merecería un largo estudio la relación más o menos directa que tienen con este problema las gestiones de Carlos III encaminadas a conseguir la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción, que anteponía la *maternidad* de María a su *feminidad,* y según el cual conservó la Virgen la «integridad, es decir, la sumisión del apetito *sensitivo* al apetito *racional*», a pesar de la culpa de Adán (P. Gabriele Roschini, *Diccionario Mariano,* Barcelona, 1964, p. 276). Es el ideal de los reformadores en lo que a la madre de familia y a la mujer se refiere. Algunos pormenores más en mi citado trabajo *Sur la querelle...,* pp. 560-561.

103 Véase Lucien Dupuis, «Francia y lo francés en la prensa periódica española durante la Revolución Francesa», *Cuad. de la Cát. Feijoo,* n. 20, Oviedo, 1968.

104 Ya es hora, en pleno siglo XX, de acabar con la acusación de «frío clasicismo» proferida contra Moratín por ciertos críticos carentes de la serenidad imprescindible en la investigación literaria. La «frialdad» de Moratín, uno de esos mitos antineoclásicos españoles —es acertada expresión de Sebold— no es a menudo más que la de sus lectores, pues ocurre con la emoción estética lo que con cualquier otra: su intensidad es variable según los individuos, y el estar acostumbrado a los excitantes de toda clase, característica de nuestra época, no contribuye a favorecerla. Es lícito por cierto preferir el *Don Alvaro, La devoción de la Cruz* o *La vida es sueño* y abrigar la ilusión de que por medio de ellas se llega a la cumbre o a las profundidades insondables del pensamiento humano. Pero váyase a ver representar —que yendo una sola vez no es pecado—. *El sí de las niñas* por la excelente compañía de Miguel Narros, y se podrá saborear esa «difícil facilidad» tan grata a Moratín, su humanidad mucho más conmovedora que una supuesta sobrehumanidad, y por último su modernidad.

105 *Carta crítica de un vecino de Guadalaxara...,* p. 9.

106 *Respuesta a la censura antecedente,* ibid., p. 126.

IX

EL SENTIDO DE LAS REGLAS NEOCLASICAS

AL ESTUDIAR la actitud de los adversarios de las reglas se ha intentado poner de manifiesto el substrato ideológico, entonces marcadamente conservador, de la oposición a una preceptiva que no pocos literatos, admiradores de la estética dramática lopesca y calderoniana considerada como expresión de lo español, declaraban ajena a los valores «nacionales» confundidos con los aristocráticos y caballerescos. [1] Busquemos ahora, a la luz de las anteriores conclusiones, los motivos fundamentales de la lucha por imponer aquellas reglas que, como otras cualesquiera, eran tenidas por «eternas» y «universales» por sus partidarios, cuando en realidad traducían en un lenguaje abstracto e intemporal unas opciones particulares e históricamente determinadas.

A raíz del estreno de *La mayor piedad de Leopoldo el Grande,* de Zavala y Zamora, declaraba el *Memorial Literario* que esta comedia

> Junta lances que no pueden ser verosímiles sino *juntando el espacio de tiempo que medió en 25 años.* No es estraño, pues llenó *el lugar con tantas mutaciones* de escena que casi a cada coloquio daba distintos sitios y lugares, acaso por hacernos contar quántos salones puede tener un Palacio, o para reírse de *aquellos que quieren que todo pase en un salón de él.* A la verdad, las más de las escenas de este drama *no descubren motivo porque se hagan en distintos salones; pero era menester que se llamase de teatro,* esto es, *que tuviese muchas mutaciones.* [2]

Esas frases evidencian perfectamente las razones por las que la comedia «popular» es por esencia ajena a las reglas

clásicas;[3] la multiplicidad de lances y mutaciones, en que estribaba buena parte de su éxito, constituían un fin; de manera que, según advierte también el crítico, un cambio de lugar, con su obligada mutación de decorado, podía efectuarse independientemente de cualquier justificación lógica. Prueba de ello, la fiesta que se da en los jardines de palacio al final del acto segundo de la obra de Zavala, la cual sirve únicamente para ofrecer al auditorio, en forma reducida, un espectáculo idéntico al de los festejos reales que acompañaban en la Villa y Corte las ceremonias oficiales y a los que tanta afición tenían los madrileños. No hay más lógica en el lance ideado por el comediógrafo que la mera conformidad con los gustos de la mayoría del público, sin cuya adhesión queda letra muerta cualquier teoría dramática. Al *Memorial Literario* no se le escapa la base popular en que estriba la manera de un Zavala: se trata en particular de dar a los «apasionados» la impresión falaz pero vivificante de compensar en el breve plazo de una función, con profusión de tramoyas, personajes alegóricos, mutaciones y bailes, las frustraciones y uniformidad de la vida cotidiana; de ahí la reducción de veinticinco años de aventuras exaltantes a las dos horas escasas de la representación, la *acumulación* de riquezas sugerida por el cambio sistemático de decorados, y —teniendo en cuenta la evidente exageración— la visita a *todos* los salones del real palacio.[4] La alusión a «aquellos que quieren que todo pase en un salón» no es, pues, mera «boutade» ni se debe a la casualidad; la regla de la unidad de lugar y la complementaria de la unidad de tiempo no son mero capricho de unos neoclásicos «extranjerizantes», sino que desde Luzán se remontan a la preceptiva clásica, a la antigüedad grecolatina, pasando, en lo que a España se refiere, por Cervantes, López Pinciano, Rey de Artieda, Cristóbal de Mesa, Esteban Manuel de Villegas, Antonio López de Vega y otros más, de manera que el mal llamado «seudoclasicismo» del XVIII no es más que el resurgimiento, favorecido por nuevas circunstancias, de una corriente que atraviesa el Renacimiento y los Siglos de Oro. Lo que importa para el caso, es que en la época que vamos estudiando, dichas reglas se adoptasen por un grupo importante de escritores y críticos. Ahora bien, no cabe duda de que la preceptiva neo-

clásica se desarrolló primero y fundamentalmente en reacción contra la concepción del arte y especialmente del arte dramático ilustrada por los ingenios del XVII y sus continuadores en la centuria siguiente: los admiradores del teatro de la edad de oro denunciaban, en efecto, el carácter *opresivo* de las reglas; por otra parte, no se ha dejado de advertir que los dramaturgos adictos a las unidades mostraron a veces cierta flexibilidad —que confiesan ellos mismos— en la aplicación de sus principios; [4 bis] y por fin se ha dicho, con alguna razón, que los supuestos «galoclásicos» habían tardado bastante en ilustrar dichos principios con obras originales; todo lo cual tiende a confirmar la idea de que primero tuvieron un fin esencialmente *represivo*: «el ingenio sin arte es un caballo sin *freno* que le *sujete,* expuestísimo a desvocarse», escribía Forner. [5]

La primera utilidad más evidente de la unidad de tiempo y lugar es, pues, la de acabar con la comedia popular, con la costumbre de los «viajes» por el espacio y el tiempo y las muchas mutaciones, caracterizadas por la profusión y riqueza que éstos requieren, [6] en la medida en que la comedia heroica se ha granjeado el favor de la mayoría del público. Y si recordamos que tales procedimientos favorecen y expresan una mentalidad tenida por incompatible con la aceptación de las miras gubernamentales en asuntos de política laboral, se advertirá la correspondencia estructural entre las medidas compresivas, tomadas en esta esfera, y el carácter coactivo de las dos reglas neoclásicas estudiadas. Afirmar la legitimidad de las unidades de lugar y tiempo es, pues, preconizar en primer lugar la supresión de una clase de diversión que el público confunde en este caso con una promoción, si bien ficticia, no menos «peligrosa» en opinión de los ideólogos de la Ilustración. Y es de rechazo, aunque no se tenga necesariamente conciencia de ello, hacer en cierto modo el juego al poder justificando y reforzando, en la esfera aparentemente autónoma de la estética, su dominación sobre las masas laboriosas. El carácter clasista de esa estética, el vínculo estrecho que la une a la lucha de los poseedores contra la masa, *y su justificación por esa misma lucha,* quedan puestos de manifiesto en la *Poética* de Luzán (1737) al escribir éste que comparte a propósito de las reglas el parecer de «muchos doctísimos Españoles, *con los quales* —dice—

quiero más errar que acertar con el vulgo». Así como se intenta suprimir los obstáculos materiales, morales, psicológicos, incluso religiosos —recuérdese el número, considerado excesivo, de los días feriados— que disminuyen la productividad del trabajador, también se pretende desterrar de las tablas, como de la vida social, cuanto sea susceptible de estorbar ese auxiliar de la productividad deseada que es el adoctrinamiento del pueblo. En la medida en que las reglas determinan la supresión de la parte propiamente popular de la comedia, preparan por lo mismo el terreno para la enseñanza de una nueva moral social, de una mentalidad nueva, pues un neoclásico no concibe una obra teatral que no sea vehículo de una enseñanza. Y ésta no podía ser perfectamente percibida, insinuarse en la mente del espectador, si no se eliminaban previamente los obstáculos capaces de *distraer la atención* del público. El principal era a todas luces el que de subsidiario se había convertido en elemento esencial del espectáculo, como bien lo prueba la expresión entonces corriente de «comedia de teatro».

Hemos estudiado ya con bastante detenimiento la crítica de la «inmoralidad» del teatro no conforme a la óptica neoclásica, lo cual nos exime de comentar dilatadamente uno de los preceptos más importantes del arte dramático por el que abogan un Luzán o un Moratín, a saber, «*enseñar* deleitando». Escribía el autor de la *Poética* que «la Fábula... de una Tragedia o Comedia determinada será aquella acción que imita y representa el Poeta con el fin de dar en ella encubierta alguna especial institución moral»; y decía por su parte Forner que las obras teatrales habían de ser unas «parábolas en acción». Tampoco conviene mezclarnos en la polémica tan antigua como desprovista de interés como tal —si bien lo tiene, y mucho, desde un punto de vista histórico— de la compatibilidad del arte y de tal preocupación docente: queda demostrado desde hace largo tiempo el carácter circunstancial de la teoría del arte por el arte, como el de otra cualquiera; de manera que es imposible compartir el parecer de un escritor contemporáneo que llega a afirmar, en un artículo de indudable interés, que lo que estorba las comedias de Moratín y les quita vuelo «es la preocupación moralista infiltrada en el arte»; [7] fácil resultaría contestar que sin tal preocupación quizá

no se escribiera la *Celestina* o el *Guzmán de Alfarache*. Más fructífero será el tratar de aclarar el contenido exacto de esa enseñanza, y más aún, de descubrir, como hemos intentado, el verdadero beneficiario de ella. Esbocemos, pues, una rápida síntesis con la ayuda de los principales escritores a quienes nos hemos referido en páginas anteriores.

Confirmando de paso la importancia de la enseñanza religiosa como medio de modelar las opiniones, escribe Moratín padre en su primer *Desengaño*: «Después del púlpito, que es la cátedra del Espíritu Santo, no hay escuela más a propósito que el teatro.» Esta proposición se formula bajo todas las formas imaginables en las obras de los escritores de su generación y de la siguiente; «el Teatro ... debe ser escuela pública», afirma Sebastián y Latre. En su interesante memoria a Godoy varias veces citada, advertía Leandro Moratín:

> Nadie ignora el poderoso influjo que tiene el Teatro en las ideas y costumbres del pueblo; éste no tiene otra escuela ni ejemplos más inmediatos que seguir que los que allí ve, *autorizados* en cierto modo por la tolerancia de los que le gobiernan. Un mal teatro es capaz de *perder las costumbres públicas*, y cuando éstas *llegan a corromperse*, es muy difícil *mantener el imperio legítimo de las leyes*, obligándolas a luchar continuamente con una *multitud pervertida e ignorante*.

De ello se infiere que el teatro «bueno» es el que ayuda a contener al pueblo en los límites de la legalidad, destilando una propaganda, acreditando unos valores que redunden al fin y al cabo en beneficio de la clase detentadora del poder; pues, según frase de Madame de Staël, «el secreto del orden social estriba en la resignación de la mayoría»; el propio Moratín acababa de comprobarlo en forma negativa durante su breve estancia en la Francia revolucionaria. Dejémonos guiar una vez más por este autor: en carta a Godoy de 1 de octubre de 1797, afirma que la fórmula dramática que intenta imponer será la única capaz de

> instruir al pueblo en lo que necesariamente debe saber, si ha de ser *obediente, modesto*, humano y virtuoso; de extinguir preocupaciones y errores perjudiciales a las buenas costumbres y a la moral cristiana, sin las cuales ni las leyes obran ni la autoridad se respeta; *de*

preparar y dirigir como conviene la opinión pública para que no se inutilicen o desprecien las más acertadas provisiones del Gobierno dirigidas a promover la felicidad común, que todo esto y mucho más debe esperarse de un buen Teatro.

Naturalmente, dicho gobierno no es uno cualquiera, sino aquel cuyo jefe acaba de pedirle su parecer a don Leandro, o cuando menos, un gobierno que represente y defienda los mismos intereses. Adviértase de pasada que, como muchos contemporáneos, comete el comediógrafo un error de apreciación al pensar que la relajación de las costumbres se debe exclusivamente a la influencia de las representaciones teatrales, las cuales, si bien contribuyen indudablemente a modelar, como hemos visto, la psicología social, también la *expresan*; por no haberlo acabado de entender, o tal vez por no poderlo haber admitido, incurrieron los neoclásicos en otro error, simple consecuencia del primero, y es juzgar que el teatro bastaba para llevar a cabo una reforma de las costumbres. Como quiera que fuese, el teatro que propugnan Moratín y sus amigos es el que ha de producir «felices efectos, no sólo a la ilustración y cultura nacional, sino también a la *corrección de las costumbres y por consecuencia,* a la *estabilidad del orden civil,* que mantiene los estados en la *dependencia justa* de la suprema autoridad». Aquello equivalía a sugerirle al gobierno que él mismo cuidase de la reforma teatral. Así se hizo, como es sabido, a finales de 1799, desterrándose de los coliseos muchas obras tenidas por perjudiciales a la moral pública.

La necesidad de la unidad de acción es otra consecuencia de tales premisas:

Creyó en efecto Moratín que si en la fábula cómica se amontonan muchos episodios o no se la reduce a una acción única, *la atención se distrae, el objeto principal desaparece...,* las situaciones *no se preparan...,* los afectos *no se motivan...* Las dos unidades de lugar y tiempo, muy *esenciales* a la perfección dramática, deben acompañar a la de acción, que la es *indispensable.* [8]

En la medida en que la comedia es ilustración de una máxima, importa que la concatenación lógica de los lances y afectos que llevan al desenlace «moral» sea claramente perceptible:

Sujeta la fábula cómica a los preceptos que van indicados, hallará comprobada el espectador en su *origen, progreso* y *desenlace* la *verdad moral e intelectual que el poeta ha querido recomendarle.*

¿De qué se trata en el fondo? Simplemente de mostrarle implícita o explícitamente al espectador que existe una como *justicia inmanente* cuyos efectos habrá de sufrir si, en circunstancias análogas a las imaginadas por el dramaturgo, se comporta como el personaje «negativo» en vez de tomar ejemplo de la actitud opuesta. De ahí la importancia de un enredo sencillo, con armazón lógica y psicológica aparente y sobre todo verosímil, es decir, capaz de crear la ilusión de la realidad. Por ello también, lejos de aplicar tan ciegamente como se ha venido pretendiendo la regla de la unidad de tiempo definida por Boileau en unos versos varias veces traducidos al español, se esfuerzan varios autores por hacer coincidir en lo posible el tiempo ficticio con el real, en beneficio de la ilusión: Iriarte, Moratín hijo, puntualizan debajo del reparto los límites temporales de la acción, siempre inferiores a un «giro de luz febea»; en *La comedia nueva,* la coincidencia es perfecta: «la acción empieza a las cuatro y acaba a las seis», es decir, que dura lo que tarda la misma obra en representarse; igual particularidad tenían ya la *Raquel* de Huerta y la *Hormesinda* de Nicolás Moratín. Ahora se comprende mejor por qué ninguna de las tres unidades se observa como tal, en virtud de una ortodoxia rígida y meramente formalista; según escribe Moratín padre en su *Desengaño* segundo, «la *regla de las reglas,* a la qual se reducen las demás, ... es la verisimilitud o propiedad». Las tres se consideran, pues, como simples medios para conseguir la ilusión teatral, la verosimilitud, que es «el alma del drama». [9] Y el propio Manuel Josef Quintana podía escribir en 1821, al anotar una obra de sus años mozos, que se podía prescindir de una «estrecha observancia», como no fuese «en todo lo que pertenece a la verosimilitud». [10] Escribe por su parte el autor de *El sí de las niñas*:

en la observancia de este solo precepto va inclusa la de todas las demás reglas que le están sumisas, y tal vez para no quebrantarle es útil y conveniente atropellarlas. [11]

Este dictamen, formulado poco antes de estallar la guerra de la Independencia por un autor en plena posesión de su talento, basta para rebatir las afirmaciones aventuradas de una determinada crítica para la que Moratín fue un doctrinario intransigente.

Esa preocupación por la verosimilitud es tanto más fuerte cuanto que el modo de actuar de los cómicos en las tablas intensificaba en cierto modo, en opinión de los neoclásicos, los efectos «perjudiciales» de la dramaturgia tradicional en orden a la ilusión. No escasean los textos, incluso oficiales, en que se censura a los actores que charlan a vista del público mientras está declamando su papel un compañero, o que interrumpen su parlamento para responder a los aplausos, o saludan a un amigo que asiste a la representación, o también escuchan un soliloquio, en vez de fingir que no lo oyen, todo lo cual «conspira a destruir la ilusión teatral», tanto como la presencia de muchos curiosos que asoman las cabezas por los bastidores, amenizando la soledad del galán a quien la dama acaba de esconder en un cuarto de la casa.

Tales anomalías en las que al parecer no todos se fijaban, aclaran el sentido de aquella verosimilitud tan apetecida por los reformadores. Téngase en cuenta que los teatros públicos de la Corte no pasaban de tres, y que por lo tanto el número de actores era bastante reducido en comparación con el de los que trabajan hoy día en una capital, y prescindimos naturalmente de la plétora consecutiva al desarrollo del cine. Además, en la medida en que los de más categoría (primer galán, primera dama) elegían ellos mismos sus papeles, sobre todo en función de la importancia que se les daba en la comedia nueva, resulta que el público madrileño veía con notable frecuencia el mismo puñado de actores en trajes distintos y que en tales condiciones la suma *familiaridad* provocada por esos encuentros casi cotidianos mermaría la autoridad del personaje dramático, logrando éste imponerse con bastante dificultad como tal a la mayoría del público, mayormente si el actor que lo figuraba desempeñaba dos papeles, uno cómico y otro dramático o trágico, en la misma función; advertía, en efecto, un contemporáneo que «ya no les miran los expectadores con el interés que deben, porque biendo al que tenían por rey o general de un Exército bestido de pillo...». En el estudio de los

autos sacramentales hemos aducido ya unos ejemplos significativos; y si aludimos a este capítulo anterior, es porque el fin a que apuntan los neoclásicos en la reforma de los cómicos es sensiblemente análogo al de los partidarios de la prohibición del teatro sacro: así como en opinión de éstos había de ganar la religión al ser despopularizada y el fortalecimiento de la autoridad real se juzgaba incompatible con la aparición en las tablas de príncipes acomodados a la óptica popular, también convenía que al representante —apto para papeles de monarcas de este mundo o del otro— se le preservase de un contacto excesivo, como individuo, con la masa de los espectadores. Tal preocupación es la que traducen las modificaciones de la nomenclatura de los papeles dramáticos en las publicaciones oficiales de la Junta de Reforma a partir de 1800: las «damas» y «galanes» se convierten respectivamente en «Actrices» y «Actores»; al «barba» se le llama en adelante «Anciano», y al «gracioso», «Parte jocosa», etc., denominaciones todas que evidencian el intento de conferir mayor *dignidad* al cómico que desempeñe los referidos papeles, y, por ende, al personaje correspondiente.

Por su misma «inverosimilitud» fundamental tampoco podía serles grato a los neoclásicos el drama lírico. Luis Moncín, comediógrafo popular muy ajeno por supuesto a la preceptiva horaciana, extraña en *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta* que un rey destronado o un tirano vencido cante un aria «que a todos tiene suspensos/y admirados de escucharle», pues «parece que celebra/lo que le está sucediendo»; y añade:

> Al que le quitan su esposa,
> al que le dan un veneno,
> al que dan de puñaladas
> a la que a echarse va al fuego,
> sucede lo mismo: cantan
> siempre alegres y contentos
> *y no dexa su dulzura*
> *imprimir el sentimiento...*

También en nombre de la verosimilitud lamenta Miguel de la Higuera que el protagonista de una ópera muera «por la

clave de gesolreut». [12] El propio Leandro Moratín, después de empezar a escribir una zarzuela por encargo de su amo Cabarrús, confesaba en carta a Jovellanos:

> Es género que no me gusta, y no sé quién será el valiente que podrá excusar la *inverisimilitud* continua que trahe consigo. Si he de decir a Vmd. con franqueza lo que siento, ... mi opinión es que el arte de añadir por medio de la música energía y belleza a la declamación sin perjuicio de la *verisimilitud* todavía no se ha descubierto. [13]

Según dejamos expuesto en otro lugar a propósito de la zarzuela moratiniana *El barón,* que luego se convirtió en comedia, [14] la trasposición musical de los afectos o el mero acompañamiento melódico que se les da constituye un obstáculo para la ilusión de la realidad que ha de mantener el diálogo, pues la lección que se va desprendiendo de una escena en otra, insinuándose paulatinamente en la mente del auditorio, tiende a esfumarse en la medida en que con regularidad cada personaje se convierte otra vez en actor, denunciando con su canto lo ficticio de la situación y desplazando el centro de interés de ésta; tal alternancia contribuye a debilitar la relación inmediata que se establece entre el comportamiento de los protagonistas y los criterios habituales de enjuiciamiento. [15] No cabe duda, en efecto, de que si Luquillas, el barón fingido de la zarzuela, tenía buena voz, la impresión desfavorable causada por su embuste quedaba borrada por el gusto con que se oían sus vocalizaciones. Más aún; la transformación de la zarzuela en comedia trae como consecuencia una modificación reveladora en el desenlace: el bribón Luquillas ya no queda preso, sino que se da a la fuga; nada más natural en la medida en que se ha suprimido el canto y que la última salida del impostor era mero pretexto para formar un coro. Pero hay otro motivo; el castigo corriente, es decir, la detención, de Luquillas ya no convenía en una comedia cuyo fin *no es censurar la actitud del referido impostor, sino la de la lugareña deseosa de emparentar con grandes*: la reaparición final y el arrepentimiento de Luquillas podían en efecto constituir un divertimiento susceptible de atenuar el verdadero alcance del desenlace. Vemos, pues, hasta qué punto puede la música estorbar la ilusión tal como la conciben los neoclásicos.

Lo mismo ocurre con la diversidad de los metros, a la que también renuncia don Leandro al refundir su obra y que los partidarios de su estética desaprueban en el teatro del siglo de oro; [16] o con la impropiedad de los trajes, tantas veces denunciada:

> Un hombre que después de haver estado mucho tiempo en un calabozo sale de él con un vestido de color de rosa no quita menos la ilusión que Alexandro Magno con guantes, Julio César peinado a la Rhinoceronte...,

escribe Clavijo. [17] No todo el público tiene conciencia de tal impropiedad, cuyos efectos quedan neutralizados parte por la falta de información histórica y parte por la afición al lujo indumentario que ostentan los protagonistas principales. Y si los adversarios de tal concepción del teatro la consideran incompatible con la ilusión cómica, se debe sobre todo a que la idea que se forman de la ilusión es distinta y está condicionada al uso a que se la destina. La diversidad de los metros, la música, estorban esa ilusión al igual que el lirismo, esencialmente caracterizado por el empleo de la metáfora, tan frecuente en las obras del teatro áureo y de sus seguidores del XVIII; ese rebuscamiento formal, por captar la atención del público y —conviene decirlo— también por hacer no pocas veces incomprensible la idea que se expresa, atenúa la plena inteligibilidad del texto y por consiguiente la de la lección que encierra, o mejor dicho que debe encerrar, la obra teatral. Solicita menos al entendimiento racional que a la sensibilidad y a la imaginación, favoreciendo la intrusión de un universo distinto del de las representaciones habituales; procede de aquel «enthusiasmo propio de la Lyrica o de la Epopeya que más buscan lo admirable que lo verisímil», según escribe Moratín padre, quien aduce un famoso ejemplo de este «sumo artificio» sacado del principio del acto primero de *La vida es sueño*:

> Yo quisiera saber si una mujer que cae despeñada por un monte con un caballo, en vez de quejarse donde le duele y pedir favor, le dice todas aquellas impropias pedanterías, que las entiende el auditorio como el caballo. Si algún su apasionado cayese por las orejas, llámele hipógrifo violento y verá cómo se alivia. [18]

Se trata en el fondo de un efecto análogo al que produce el canto en una zarzuela u ópera cómica. Tal actitud nada tiene de sacrílega: la óptica de don Nicolás no es en este caso la de un *historiador* de la literatura, sino la de un *consumidor* acostumbrado a ver representar obras calderonianas; a nadie se le ocurriría censurar a un romántico a quien le hacía «roncar/ el *Café* de Moratín». Además, la repulsa del lirismo y, más generalmente, del estilo rebuscado en un diálogo cómico es también inseparable de la preocupación por evitar la mezcla de lo trágico, reservado a príncipes y grandes (*aristos,* el mejor, según Aristóteles), y de lo cómico que sólo conviene a la llamada clase media, y por lo tanto procede de una determinada psicología de clase. Escribe, en efecto, Sebastián y Latre, en su *Ensayo sobre el Teatro Español,* que tanto Talía como Melpómene «se han dexado ver hasta hoy *ricamente vestidas, pero no según conviene a su clase*; los brillantes adornos con que las aliñaron nuestro Poetas las *desfiguran* y *confunden*»; es decir, que por su riqueza «indumentaria» —se refiere, claro está, al estilo— queda Talía asimilada a su *noble* hermana, y que, por otra parte, la de Melpómene no carece de vulgaridad. Al leer estas frases no se puede por menos de recordar la censura de la gente de mediana pasada que luce trajes más lujosos de lo que conviene a su condición, y el encanallamiento de un sector de la juventud aristocrática. El rebuscamiento formal calderoniano a que alude Sebastián y Latre, lo califica Erauso y Zabaleta de «valentía», es decir, que lo considera expresión poética de la *nobleza* del dramaturgo; la hinchazón gerundiana, aquella valentía bastarda, agrada al público de los fieles del predicador porque le da la sensación de que por medio de ella se expresa la *superioridad* envidiable de una persona culta y, por ende, privilegiada, y justamente para revestir esta apariencia, para distinguirse de sus semejantes, es por lo que Fray Gerundio, hijo de labradores, hace sus «proezas pulpitables». No debe extrañar, pues, el que esa «pompa» en el estilo poético sonase a los oídos de muchos madrileños como una invitación a pisar cumbres normalmente inaccesibles, y que, por lo mismo, la adopción de un diálogo más cercano al lenguaje coloquial se considerase por algunos como un empobrecimiento.

Idénticas razones tienen los neoclásicos para desaprobar el sainete y la tonadilla en que actúen los mismos representantes

que en la comedia principal: tales alternancias son fuente de «distracción» y rompen la unidad del espectáculo, pero además la polivalencia de los actores ocasiona una confusión entre los dos personajes —uno cómico y otro trágico— que puedan encarnar sucesivamente en una misma función. Así

> Marco Anneo Séneca, que ha estado *dando excelentes consejos* a Nerón en la segunda jornada de la comedia, sale después convertido en tabernero del Rastro, luego canta una tiranita sardesca, y luego *vuelve a dar consejos* de clemencia al último de los Césares. [19]

Por el cambio de tonalidad que trae la representación del sainete (cuyos personajes son las más veces populares y cómicos) el mensaje cívico o moral transmitido por el héroe de la comedia heroica o de la tragedia queda desvirtuado por el chiste que sucede a la gravedad de la segunda jornada, y en cierta medida *desacreditado* por haberse asimilado el protagonista a los representantes de las clases populares al representar en el sainete, de manera que ya no puede persuadir al auditorio con tanta autoridad como si perteneciera exclusivamente a la clase de referencia que la mayoría del público trata de imitar en la vida cotidiana.

Es pues innecesario explicar detenidamente la hostilidad de los neoclásicos a la mezcla de los géneros en una misma obra («los donayres cómicos interrumpen intempestivamente la fuerza de los afectos trágicos», escribe Luzán); pero si se niegan a admitir el contrapunto del gracioso en medio de una escena dramática, no se debe únicamente a la incompatibilidad teórica de la risa y de la gravedad, sino que además les resultaba intolerable ver dialogar familiarmente dos o más personajes pertenecientes a clases distintas, por no decir opuestas; aquello equivalía a una negación de la jerarquía social conducente a la confusión de clases, ante cuyo espectro se estremece un Jovellanos. Escribía Moratín hijo en uno de sus primeros poemas:

> Allí se ven salir *confusamente*
> Damas, emperadores, cardenales,
> Y algún bufón pesado e *insolente*.
> Y *aunque son a su estado desiguales*.
> *Con todos trata, le celebran todos,*
> *Y se mezcla en asuntos principales*. [20]

Es decir, que se mezcla en los asuntos de sus amos, que no son de su incumbencia. «Si a V. md. le sucediera tal cosa con un criado, ¿no le arrojara por un balcón?», pregunta el autor de *La petimetra.* Esa asimilación era de tanto peor ejemplo cuanto que en la vida agitada de la capital se podía ver diariamente «el noble y el plebeyo *confundido*»; [21] la repulsa de la mezcla de los géneros hace, pues, como un eco al fortalecimiento de la separación de las clases, de una separación entre el mundo de los poseedores y el de los desposeídos. Los neoclásicos no discuten la atribución del papel de gracioso a un personaje de baja esfera, y en esto no se diferencian de sus antecesores del XVII, de manera que la discrepancia no afecta al fondo ni se puede hablar de ruptura entre la mentalidad de la élite ilustrada y la aristocrática del siglo anterior; a lo que se niegan rotundamente es a admitir aquella promiscuidad niveladora entre la persona ilustre y su lacayo en las tablas.

No por ello deja de valerse un Leandro Moratín de la mezcla de risa y llanto en sus propias obras, pero en este caso son dos elementos *complementarios* supeditados a un mismo fin que es hacer odioso un vicio determinado; de ninguna manera se trata de mezclar lo trágico y lo cómico, o, según las propias palabras del autor, de «*elevarse*» tanto que se usurpe a la tragedia sus particularidades o de «*descender*» a rozarse con la farsa. Don Leandro considera ridícula la intención que tuvo un cómico de añadir un par de graciosos a la tragedia de su padre, porque además de ser concesión meramente gratuita al gusto del público, dicha intrusión había de suscitar la risa, destruyendo por lo mismo el efecto provocado por la situación trágica. En cambio, en *El viejo y la niña,* el chiste y la gravedad no se repelen, no se neutralizan mutuamente, sino que más bien se complementan para concurrir a un solo fin que es persuadir al espectador de lo absurdos y peligrosos que son los matrimonios impuestos. Así lo entendió Larra, pues escribe que «convence por una parte con el cuadro ridículo el entendimiento; mueve por otra el corazón presentándole al mismo tiempo los resultados del extravío», [22] es decir, que lo que llama «carácter lacrimoso y sentimental» constituye un medio suplementario de persuasión. No se puede afirmar que en su primera obra don Leandro empezó «por no

conformarse con las reglas estrictas que él mismo formuló».[23] No se trata en realidad de la misma regla. Cuando se censura en los dramaturgos áureos la mezcla de lo cómico y lo serio, ello significa, como queda dicho, que no se admite en las tablas la mezcla de los dos tipos a quienes se atribuyen arbitraria y respectivamente dichas particularidades; así como tampoco se tolera que un personaje tenido por exclusivamente trágico, es decir, un prócer, anime una intriga de comedia, en la que sólo deben figurar los que puedan mover a risa, a saber, los protagonistas de la clase media. Como dice el propio Moratín al referirse a sus comedias, «ha visto [*el público*] que no hay en sus fábulas personas *heroicas,* ni mezcla de bufonesco y serio, de *trágico* y *cómico,* de *caballeresco* y *popular*». Por mucha emoción que puedan suscitar varias situaciones de *El viejo y la niña,* o de cualquier otra comedia moratiniana, nunca se llega a lo trágico, a cuya «grandeza» no puede pretender la obra por la mediana calidad de sus protagonistas.

¿Cuál es, pues, el estilo que mejor conviene al teatro neoclásico? La comedia debe naturalmente escribirse en prosa, «en atención a ser aquella una imitación más natural de la conversación»,[24] o, cuando menos, en romance octosílabo, «por ser éste el que más se acerca a la prosa»;[25] así se consigue mejor la ilusión de la realidad. «Imitando tan de cerca a la naturaleza, no es de admirar que hablen en prosa los personajes cómicos», escribe Moratín hijo en el *Discurso preliminar* de sus obras dramáticas; en el caso de una comedia en verso, «sólo el romance octosílabo y las redondillas se acercan a la sencillez que deben caracterizarse; y aun mucho más el primero que las segundas», pues el romance tiene sobre la redondilla la ventaja de la asonancia, que lo hace menos artificioso, y es, como dice el mismo autor, un «género de poesía que parece que no lo es», o sea un compromiso entre la necesidad de imitar un «diálogo familiar» y la de realizar, empero, una obra de arte. Por ello admira don Leandro la envidiable «naturalidad» de la «commedia dell'arte», que él llama comedia sin apuntador, en la que la improvisación de los actores tiene particular importancia. La mayoría de los dramaturgos influidos por el neoclasicismo se oponen, en efecto, según expresión de Montiano y Luyando, a una clase de versificación que «gobierna el concepto», y el autor del *Athaulpho* nos trae al re-

cuerdo la opinión de Moratín acerca del martilleo de los endecasílabos pareados del *Sancho García* cadalsiano, al censurar la «afectada igualdad, lo que es destructivo de la ilusión».[26] En análogos términos reprobaba Urquijo la «repetida monotonía y consonancia», incompatible, decía, con la expresión del furor trágico.[27]

Pero en el caso de la tragedia era imposible renunciar por completo a la versificación, generalmente endecasílaba, que era a la prosa o al romance lo que el lenguaje de los príncipes al de las «personas particulares», en virtud del mismo postulado que desde la Antigüedad venía reservando la tragedia para los «mejores» y la comedia para los representantes de las clases inferiores.[28] En cambio, el teatro «popular» que seguía desde lejos las huellas de la comedia áurea permaneció durante largo tiempo fiel al ritmo octosílabo en su mayoría, y cabe preguntarse si al poner en verso el *Delincuente honrado* de Jovellanos «para acomodarla al gusto del pueblo», no obedeció González de la Cruz a los mismos móviles que impulsaron a Sebastián y Latre a sustituir casi completamente por versos de romance la prosa del *Británico* traducido por Juan de Trigueros, es decir, si no fue debido al peso de cierta tradición. Como quiera que fuese, el compromiso entre la nobleza de la expresión y la verosimilitud de la misma se realiza de manera bastante satisfactoria: basta con ir más allá de la asonancia del romance suprimiendo cualquier coincidencia fonética en las rimas; Montiano propone el verso suelto; también en nombre de la verosimilitud elige López de Sedano en su *Jahel* el endecasílabo suelto; en cuanto a Nicolás Moratín, adopta en sus tres tragedias un término medio, «usando de asonantes y consonantes según ocurren, sin buscarlos ni desecharlos», sin renunciar tampoco al verso suelto, de manera que el principal elemento discordante queda eliminado sin perjudicar a la «dignidad» del lenguaje.

Si nos atenemos a la comedia, es fácil observar que en una obra como *El sí de las niñas* menudean las expresiones, los modismos, los giros, *de cuya perfecta autenticidad y naturalidad deja constancia el epistolario de Moratín.* En beneficio de la verosimilitud llevó incluso éste el cuidado hasta imitar, como advierte atinadamente Alcalá Galiano, «el frasear cortado, interrumpido y no conforme a la gramática, de que solemos

valernos los españoles en el trato común de la vida».[29] Más aún: el ex jesuita Arteaga escribía en 1790 que le encantaba en *El viejo y la niña* «el estilo... igual, sencillo, castizo y sembrado de ciertos *idiotismos propios de Madrid*».[30] Tampoco se puede dudar de la sinceridad de un calificador del Santo Oficio, fray Rafael de Jesús Muñoz, quien daba, en plena reacción fernandina (julio de 1819), según queda apuntado, la siguiente definición de la obra maestra de «Inarco»:

> Esta comedia es tanto más perjudicial quanto el lenguaje y las grac^{s} de q^{e} abunda están tomadas de lo más puro de la lengua castellana, acompañándolo con una naturalidad encantadora en las personas q^{e} hablan. Yo mismo he oído citar algunos dichos de esta comedia y he sido testigo del efecto que produxeron a los concurrentes...

Y si hemos de dar fe al militar Juan de Dios Gil de Lara, muchas fueron las expresiones festivas de *La comedia nueva,* primera obra moratiniana en prosa, que conservaron en la memoria las «personas de gusto» de la corte.[31] El caso es que el «modo natural y sencillo con que los Actores» representaron *El sí de las niñas* fue lo bastante excepcional como para que lo refiriese la prensa.

Conversación cotidiana, pues, pero de ninguna manera vulgar, pues se trata de «embellecer sin exageración el diálogo familiar», evitando por lo mismo «que degenere en trivial por acercarlo demasiado a la verdad que imita».[32] El ejemplo más significativo es a este respecto aquel «Maldito seas tú y tu camino y *la bribona que te dio papilla*», que profiere Calamocha en la escena décima del acto segundo de *El sí*: maldición corriente si la hay («la madre que te parió»), pero ha sufrido empero cierta elaboración que, sin debilitar su fuerza expresiva ni su carga concreta, la hace a pesar de todo decente y, por ende, digna de pronunciarse *coram populo.* «Imitación, no copia», decía Moratín refiriéndose a la comedia neoclásica.

Vemos, pues, cómo el nuevo estilo dramático, en la tragedia y más aún en la comedia neoclásica, de la que *El sí de las niñas* es buen ejemplo, ya constituye por sí mismo una toma de posición ideológica, en la medida en que contradice ciertos cánones de escritura heredados del siglo anterior y fundamentalmente aristocráticos. Según observa atinadamente

F. López,[33] esta nueva forma de escribir corresponde a una nueva forma de *pensar*; inseparable en sus orígenes de un renacer científico relacionado con el incremento de la actividad económica y la paulatina constitución de una clase burguesa, la escritura clásica corresponde a la necesidad de constituirse un nuevo instrumento de *intelección* y de *persuasión* capaz de dirigirse a la razón, y ya no dispensador de ilusión, como el lenguaje de las postrimerías del «barroco», es decir, al fin y al cabo un instrumento de acción sobre la realidad.

Pero la verosimilitud no siempre, ni mucho menos, se reduce a la mera credibilidad: refiriéndose a la censura del *Cid*, de Corneille, por la Academia francesa, escribía Luzán:

> que no todas las verdades son buenas para el teatro (...) Hay verdades *monstruosas* o que se deben suprimir *por bien del público* (...) En esos casos principalmente tiene derecho el Poeta de *preferir la verisimilitud a la verdad*, y de trabajar más presto sobre un argumento *fingido*, pero *ajustado a la razón y a lo verisímil*, que sobre otro *verdadero*, pero que no sea *conforme a la razón y verisimilitud*.

Y añadía luego:

> Con esta autoridad bien podremos decir que los asuntos de la *Ilustre Antona García* y de otras Comedias semejantes, dado que sean *verdaderos e históricos*, no obstante, por ser *inverisímiles*, son *impropios para el teatro*.[34]

Así, pues —aunque no es ninguna novedad, pues en realidad se remonta cuando menos a Horacio—, es verosímil lo que se considera «bueno para el público», es decir, conforme a cierta *moral destinada a dicho público*. Según escribe Nifo, «lo verosímil es todo aquello que se conforma con la opinión pública»,[35] o sea con la ideología de la gente que tiene derecho a formular opiniones, la que define el «buen tono». Ello restringe y desplaza el área semántica de ese concepto de verosimilitud, cuyo carácter *clasista* no deja lugar a dudas; los ejemplos que lo demuestran son innumerables: escribe Luzán que en *El perro del hortelano*, de Lope,

> se puede ver el defecto de una *fábula inverisímil*. En ella una *dama principal* se enamora de un *criado suyo:* lo qual no niego que *puede*

ser verisímil; pero *¿cómo puede serlo* que esta dama tenga tan poca cordura y tan poco miramiento en su pasión que *todos la sepan y ella no se recate de nadie?* [36]

Dicho de otro modo, el amor de Diana por Teodoro es perfectamente creíble, luego verosímil; pero lo que es inverosímil, es decir, inadmisible, es que dicho amor sea *público,* y *contradiga por lo tanto implícitamente la jerarquización clasista de la sociedad.* Al censurar Díez González la refundición de *La Estrella de Sevilla,* de Lope, por Trigueros, le llama la atención la última escena en la que el rey don Sancho el Bravo confiesa públicamente su culpabilidad total y exclusiva en la muerte de Bustos Tavera; y apunta:

> Aquí parece que al Poeta se le apuraron todos los recursos para dejar al Rey en buen lugar, pues le hace confesar *en público sus delitos* para que logre la absolución de ellos; y esto lo califica de Heroísmo: *yo lo gradúo de imberosímil.* [37]

El concepto de verosimilitud cobra en este caso un matiz políticosocial: Díez González expresa en términos de estética dramática un juicio fundado en realidad en un criterio absolutista. Forner considera por su parte distintas la verosimilitud en el sentido más corriente de la voz y lo que él llama «verisimilitud teatral»: «el objeto de la Fábula es representar no todo lo que pueda ser, sino lo que pueda ser sin gran repugnancia»; [38] por ello censura en la *Raquel* de García de la Huerta la figura de un rey que prefiere «el gusto de una mugercilla a toda la felicidad de sus Reynos»; es decir, de un rey que se opone al modelo propuesto por la propaganda absolutista. Vemos, pues, cómo se inserta la estética neoclásica, como cualquier otra, en un conjunto ideológico más amplio. [39] Por algo afirman sus partidarios que la *razón,* y no la autoridad de los antiguos, es la que impone la observancia de las reglas. Moratín padre invoca, en efecto, a la «razón natural» contra la acusación de «capricho de los Petimetres y Estrangeros» esgrimida por sus adversarios; Forner asimila «la razón y el buen gusto»; Díez González, «el arte o la razón (q^e^ es lo mismo)». Dicha razón, como ya sabemos, no es más que el interés de una clase convertido en principio abstracto y universal. La asimilación que hacen Forner y Díez González muestra

que, si bien tiene la estética carácter específico propio, también puede servir para auxiliar la dominación del grupo social que la propugna.

Examinemos una recriminación de Nicolás Moratín relativa a la influencia ejercida por las comedias del siglo de oro, y con la que tenemos ya cierta familiaridad:

> Con retóricas voces esplicado
> Disimulan el vicio apetecido
> Y hacen amable aun el mayor pecado.
> Lo doran con tan vivo colorido
> Que pervierten sus voces a *la honesta*
> *Doncella,* y *al mancebo inadvertido.*
> Mas, *¿qué admira maldad tan manifiesta*
> Si en España no tienen mayor arte
> Que la *imaginación más descompuesta?*
> Arrima los preceptos a una parte
> Quien pretende escribir una comedia... [40]

El autor de esos tercetos parece establecer una relación de causa a consecuencia entre la primacía de la inspiración, la *libertad* en materia de poesía dramática, y el imperio, la omnipotencia, de la pasión amorosa, esto es, la «inmoralidad», en los protagonistas del teatro áureo; entre la repulsa de una coacción de carácter estético impuesta al numen, y la de las limitaciones que la moral social impone al impulso pasional. Efectivamente, los defensores de Calderón consideran que se manifiesta en ambas actitudes la *nobleza* del dramaturgo y la *nobleza* del héroe que le sirve más o menos de portavoz; una misma causa genera, pues, dos niveles distintos de la superestructura ideológica dos actitudes a un tiempo específicas por su contenido respectivo e idénticas por su significación. Se «arriman los preceptos a una parte» —según frase de Lope— como «se atropellan aquellos respetos que deben contener las pasiones más violentas»; [41] la misma manera de definir ambas cosas evidencia el carácter fundamentalmente moderador de los principios en cuyo nombre se denuncian: a los preceptos que han de encauzar, *controlar,* la inspiración, corresponden, en la esfera del erotismo —esa otra manifestación de la individualidad, del instinto— los «respetos», o sea las convenien-

cias morales y sociales que deben *contener* las pasiones en los límites de lo «razonable». Dicho de otro modo, la reforma de las costumbres, tanto en la vida civil como en las tablas, es inseparable de la de los usos estéticos también acreditados por una gloriosa tradición; se trata, pues, de transformar el conjunto de una *mentalidad* para asegurar mejor la dominación ideológica sobre las masas.

¿Será lícito, empero, afirmar con Ruiz Morcuende que Moratín el joven fue un gran dramaturgo «a pesar de las tres unidades», o con Menéndez y Pelayo, que se le debe considerar como «mártir de (*su*) doctrina literaria»? Don Marcelino y sus discípulos compartieron la aversión ideológica de los conservadores del XVIII a los reformistas ilustrados, y como ellos atendieron sobre todo al aspecto represivo, o compresivo, de la regla de las tres unidades, indudablemente el más aparente, tanto más cuanto que se negaban generalmente a admitir la compatibilidad del arte y de la preocupación docente, a la que están subordinados los preceptos aristotélicos y sin la cual carecen de justificación para un neoclásico. Pero la utilización del arte dramático como vehículo de una enseñanza sólo es reprensible para quien no aprueba el contenido particular de dicha enseñanza; la trasposición de esa negativa, circunstancial y concreta, al nivel de las ideas abstractas, de la teoría estética, para darle una engañosa coloración de universalidad, es un proceso que la psicología social nos ofrece casi diariamente. Y, de no ser así, ¿por qué reprobaría entonces don Marcelino, en nombre de la *enseñanza* religiosa que, en su opinión, transmitían los autos, el decreto de prohibición de los mismos? Se objetará que no se trata de la misma enseñanza. Cabalmente...

A ese respecto no deja de ser interesante el que Alberto Lista, poco favorable al nuevo teatro romántico al que considera antimonárquico, anticatólico e *inmoral,* reaccione afirmando paradójicamente, a pesar de sus convicciones neoclásicas, que el teatro no debe enseñar, sino limitarse a divertir; incluso escribe que las comedias de Moratín no tienen un fin docente, sino simplemente cierta conformidad con la moral. Es que, negándose a admitir *una determinada* enseñanza, mejor dicho, una determinada ideología que refleja el teatro romántico triunfante, y que a él no le conviene,[41 bis] convierte su propia

disconformidad en una regla estética abstracta y universal ajena al neoclasicismo que defiende.

Al hablar de «martirio» a propósito de Moratín se olvida que la reglamentación neoclásica iba ante todo dirigida contra las prácticas tradicionales fundadas en una psicología social reputada incompatible con las miras gubernamentales en materia de política interior; y se reduce además el neoclasicismo a su mera *letra,* al injerto de un elemento extraño; es decir, que no se le entiende por exceso de formalismo.

Con razón escribía hace unos años Marcelino D. Peñuelas: «aunque se discutía de teorías estéticas, con una pasión digna de mejor causa, había en el fondo una tensa inquietud, más profunda, de raíces ideológicas».[42] Por lo cual es imposible compartir su parecer cuando declara, poco antes, que el neoclasicismo estuvo «vacío de sentido»; no es en el fondo más que una variante de la opinión de don Marcelino antes citada y que equivale a separar arbitrariamente, como totalmente ajenas, una concepción del arte dramático y el pensamiento políticosocial que le sirve de soporte. Digámoslo de una vez para todas: Moratín fue un gran dramaturgo no *a pesar* de las tres unidades, ni siquiera tampoco *gracias* a ellas, pues vendría a ser lo mismo que reducirlas a una mera receta, siendo así que, por el contrario, constituyen el armazón de su pensamiento de comediógrafo; lo fue *con* las reglas, por la sencilla razón de que éstas reflejaban, a nivel de la estética dramática, unas opciones ideológicas de carácter más general pero no menos esenciales para el autor, pues determinaban toda su existencia de hombre social.

De ahí el desprecio de Moratín y sus iguales por aquellos neoescolásticos que son al fin y al cabo los «pedantes», es decir, los críticos de escasa envergadura más atentos a la letra que al espíritu del clasicismo, y cuya ortodoxia es tanto más rígida cuanto que no se apoya en la experiencia de una práctica en la que debe necesariamente desembocar cualquier teoría para sobrevivir. Conviene repetir que en los literatos de más talento la sumisión a las reglas no es de ninguna manera incondicional ni ciega:

> Los preceptos deben ilustrar y dirigir al talento, no esterilizarle ni oprimirle.[43]

No se nos olvida por cierto que los dramaturgos de la generación anterior a la de Moratín el joven experimentaron no pocas dificultades en sus intentos para acomodar sus obras a la poética que deseaban aclimatar. El autor de *Hormesinda* —mejor dicho, su amigo Bernascone— se considera satisfecho de haber escrito «una Tragedia *sin* amor, *sin* episodios extraños, *sin* soliloquios, *sin* apartes, *sin* dexar solo el Theatro desde el principio hasta el fin..., circunstancias tan difíciles... que no se hallan juntas en ninguna otra tragedia».[44] Son muchas negaciones, y que evidencian el aspecto opresivo de dichos principios; por otra parte, la última «cualidad», la del desarrollo ininterrumpido de la acción, recuerda la tragedia de Huerta en la que dicha particularidad se presenta como un desafío a los neoclásicos en su propio terreno, como si dijéramos un hiperclasicismo formalista; también —se dirá— parecen gloriarse un Iriarte o un Leandro Moratín de haber observado en sus comedias la unidad de tiempo, pues lo suelen puntualizar debajo del reparto; pero es más bien reflejo de una lucha constante y durante largo tiempo insegura contra unos adversarios apoyados en la «mayoría silenciosa».

Lo cierto es que escribía Bernascone en el citado prólogo de la *Hormesinda*:

> Decir que no hay reglas para el Theatro es un absurdo, y decir que hay tantas y tan arbitrarias como se imaginan los Críticos implacables, estrechando más y más a los Ingenios, sin escribir ellos nada, es malicia o ridiculez. Hoy no se necesitan tantos preceptistas, pero sí quien ponga en práctica las reglas, que éste es el único medio de enriquecer nuestro Theatro.

Aquello no era sólo curarse en salud; Nicolás Moratín opina incluso en el prólogo de *Guzmán el Bueno* que el dramaturgo puede cometer voluntariamente una infracción si de tal infracción puede resultar más belleza, en vez de atenerse a «la exactitud árida y escrupulosa que prescriben las reglas». El propio hijo del autor se atrevió a dejar «el teatro... solo y obscuro por un breve espacio», en el acto segundo de *El sí,* y conviene recordar que ninguna de sus comedias consta de cinco actos, sino que unas tienen tres, como las antiguas, y otras dos, lo cual no corresponde a ninguna poética; en la refundición de *La melindrosa,* de Lope, confiesa Trigueros que

ha conservado las tres jornadas del original por no haberle obligado la unidad de lugar «a dividir en cinco actos la obra»; tres actos tienen también *La petimetra* y el *Guzmán* de Nicolás Moratín, si bien las otras dos tragedias del mismo son conformes al uso clásico.

Las observaciones anteriores nos llevan naturalmente a un principio de indudable ortodoxia y que admiten todos, a saber: que no basta el arte si no se ha nacido poeta. Nicolás Moratín lo enuncia en el prólogo de la *Hormesinda*; su hijo lo repite en varios lugares, y en particular en el *Discurso preliminar* a sus comedias, verdadero balance o testamento literario, según opina Menéndez y Pelayo:

> *si el arte es suficiente para evitar el error, no basta él solo para producir los aciertos:* éstos nacen de otro origen; *no los aprende* el poeta, los halla en sí; no los adquiere a fuerza de instrucción, la *naturaleza* se los da.

Son, con poca diferencia, las mismas fórmulas que empleaba ya unos treinta y cinco años antes en *La derrota de los pedantes* al asegurar que

> no es dado a la más fecunda fantasía hacer nada perfecto si las reglas, las abominadas reglas no la señalan los debidos límites; y que igualmente yerran los que gradúan el mérito de sus producciones por *los defectos que evitan y la escrupulosa nimiedad en la observancia de los preceptos,* cuando *falta en ellas la invención,* el talento peculiar de cada género y *aquel fuego celestial que debe animarlas.*

Naturaleza y arte —inspiración y reglas— ya no se excluyen mutuamente como en los escritos teóricos de los adversarios del neoclasicismo; su unión, tenida por indispensable, refleja con bastante nitidez el compromiso entre la tradición aristocrática y el autoritarismo de un estado monárquico que daba acogida a los nuevos valores burgueses, y llegó a imponer oficialmente en 1799 la estética dramática que mejor cuadraba con sus miras políticas.

1 Véase cap. V, pp. y ss.

2 Citado por Coe, *Catálogo...*, p. 130.

3 Según Clavijo (o. c., IX), sabe el comediógrafo «que es menester variar el Teatro cinco o seis veces en cada Pieza, para mostrar otras tantas decoraciones prevenidas. Y así le es imposible conservar la unidad de lugar».

4 Basta visitar un monumento en medio de un concurso popular (un día festivo por ejemplo), y sobre todo oír los comentarios del guía, para que la frase del *Memorial Literario* cobre su pleno sentido.

4bis Ni tampoco debe olvidarse que, según advierte atinadamente Duncan Moir, en un sentido relativamente lato «muchas de las comedias de capa y espada de Calderón son perfectamente regulares» («Las comedias regulares de Calderón: ¿unos amoríos con el sistema neoclásico?», *Hacia Calderón,* Berlín, 1971, p. 67).

5 *Reflexiones sobre la Lección Crítica...*, p. 136. Pero agrega también, como la mayor parte de los neoclásicos: «El Arte sin Ingenio, un cadáver inanimado, una flor marchita...»

Interesa recordar que Porcel, poco amigo de las reglas que en su opinión oprimen el «Enthusiasmo y la inspiración», se vale de la misma imagen que Forner para defender una teoría opuesta a la de éste: después de afirmar que «el Poeta no debe adoptar otra ley que la de su Genio», añade: «aun por esto nos pintan al Pegaso con alas, *y no con freno;* y si éste se le pone (...) es desatino, así porque las alas quedarían ociosas como porque es oponerse a la libre imagen del Genio Poético» (*Juicio lunático,* o. c.).

6 «... porque para el vulgo lo mismo es la distancia de mil leguas que la antigüedad de mil años» (Luzán, o. c., III, VI).

7 Guillermo de Torre, «Hacia una nueva imagen de Moratín», *Papeles de Son Armadáns,* 1959, XVI, n. XLVIII.

8 Moratín, *Discurso preliminar,* B. A. E., II, p. 321.

9 *Diario de Madrid,* 3 noviembre 1790.

10 B. A. E., XIX, p. 81.

11 *O. P.,* p. 78.

12 *Carta de un español a una señora sobre la decantada Comedia francesa intitulada el casamiento de Fígaro,* M., 1787.

13 *Epistolario,* ed. citada, p. 101.

14 R. A., «Une zarzuela retrouvée...», art. citado, p. 317.

15 «El canto en los teatros siempre tiene mucha inverisimilitud; a la qual unida la distracción que causa la dulzura con que enajena los ánimos y la atención, desluce todo el trabajo y esfuerzo del Poeta, y todo el gusto y persuasión de la Poesía, introduciendo en vez de este deleyte (que podemos llamar racional, porque se funda en razón y discurso) otro deleyte de sentido, dimanado solamente de las impresiones que en el oído hacen las notas harmónicas, sin intervención del entendimiento ni del discurso.» (Luzán, *La Poética,* III, XIV, p. 208.)

16 «... tercetos, octavas, décimas y otros géneros de rimas cuyo conocido artificio se opone directamente a la verisimilitud» (Luzán, o. c., III, XII).

17 O. c., LXI.

18 *Desengaño III...*, p. 29.

19 L. F. de Moratín, *O. P.*, II, p. 101.

20 B. A. E., II, p. 579.

21 Nicolás Moratín, *Sátira II.*

22 *Obras completas de Fígaro,* II, p. 186.

23 P. Mérimée, art. citado, p. 740.

24 Iriarte, *Colección de obras en verso y prosa,* M., 1787, V, «Al Lector».

25 Jovellanos, *Curso de humanidades castellanas,* B. A. E., XLVI, p. 145. Así opinan también Luzán, Alcalá Galiano, etc.

26 *Discurso II sobre las Tragedias españolas,* M., 1753, p. 104.

27 *Advertencia* a *La muerte de César,* s. p.

28 «Es verdad que los versos de ocho sílabas ayudan menos que los endecasílabos para hacer la expresión pomposa» (Trigueros, *Sancho Ortiz de las Roelas, «Advertencia»,* p. 9). Si el *Pelayo* de Jovellanos está escrito en endecasílabos, los personajes de su *Delincuente honrado,* en cambio, por ser de condición inferior a la de los héroes de la obra anterior, dialogan en prosa.

29 «Juicio crítico sobre el célebre poeta cómico D. Leandro Fernández de Moratín», *Rev. peninsular,* Lisboa, 1855, I, p. 531.

Esta novedad fue censurada por el «vecino de Guadalaxara», quien advierte que la obra está «punteada» (se trata de puntos suspensivos) en las dos terceras partes.

30 Véase Cánovas, o. c., p. 146.

31 Al que tradujo la obra para el librero Ladvocat en París (1822) le desconcertaron las expresiones sacadas del lenguaje coloquial: Moratín hizo una lista de sus equivocaciones.

32 Moratín, *Discurso preliminar,* p. 320.

33 *Juan Pablo Forner...*, I, p. 121.

34 O. c., III, VI.

35 *La Nación española defendida...*, p. 57.

36 O. c., III, XVII, p. 240.

37 B. N. M., ms. 18475 (1 a 3).

38 *Reflexiones...*, p. 130.

39 Moratín hijo busca la misma ilusión de la verdad en la pintura o la escultura, como podemos observar en varios pasajes de sus recuerdos de viaje. Pero como en el teatro esa verosimilitud debe ser fruto de la imitación, y no de la mera copia, es decir, el resultado de una elaboración en la que interviene no sólo la estética, sino también la ética. Así, por una parte, la Venus del Ticiano es de una «belleza que, sin dejar de ser natural, jamás se encuentra en los objetos que la naturaleza nos ofrece» (*Viaje de Italia, O. P.*, I, p. 334); y por otra, «No puede darse cosa más natural ni más graciosa en un chiquillo, *ni más impropia de la alta majestad del divino Verbo*», que en esa Adoración de los Pastores de Andrea del Sarto, en la que se pinta al niño Jesús «metiéndose el

dedo en la boca y tentándose la...» (ibid., p. 515; el lector, menos pudibundo que Hartzenbusch, pondrá la palabra que falta).

[40] *Sátira II,* p. 32.

[41] Véase más arriba, p. 161.

[41bis] Por algo define Víctor Hugo al romanticismo —si bien con alguna falta de matices— como «liberalismo en literatura». Y, en efecto, no cabe duda de que la lucha contra las reglas estéticas «opresivas» es inseparable de la lucha contra la «opresión» política. Pero lo que conviene no olvidar es que incluso los que abogan por la repulsa de unas determinadas reglas *obedecen a otras* —llámense cánones estéticos— que mejor convienen a su forma de pensar y sentir y de las que por lo mismo puede que no tengan clara conciencia (véase el *Arte nuevo* de Lope...): el pez se da cuenta de que obedece las leyes del medio acuático sólo cuando se le saca fuera de él.

[42] «El siglo XVIII y la crisis de conciencia española», *Cuadernos americanos,* XIX, 2, marzo-abril 1960, p. 165.

[43] L. F. de Moratín, *O. P.,* I, p. 79.

[44] *Prólogo,* s. p.

EPILOGO

La reforma

La realización de la reforma teatral y la consiguiente imposición desde arriba de la nueva estética se enfrentaban con una serie de obstáculos y de intereses demasiado importantes para que el triunfo de los neoclásicos dejase de ser efímero.[1]

En primer lugar, la admisión de una obra dependía del parecer de la compañía, y más generalmente del voto de los actores principales a quienes se la leía el comediógrafo, de manera que éste solía estar sometido a las exigencias de los representantes, y a través de ellos, a las de la mayoría del público. De ahí las relaciones de dependencia, y en los casos más favorables, de connivencia, que se establecían entre el creador y sus posibles intérpretes, y por lo mismo, las dificultades que encontraron un Moratín o un Iriarte para conseguir que se representaran sus primeras comedias. El modo de remuneración de los cómicos madrileños, al menos en la segunda mitad del siglo, era relativamente complejo e irregular —a diferencia de lo que ocurría en Barcelona o Cádiz donde se cobraban salarios fijos—, y lo que importa para nuestro propósito es que parte de dicha remuneración era proporcional al importe de las entradas diarias, descontados los gastos de las compañías y las cantidades reservadas para las obras pías.[2] De ahí se infiere, pues, la preferencia que daban no sólo por gusto, sino también por interés a las obras capaces de atraer al mayor número de espectadores, «juzgando —como dice Mariano Luis de Urquijo— que no podrían agradar las composiciones que no se conformasen con sus ideas».[3] Los muchos gastos propios de la profesión tampoco predisponían a los cómicos a aventurar el éxito de una función, mayormente si se recuerda que la compra de los trajes corría a cargo de los mismos, por lo que nece-

sariamente se establecía un compromiso entre la afición del público a la variedad y vistosidad del vestuario y las posibilidades del presupuesto de los galanes, y no hablemos de las llamadas «partes de por medio» ni de los comparsas. En tales condiciones, ¿cómo se les había de convencer de la necesidad de una verosimilitud en la indumentaria, tan grata a los neoclásicos? ¿Ni cómo se podía persuadirle al público, acostumbrado desde largo tiempo atrás a las impropiedades de esta clase, a que se mostrase más exigente, si por otra parte no disponía en su mayoría de ningún elemento de referencia? Esta connivencia tácita, como hemos dicho, era la que dificultaba la empresa de los reformadores. Además, la gratificación de 1.500 reales concedida al dramaturgo por lo general para la entrega de una comedia de teatro en la segunda mitad del siglo [5] era muy superior a la que conseguía una comedia sencilla, y dicha suma quedó sin modificar durante los cuarenta últimos años mientras el coste de la vida iba subiendo inexorablemente; por otra parte, al ingenio de la primera mitad de la centuria se le abonaban al parecer unos cien reales diarios separados del total de las entradas para cada obra nueva de teatro, de manera que tenía interés en escribir una comedia «duradera», es decir, conforme a las preferencias de la mayoría, y en ocasiones favorables se podían cobrar por lo tanto unas sumas iguales e incluso superiores a los 1.500 reales: ello explica en parte la fecundidad de los dramaturgos «populares» y el éxito del cañamazo de *El gran cerco de Viena,* la obra del desgraciado don Eleuterio moratiniano. La villa y las obras pías (hospital de San Juan de Dios y hospicio), directamente alimentadas por los ingresos de los coliseos, también tenían interés en que fuesen mayoritarias las comedias de teatro, pues ocasionaban automáticamente la subida del precio de las localidades y eran las más concurridas.

La única medida capaz de contener la ola de comedias de teatro y de fomentar otras clases de obras consistía, por una parte, en suprimir la diferencia del coste de las entradas entre las dos categorías de obras, y por otra, a idear otro modo de remuneración de los dramaturgos. Así lo hicieron los dirigentes de la reforma. 1.500 reales correspondían en 1782 al salario del oficial de joyero Leandro Moratín para tres meses

de trabajo, una suma levemente inferior a lo que gastaba durante el mismo período para su mantenimiento y el de su madre. Un don Eleuterio se veía, pues, en la precisión, primero de escribir, y luego de conseguir que admitiese la compañía cuatro comedias de teatro anuales para, digamos, no morirse de hambre con su numerosa familia. No extraña, pues, el que se instaurara una ardiente competición entre los escritores del mismo jaez, y que todos se esforzasen por subordinar sus inspiraciones a las preferencias de los actores principales; en un poema de principios de la década del 90, Moratín se burla de algunos que trabajaban a destajo para los cómicos, afirmando que

> ... Concha, *haciendo ajustes*
> Con Martínez y Ribera,
> *Ofrece dar el surtido*
> *Necesario de comedias,*
> Y Moncín, para quitarle
> El aplauso y las pesetas,
> Hace rebajas...[6]

Y cuenta Díez González que «suelen ir de Comediante en Comediante, preguntándoles qué papel quieren que les ponga en la Comedia que va a componer para el teatro de tal o tal día, y conforme al gusto de cada uno saca su Comedión»,[7] lo cual tiene por corolario la supresión de los pasajes que juzgan inadecuados o inútiles los mismos representantes, o las frases que añade espontáneamente tal o cual gracioso durante la función para saborear un rato más el aplauso del público. Resulta pues perfectamente explicable la poca inclinación de la mayoría de los poetas y de sus intérpretes a la estética neoclásica, por lo demás antipopular en su esencia.

La frecuencia de los cambios de programa impedía por lo general que se dedicasen más de dos o tres días al estudio y repaso de los papeles, quedando reducidos al mínimo los ensayos de la obra. A consecuencia de ello, los cómicos, que son los «órganos por donde recive el Público las útiles lecciones de los buenos Authores»,[8] estropean el estreno por conocer imperfectamente el texto de la comedia, trastornando a veces el orden de las escenas, a pesar del imprescindible apuntador

que trata constantemente de estimular la poca memoria de sus compañeros, hasta tal punto que, según varios testimonios no muy benévolos, se oye dos veces la obra en vez de una. Lo más que pudo conseguir Leandro Moratín en julio del 99, y en condiciones excepcionales, esto es, con el apoyo del corregidor y poco antes de ser creada de orden del gobierno la Junta de Reforma, fueron seis ensayos colectivos y ocho individuales o parciales para la reposición de *La comedia nueva.*

A la censura eclesiástica también le tocaba su parte de responsabilidad en la situación poco floreciente del teatro neoclásico. Mientras el vicario no halla ningún reparo en algunas obras «escandalosas», advierte Díez González que, en cambio,

> ... Comedias arregladas se han reprobado por el Censor a quien las remite el Vicario, y se han vuelto a reprobar dos y tres veces, o tacharse de modo que se inutilicen, como los hemos visto recientemente en la celebrada Comedia intitulada *El viejo y la niña,* y en otras... [9]

Ya hemos tratado de explicar las razones por las que, en nuestra opinión, dichos censores se mostraban más severos con tal o cual comedia neoclásica que con las de magia, por ejemplo: éstas seguían la corriente a una alienación popular que no redundaba en perjuicio de la Iglesia, pese a las apariencias, pues mantenían o fomentaban un saludable embrutecimiento o, según decían algunos, entre ellos Goya, el sueño de la razón. En cambio, *El señorito mimado, El viejo y la niña* o *El sí de las niñas* y otras más del mismo corte inclinaban a la reflexión. Pero no es ésta la única razón de la benevolencia de la censura con aquellos «monstruos» dramáticos: no debe perderse de vista, como ya se ha dicho, que varias instituciones piadosas cobraban un porcentaje sobre las entradas, y que las tragedias neoclásicas solían ser menos concurridas que las de magia, *Marta la Romarantina, El mágico de Salerno,* y su numerosa descendencia. No se iba a matar la gallina de los huevos de oro sólo por prohibir en los escenarios la hechicería que se castigaba en la vida diaria. Además, se disponía de un fray Diego José de Cádiz o de sus émulos para salvar las apariencias.

Así, pues, nada predisponía el teatro a convertirse en vulgarizador de la propaganda ilustrada para uso de las masas.

Este era justamente el papel que deseaban verle desempeñar los medios dirigentes: en todos los tratados o planes de reforma, se afirma que el teatro debe ser una «escuela de buenas costumbres», la «escuela más pública», el «Maestro público de las costumbres», la «escuela del pueblo, en donde al divertirse aprendiese sus obligaciones». La comedia —entiéndase, la «buena»— es, según Clavijo y Fajardo,

> tanto más necesaria quanto está destinada para el Público *que no lee otros libros ni tiene otra educación.* Su influxo es poderoso sobre los hombres; y así la buena Comedia es tan capaz de reformar un Pueblo y de mantenerlo reformado como la que presenta malos exemplos es capaz de pervertirlo o mantenerlo corrompido. Por esto todos los grandes hombres han dicho siempre que éste devía ser uno de los principales objetos del Govierno, como que *ésta es la educación pública,* y la que únicamente puede formar las costumbres de los Pueblos. [10]

Nicolás Moratín declaraba que «después del púlpito» era el teatro el que podía ejercer la mayor influencia en las masas, pues en la medida en que la prensa alcanzaba una relativa minoría de lectores, la predicación y la comedia constituían, como diríamos hoy, los dos únicos «mass media» verdaderamente eficaces. [11] Además, la utilización del teatro como medio de acción psicológica podía ofrecer, en opinión de algunos, la doble posibilidad de moldear la mentalidad popular en función de las exigencias de la política económicosocial, y de neutralizar en caso de necesidad los efectos eventualmente divergentes de la predicación. La parte positiva del programa del nuevo teatro nos la describe Jovellanos en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos*:

> 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; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial.

Esto supone la eliminación del repertorio al que la mayoría da una «bárbara preferencia». La «instrucción» del pueblo viene a ser, pues, como una variante de la represión.

Partiendo de una premisa correcta, a saber, la correspondencia entre el contenido psicosocial de las comedias más concurridas y la mentalidad popular, incurrían los reformistas en una equivocación de carácter claramente idealista que consistía en no ver más que una relación de causa a consecuencia entre uno y otro elemento, en vez de reparar en su interacción dialéctica. Tal vez se deba a la costumbre inveterada de no consentir en el pueblo más actitud que la pasividad política, o dicho de otro modo, de proyectar en el plano de la realidad objetiva, la solución ideal de la lucha de clases. Puede que así fuera. Lo cierto es que el destinatario y el beneficiario —esto es, el promotor— de la «enseñanza» dispensada por el proyectado teatro se sitúan en distintos polos de la sociedad. [12]

Escribía Díez González en 1789:

> Muchos o todos los comediantes y cierta parte del pueblo se hallan bien con los defectuosos teatros a que están acostumbrados; ... Hombres de semejante gusto siempre recibirán con mal semblante la reforma que se desea, y si se les debiera atender y escuchar sus gritos, sería en vano el pensar en ella, pues ellos siempre la resistirían. *No se les debe oir,* pues son como los que en esta villa se quejaban teniendo por imposible y por una carga insoportable el alumbrado y limpieza de las calles, y hoy que experimentan y disfrutan el beneficio están muy contentos...

Se trataba, pues, como en la época de las realizaciones urbanísticas de Esquilache, de imponerle al pueblo, desde arriba, una felicidad a la medida por medio de una reforma autoritaria, la única posible ante la coalición de intereses de la mayoría del público, de la de los actores y de las administraciones y entidades que alimentaban sus fondos con parte del producto de las representaciones.

La idea de la creación de una «mesa censoria» no era ninguna novedad; es inútil remontarse a la conocida página de la primera parte del *Quijote* para intentar descubrir un antecedente hipotético, si bien es sabido, como recuerda el mismo Urquijo, que el teatro de Atenas «estaba al cuidado de los principales Magistrados», o, como afirma Luzán, que Mariana, y mucho antes Platón, deseaban el control del estado sobre las representaciones dramáticas; lo que importa para el caso, es menos la génesis de esa idea que la frecuencia con que se

expresa en la época; además, una experiencia análoga se había realizado ya unos decenios antes en el vecino Portugal: la «Real mesa censoria», compuesta de «sugetos de conocida literatura, probidad y madurez»; [13] cualidades todas, ocioso es decirlo, que se definían en función de criterios oficiales, o cuando menos de indudable ortodoxia: por ello eligió el gobierno español como director a Moratín y no a Zavala o Valladares en 1799...

A fines del 84 o principios del 85, en un *Discurso* dirigido al corregidor Armona, el duque de Híjar proponía un plan de reforma y la creación de una junta destinada a realizarlo; seis años más tarde, Mariano Luis de Urquijo, quien había de aprobar oficialmente, después de su acceso al ministerio de estado en 1798, el plan ideado por Díez González, también abogaba por una medida similar; en 1792, Leandro Moratín dirigía un memorial a Godoy para solicitar la intervención del valido; y por fin, debe mencionarse la *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España,* redactada por Nifo en 1769 a petición del corregidor Pérez Delgado.

Pero el que más se ilustró en esas tareas fue, como queda dicho, el censor de comedias y catedrático de poética en los Reales Estudios Santo Díez González, cuya larga colaboración con los corregidores Armona y Morales le llevaría a elaborar en varias etapas, de 1787 a 1797, la *Idea de una reforma de los teatros de Madrid* que se aprobó por real orden de 21 de noviembre de 1799 para ser llevada a efecto al empezar la temporada de 1800-1801. Según este plan quedaban eximidos los cómicos de la admisión de las obras, sustituyéndoles el «juez protector», es decir, el corregidor, con la ayuda de un censor; además se les abonaba en adelante un sueldo fijo, rompiéndose por lo mismo, al menos teóricamente, el lazo de complicidad que los unía al «vulgo» de los teatros: a la «tiranía» de éste sucedía la de los aficionados al «buen gusto». Después del consumidor y del intermediario, le llegaba el turno al último miembro de la triple alianza, esto es, al abastecedor: ya no se le daba la acostumbrada gratificación, sino un «tanto por ciento» (concretamente el 3 %) de las entradas diarias producidas por su comedia en toda España durante un decenio; además, se habían de publicar las obras «buenas» en una colección oficial. La formación de las compañías, que

antes estaba a cargo de los regidores del Ayuntamiento «comisarios de comedias», se encomendaba a una junta (director, censor, maestro de declamación y secretario) bajo la responsabilidad del juez protector, repartiéndose los papeles según las aptitudes de los actores y ya no en función del puesto que ocupaban en las compañías. En cuanto a la «policía de los teatros», la intención de Díez González era eliminar a los alcaldes de Casa y Corte, a cuya autoridad estaban sometidos los espectadores, y sustituirlos por el juez protector, cuya jurisdicción no excedía hasta la fecha los límites del escenario; en suma, proponía *desposeer a la jurisdicción municipal en beneficio de la real.* El director, como «inmediato jefe de los actores y otros oficiales del teatro», acumulaba prácticamente los cargos de los «autores» de las compañías y los de los regidores comisarios. Pero quedaba una ambigüedad en la medida en que el corregidor, funcionario real, también era primer magistrado de la Villa; y así se explica su exoneración ulterior, llegando a pasar el juzgado de protección a manos del gobernador del Consejo, o de un subdelegado de éste.

El lazo que unía la reforma y las ideas expresadas por Moratín en *La comedia nueva,* anterior en ocho años, quedó subrayado por la *Introducción al año cómico de 1800* representada en el teatro de la Cruz por varios actores, tres de los cuales hacían los papeles de los protagonistas principales de la obra de don Leandro. Treinta años después de la victoriosa aunque efímera tentativa de Olavide en Sevilla y de sus repercusiones en Madrid y en los Reales Sitios, podía pensarse que el arte dramático nuevo iba a imponerse.

Pero contra el programa de la Junta se había de organizar desde el primer día una resistencia activa cuyos efectos se sumaron a los producidos por el aumento de las entradas, la supresión de muchas comedias de teatro y las dificultades económicas de la misma Junta. Además, quedaba por imponer la reforma al tercer teatro de la Villa, el de los Caños del Peral, cuya gestión era independiente del Ayuntamiento, pues éste lo tenía alquilado a la Junta de Hospitales (General, de la Pasión y de la Convalecencia), la cual lo administraba por medio de su hermano mayor (a la sazón marqués de Astorga) y un reducido grupo de individuos. La supresión de las óperas

italianas —esto es, con libreto italiano— al mes escaso de aprobarse el plan de reforma fue un duro golpe para el referido teatro; el 23 de febrero de 1800 se publicó un nuevo decreto que lo sometía a la jurisdicción de la Junta de Reforma en lo que a representaciones dramáticas se refiere. De manera que la de Hospitales tuvo que luchar contra los reformadores en el mismo momento en que le urgía reorganizar su compañía y contratar un empresario; y a ese respecto, merece la pena observar que Comella y Zavala, dos de los mayores especialistas de las comedias de teatro tan combatidas por Moratín y tampoco muy gratas a la recién nombrada Junta, propusieron arrendar o dirigir el teatro de los Caños, poniéndose por lo tanto del lado de la resistencia a la empresa neoclásica; cabe además observar que Astorga, conde de Altamira, era también *regidor* de Madrid, lo cual equivale a decir que su lucha como director del teatro «italiano» se confundía con la que el Ayuntamiento había entablado para recobrar sus mermados privilegios.

No es del caso referir los pormenores, a veces poco edificantes pero sí muy instructivos, de la contienda, así como tampoco los argumentos y las gestiones, oficiales o reservadas, de los adversarios de la reforma. [14] Baste decir que éstos contaban con una red de relaciones personales, de poderosos apoyos y de intereses creados que les facilitaron la tarea; queda fuera de duda que el hermano del valido, Diego Godoy, y el secretario de Gracia y Justicia, Caballero —que había sido antes *individuo de la Junta de Hospitales* y de cuyo ministerio dependían éstos—, ayudaron por debajo de cuerda a Astorga. En cuanto al Príncipe de la Paz, a pesar del favor que le dispensaba a Moratín, le resultaba difícil adoptar en este asunto una posición demasiado tajante, como regidor que también era de Madrid. Por otra parte, las disensiones internas de la misma Junta de Reforma, denunciadas y en cierta medida previstas por Moratín, contribuyeron a acelerar su caída. Fue bajo el ministerio de Caballero, ascendido a primer secretario de estado, cuando una real orden de 24 de enero de 1802 puso fin a las efímeras actividades de la Junta, con excepción de la censura de obras nuevas. Urquijo había dimitido en diciembre de 1800: la aparición de las primeras dificultades graves durante la temporada de 1801-1802 no puede, pues, atribuirse

a la casualidad. El teatro de los Caños recobraba su antes perdida autonomía. Pero el adversario más temible fue la principal víctima de la reforma: el Ayuntamiento de Madrid.

Menos de tres meses después de publicarse la real orden de noviembre del 99, por la que se nombraba presidente de la Junta al juez protector de los teatros, cargo que desempeñaba el corregidor de Madrid, a la sazón Juan de Morales Guzmán y Tovar, se dio un primer paso hacia el traslado de dicha responsabilidad al gobernador del Consejo: el 31 de enero de 1800 se enteró Morales de que, si bien seguía siendo «juez protector de los teatros del reino», quien detentaba en adelante el poder en Madrid era la Junta bajo la autoridad directa del gobernador, el cual le sustituía como presidente de ella; el 20 de febrero, segunda noticia: quedó exonerado el secretario del corregimiento que ejercía las funciones de secretario de la Junta, y por fin, en enero del año siguiente se dio por concluida la sustitución.

¿Por qué, en tales condiciones, se negó Moratín a aceptar en 1799 el nombramiento para director de la Junta? Basta leer sus memoriales o informes a Godoy para convencerse de que don Leandro, deseoso de detentar los plenos poderes, no se conformó con el papel de mero ejecutor subordinado al presidente —es decir, entonces, al corregidor— que se le confería oficialmente, pues en tal caso corría el riesgo de ser tenido por principal y tal vez único responsable de las medidas que tomase su jefe inmediato. Y el caso es que se le seguía considerando como el alma o el símbolo de la reforma, como pudo comprobarlo el día en que el teatro de los Caños representó *La lugareña orgullosa,* plagio de *El barón* moratiniano, poco antes del estreno de esta comedia en el de la Cruz, en donde los amigos de Astorga armaron una grita memorable: así le pagaban a don Leandro con la misma moneda la mala jugada de que fuera víctima el hermano mayor de la Junta de Hospitales al querer representar la *Semíramis* a finales de 1800.[15]

Fueron los graves problemas suscitados por el traslado de responsabilidades a la Junta de Reforma los que facilitaron sobre todo la ofensiva del Ayuntamiento: éste los expuso en un *Plan demostrativo* de febrero de 1800, pidiendo —y consiguiendo— que participase un regidor en las tareas de la

nueva administración; fue elegido el ex comisario de comedias Juan de Castanedo: el enemigo tenía ya puesto un pie en la fortaleza. En una coyuntura más favorable, se intentó después, aunque sin éxito, modificar la composición de la Junta para poner en minoría a los partidarios de la reforma; más tarde, a raíz del incendio del teatro del Príncipe y de la quiebra de un empresario, cuando ya sustituían los mismos cómicos a la Junta en la administración efectiva de los teatros, Castanedo trató de aprovechar ese «estado revolucionario», o de «Anarchía», como escribía Díez González, para mermar aún más las atribuciones del organismo oficial, pidiendo que las compañías interviniesen solas en la elección de obras y reparto de papeles, «gobernándolo todo» como ya estaban haciendo. La superioridad, haciéndose cargo del patente fracaso, resolvió por fin disolver a la Junta en febrero-marzo de 1803; único superviviente del naufragio, Díez González conservaba el cargo de censor que desempeñara antes de la reforma.

Pero el Ayuntamiento tuvo que esperar tres años, es decir, hasta la reedificación del teatro del Príncipe que él mismo costeó, para poder solicitar eficazmente el recobro de sus anteriores atribuciones; una real orden de 17 de diciembre de 1806 le devolvió entonces la dirección de los coliseos; a finales de enero publicó un *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros,*[16] obra de varios regidores —entre ellos Castanedo y Nicolás de los Heros, hermano del conde de Montarco, tercer sucesor éste del gobernador del Consejo García de la Cuesta—, y en el que, si bien se conservaban varias disposiciones importantes y útiles del plan de Díez González, dicho Ayuntamiento, como era de suponer, se llevaba la parte del león: presidente de la nueva Junta de Dirección y Reforma, el corregidor sucedía al gobernador del Consejo, mejor dicho, al subdelegado de éste, en materia de «causas contenciosas de todos los dependientes de los teatros», pero la «dirección, gobierno y manejo total» de los teatros de Madrid, que antes de la reforma eran de la exclusiva competencia del corregidor, pasaban ya al Ayuntamiento. Integraban la nueva Junta, además del corregidor-presidente, al fin y al cabo mero figurante, cuatro regidores —los mismos redactores del *Reglamento general*— y un censor *propuesto por ellos*; es decir, que no se ratificaba —ni mucho menos— la situación «revolucio-

naria» que sirviera de pretexto a la intervención de Castanedo. Así, pues, triunfaban los vencidos del 99, los regidores; la Junta de 1807 volvía a ser emanación del Ayuntamiento, pero heredaba, al menos teóricamente, la autoridad excepcionalmente conferida a la de 1800.

Por haber sobrevenido al poco tiempo la guerra de la Independencia, resulta imposible decir si gozó, por una parte, de mayor aceptación que su antecesora, y por otra, si llegó a ser benéfica para el arte dramático madrileño.

[1] Analizamos detenidamente las distintas fases de la lucha contra la recién nombrada Junta de Reforma en nuestro citado trabajo *Sur la querelle...*, cap. X.

[2] Acerca de las modalidades de pago, véase Cotarelo, *María Ladvenant,* y *La Tirana,* passim. En realidad se mezclaban los dos sistemas: escribe el duque de Híjar en 1784 que «las partes de Galán y Dama, su partido es el de 30 reales, de los que sólo perciben la mitad, y que a los tiempos de reparto se les completa o no según su fondo, y 8 reales de ración» (Armona, *Memorias cronológicas...*, t. 2, fol. 38). Y decía el *Corresponsal del Censor* en 1788:

«Un primer Galán, y lo mismo una primera Dama, ganan por lo regular al año unos trece mil reales, pero no los tiene asignados, sino que siempre está temiendo que se le vayan de las manos. El método con que percibe este dinero coadyuva a que no luzca, pues todos los días que hay comedia, le dan acabada ésta quince reales, que es la media parte, y qué sé yo quánto de ración, bien que ésta la suele tomar por meses: y adviértase que mientras están enfermos no hay ración.»

[3] O. c., p. 22.

[4] «el Galán tiene un vestido a la Romana, un par de ellos a la antigua Española, otro Morisco, varios del trage actual que llamamos a lo militar, y uno de aquellos que llaman ropones, vestidura hermafrodita, o por mejor decir camaleona, pues con ella nos representan un Tártaro, un Persa, un Turco, un Armenio, un Griego y en una palabra, qualquier otro trage que no sea de los arriba mencionados...

... Las Damas tienen dos o tres vestidos que llaman de *luces,* de hechura y forma ideal, los quales tienen los mismos honores y prerrogativas que los ropones de los Galanes, esto es, que se acomodan a todas las naciones, y aun con más generalidad; pues como la acción no sea entre Españoles antiguos o entre Moros (de lo qual tienen ropages), todas las demás se executan con los dichos vestidos, ora sea en el Indostán, o en el País de las Amazonas. Todo su afán es tener costosísimos vestidos de Corte, o conservar los que las regalan de este género las Señoras.»

(*El Corresponsal del Censor,* II, *Carta* XLVI, 1788).

5 En contadas ocasiones se podía llegar a los 1800.

6 Dice el don Eleuterio de *La comedia nueva:*

«Pues mire usted, aun con *ser tan poco lo que dan,* el autor se ajustaría de buena gana para hacer por el precio todas las funciones que necesitase la compañía; pero hay muchas envidias. Unos favorecen a éste, otros a aquél, y *es menester una tecla para mantenerse en la gracia de los primeros vocales,* que... ¡Ya, ya! y luego, como son tantos a escribir y cada uno procura despachar su género, entran los empeños, las gratificaciones, las rebajas... Ahora mismo acaba de llegar un estudiante gallego (...) y da cada obra a trescientos reales una con otra. ¡Ya se ve! ¿Quién ha de poder competir con un hombre que trabaja tan barato?»

7 Plan del 2 febrero 1789, A. M. M., *Ayuntamiento,* I-85-73.

8 *El Pensador,* LXI.

9 A. M. M., *Corregimiento,* I-163-8.

10 O. c., IX.

11 Escribe Leandro Moratín que por no estar el teatro de Nápoles al alcance del «ínfimo vulgo», «la religión suple a este inconveniente: (...) las funciones de iglesia y las procesiones (...), consideradas políticamente, contribuyen mucho a la tranquilidad del pueblo» (*O. P.,* I, p. 354). Se puede afirmar, pues, que en su opinión se trata de dos variedades de un mismo opio, según diríamos hoy.

12 Un abogado amigo de Sebastián y Latre nos lo da a entender cuando escribe: «... si el Teatro es la escuela del *Pueblo,* interesa mucho la *Nación* en que sólo oiga y aprenda en él estas lecciones y las máximas que forman el lazo de la sociedad...» (*Ensayo...,* o. c., s. p.).

13 Carta al *Espíritu de los mejores diarios...* de Cladera, 10 noviembre 1788.

14 Remitimos a nuestro trabajo *Sur la querelle...,* cap. X.

15 *Sur la querelle...,* pp. 627 y ss.

16 Cotarelo, *Bibliografía de las controversias...,* pp. 696 y ss.

INDICE ONOMASTICO Y DE OBRAS

Mencionamos las obras teatrales con los comediógrafos correspondientes; omitimos en general las no dramáticas, pero se imprimen los nombres de sus autores, antiguos o modernos, destacándose los últimos en versalitas.

A

C

D

E

F

G

H

K

L

LL

M

N

O

T

U

V

W

X

Z