

## COMELLA Y LAS TRAGEDIAS BIBLICAS DE RACINE: ATALIA

ANA CRISTINA TOLIVAR ALAS

Si mucho se ha escrito sobre la obra del prolífico comediógrafo D. Luciano Francisco Comella (1751-1812), poco se le ha relacionado con la corriente de inspiración francesa imperante en la dramaturgia española del siglo XVIII. Por otra parte, apenas se ha reflexionado sobre el particularísimo concepto que del género musical llamado oratorio, de importación italiana, se tenía en la España de finales de aquel siglo y principios del XIX. De ahí la importancia de poner de manifiesto la relación entre el dramaturgo de Vic, autor cuyo tradicionalismo mereció las más acerbas críticas del afrancesado Moratín, y el trágico ultrapirenaico de más riguroso clasicismo, Jean Racine, algunos de cuyos temas fueron adaptados por Comella, bien en forma de melólogo, bien en forma de oratorio.

Conocido de todos es el melólogo *La Andrómaca o la triste viuda de Héctor*, para el cual se inspiró D. Luciano en *Andromaque*, aunque también se observan en la trama reminiscencias de *Iphigénie*.<sup>1</sup> Fecha Subirá la impresión, anónima, de este melólogo en 1794,<sup>2</sup> y consta se representó dos años después en el teatro de la Cruz, y también en 1797. De *Iphigénie* toma Comella los elementos más melodramáticos y sentimentales y los combina con la trama principal.

Otro tema asimismo de inspiración raciniana, el de *Ester*, sirvió de argumento a un oratorio con libreto de Comella que se interpretó

1. El estudio detallado de esta adaptación se encuentra en nuestro trabajo *Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII*, tesis doctoral inédita (Oviedo, febrero de 1984), tomo I, pp. 133-135, 188, y tomo II, pp. 350-357.

2. Véase José Subirá, «Músicos al servicio de Calderón y de Comella» *Anuario musical* XXII (1967), pp. 207-208. El análisis musical de la obra se halla en el libro del propio Subirá, *El compositor Iriarte y el cultivo del melólogo*, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1949-1950.

3. Véase José Subirá, *Un vate filarmónico: Don Luciano Comella*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1953, p. 36.

durante la cuaresma de 1803, siendo su música duramente criticada por el *Diario de Madrid*.<sup>3</sup> No obstante, parece que el oratorio gozó de muy buena acogida por parte del público madrileño a juzgar por lo que el *Diario de Barcelona* expresaba años más tarde con motivo de la presentación de esta obra en la capital catalana en la cuaresma de 1807: «El entusiasmo que hizo en la Corte [...] correspondió al concepto que se había formado del bello y escogido asunto de que se valió el poeta, tomado de la Sagrada Escritura».<sup>4</sup>

Es preciso recordar que en el tránsito del siglo XVIII al XIX se despierta en España un interés por los temas bíblicos debido a la sustitución del viejo auto sacramental por el oratorio italianizante, género dramático que se imponía en tiempo de cuaresma. Este género, más teatral que musical, poco tenía que ver con el auténtico oratorio italiano, eminentemente musical y de carácter sacro, compuesto para ser interpretado en las iglesias y cuyo correlato español sería más bien el villancico. Lógicamente la persistencia del influjo francés había de incidir en la temática de los oratorios dramáticos españoles, interpretados siempre en teatros en sustitución del repertorio profano. De ahí la especial atención por parte de algunos adaptadores a los dos acabados modelos de tragedia bíblica que presentaba un autor como Jean Racine.<sup>5</sup>

De la *Esther* raciniana existen dos adaptaciones anónimas: una impresa en Barcelona, sin año, y otra manuscrita conservada en la Biblioteca Nacional. El catálogo de esta Biblioteca atribuye ambas, con interrogantes, a Félix Enciso Castrillón, sin que entre la una y la otra exista más relación que la de ser las dos fechables en el paso del siglo XVIII al XIX.

Todo hace pensar en la posibilidad de que la versión impresa sea la obra de Comella. Primero, la publicación en Barcelona, donde consta se representó, por Gibert y Tutó; segundo, la existencia de un manuscrito de esta misma adaptación, conservado en la Biblioteca Municipal de Madrid, en el cual, al igual que en la edición, no aparecen los coros, aunque en el manuscrito se anuncie su intervención. Esta circunstancia pone de manifiesto la independencia literario-musical de estos coros, lo que bien puede relacionarse con la crítica adversa del *Diario de Madrid* a los coros de la *Ester* de Comella, juzgados inconexos y concebidos como un mosaico, cuando tuvo lugar la presentación de la obra en la capital de España durante la Cuaresma de 1803.

Finalmente, refuerza las posibilidades de atribución el estudio estilístico contrastado de las dos versiones anónimas de *Esther*. Dicho estudio permite detectar en la versión impresa rasgos tradicio-

4. Véase J. Subirá, *Un vate filarmónico*, *op. cit.*, pp. 38-39.

5. Sobre las adaptaciones españolas de tragedias bíblicas de Racine a finales del siglo XVIII, véase A. C. Tolívar Alas, *op. cit.*, tomo I, pp. 145-160.

nales, propios del teatro de Comella, muy afines a los que presenta su *Andrómaca*.

Sin extendernos más en lo referente a *Esther*, dejemos simplemente consignadas las firmes probabilidades de atribución a D. Luciano Francisco Comella de una adaptación anónima de la que ya nos hemos ocupado muy ampliamente en un trabajo anterior,<sup>6</sup> para pasar a dar noticia de una desconocida adaptación raciniana de D. Luciano: *Atalia*.

El hallazgo de esta *Atalia* en su versión íntegra, así como la prueba irrefutable de ser Comella su autor, a pesar del anonimato del manuscrito que la contiene, fueron resultado de una compleja y difícil búsqueda cuyo fruto ha sido no solamente el de poder añadir una obra a la larga lista de creaciones dramáticas de D. Luciano, sino también el de conocer una serie de vicisitudes en la vida del comediógrafo acaecidas precisamente en un año, el de 1800, del que no se conocían noticias relevantes en la biografía del autor, a excepción del fallecimiento de su hija Joaquina.

Los pasos previos al hallazgo fueron éstos: A. Coe había tomado de Cejador la referencia a una *Atalia* musical que atribuye a Juan Bautista Antequera y Ramada, escenificada en los Caños, según la *Gaceta de Madrid*, el 7 de marzo de 1800 y conservada en la Biblioteca Nacional.<sup>7</sup> En la Biblioteca Municipal de Madrid encontramos la música de unos coros cuyo texto correspondía a la traducción realizada en 1754 por Eugenio de Llaguno. Por otra parte, el Catálogo de la Biblioteca Nacional hacía referencia a un manuscrito considerado de finales del siglo XVIII conteniendo exclusivamente el papel de la protagonista de una *Atalia* cuya primera intervención comenzaba con el verso «En vano me detienes [...]». Y en vano intentamos ver estas seis hojas manuscritas por no corresponder el número asignado en el catálogo al manuscrito que, como se verá a continuación, tenía que recoger precisamente fragmentos de la *Atalia* de Comella.

Por fin, el examen detenido del Legajo 17.778 (Consejos) del Archivo Histórico Nacional<sup>8</sup> permitió, no sin esfuerzo, dar con el texto y también con el autor de la *Atalia* representada, con serios problemas, según se verá, en marzo de 1800. El citado legajo contiene numerosos paquetes de documentos relativos a la política teatral y, en concreto, a la interpretación de óperas y oratorios en Madrid durante el período comprendido entre 1787 y 1800. El ejemplar manuscrito, anónimo, del «Drama sacro titulado *La Atalia*. En dos ac-

6. Acerca de las dos versiones anónimas de *Ester*, véase A. C. Tolivar Alas, *op. cit.*, tomo I, pp. 152-157, y tomo II, pp. 715-749.

7. A. M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, 1935.

8. Agradecemos a Francisco Lafarga la noticia de la existencia de una *Atalia* en el mencionado legajo.

tos» se encuentra dentro del paquete etiquetado como *Conciertos de Música en los Caños del Peral*, lo cual explica la poca atención que a tal paquete puede prestar quien va buscando una adaptación teatral de Racine. El papel de la protagonista empieza con las palabras «En vano me detienes».

En una de las carpetillas del mencionado paquete se halla un escrito del marqués de Astorga, Hermano Mayor de la Real Junta de Hospitales, fechado el 13 de febrero de 1800, en el cual anuncia la interpretación en los Caños de tres oratorios la próxima cuaresma, citando como antecedente la Real Orden de 27 de enero de 1796 por la que Godoy, príncipe de la Paz, instaba a que se representasen en cuaresma «piezas dramáticas de las conocidas en Italia con el nombre de oratorios cuyos argumentos sean sacados del Antiguo Testamento», así como otra Orden de 28 de abril de 1799. Era el marqués de Astorga Protector de la Empresa de la Ópera del teatro de los Caños del Peral, siendo Domingo Rossi el empresario y Melchor Ronzi el «profesor de música», y la citada Orden de 27.I.96, además de permitir los oratorios en cuaresma, autorizaba su representación con decorados y vestuario, a la vez que concedía un aumento de precio en las entradas de la ópera. No obstante, el permiso oficial para la escenificación de oratorios de 13 de febrero de 1800 aparece basado en una Real Orden de dos de febrero de 1796.

En otro documento del legajo, fechado el 13 de marzo de 1800, es decir, justo un mes después de ser autorizada la representación de oratorios en cuaresma, el marqués de Astorga «satisface a la orden real» tras haberse quejado el Vicario eclesiástico de que el oratorio *Atalía* se hubiese escenificado en los Caños sin su permiso, haciéndose constar en una nota marginal que el permiso se había solicitado sin haberse tramitado a tiempo por morosidad del notario. Es casualmente a través de la carta del Vicario a D. Gregorio de la Cueva, en la que se refiere una anécdota humana y familiar de la que fue protagonista la hija de D. Luciano, como podemos reconocer en Comella al autor del oratorio *Atalía*. Así queda patente en estos fragmentos de la carta del Vicario:

«... no estando enterado de estas formalidades hasta después de estarse representando reconvino al compositor de la Pieza, Comella, como le había asegurado estar al corriente no estándolo, y le ponía a él compromiso de ser reconvenido; que esto mismo respondió al Marqués [...] que una muchacha hija de Comella, que ha sido quien por decisión de V.E. y para corregir su defecto envió con una copia de la otra pieza en solicitud de censura muchos días después de estar ofrecida al público [...] muchacha que sin ser llamada y por quien tener con quien excusarse Ronzi (presumiéndose sin duda el motivo de mi llamamiento) se halló presente en la comparecencia y no ha podido menos que confesar que directa ni indirectamente ha obtenido mi

licencia ni me había visto y sí sólo que había dejado la citada copia en la mesa de la antesala de mi cuarto y encargada la brevedad a mi paje [...]. Cuando llegó a manos del subalterno encargado de dar curso a estos asuntos, me dio noticia de estar-se ya representando sin haber precedido mi Censura y por lo mismo dirigí a V.E. mi súplica y ahora la reitero con la de que tenga la bondad de creerme cuanto llevo manifestado en la firme inteligencia que por ningún acontecimiento doy mi licencia en voz y sí sólo por escrito después de conocidas las Piezas o papeles y cuando no merecen el pero las mando retornar en conformidad con la práctica observada hasta aquí estando pronto a acelerar el despacho de estos asuntos si lo exigen las circunstancias y a corregir y castigar cualquier omisión que advierta en mis subalternos».

Una vez más vemos a Comella inmerso en un conflicto con la censura, en esta ocasión la eclesiástica que no solía ponerle reparos y que con motivo de esta *Atalia* viene a proporcionarle nuevos desasosiegos, junto con los ya proporcionados por Moratín y por el censor civil D. Santos Díez, nombrados precisamente en 1800 Director y Censor, respectivamente, de la Junta de Reforma de Teatros o Mesa Censoria. Por otro lado es muy posible que la atribulada muchacha a la que se refiere el Vicario fuese Joaquina, la hija mayor del comediógrafo, es decir, la «Doña Agustina» o «Doña Mariquita», cruelmente ridiculizada en *La comedia nueva* como colaboradora de su padre y prematuramente fallecida, para mayor infortunio de D. Luciano, el mismo año de estos acontecimientos, el 1800.

Tras las vicisitudes expuestas por el Vicario en su carta, el marqués de Astorga recomienda la solicitud de Melchor Ronzi para que se amplíe hasta el 6 de abril la licencia para representar oratorios sacros en los Caños del Peral, así como otra petición de prórroga de esta ampliación «a fin de que empezando desde el primero de la próxima Pascua de Resurrección pueda repetir en ellos alternativamente y sin embarazo los mismos oratorios sacros *Atalia* y de la *Judith* que se han ejecutado hasta aquí».

A la vista de todos estos documentos no cabe la menor duda de que la *Atalia* representada en los Caños el 7 de marzo de 1800 y atribuida a Juan Bautista Antequera y Ramada, fue el oratorio de Comella, siendo posiblemente Antequera el autor de la música.

Al igual que en sus otras dos adaptaciones de tragedias racinianas, Comella se aparta sustancialmente de su modelo en este oratorio. De entrada reduce a dos los cinco actos de *Athalie* y altera notablemente el argumento inventando el personaje de Sebia, madre de Joas, en un melodramático remedo de *Andrómaca*, al tiempo que suprime numerosos personajes del original tales como Zacharie y Salomith, hijos de Joad y Josabeth, el oficial judío Abner y otros de menor relieve dramático.

Aunque no queda explícita la división en escenas, los dos actos se estructuran del siguiente modo en lo concerniente a la forma:

ACTO I. — Se inicia con un coro de Levitas. Consta de nueve escenas y un monólogo, todo ello en romance endecasílabo, alternando con diez números musicales (cinco arias, un dúo, un terceto, dos coros y un concertante final) en los que se emplea una métrica variada, con predominio de los hexasílabos y heptasílabos.

ACTO II. — Consta de diez escenas con nueve números musicales: cinco arias, de las cuales la penúltima no está escrita; un dúo, un coro repetido y un coro final alternando con otro dúo. En las partes cantadas se utilizan diferentes tipos de verso corto.

Las partes musicales sirven para marcar los cambios de escena o para destacar los momentos más dramáticos o solemnes. En ningún momento aparecen solos o coros marginales a la acción, tan frecuentes en el original raciniano, por la sencilla razón de que Comella no necesita dar lucimiento a ningún grupo de colegialas distinguidas como hiciera Racine con las señoritas de Saint-Cyr, para quienes había compuesto la obra. Paradójicamente con la supresión de estos coros la adaptación gana en unidad dramática, teniendo desde este punto de vista la tragedia de Racine un mayor carácter de oratorio. Recordemos que la versión de *Ester* atribuible a Comella suprimía también los coros de doncellas israelitas, tal vez por juzgarse superfluos fuera del marco de Saint-Cyr. Por otra parte, se observa que en las escenas, todas en romance endecasílabo, se respeta a lo largo de la obra la misma asonancia.

El hilo argumental de esta adaptación resulta bastante menos sutil que el del original. Reducido al mínimo el número de personajes, la acción se encauza no tanto hacia el triunfo del Dios de Judá y consiguiente derrocamiento de Atalía, como hacia el tierno reencontro de una madre con su hijo desaparecido, mostrando una vez más Comella su vena *larmoyante* o prerromántica. Si cotejamos el desarrollo dramático del tema en Racine y en su adaptador, encontraremos un mínimo de puntos en común, suficientes, no obstante, para que pueda dársele a la obra de Comella el carácter de adaptación. He aquí el argumento del oratorio estrenado en Madrid en la cuaresma de 1800:

ACTO I. — El Sumo Sacerdote Joyada manifiesta a su confidente Ismael (haciendo patente la unidad de tiempo) que

«En este día,  
abatida la infiel que lo usurpaba,  
verá Judá que en el paterno solio  
se coloca al legítimo monarca.»

Joyada explica que, siete años antes, su esposa Josabet salvó al pequeño Joas de la matanza, ordenada por Atalía, de Ocosías y sus hijos. El pequeño vive con Joyada bajo el falso nombre de Oseas (Eliacin en el original raciniano). El Sumo Sacerdote envía a Ismael al Templo donde también ha convocado a los levitas, que están a la espera de sus instrucciones.

Aparece Joas, quien informa a su padre adoptivo de que ha visto repartir armas a los levitas en el Templo. Joyada le tranquiliza. Éste y Joas se retiran y entra Sebia en compañía de las doncellas hebreas. Tras el encuentro de Sebia con Joyada y Joas, aquélla se interesa por el pequeño sin saber que se trata de su propio hijo:

JOYADA. ....  
¿Pero por qué desea con tal ansia  
tener noticias de él?  
SEBIA. Porque al mirarle  
no sé qué oculto afecto me arrebató.  
JOYADA. ¡Oh de la sangre irresistible fuerza,  
cómo con muda lengua te declaras!

La escena, llena de sentimentalismo, concluye con la decisión de Sebia de acudir a una cita con *Atalía*. La reina usurpadora, alarmada por la numerosa presencia de levitas en el Templo, comunica a su confidente Matán, sacerdote de Baal, su estratagema: va a hacer creer a los judíos que ella misma, inocente de la matanza, ha salvado a uno de sus nietos, declarando culpable del crimen al Rey de Israel. Siguiendo con su ardid para aplacar a los judíos, Atalía ofrece su trono a Sebia, la cual, alarmada, decide huir, lo que participa a su hermana Josabet que la insta a hablar previamente con Joyada. Éste, encontrándose en el Templo, recibe la visita del impío Matán, que viene a comunicarle la próxima abdicación de Atalía. Joyada no presta oídos al mensajero y le expulsa del Templo. Matán sale profiriendo amenazas. Los levitas cierran las puertas del Templo y todos, en especial Joas, suplican a Sebia que no parta.

Acto II. — Atalía monta en cólera, lo que Josabet pone en conocimiento de su esposo, el cual encarga a su mujer que revele a Joas su verdadera identidad. Ismael, oficial y confidente de Joyada, anuncia a éste que Atalía retiene a Sebia en su palacio y que ha doblado la guardia. Atalía ordena a Matán sofocar la conjuración del Templo:

«Apure la ambición todos los medios,  
nacida a dominar y acostumbrada  
a un poder absoluto, no podría  
humillarse mi pecho a la desgracia.»

La usurpadora intenta convencer a Sebia para que engañe a los judíos haciéndoles creer que entre las dos han salvado a un vástago de Ocosías al que ocultan en palacio. Sebia se niega rotundamente a secundar los planes de Atalía y ésta manda arrasar el Templo y dar muerte a todos sus enemigos. Joyada, entretanto, instruye a Joas en sus obligaciones como Monarca de Judá ya que pronto va a ser proclamado Rey ante los levitas. Aparece Sebia y Joyada le hace saber que el muchacho es su hijo, creyendo aquella que el Sumo Sacerdote ha sido víctima del engaño de Atalía. Joyada saca a Sebia del error y la hace entrar en el Templo donde se encuentran Joas, Josabet, la real nutriz y los levitas armados, y allí le muestra en el cuerpo de Joas las cicatrices de las heridas y una mancha, reconociendo Sebia en Joas por estas señas al hijo que creía asesinado:

SEBIA. Es cierto, es cierto,  
tú eres Joas, mi sangre, mi hijo.  
JOAS. Más estimo ese nombre  
que la gloria del trono.

Tras la solemne proclamación de Joas como Rey de los judíos, aparece Atalía, que ha logrado derribar las puertas del Templo, e intenta herir a Joas con un puñal, siendo arrojada del lugar sagrado con violencia, lo que da lugar a un comentario de Sebia que refleja el tópico moralizante neoclásico, adornado con una alegoría:

«En ella hijo querido el fin observa  
que tienen los malvados. Sufre, calla  
y tolera de Dios la omnipotencia  
.....  
y como suele el agua  
de un soberbio torrente cuando rompe  
las presas que su curso embarazaban,  
precipitarse desde el circo al llano,  
sobre ellos cae la celeste saña.»

Al punto entra Ismael que comunica a los presentes que Atalía acaba de morir «por una mano infiel, pero ignorada». Todos alaban a Dios y se regocijan al contemplar de nuevo en el trono a la estirpe de David. Joas y su madre bendicen la piedad divina.

Los elementos de la trama introducidos por Comella dan lugar, como vemos, a una intriga más complicada y convencional que la del modelo que imita. La Atalía de este oratorio es un personaje malvado, monolítico, a quien el autor no reserva ningún número musical. En ella desaparecen los matices psicológicos, la capacidad de ternura y la riqueza onírica de que Racine dota a su heroína. Por otra parte, la ideología reinante en el momento en que Comella

concibe su oratorio no puede permitir que la usurpadora muera, como en la tragedia de Racine, a manos de los representantes del Dios verdadero y por orden del Sumo Sacerdote protector del Monarca, sino que Atalía debe morir a manos de los impíos.

Expuestas ya las características formales y temáticas de esta *Atalía*, exhumada ahora junto con un documento histórico de indiscutible importancia para la biografía del comediógrafo vigitano, y apuntados, por otro lado, los argumentos que hacen atribuible a Comella una *Ester* ya conocida, se hace evidente la interacción, a finales del siglo XVIII, de tres tendencias distintas, la francesa, la italiana y la tradicional española, en un solo producto: el oratorio de tema raciniano. Sería deseable que los especialistas hallasen y revisasen las partituras de estos oratorios y que alguna de estas piezas dramático-musicales, de tan peculiares características, subiera de nuevo a los escenarios como en tiempos de Comella. Aunque no fuese más que por su valor arqueológico.