



Invitación a «Las bodas de camacho»

John H. R. Polt

La *comedia pastoral* de Meléndez Valdés, *Las bodas de Camacho el rico*, ha sido poco estudiada y menos apreciada, incluso por los especialistas en la obra de este poeta¹. *Eppur...* Una obra de más de dos mil versos, tratándose de uno de los principales poetas de una época, no creo que pueda despacharse con dos o tres frases de rechazo, sobre todo cuando el mismo poeta la apreció lo suficiente como para seguir enmendándola e incluyéndola en las colecciones de sus poesías. Además, el fracaso de *Las bodas*, tanto el artístico como, digamos, el de las tablas, me parece discutible. Veamos lo que hay de ello.

Según dos cartas que Meléndez le escribió a su amigo Jovellanos en 1777², la génesis de *Las bodas* se remonta a ese año. El plan de la obra fue de Jovellanos, y a juzgar por las dificultades para copiarlo debe de haber sido más que una exposición muy somera; y para escribir la obra se pensaba en el P. Juan Fernández de Rojas, *Liseno*. Meléndez prometió «dar alguna plumada en ella», y como «plumada» preliminar suya podemos considerar las cinco octavas reales que comienzan «Ay, enemiga mía engañadora», fechables en 1777³. Siete años más tarde había quedado Meléndez como autor de la comedia, pero al parecer tenía aún sin concluir los versos de los coros⁴. La ocasión de representarse y publicarse *Las bodas* la ofrecieron los festejos que decretó la Villa de Madrid para celebrar la paz de París y el nacimiento de los infantes gemelos Carlos y Felipe, sucesos gracias a los cuales el «Memorial Literario» proclamó que «el año de 1783 será el más glorioso de este siglo en España»⁵. Se abrió un concurso dramático; y por decisión de una junta presidida por Jovellanos y compuesta además de Manuel de Lardizábal, José Viera y Clavijo, Ignacio López de Ayala y Miguel García Asensio, salieron premiados igualmente *Los menestrales* de Cándido María Trigueros y *Las bodas de Camacho el rico*, de nuestro poeta⁶.

El drama de Meléndez es una comedia en cinco actos escrita, con excepción de los coros finales de cada acto y alguna otra canción, en silvas de heptasílabos y endecasílabos. De él se conservan dos manuscritos en la Biblioteca Municipal de Madrid, ambos con la signatura 1-12-12, los cuales contienen, como hemos de ver, tres versiones de la obra. Tenemos también tres versiones impresas. Todas estas versiones tienen el mismo número de actos y esencialmente el mismo contenido.

El manuscrito que llamo O es producto de un amanuense, pero contiene enmiendas autógrafas de Meléndez; y sobre él efectuó el mismo poeta los cortes necesarios para producir la versión representada, eliminando unos 300 versos. En el segundo manuscrito, P, tampoco autógrafo, falta casi todo lo suprimido en O para la versión escénica, lo cual nos sugiere que directa o indirectamente P procede de O. También se efectuaron en P cortes adicionales de unos 60-70 versos, con lo cual quedó un texto de unos 2.000 versos⁷.

En el mismo año de 1784 publicó Ibarra una hermosa edición de *Las bodas de Camacho*⁸ que incluye los coros (265 versos), un prólogo de 86 versos y el texto de los cinco actos, aumentado en unos 40 versos sobre el del ms. O y en unos 350 sobre la versión representada. Los cortes efectuados para producir ésta sólo obedecieron, pues, a los límites temporales de una representación, y no a consideraciones literarias, ya que lo cortado se restituye en la edición de 1784 y hasta se amplía. Más adelante, Meléndez incluyó *Las bodas* en las dos ediciones de sus *Poesías* publicadas en 1797 y en la definitiva de 1820. La versión de 1797 contiene unos 70 versos más que la de Ibarra; el texto de 1820 es casi idéntico al de la segunda edición de 1797, con unos 2.600 versos. Ninguno de estos cambios afecta el argumento de la obra; tanto en lo cortado como en lo aumentado se trata sobre todo de pasajes líricos, no esenciales a la acción dramática.

La fuente principal de esta acción es, evidentemente, un episodio cervantino ya dramatizado por otros: el «Memorial Literario» da noticia de tres versiones dramáticas francesas del siglo XVIII (p. 96), y de 1772 es una zarzuela en dos actos, *Las bodas de Camacho*, atribuida a Antonio Valladares⁹. Pero aunque la esencia de la obra de Meléndez procede de los Capítulos 19-22 de la segunda parte del *Quijote*, el autor se dio cuenta de que la diferencia de género exigía una presentación distinta del material. En el *Quijote*, los antecedentes de las bodas se nos presentan en una narración hecha a Don Quijote en el camino por dos estudiantes. Luego se nos presenta el suicidio fingido de Basilio, el cual constituye una sorpresa para el lector, para Don Quijote y para Quiteria, quien según el Cap. 22 no sabía nada de lo proyectado. A la actuación de Basilio y a la resolución del conflicto sigue la explicación que Basilio le da a Don Quijote sobre el origen de su ardid. Este orden de sucesos funcionaría mal en la escena; el dramaturgo debe *mostrar* el origen de las acciones en vez de *explicarlo* anticlimácticamente después de los sucesos, sobre todo tratándose de un desenlace que para el público setecentista no pudo ofrecer ninguna sorpresa. Por consiguiente se cambia en *Las bodas de Camacho* el orden de presentación: los antecedentes se nos dan en un diálogo entre Basilio y Camilo, con lo cual se eliminan dos personajes inútiles, los estudiantes, y se conserva la unidad de lugar. La preparación del engaño ocupa los Actos II, III y IV; y para que no sea obra de un solo personaje, con la consecuente pérdida de efectos dramáticos, intervienen en este proceso Basilio, su amigo Camilo, Quiteria y su hermana Petronila, además de Don Quijote y Sancho. El peso de la obra descansa, pues, no en el desenlace sino en cómo se llega a él¹⁰. Sólo en el Acto V vemos la actuación de Basilio y la resolución feliz del conflicto. El orden de la novela -

antecedentes, resolución, explicación- se cambia, pues, en el dramáticamente más adecuado de antecedentes, complicación, resolución.

Hay también otras modificaciones del relato cervantino. Ya el «Memorial Literario» (p. 95) llamó la atención sobre la introducción de Camilo y Petronila, confidentes de los protagonistas en sus amores, y la del mago cuyo supuesto vaticinio del casamiento *in articulo mortis* se le cuenta a Don Quijote (IV. iii) y quien luego «cura milagrosamente» a Basilio (V.iv). Según ha notado Caso González, con la introducción de Petronila, enamorada de Camacho, se pasa de la intriga triangular de Cervantes al «tipo de intriga característico del teatro español de capa y espada del siglo XVII» (p. 430). Casando a Petronila con Camacho se contribuye, como ha sugerido Rinaldo Proldi, a la felicidad general exigida por la ocasión festejada¹¹, y el amor de Petronila motiva su intervención al lado de Camilo. Además, con hacer que Petronila conspire con Camilo se salva la honestidad de Quiteria: ésta toma parte en el proyecto de un matrimonio *in articulo mortis* (vv. 2093-96, 2219-24), pero no sabemos si está enterada de la proyectada «curación» de Basilio.

En cuanto al mago, se trata de una comedia dentro de la comedia, hecha no para engañar a los personajes rústicos sino para incitar el entusiasmo de Don Quijote. Amor, valor y magia son los hilos mediante los cuales el hábil Camilo hace que sirva a sus propósitos el extraño huésped. Desde el punto de vista del autor, se presenta así una ocasión para introducir elementos espectaculares en la escena, los cuales, como ha señalado René Andioc, «répondaient parfaitement á l'attente d'un public populaire»¹² y además al interés de la Villa por «la variedad, gusto y magnificiencia de la pompa teatral, sin perjuicio de la verosimilitud» («Gaceta», 9 marzo 1784, p. 222). Porque hay que recordar que se trata de una parodia de la magia, a diferencia de lo que ocurre en obras como *El mágico de Astracán*.

También se elimina un personaje cervantino en la obra de Meléndez: el cura que en el *Quijote* está para casar a Camacho y Quiteria y acaba casando a ésta con Basilio. Cambronero cree que Meléndez le suprimió «por la prohibición de sacar religiosos a la escena, y se contentó con casar a Basilio y Quiteria, como si dijésemos, por lo civil» (p. 391).

No sabemos hasta qué punto estos cambios en el relato cervantino proceden del plan enviado por Jovellanos y hoy perdido, y en qué medida se deben a Meléndez, aunque fue éste el definitivamente responsable de la forma de su texto. También hay que suponer que fue Meléndez quien adaptó a las silvas del drama la prosa de Cervantes. Veamos algunos ejemplos de tal adaptación¹³:

Pues ¡tomadme las manos, adornadas con sortijas de azabache! No medre yo si no son anillos de oro, y muy de oro, y empedrados con perlas [*sic*] blancas como una cuajada, que cada una debe de valer un ojo de la cara. ¡Oh hideputa, y qué cabellos; que si no son postizos, no los he visto ni más luengos ni más rubios en toda mi vida! ¡no, sino ponedla tacha en el brío y en el talle, y no la comparéis a una palma que se mueve cargada de racimos de dátiles, que lo mesmo parecen los dijes que trae pendientes de los cabellos y de la garganta! Juro en mi ánima que ella es una chapada

moza, y que puede pasar por los bancos de Flandes.

(p. 196)

¡Santo Dios! ¡qué semblante!
¡qué belleza! ¡qué brío!
Pardiez que solo vella no soy mío.
Un reino vale lo que encima lleva.
¡Qué arracadas! ¡qué sartas! ¡qué corales!
Pues tomadme las manos, adornadas
de anillos de oro y perlas orientales,
o los luengos cabellos,
que a mi fe tiene el sol envidia de ellos.
No sino ved su talle y gentileza,
y no la comparéis con una palma
que cargada de dátiles se mece,
que a mí tal con los dijes me parece.
Juro, juro en mi alma...

[sic] (vv. 2199 ss.)

Esperaos un poco, gente tan inconsiderada como presurosa.

(p. 197)

Gente inconsiderada y presurosa,
parad, parad, y oíd a este infelice...

(vv. 2412-13)

Aquí no ha de haber más de un sí, que no tenga otro efecto
que el pronunciarle, pues el tálamo de estas bodas ha de ser
la sepultura.

(p. 199)

Decir *sí*, y arrojar el postrimero

aliento ha de ser uno. De estas bodas
el lecho es el sepulcro...

(vv. 2485-87)

Para estar tan herido este mancebo..., mucho habla; háganle
que se deje de requiebros, y que atienda a su alma, que, a mi
parecer, más la tiene en la lengua que en los dientes.

(p. 200)

Déjese de ternuras,
que más parece que en la lengua tiene
que en los dientes el alma; mal se aviene
hablar tanto de amores
con estar acabando.

(vv. 2519 ss.)

Vemos que se elimina lo malsonante («¡Oh hideputa!») pero se retienen con cuidado los elementos más expresivos (v. gr., belleza-palma, tálamo-sepulcro, alma en la lengua y no en los dientes). No podían faltar, por supuesto, los refranes de Sancho, v. gr.:

Yo lo diré; que no le duelen prendas
al que es buen pagador, y en esta vida
no hay bien seguro, y mucho tiempo pide
el calar las personas; y a las veces
uno se busca, y otro se tropieza;
y do menos se piensa...-

a lo que tampoco podía faltar la interrupción impaciente de su amo:

«Acaba, acaba;
en dos palabras, Sancho».

(vv. 1781-82)

La adaptación es extensa, y me parece hábil, como acertada me parece la caracterización de caballero y escudero. El Don Quijote de Meléndez no es un loco furibundo sino un personaje, dentro de su idiosincrasia, más bien respetable y respetado (cf. LaGrone, pp. 110-111).

La importancia del *Aminta* de Tasso, que consta ya en las cartas de Meléndez a Jovellanos, la han señalado varios críticos, y últimamente Joaquín Arce, para quien «la presencia de Tasso se nota fundamentalmente en la estructuración dramática, con el prólogo de Amor y los coros finales de cada acto»¹⁴. Arce indica varios casos de «acercamiento» textual, en general basados más en la traducción de Jáuregui que en el original italiano; pero también ve la influencia de Tasso en la adaptación de «situaciones dramáticas o caracterizaciones psicológicas de los personajes» (pp. 324-326). Efectivamente, la escena en que Basilio recuerda con Camilo sus amores e insiste en que morirá, mientras que Camilo le anima a que hable con Quiteria (I.ii), parece calcada sobre la escena I.ii del *Aminta*, entre Aminta y Tirsi. Otro caso es el de las escenas i y ii de *Aminta*, II, donde los dos confidentes traman un encuentro entre los dos amantes y Tirsi convence a Aminta a que venga a la fuente. Las escenas análogas de *Las bodas* son la II.ii, entre Camilo y Petronila, y III.i, entre aquél y Basilio. La introducción de los confidentes parece provenir de Tasso, y el motivo del suicidio también muestra la influencia del *Aminta*. En el *Quijote* se teme por la vida de Basilio, pero no que se mate (pp. 180-181), y su fingido suicidio es una treta preparada de antemano por el mismo Basilio. El Basilio de Meléndez, en cambio, tiene la intención de matarse (vv. 313 ss., 1338 ss., 1413-22), y el plan de su «resucitación» es obra de Camilo que sólo muy a regañadientes acepta Basilio (IV.ii). Este Basilio, indeciso y sentimental, se parece más a Aminta, quien dos veces intenta quitarse la vida, que al Basilio de Cervantes, el cual tiene más de *listo* de *novella* que de *pastor fido*.

Ya que ha asomado la obra de Guarini, también mencionada por el propio Meléndez, recordemos que se trata de otro drama pastoril en cinco actos con prólogo y coros, el cual ha dejado por lo menos un eco textual en *Las bodas de Camacho*¹⁵. Hay además en la obra de Guarini un elemento sobrenatural (sacerdotes, sacrificio, profecía) que tal vez veamos parodiado en la intervención del mago en *Las bodas*, aunque no faltan precedentes en las aventuras de Don Quijote con los duques. Sin embargo, me parece que la intriga del *Pastor fido* es mucho más complicada que la de *Las bodas* y que Guarini no ofrece ningún elemento formal que Meléndez no haya encontrado ya en el *Aminta*.

La zarzuela o «comedia joco-seria» atribuida a Valladares y fechada en 1772 tiene algunas semejanzas con la comedia de Meléndez hasta en aquello que no se deriva de Cervantes, sobre todo en hacer que se vean y hablen Basilio y Quiteria antes del desenlace, y en introducir a una prima de ésta, Narcisa, con quien acaba casándose Camacho. Sin embargo, las dos obras se diferencian mucho en la caracterización: en la zarzuela, Camacho aparece como antiguo amante de Narcisa; Basilio urde la treta en vez de aceptarla pasivamente; y Don Quijote es un personaje ridículo, fanfarrón y agresivo, capaz de decirle a Quiteria mientras ataca a su padre: «Quita, aparta, tonta, / y en un instante a tu pa dre / verás hecho pepitoria», palabras tan inconcebibles en boca del Quijote de Meléndez como en la del cervantino.

La zarzuela parece haberse representado, y entre los actores que nombra uno de los manuscritos hay dos que luego tomaron parte en la comedia de Batilo: Vicente Galbán, quien hizo un papel cómico en la zarzuela y luego el Camilo de Meléndez, y Miguel Garrido, el Sancho Panza de ambas obras. No puede descartarse la posibilidad de que Jovellanos, incluso antes de su llegada a Madrid en 1778, conociese la zarzuela y de que le debiese él, o el propio Meléndez, la figura de Narcisa, convertida en Petronila; pero, como bien dice LaGrone, cualquier dramaturgo pudo haber dado por su cuenta con tal recurso (p. 54).

En cuanto a otras posibles fuentes que en sus cartas menciona el mismo Meléndez (Montemayor, Gil Polo, Lope, Sannazaro), su influencia no parece ir más allá del «bucolic elegiac tone common to all of them» (Colford, pp. 298-299). Supongo que éste será también el caso de unos diálogos pastoriles de Virginia Bazzani Cavazzoni que admiraba Batilo y que no he podido ver.

Desde el estreno de *Las bodas* la crítica ha visto con malos ojos el intento de trasladar el argumento de un género a otro. Ya el «Memorial Literario» consideró «paso estrecho» la dramatización de los episodios cervantinos (p. 96), y Moratín declaró *Las bodas* «muy inferior a lo que hicieron en tan opuestos géneros el Taso y Cervantes» (p. 319). Últimamente, para Cox es inaceptable el traslado de los personajes realistas de Cervantes a «an idyllic Arcadian world» (p. 37). Pero, ¿por qué quejarnos de la discrepancia entre Don Quijote y los demás personajes cuando el constante desentonar del Ingenioso Hidalgo es uno de los elementos estructurales básicos del *Quijote*? Ni viene tan traída por los cabellos la combinación del hidalgo con lo pastoril, cuando el mismo Don Quijote concibe en su derrota el plan de convertirse en «el pastor Quijotiz», acompañado del «pastor Pancino» (II.lxvii).

Algunos críticos, a partir de Quintana, han condenado el drama pastoril, y por lo tanto *Las bodas* de Camacho, como esencialmente antiteatral. Desde luego, lo pastoril tiende a asociarse con lo lírico -prueba de ello los versos que brotan en las novelas pastoriles, como arias entre los recitativos de una ópera, aunque no suele por eso condenarse sin más la *Arcadia* de Lope o la *Galatea* de Cervantes. Podría objetarse que el drama exige acción más que lirismo; pero ya he sugerido que nuestro autor ha salido al paso de tal objeción enfocando el *cómo* se llega en su drama al desenlace ya conocido, desarrollando la intriga, aumentando su dramatismo mediante un número mayor de conspiradores y motivando psicológicamente a éstos. Todo ello lo ha hecho conservando el elemento lírico, porque hay que reconocer que en *Las bodas* se trata, como ha señalado Frolidi, de un tipo de teatro muy distinto del romántico o naturalista, «*dramma fatto piú di sfumature sentimentali e rattenuto nell'espressione*», drama que mantiene cierta distancia entre autor y personajes y que, consciente de su calidad de ficción, tiene algo de «un brioso gioco scenico, quasi di un ben mimato balletto» (pp. 56-57). Un teatro estilizado y, en suma, poético, lo cual se refleja también en el empleo de la silva, metro sobre todo lírico, en vez del romance preferido por autores como Iriarte y Moratín.

El drama pastoril de Meléndez se relaciona con sus églogas, obras igualmente dialogadas, y también con las anacreónticas y con muchos de los romances. Entre los temas y motivos que unen una obra y otras son notables el del delicado descubrimiento del amor (vv. 267 ss.), que forma también el tema de la Oda anacreóntica XV, *De mis niñeces*: el de la huida del tiempo (vv. 1417 ss.), repetido en varias anacreónticas; y el

de la paloma (v. 2042), frecuente en la lírica de Meléndez. Pero, como nos ha explicado Frolidi, la relación entre drama y lírica no se limita a la repetición de motivos, sino que se extiende al significado moral que en uno y otra se atribuye al universo bucólico-pastoril, «*un mondo puro in cui l'uomo, attraverso il sentimento, conquista un ordine che è voluto dalla ragione stessa e non può non essere voluto da Dio, ordinatore supremo*» (p. 57).

Los cambios que en *Las bodas de Camacho* efectuó su autor obedecen en parte a las necesidades de la representación, en parte al afán de *limar* que se ve en toda la producción de nuestro poeta. Para la representación hubo que eliminar, como ya lo hemos visto, casi el 15% del texto del ms. O. Se trata, por ejemplo, de los desahogos líricos de Basilio (I.i) y de Quiteria (II.i), del detalle de las riquezas de Camacho (vv. 454 ss.) y de la belleza de las bailadoras (vv. 557 ss.), de motivos líricos como tórtolas y flores (I.ii) y de comparaciones más extensas (v. gr., vv. 168 ss., 181 ss., 927 ss., 1002 ss.). En cambio, las ediciones de 1784 (U) y 1797 (Y) amplían, o a veces sencillamente modifican, el ms. O. Así, por ejemplo, U desarrolla el motivo de la huida del tiempo (vv. 90 ss.), y el *yugo* del matrimonio llega a ser «pacífico yugo» (v. 922 en Y y Z (edición de 1820). Algunas ampliaciones no hacen más que recargar lo ya existente: «este ciego *dolorido* llanto» (v. 1482), «Yo moriré, *yo moriré*; no huyo » (v. 2079). Otras, en cambio, introducen nuevos motivos, como este contraste que llega a sugerir el de las estaciones: «¡Ay, triste! el valle dura, / y acabó mi ventura» (vv. 733-734 OPU), «El valle ¡oh triste! *florecido* dura, / cuanto acabó *agostada* mi ventura » (YZ).

En algunas enmiendas se nota una tendencia hacia lo concreto: «gozo» (v. 13 U), «risas» (YZ); «mis ansias» (v. 2528 OPU), «mis ansias y lágrimas» (YZ). En otros casos se trata de una preferencia por el término arcaico o culto: «señaló a esta mi vida» (v. 152 OP), «señala crudo a mi infelice vida» (UYZ); «cogerle» (v. 408 OP), «cogere» (UYZ; cf. *passim*). Finalmente, algunas modificaciones son de raíz moral: «decía que me amaba» (v. 220 OPU), «su esposa me llamaba» (YZ); «Tuya soy; busca modo / como esto pueda ser» (vv. 1570 ss. OPU), «Tuya soy, toda tuya; me sujeto / como tu fiel esposa / por siempre a tu albedrío; busca el modo / como...» (YZ). Todas estas tendencias -ampliación, evolución hacia lo concreto y también hacia lo menos coloquial, «deserotización»- las he encontrado igualmente en las poesías líricas de Batilo¹⁶. También en este sentido, entonces, *Las bodas de Camacho* se integran en la obra poética de Meléndez.

Fijémonos ahora brevemente en la representación y el tal cual éxito de la comedia. La censura del ms. O fue firmada por Matías Cesáreo Caño el 12 de junio de 1784, y la aprobación por el Licenciado Alonso Camacho (no el Rico, sino un Inquisidor Ordinario de Madrid) el 16 del mismo mes. Del 14 de julio es la nota «Apruébase, y representese» firmada *Armona*, es decir, por el Corregidor José Antonio de Armona. El estreno tuvo lugar el 16 de julio de 1784, en el Coliseo de la Cruz, con danzas, canciones y tonadilla de Pablo Esteve y loa y sainete de Ramón de la Cruz (ver Cambroner, pp. 476 ss.). Los actores, identificados en la edición de 1784, eran, en general, de primer orden: Basilio, Juan Ramos, célebre galán; Quiteria, María del Rosario Fernández, *la Tirana*, «entonces en el apogeo de su belleza y de su talento», y una de las *estrellas* del teatro setecentista; Camilo, Vicente Galbán, «un excelente segundo»; Petronila, Antonia de Prado, principiante y «futura esposa de Máiquez»; Don Quijote, Simón de Fuentes, «de voz estentórea, iracundo, quimerista»; Sancho Panza, Miguel Garrido, «inagotable gracioso» (Cotarelo, p. 291). Con este reparto se

representaron *Las bodas* desde el 16 hasta el 29 de julio, inclusive («Memorial Literario», p. 135). Jovellanos, en carta a Trigueros escrita antes de terminar las representaciones, opinó que la suerte de ambas [comedias] en el teatro no ha podido ser peor. Han sido diabólicamente estropeadas. No se puede dar una representación más fría... [En cuanto a *Las bodas de Camacho*], sólo Sancho Panza las sostiene; y aunque don Quijote lo hace poco más o menos como allá [en *Los menestrales*] el Alcalde [es decir, mal], con todo, su extraordinaria figura y sus extravagantes ademanes hacen reír al populacho, con lo cual, y con la belleza de la dicción, se ha hecho esta comedia más tolerable, se va a ella con preferencia, y se oye con menos disgusto¹⁷.

Este juicio ha servido de base a las valoraciones posteriores (v. gr., Cotarelo, pp. 292-293). Sin embargo, según el «Memorial Literario», el cual, aun queriendo ensalzar en lo posible la magnificencia de los festejos, no deja de señalar oportunamente alguno que otro defecto de las dos comedias, «todos los actores manifestaron [en *Las bodas*] el cuidado que pusieron en la ejecución de sus papeles» (p. 98).

Una vez representados y publicados los dos dramas llovieron sobre ellos las sátiras que en el clima literario de entonces eran de esperar (ver Cotarelo, pp. 293-295). Conviene, sin embargo, no exagerar el significado de estos ataques. Como bien dice Jovellanos¹⁸ la envidia habrá tenido su parte en ellos; y hubo dimes y diretes semejantes a raíz de la égloga *Batilo*, de las *Fábulas literarias* y de la representación de la *Raquel*. Meléndez parece haber respondido a un ataque de Iriarte, si efectivamente es suyo el soneto que aparece en las *Obras en verso* (I, 473; véase también Cotarelo, p. 295, donde el soneto se atribuye a «un amigo de Meléndez»). En ninguna otra ocasión practicó la sátira personal, manteniéndose siempre apartado de las rencillas literarias de su época; y si se dejó provocar esta vez, ello nos dice algo sobre el valor que para él tenía su comedia.

Según Iriarte, «patio, aposentos, gradas y luneta» son los mejores jueces del éxito en el teatro (*BAE*, LXIII, p. 52); y gracias a Andioc sabemos ahora que «[l]a *comédie pastorale* de Meléndez... attira le public aisé pendant dix jours durant lesquels ses recettes furent, á une seule exception près, supérieures à 90% du total; c'est seulement le 26 juillet que la courbe s'affaisse brutalement et de manière irrémédiable. Quant au public populaire, si l'on ne peut parler d'enthousiasme á son propos, force est de constater qu'il fut loin de se montrer indifférente à l'égard de l'oeuvre de Batilo, ce qui, compte tenu de la période estivale, donc nettement défavorable, mérite d'être remarqué» (p. 261).

Si comparamos los datos que gráficamente nos da Andioc al final de su libro, vemos que *La mojigata* de Moratín, en 1802, se mantuvo siete días antes de que bajasen las entradas; *El viejo y la niña* tardó sólo cinco días; *El señorito mimado* de Iriarte se mantuvo en las tablas ocho días, pero las entradas bajaron a los dos o tres; *La señorita malcriada*, del mismo autor, se representó durante siete días, pero las entradas bajaron después de cinco, y el nivel de las populares superó el 50% durante sólo dos días. De Calderón, ídolo del público matritense según la crítica decimonónica, *La hija del aire* duró diez días en las tablas, siete de ellos con grandes altibajos de entradas antes de la caída definitiva, y *Casa con dos puertas* duró un total de cuatro días, en sólo uno de los cuales estuvieron los ingresos de plazas populares por encima del 50%. En comparación, la duración de *Las bodas* (catorce días), con las plazas más caras casi

llenas durante diez días, y las populares por encima del 50% durante ocho, sugiere una recepción más bien favorable por parte del público.

Incluso merecieron *Las bodas* la imitación, en dos obras que describe LaGrone (pp. 56-59). *El amor hace milagros*, comedia de Pedro Benito Gómez Labrador (Salamanca, 1784, Imprenta de la Viuda de Nicolás Villargordo) le debe a Meléndez el personaje del padre de la novia, el cual, como en *Las bodas*, se llama Bernardo, pide que su hija ceda a los ruegos de Basilio «moribundo» y acaba abrazando a éste (sugiero aquí que el verso 2615 de *Las bodas* debe decirlo Bernardo, y no Camacho). Los paralelos textuales independientes del texto cervantino son pocos; pero son notables los versos en que Quiteria le pide a Basilio que busque una traza para ser suya sin menoscabo de la autoridad paterna (p. 19; cf. *Bodas*, vv. 1572 ss.). En cuanto al autor, LaGrone se equivoca al identificarle con el futuro Marqués de Labrador, diplomático bajo Fernando VII (p. 58, n. 1), ya que este personaje nació en 1775. Más complicado es el caso de las anónimas *Bodas de Camacho*, *Comedia Pastoral* conservadas en el ms. 14.071-9 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Según el acertado comentario de LaGrone, «*it reproduces the content (plot, characters, scenes, even the dialogue to a large extent) of the play by Meléndez Valdés*» (p. 56). La letra es de fines del siglo XVIII; y en el texto se ven unas poquísimas enmiendas, de otra letra, lo cual sugiere que el manuscrito es obra de un amanuense. Ambas letras son para mí desconocidas; no las reconozco ni como de Meléndez ni como de uno de sus amanuenses. La obra consta de unos 3.700 versos (es decir, unos mil más que «nuestras» *Bodas*) y, con la excepción de las canciones, está escrita en romance octosílabo. Los actos no terminan en coros; en cambio, empiezan con bailes y canto. No hay prólogo, y falta toda referencia a la paz y a los infantes gemelos.

Con poquísimas excepciones, que señala LaGrone y que no es del caso repetir aquí, la acción es idéntica a la de la comedia de Batilo; pero de vez en cuando se ve que el autor recurrió al Quijote, v. gr.:

Cervantes:

Aquí no ha de haber más de un sí, que no tenga otro efecto
que el pronunciarle, pues el tálamo de estas bodas ha de ser
la sepultura.

(p. 199)

Anónimo:

Solo ha de haver aquí un si,
cuyo tálamo funesto
ha de ser la sepultura.

(f. 74r)

Meléndez:

Decir *sí*, y arrojar el postrimero
aliento ha de ser uno. De estas bodas
el lecho es el sepulcro...

(vv. 2485-87)

En otros casos, donde no hay texto cervantino correspondiente, es inequívoca la relación entre la obra de Meléndez y la del anónimo:

Anónimo:

Que estoy resuelta,
y que me pongo en tus manos:
con tal que á mi onor consientas
que quede bien con mi Padre,
de lo demás no hagas cuenta.

(ff. 47v-48r)

Meléndez:

Tuya soy, [toda tuya; me sujeto
como tu fiel esposa
por siempre a tu albedrío;] busca [el] modo
como esto pueda ser sin que yo falte
[Basilio mío,] al paternal respeto
ni a la ley del recato.

(vv. 1570 ss.; lo que va entre corchetes falta en las versiones anteriores a 1797)

Anónimo:

Tú has de traer a este puesto
dentro de un rato a tu hermana
cubierta de un largo velo.

(f. 57r)

Meléndez:

... Y con un velo
tráela cubierta aquí dentro de un rato

(vv. 1923-24)

Notemos aquí la casi identidad temática del diálogo y la gran diferencia estilística. En el texto anónimo faltan el lenguaje lírico y los motivos típicos de la poesía de Batilo. Como bien dice La Grone, estamos ante «a genuine pastoral poem» y «five acts of prosy *romance verse*».

Pero si la relación entre las dos obras es indudable, ¿cuál es? ¿Son dos obras surgidas de modo independiente del mismo plan? Las coincidencias textuales lo hacen sumamente improbable. Tampoco creo que el mismo Meléndez reelaborara su comedia de modo tan distinto al mismo tiempo que seguía limándola en sucesivas ediciones, ni que se trate de una versión preliminar del propio Batilo, cuando sabemos que más bien trabajaba sobre borradores en prosa (ver -Demerson, I, 234 ss., y *Obras en verso*, I, 504 ss.). Además, uno de los ejemplos citados arriba sugiere que el texto anónimo se relaciona con las versiones tardías de *Las bodas*, no con las manuscritas ni con la edición de 1784. Esta relación cronológica también milita en contra de la posibilidad de que se trate de una versión hecha por el P. Fernández de Rojas, aprovechada luego por Meléndez. Esto, aparte de que me parece muy improbable que Batilo plagiera a un amigo o que con la anuencia de éste rehiciera una obra ajena ya completa. La explicación más aceptable es, pues, la de LaGrone, de tratarse de una imitación de la obra de Meléndez. Recordemos el caso semejante del *Delincuente honrado* de

Jovellanos, versificado «para acomodar[lo] al gusto del pueblo», y más de una vez¹⁹. En ambos casos se trata de adaptar una obra estilísticamente anormal, sea por su lirismo, sea por su empleo de la prosa. También cabe creer que nadie se habría tomado tal trabajo si la obra no hubiera gozado ya de cierto éxito en las tablas.

En esta conexión también nos interesa el ms. P, derivado de la versión abreviada, representable, de O. Este manuscrito lleva la censura de Fr. José García y Carrín, fechada en Madrid el 26 de diciembre de 1815, y la notación «Príncipe». No he encontrado rastro de ninguna representación de *Las bodas* para fines de 1815 o principios de 1816²⁰; y sin embargo, parece que por esas fechas se pensaba en representarlas, y en el Teatro del Príncipe. Para ello no se iba a utilizar ninguno de los textos ya impresos, sino una versión de lo estrenado en 1784. Recordemos que en aquel momento Meléndez vivía aún, desterrado en Francia. ¿Por qué no se llevó a cabo el proyecto, si efectivamente no se llevó? ¿Por la calidad de la obra? ¿Por noticias de un fracaso anterior -bastante dudosas, como ya lo hemos visto? ¿Por ser de autor desterrado? No creo que por el momento podamos saberlo.

Para resumir, sugiero que una vez leídas y estudiadas, *Las bodas de Camacho* se revelan como algo que no es ni una sencilla transcripción de un episodio cervantino ni tampoco un mestizaje sin sentido del género novelesco con el del drama pastoril. Son una obra que mereció a su autor repetidos retoques y la apreciación suficiente como para incluirla en ediciones de sus poesías, con otras de las cuales tiene clara relación temática y estilística. Descontadas algunas expresiones de malicia y envidia, los datos indican una recepción inicial bastante favorable y por lo menos un proyecto de reposición treinta años más tarde. Aquí no he hecho más que esbozar algunos de los aspectos de este drama que merecen la investigación. Para empezar, conviene condenarlo menos y leerlo más.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

