

EL PROCESO DE REFUNDICIÓN COMO PRÁCTICA IDEOLÓGICA: «LA DAMA DUENDE» DE JUAN JOSÉ FERNÁNDEZ GUERRA

JAVIER VELLÓN LAHOZ
Universidad de Valencia

EN el Congreso Internacional sobre *Teatros y prácticas escénicas en el Siglo de Oro*, celebrado en Valencia los días 9 a 11 de mayo de 1989, la máxima atención de los asistentes se centró en una línea investigadora de la comedia barroca —citándose el caso concreto de Lope de Vega—, cuya finalidad es el estudio de los documentos manuscritos que contienen información —bien sea teórica o la propia práctica de escritura—, referente al proceso de creación dramática. El interés de dicho análisis reside tanto en la observación de los mecanismos internos de la técnica de elaboración teatral, como en las consecuencias de índole ideológica e, incluso, sociológica, que inciden en la labor de los dramaturgos.

Esta vertiente investigadora ofrece incuestionables posibilidades interpretativas cuando se plantea en torno, ya no a la producción original de una pieza teatral, sino a la refundición de una obra ya existente, en un contexto social y cultural extraños a las motivaciones que impulsaron al modelo.

El estudio de las refundiciones de los repertorios teatrales del Siglo de Oro, llevadas a cabo por los autores neoclásicos —particularmente numerosas en las últimas décadas del siglo XVIII y comienzos del XIX—, es una tarea ineludible a la hora de fijar los presupuestos, no sólo de la cultura teatral, sino también de las motivaciones intelectuales de los ilustrados, testigos de los complejos entresijos de la realidad hispana en la época del prerromanticismo y de los primeros balbucesos románticos. Es hora de dotar al análisis de una perspectiva global que delimite las diversas y, en ocasiones divergentes, lecturas que la mencionada etapa realiza de las comedias clásicas: no es lícito mantener el monolitismo teórico, y agrupar bajo un mismo epígrafe a los continuadores de los fundamentos teatrales barrocos y a autores como Dionisio Villanueva, J. J. Fernández Guerra, Cándido M^a Trigueros, Hartzensbuch, por citar a algunos

de los más renombrados refundidores cuya vinculación con las ideas neoclásicas es indudable.

El presente artículo pretende aportar, siquiera parcialmente, una serie de datos que contribuyan a definir la competencia dramática de los citados autores a través de su peculiar manipulación de las obras clásicas de nuestro teatro y, en último término, valorar si dicha actitud es compatible e, incluso complementaria, con las adaptaciones de piezas dramáticas de los repertorios extranjeros, las cuales, en palabras de Francisco Sánchez Blanco, «representan una innovación técnica del drama y, sobre todo, una nueva orientación de la mentalidad»¹.

Para ello propongo aquí la revisión de un conjunto de sintomáticos documentos anejos a la refundición de la comedia calderoniana *La dama duende*. Puesto que dicha reelaboración fue acometida por distintos autores, y ello se traduce en la necesaria labor de búsqueda textual, sintetizo los principales protagonistas y testimonios que he logrado rescatar para, a continuación, ofrecer las conclusiones pertinentes sobre la nombrada refundición.

Según manifiesta el catálogo bibliográfico de Ada M. Coe², *La dama duende* gozó de una favorable acogida popular en los últimos años del siglo XVIII, como lo demuestra su puesta en escena en los teatros madrileños las temporadas de 1784, 1785, 1787, 1789 y 1792 (incluso, L. Fernández de Moratín, en sus comentarios a la *Comedia nueva*, la cita para elogiarla³).

Uno de los más conocidos dramaturgos, en especial por sus adaptaciones de piezas barrocas, Dionisio Solís (Dionisio Villanueva y Ochoa), emprendió la tarea de reescribir la obra calderoniana, tal como lo había hecho con otras comedias del autor (*Afectos de odio y amor*, *El astrólogo fingido*, *El Alcalde de Zalamea*, *Cuántas veo tantas quiero*, como nos indica su primer gran biógrafo, E. de Hartzensbuch⁴). La dificultad de la empresa, como se comprobará más tarde, le impide cumplir plenamente su proyecto y, así, únicamente compuso dos jornadas. La obra manuscrita se encuentra en la Biblioteca de teatro de la Diputación de Barcelona, y, junto a ella, aparecen una serie de cartas cuyo contenido responde a lo indicado en el inicio del artículo:

¹ «Política y moral en la tragedia ilustrada: *Los Teseides*, o *El Codro* de C. M.^a Trigueros», *Revista de Literatura*, XLVIII, 95, 1986, p. 40.

² *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. The John Hopkins studies in romance literature and languages, 9. Baltimore, The John Hopkins Press, 1935.

³ *La comedia nueva*. Edición de John Dowling. Castalia, Madrid, 1970. Vid. documentos anejos, pp. 179-180.

⁴ «Noticias sobre la vida y escritos de D. de S.» en *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres*. Madrid, 1843, pp. 173-214. Vid. también, Díaz de Escovar, N. «Autores dramáticos de otros siglos: Dionisio Solís» en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 94, 1929, pp. 441-448.

— Carta del 4 de noviembre de 1826 con la que D. Solís contesta a los requerimientos epistolares de J. F. Guerra, el cual se había interesado por la suerte de su refundición.

— Importante testimonio epistolar de Juan de Cueto y Antonio Linares (28 de marzo de 1826), futuros editores de la pieza calderoniana refundida, aconsejando a su autor, J. F. Guerra, acerca de las variaciones que debe sufrir el texto (es obvio, por tanto, que ya habían recibido los borradores del proyecto).

— Respuesta de J. F. Guerra, 8 de abril de 1826, en la que da cuenta del fiel cumplimiento de los cambios sugeridos por los editores.

— Cartel anunciador del estreno de la pieza en Málaga, el 6 de julio de 1826.

La obra impresa⁵, a su vez, va precedida de un prólogo debido a Antonio de Miguel —amigo del dramaturgo, tal como éste comunica a sus editores—, en el que también se recogen interesantes noticias referidas a la actitud de la estética neoclásica frente a los textos calderonianos. Conviene anotar, previamente al análisis de la mencionada documentación, que las refundiciones basadas, ya no sólo en el original, sino en una adaptación previa, no son un fenómeno extraño en el laberíntico ámbito de la creación dramática de la época; baste recordar la reelaboración, por parte de Hartzensbuch, de la *Estrella de Sevilla* de Lope de Vega, denominada *Sancho Ortiz de las Roelas*, a partir de la refundición de C. M^o Trigueros con el mismo título.

La breve salutación de D. Solís no posee gran interés —está repleta de fórmulas de agradecimiento—, si exceptuamos la afirmación, constantemente reiterada por los mentores teatrales ilustrados, de que, frente al desmedido interés mostrado hacia las obras foráneas, es necesario recobrar la tradición teatral hispana, a cuyas comedias, -con frecuencia no falta nada más que la meditación y la lima-

No es éste el lugar, dada la extensión requerida por el tema, para contextualizar histórica e ideológicamente la corriente literaria, surgida en los albores del siglo XIX, que somete a la crítica los presupuestos culturales que mediatizaron la irrupción de los modelos franceses, italianos y alemanes en la escena hispana. La vertebración de un renacido nacionalismo, en las ambiguas circunstancias del incipiente Romanticismo, promueve una nueva orientación cuyo punto de mira se sitúa en las tradicionalmente denostadas piezas del Siglo de Oro; es suficiente citar las palabras del prologuista acerca del ejemplo ofrecido por dicho referente histórico: -Si nuestro país ha sido la cuna de algunas preocupaciones tan ridículas como perjudiciales, también ha producido, en recompensa, los remedios que, después de haber curado aquellos males, sirven a nuestro recreo, y son eternos monumentos de gloria

⁵ Málaga, Imprenta de Quinceozes, 1826.

para nuestra literatura-. A continuación, se mofa de -una de esas naciones que se disputan el título de civilizada por excelencia... y que tanto nos ha ridiculizado...; ahora está infestando a la Europa con composiciones monstruosas, contrarias a un mismo tiempo a las reglas del arte y a la razón-.

La exacerbada defensa de lo propio crea un rígido sistema teórico, según el cual, se repiten, constantemente, las siguientes premisas:

— Se ha perdido el criterio de selección para los repertorios extranjeros; el afán por introducir dramas foráneos no ha seguido una planificación coherente, ideológicamente, y ha plagado la escena de -monstruosidades que infaman nuestro teatro-.

— Frente a un género como la tragedia, mucho más circunscrito a la preceptiva clásica, la comedia hispana alcanzó un nivel de codificación interna, cuya latencia dramática únicamente exige una actualización guiada por la regularización y la verosimilitud. Como sugiere Pedro Estala: -Yo creo que para tener un surtido abundante de comedias, capaces de divertir con instrucción al pueblo, bastaba escoger entre la inmensidad de dramas que tenemos, una gran porción que son susceptibles de enmienda por manos hábiles⁶. Abundando en ello, la idea expresada por los editores de *La dama duende* patentiza un estado de opinión refrendado por la mayoría de autores: -El que lograrse conservar las grandes bellezas de la comedia antigua y corregir sus defectos, haría un beneficio inmenso a la poesía cómica de nuestra edad-.

— Finalmente, para no ser exhaustivo, otra de las constantes críticas es considerar a los grandes dramaturgos, en especial los franceses, como meros imitadores, llegando a la acusación de plagio, de los más famosos dramas nacionales. El citado Estala considera que Molière -aprendió el arte de inventar y disponer, que es de lo más esencial de nuestra comedia⁷-. En este sentido, F.^o Nieto Molina pone en boca de uno de sus personajes, Don Pedro, en la comedia *Los críticos de Madrid en defensa de las comedias antiguas*⁸, la siguiente idea: -pues a poco estudio miro / que su gran Molière, aquél / que claman por erudito / es sólo un mero copiante / de los doctos desperdicios / de Solís, Rojas, Moreto-.

De este modo, la refundición queda pertrechada de una cobertura ideológica, como reafirmación de unos valores históricos que, posteriormente, deben ser sometidos a la normativa teatral imperante. La opción por una pauta estética tiene unas motivaciones que, en toda su amplitud, no pueden

⁶ *El Pluto. Comedia de Aristófanes traducida del griego en verso castellano con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna* por... Madrid, Imprenta de Sancha, 1794, p. 39.

⁷ *Idem*, p. 41.

⁸ Madrid, con licencia, Imprenta Pantaleón Aznar, 1768.

resumirse aquí; queden, pues, como apunte parcial, las ideas referidas, y veamos los presupuestos bajo los que se aborda la operación sobre la materialidad del texto dramático, a partir de los consejos de los editores al autor (los cuales —no podía ser de otra manera— son escrupulosamente seguidos, como se comprueba en el resultado final de la obra impresa).

La primera reflexión de los editores argumenta en torno a la figura femenina de la protagonista, D.^a Angela. En la primera elaboración, J. F. Guerra la situaba viviendo en una casa contigua e independiente a la de su hermano, lugar donde se va a desarrollar la acción. Lo que le imputan al autor, en este planteamiento de la acción, se explica desde una de las normas clave del teatro neoclásico: la verosimilitud. En el caso de mantener dicha disposición de los personajes se debería -trastocar toda la fábula, como era preciso en caso de hacer alteración-.

El tema posee otras implicaciones que engloban, a su vez, la propia definición de lo verosímil. El teatro ilustrado ha dejado de ser un espectáculo dirigido a la aquiescencia irreflexiva del espectador; no pretende crear una ilusión de lo real, como sucedía en el Barroco, sino instrumentalizar los recursos arbitrados por el drama para hacerlos operativos en su acción consciente sobre la realidad. De ahí que la verosimilitud tenga un componente ideológico, perfectamente interpretado por R. Andioc⁹, y que sea algo más que un diseño genérico sobre la técnica dramática.

La pretendida independencia de la joven viuda afecta, no sólo al desarrollo lógico del conflicto, sino, también, a las motivaciones en el comportamiento de los personajes. La dama, sometida a la tutela familiar, -está más puesto en el orden y acomodado a nuestras costumbres-. Pero, hay más: en caso de admitir la idea original del autor, ¿cómo explicar la patológica obsesión del hermano por preservar el honor familiar? A diferencia de la comedia barroca, no importa tanto la abstracción anacrónica del honor, como la inserción del individuo en una situación vital, de manera que la fábula desplaza su interés hacia el análisis —la censura, como se verá— de actitudes sociales, para lo cual las acciones deben delimitarse por medio de la racionalidad de la relación causa/efecto. Como atestigua L. F. de Moratín en su estudio de la verosimilitud: -El que imite de la naturaleza universal, con el debido acierto, los caracteres y las acciones que pone el teatro, hará sospechar muchas veces a las gentes de poca instrucción que retrata individualmente¹⁰.-

A continuación, centran su atención en las palabras de la criada, cuando ésta responde a D.^a Angela, indicándole la posibilidad de espiar a D. Manuel; en el borrador lo hacía con las siguientes palabras: -Ya quité / un cierto nudo que hallé-. El reproche se encamina hacia el término *nudo*, por la ambigüedad significativa desde un punto de vista lingüístico. El resultado final induce a una corrección de las citadas palabras: -Ya de una tabla quité / un cierto nudo que hallé-.

⁹ *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo xviii*. Madrid, Castalia, 1976, pp. 530 y ss.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 180.

El episodio, aunque puntual, vertebra otra de las preocupaciones de la práctica teatral neoclásica: la claridad en la exposición, en particular, la superación del retoricismo expresivo que caracterizaba al teatro barroco. Antonio de Miguel alaba la refundición de J. F. Guerra, puesto que «la elegancia, la pureza y la naturalidad han sucedido en el estilo a la hinchazón, a la oscuridad y al culteranismo».

La literalidad del mensaje debe preservarse en todos los recursos consagrados por las leyes de la escena. Especial incidencia, en esta determinación programática, posee la utilización del lenguaje como marco de la expresividad, no sólo del contenido caracteriológico del personaje, sino también como recurso inmediato del espectador respecto al desarrollo del conflicto. Ello se traduce en el prosaísmo, esto es, el rechazo del exuberante lirismo del Barroco, considerándolo un método de escritura susceptible de introducir en la creación un factor que distorsiona la nitidez significativa. Nicolás F. de Moratín recrimina al teatro del Siglo de Oro con las siguientes palabras: «con retóricas voces explicado / disimulan el vicio apetecido / y hacen amable aun el mayor pecado»¹¹.

El ejemplo de esta tendencia de nuestra literatura áurea hacia la opacidad de la forma se personaliza en la figura de Góngora, de quien dice Luzán en el capítulo III de su *Poética*: «D. Luis de Góngora (...) fue uno de los que contribuyeron a la propagación y crédito del mal estilo». Contrario al principio horaciano («veras hinc ducere voces»), el canal, bien sea en prosa o en verso, subraya la subordinación de los contenidos a la «expresión más verdadera y propia», según confirma Iriarte¹². La obra, en consecuencia, es la plasmación programática de una idea, cuya actualización escénica se realiza por medio de un sistema semánticamente organizado como ilustración de unos presupuestos ideológicos. La diafanidad de cada uno de los segmentos contribuye a la no dispersión de la univocidad ideológica, y a concentrar la atención del receptor en la inmediatez de la palabra teatral. En esta línea, el verso dramático renuncia, en cierta medida, a su efecto distanciador (la negación voluntaria de la polimetría en favor de la omnipresencia del romance así lo confirma), y se aproxima al cauce identificativo de la prosa.

La mención al papel desempeñado por Cosme en la comedia genera un ámbito de estimaciones acerca de la función social del teatro, y las atribuciones a la fábula dramática por parte de las preceptivas a comienzos del siglo XIX.

El elogio realizado por el *Memorial literario* de la obra en junio de 1784 —coincidiendo con la fecha de su estreno—, ya elogiaba a Calderón por haber procurado «desengañar de un error que tanto trabajo ha costado en este siglo, y aún en estos tiempos desvanecer caprichos obstinados»¹³. Semejante

¹¹ Citado por R. Andioc, *op. cit.*, p. 532.

¹² *Colección de obras en verso y prosa*, IV. Madrid, Imprenta Real, 1805, p. 44.

¹³ Citado por I. Urzainqui, *De nuevo sobre Calderón en la crítica española del siglo XVIII*. Oviedo, Cátedra Feijoo, 1984, p. 42.

concepción es la de A. de Miguel, para quien toda la pieza es interpretable en función de la sátira a las creencias en seres fantasmagóricos: Cosme ejemplifica la opinión del vulgo; D. Manuel, al espíritu racional que llega a dudar ante lo inexplicable de las situaciones; D.^a Angela, al personaje que se vale de una creencia muy extendida para lograr sus propósitos. Entre ellos destaca la figura de Cosme, comparado por los editores con el Muñoz de *El viejo y la niña* moratiniano.

De esta tipología se deducen algunos de los factores introducidos en el macrotexto cultural a partir de las lecturas de los clásicos:

— Con el fin de salvaguardar el argumento de autoridad, los refundidores pretenden formular un respaldo ideológico a sus interpretaciones, trazando un paralelismo, más arbitrario que real, entre la pretendida finalidad del original y su propia definición de la obra. Calderón pasa, así, a ser un educador privilegiado en las obras consideradas críticas con las costumbres denigradas por los neoclásicos.

— La neta separación de papeles entre figuras que identifican al vulgo y las que representan a la burguesía (invocación a la doctrina clasicista tal como ha sido estudiada por G. C. Rossi, -el neoclasicismo, preocupado, ante todo, por salvaguardar la naturaleza de las personas y las acciones (...) marca una neta separación —en el mundo dramático— de las personas y las cosas aristocráticas respecto a las plebeyas¹⁴-), posibilita dos actuaciones dramáticas distintas: los vicios del vulgo se corrigen mediante el ridículo; los de la clase media, poniendo de relieve la inestabilidad de la concepción irracionalista de los fenómenos, mostrando sus verdaderos mecanismos internos de actuación, y explicándolos en clave humana.

— La dimensión educadora del espectáculo, sobre todo si va dirigido a las expectativas populares, ha de mantener el interés, para lo cual el teatro no puede ser exclusivamente el reflejo especular de una doctrina, pues como indica J. P. Forner, -esa observación por sí sola no forma más que cadáveres, y el pueblo quiere más ver un monstruo vivo, alegre y juguetón, que un cadáver pálido y postrado¹⁵-. La figura del donaire garantiza la presencia de un elemento dinamizador de la representación y modeliza, pragmáticamente, la idea del enseñar deleitando. La lucidez metateatral del gracioso barroco es recuperada en la teoría teatral neoclásica (recordemos los graciosos de las comedias de L. F. de Moratín, así como su capacidad para integrar un espacio dramático,

¹⁴ -La teórica del teatro en Juan Pablo Forner-, en *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*. Madrid, Gredos, 1967, p. 133.

¹⁵ -Reflexiones sobre el teatro de España- en *Exequias de la lengua castellana*. BAE, LXIII, pp. 403 y ss.

dotado de innumerables posibilidades, en ocasiones ajenas a la rigidez de la doctrina teatral).

— *La dama duende*, en esta reelaboración de 1826, ha de ser analizada en un contexto teatral muy definido. La comedia encierra, en sus escenas fundamentales, una vertiente sorpresiva típica de las *comedias de teatro*, en especial de un género tan popular como lo fue el de las comedias de magia. Desde esta perspectiva, la crítica de la obra podría adquirir un sentido metateatral, ridiculizando comportamientos que otras formas dramáticas sacralizaban sobre el escenario. No obstante, es reseñable el documentado estudio de J. Álvarez Barrientos¹⁶ acerca de este tipo de obras en los primeros años del siglo XIX: la estilización de la dramaturgia, la respuesta a las nuevas demandas de la burguesía, el afán de verosimilitud, y su capacidad de autocrítica, alejan la práctica dramática de este género respecto a su inmediato correlato histórico en el siglo XVIII (en particular, tras la prohibición de tales obras en 1788). La pieza calderoniana posee algunas de estas características, si bien no está exenta de dificultad una exacta correspondencia entre ésta y comedias como *La pata de cabra*.

El cuarto consejo ofrecido por los editores se encuadra en la búsqueda de claridad en la exposición del conflicto, sin olvidar la constante mención a la verosimilitud como modo de aproximar el espectáculo y su contenido doctrinal a la tensión dramática sentida por el espectador. Se trata de modelar el diálogo entre D. Luis y D. Manuel —en la escena 4.^a del Acto II—, de manera que justifique éste su necesidad de pernoctar y, a la vez, se recuerde al público la herida que sufrió al inicio de la representación.

La última advertencia es la más extensa y concierne, en mayor grado, al resultado final de la redacción dramática. En la primera escritura el autor había perpetuado los límites cronológicos del original calderoniano, de manera que la acción sufría una interrupción entre la primera y la segunda noche, verdaderos lapsos temporales en los que se condensa la acción del enredo.

Dado que es imposible modificar la nocturnidad como espacio del conflicto —la confusión de identidades perdería entonces verosimilitud—, plantean la siguiente solución, que como el resto, fueron adoptadas por el dramaturgo:

— El viaje a El Escorial, en lugar de llevarse a cabo la segunda noche, puede hacerse durante el día de inactividad, expresándolo lingüísticamente para mantener informado al auditorio sobre lo acaecido.

— La carta de respuesta de D. Manuel —con el estilo arcaizante de los

¹⁶ -Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos-, *Castilla. Boletín del Departamento de literatura española de la Univ. de Valladolid*, 1988, n.º 13, pp. 17-33.

enamorados tradicionales, no exento de ironía en Calderón— no puede ser eliminada, pero sí ubicada en otra localización de la pieza con el fin de no alargarla: ésta será situada en la conclusión del Acto II, siendo leída por Cosme, con lo que las damas la consiguen al día siguiente, cuando D. Manuel se encuentre ausente.

Esta reestructuración de los resortes dramáticos, que afectan a la lógica de la acción, encuentra su explicación teórica en la problemática de las tres unidades en el teatro neoclásico. Frente a la intransigencia de algunos escritores, entre los que destaca Clavijo y Fajardo¹⁷ —como reacción al concepto lopista, -encierro los preceptos con seis llaves—, autores como Miguel de la Barrera someten las mencionadas leyes a unas directrices más acomodadas a la historia de las poéticas clasicistas¹⁸.

En primer lugar, no son censurables los clásicos hispanos por no haberse sometido a las exigencias de la doctrina, puesto que -muchas obras de Molière, analizadas con detenimiento, tendrían los mismos errores que las hispanas-. Así, la preceptiva de las tres unidades no es un organigrama uniformemente establecido, sino que -unas proceden del bello gusto y la razón, otras del capricho; aquéllas están dictadas por la naturaleza, éstas son arbitrarias-. De ahí se desprende que, si bien se preconiza la necesaria sumisión a las normas de Boileau —cuyo planteamiento ideológico ha sido expuesto por R. Andioc¹⁹—, éstas, a su vez, deben subordinarse a unos presupuestos menos estrictos para no atentar contra la naturalidad exigible a la comedia.

En lo referente a *La dama duende*, J. F. Guerra pretende preservar los principios clásicos a toda costa: elimina el conflicto amoroso de los dos hermanos en pugna por D.^a Beatriz —aquí llamada D.^a Juana—, mediante la supresión del hermano menor; no obstante, el sentimiento de D. Luis por la dama es mantenido por dos causas:

— La idea, muy extendida, de que la unidad de acción -no se destruye por el enlace de episodios que, siendo unos hechos adventicios, son parte necesaria de la acción²⁰.

— El conflicto familiar —D.^a Juana ha discutido con su padre por culpa del galán— caracteriza al hermano de D.^a Ángela como hombre capaz de mantener la integridad familiar —la propia, ante todo— y de responder a los requerimientos del progenitor de su amada. Ante esta

¹⁷ Miguel de la Barrera, *Aduana crítica donde se ban de registrar todas las piezas literarias cuyo despacho se solicita en esta corte. Hebdomadario de los sabios de España*. Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1763. En el tomo 1 comenta la actitud teatral de Clavijo y Fajardo, para, a continuación, expresar sus ideas.

¹⁸ Idem.

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 515 y ss.

²⁰ *Op. cit.*, p. 80.

identificación, encarna la función actancial del oponente —en el intervalo del enredo— y, finalmente, otorgará su hermana a D. Manuel. La ambivalencia de su actuación salvaguarda al personaje de una reducción simplista en su configuración.

La unidad de lugar se logra a través de un recurso muy manido en el teatro de la época; la verbalización de las escenas sucedidas más allá de los límites impuestos para la preservación de dicha unidad. En el caso de la comedia calderoniana hay que anotar, y quizá fuera uno de los motivos de su éxito, su fácil transformación en los términos dictados por la preceptiva clásica: la narración, por parte de D.^a Ángela, de lo sucedido en las calles madrileñas en el comienzo de la pieza, soluciona la supuesta *irregularidad*.

Los primeros comentadores hispanos de la *Poética* aristotélica²¹ ya se percataron de la dificultad que entrañaba, en la misma normativa del estagirita, la definición de la unidad de tiempo. M. de la Barrera insiste en la ambigüedad de tal concepto: «Aristóteles está confuso en su expresión, y ha fomentado las disputas. Ciñe la duración de la fábula a un giro de sol: si éste se toma de Oriente a Ocaso, puede entenderse un día artificial o natural, según se considere el movimiento, pero si se atiende al giro que hace en el Zodíaco, por orden de los signos, su resolución se extiende a un año»²².

A pesar de todo, el imperativo temporal, como el resto de las unidades, constituye un principio indisociable del paradigma dramático del neoclasicismo. Ya se han relatado, anteriormente, los cambios sufridos por la obra calderoniana en pos de conseguir que «la acción empiece al fin de la tarde, y acabe en la noche siguiente». La inflexibilidad de los planteamientos es una opción sustentada por una férrea concepción ideológica: frente a la actitud laxa del teatro barroco en dicho tema, la Ilustración invoca el criterio de la razón, amparándose en la dignidad cultural del clasicismo. La doctrina de las tres unidades actualiza aspectos puntuales cuya actitud profunda apunta a los grandes planteamientos de lo literario: la verosimilitud y la función pedagógica del teatro.

Es hora de cuestionar, en consecuencia, si la crítica implícita de tal concepción va dirigida específicamente a las propuestas teatrales barrocas o, por el contrario, a sus derivaciones históricas en la escena del siglo XVIII. De este modo, las *comedias de teatro*, de reconocido éxito, eran abordadas, desde la propia escritura teatral, como espectáculos exaltadores de la función evasiva y, por ello, proclives a la corrupción de conductas sociales («corromper deleitando» en terminología de J. P. Forner). Las refundiciones —y es constatable en la opinión de los dramaturgos—, no niegan la deuda con el genio creador de Calderón, Lope o Moreto; por el contrario, y precisamente por aceptarlo, explícitamente admiten que en sus comedias subyacen procedimien-

²¹ Vid. Hermenegildo, A., *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona, Planeta, 1976.

²² *Op. cit.*, p. 81.

tos dramáticos que sólo deben reformarse en su exposición formal. Por este motivo, las reelaboraciones no pertenecen en exclusiva al Neoclasicismo, sino que el Romanticismo asistirá también a una producción semejante (Menéndez Pelayo, comentando la refundición de Trigueros, *Sancho Ortiz de las Roelas*, afirma que «dio y ganó la primera batalla romántica treinta años antes del Romanticismo»²³). Se cumple, asimismo, uno de los condicionamientos atribuidos a los clásicos: son enriquecidos por la lectura que la cosmovisión de cada época realiza sobre ellos.

Si el Neoclasicismo rinde tributo al bien social, como exponente del reformismo emanado de una ideología, no es extraño que considere todos los medios para alcanzar tal fin como patrimonio del beneficio común. Aunque la ideología burguesa hispana no llegó a configurar un sistema conceptual sobre la realidad, sí aportó una reflexión parcial sobre diversos avatares sociales. Como explica J. A. Maravall, la preocupación por la utilidad «desborda la acepción puramente económica, para convertirse en expresión de un modo de estimar los bienes de la sociedad»²⁴. El texto literario, resguardado por la tradición y por su acepción como clásico cultural, es adoptado como uno más de los bienes con los que cuenta la comunidad y, por ello, es susceptible de contribuir a la propagación de un ideario; su manipulación, entendida en dichos términos, es «empresa digna de la ilustración y del patriotismo».



²³ *El teatro de Lope de Vega*, IX. Santander, CSIC-Aldus, 1949, pp. 175-176.

²⁴ «Espíritu burgués y principio de interés personal en la Ilustración española» en *Hispanic Review*, 47, 1979, p. 296.