



Juan A. Ríos Carratalá

# Ociosos, abates y traductores

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

**Juan A. Ríos Carratalá**

## **Ociosos, abates y traductores**

### Introducción

La presente recopilación de estudios sobre diversos aspectos de la cultura dieciochesca en España tiene varios objetivos. El primero es presentar algunas actividades poco analizadas hasta ahora. Desde que a mediados de los ochenta inicié mi trayectoria como dieciochista me ha interesado conocer todo lo relacionado con el ocio. La risa, la diversión, el puro entretenimiento... también se encuentran presentes en una época donde proliferaron los que consideraban el ocio como sinónimo del vicio. Al margen de eclesiásticos y laicos que desde diferentes perspectivas mantuvieron esta postura, la experiencia cotidiana de los hombres y las mujeres del siglo XVIII acabó encontrando, con no pocas dificultades, medios para satisfacer una necesidad tan humana: divertirse. Y sin ninguna intención edificante.

La lectura de las carteleras de espectáculos de Madrid elaboradas por el profesor J. E. Varey nos indica hasta qué punto esa necesidad encontró las más variopintas respuestas. Mi aportación se limita al estudio de actividades como las representaciones teatrales en casas particulares, así como de algunas publicaciones destinadas a quienes participaban en las tertulias. Vecinos reunidos en torno a un improvisado escenario o tertulianos agrupados en un salón no necesariamente noble son los consumidores de estos productos con un valor más cultural y sociológico que literario.

La segunda línea de trabajo indicada en el título nos lleva a la figura del abate, a menudo estudiada como tipo recurrente en el teatro y objeto de numerosas sátiras. Las mismas suelen ser una exageración cercana a lo grotesco que apenas disimula una clara intención ideológica, tal y como ha sido puesto de manifiesto en diversos trabajos sobre, por ejemplo, el sainete. Pero esa sátira debía tener algunos referentes reales, a partir de los cuales se procedió a la manipulación que da como resultado el tipo del abate, tan frecuente en los escenarios y en los escritos satíricos de la época. Vamos a conocer dos de ellos, capaces de aparentar unos modales cercanos a la petimetría, pero con una cultura y una preparación intelectual que no invitan precisamente a la sátira. El abate D. Zoilo de Los atolondrados o Don Soplado (1764), de Ramón de la Cruz, tras diez años en diversas cortes europeas vuelve a Madrid convertido en un petimetre que denigra las tradiciones de su país. Los abates aquí estudiados no llegan a esos extremos, pero en sus testimonios observamos que el conocimiento de París y otras capitales les ha dado una perspectiva crítica capaz de percibir el atraso de su país.

José Viera y Clavijo y Antonio J. Cavanilles son dos figuras importantes de la cultura española de finales del siglo XVIII que tuvieron la oportunidad de viajar por Europa. Sus testimonios se relacionan con la experiencia del viajero, una figura clave en las letras

dieciochescas, y muestran una mentalidad refinada. No pudieron expresarse con sinceridad, pero sus cartas y diarios son una prueba de hasta qué punto personalidades como las suyas necesitaban visitar ciudades donde la cultura tuviera más variadas y sugestivas manifestaciones que en el tantas veces oscuro Madrid de la época.

Por último, me he interesado por la presencia en España de las obras de diversos autores y géneros a través de las traducciones. Mucho se ha avanzado en este campo gracias a trabajos colectivos impulsados por Francisco Lafarga. Frente a los prejuicios de antaño, disponemos hoy de una bibliografía que nos permite conocer la realidad de una actividad tan necesaria e importante como es la traducción. Los trabajos aquí recopilados son parte de mi contribución en esta tarea.

Las textos originales de los estudios reunidos en este volumen son accesibles para cualquier investigador. Reeditarlos sin proceder a una reelaboración no tiene, por lo tanto, sentido. He seleccionado algunos de los trabajos que se articulan en torno a las tres direcciones arriba indicadas y los he revisado para corregir errores, matizar conceptos a la luz de otros estudios posteriores y eliminar las referencias circunstanciales relacionadas con las publicaciones donde aparecieron.

He suprimido, asimismo, gran parte del aparato bibliográfico. Las decenas de citas propias, como es lógico, de las ponencias y comunicaciones presentadas en seminarios o congresos han sido eliminadas. En las versiones originales indicadas a pie de página consta la utilización de la necesaria bibliografía crítica. En cuanto a las referencias de los textos dieciochescos, sólo he conservado los datos fundamentales con la confianza de que cualquier interesado puede ampliarlos con la consulta de la bibliografía de Francisco Aguilar Piñal, imprescindible instrumento que tantos problemas nos ha resuelto.

Rescatar viejos trabajos a veces produce sorpresas desagradables. Percibimos errores, precipitaciones e inmadurez en textos con los que ya no nos sentimos identificados. Se les puede dejar intactos con la confianza de que la benevolente comprensión de los colegas evitará algunos sonrojos. Yo he optado, no obstante, por reelaborarlos y darles un sentido de unidad. Creo que es lo mínimo que podía hacer en agradecimiento a quienes me han ayudado con su confianza y benevolencia a lo largo de estos años.

Antonio J. Cavanilles y José Viera y Clavijo en París

La avalancha de estudios publicados con motivo del Bicentenario de la Revolución Francesa confirmó el interés de los testimonios directos de sus protagonistas. Esta circunstancia propició el análisis de las actividades llevadas a cabo por los españoles presentes por entonces en París. Los documentos analizados son interesantes, sobre todo cuando se relacionan con personajes de la talla de José Marchena. Sin embargo, en ocasiones se tiende a confirmar una imagen de la Francia revolucionaria que por conocida

nos resulta obvia. La presión de los acontecimientos deja poco margen a los testigos, que casi se ven obligados a dirigir su mirada hacia una convulsión histórica ante la cual era difícil permanecer ajeno. Podríamos decir, pues, que dentro de la complejidad y riqueza de los sucesos de aquel período se da una selección que hace converger todas las miradas de los testigos, en este caso españoles. De ahí lo reiterativo no de sus visiones, pero sí de los centros de atención de las mismas. Hay unas evidentes diferencias entre el temor de Moratín en 1792, la preocupación política del conde de Fernán Núñez y el compromiso activo del citado Marchena. Sin embargo, todos giran alrededor de unos mismos acontecimientos y dichas diferencias provienen de las circunstancias personales de los testigos.

El margen de los centros de interés de un testigo extranjero aumenta cuando conoce un país no tan marcado o convulsionado por unos acontecimientos. Ese testigo goza de una relativa mayor libertad en una sociedad normalizada, dentro de lo que cabe. Por esa razón, y otras que explicaré, he seleccionado los testimonios de José Viera y Clavijo y Antonio J. Cavanilles, dos abates españoles presentes en París durante los años previos a la Revolución, teniendo uno de ellos la oportunidad de ver los primeros días de la misma. Ambos nos dejaron una correspondencia y unos diarios de viaje: Cavanilles, *Cartas a José Viera y Clavijo* (ed. A. Cioranescu, Tenerife, 1981) y Viera y Clavijo, *Apuntes del Diario e itinerario de mi viaje a Francia y a Flandes* (Tenerife, 1849). En estos textos encontramos rasgos de una peculiar imagen del París prerrevolucionario, aunque esa situación histórica no se deduzca de unos testimonios ajenos en gran medida a la convulsión del momento.

Tanto Viera como Cavanilles pertenecen a la minoría culta e ilustrada de la España dieciochesca. Ambos tenían inquietudes intelectuales y científicas, así como un talante refinado y elegante. Estas circunstancias les impulsaron a tomar contacto con la cultura francesa, a veces en contraposición con un panorama español dominado por la mediocridad. No me gusta el término de afrancesados y hay datos en ambas biografías que hacen improcedente su utilización. Pero en sus textos se da una predisposición favorable a ser partícipes de la riqueza del mundo cultural parisiense, dentro de una actitud similar a la del Duque de Almodóvar en su *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia* (Madrid, 1781). Estamos, en cualquier caso, ante un afrancesamiento culto de dos sujetos preocupados por los más variados temas. Ambos quieren conocer en el sentido pleno de la palabra y para ellos París -un «paraíso encantado», según Cavanilles- es el centro del conocimiento. De ahí sus enormes expectativas cuando en 1777 llegaron a la capital francesa como instructores de los hijos de dos familias de la nobleza española, la del Conde de Saldaña y la del Marqués del Viso.

Tales expectativas se apoyan en la sólida formación previa de ambos abates. Si recordamos los requisitos para ser un buen viajero ilustrado, observamos que tanto Viera como Cavanilles conocían previamente su país, estaban preparados para no ser deslumbrados por las falsas apariencias, deseaban aprender para aplicar sus conocimientos a la mejora de España y contaban con una amplia información acerca de la nación que iban a visitar. Reunidos tales requisitos sólo les faltaba parecerse a un abbe y, nada más pasar la frontera, cambiaron su «aspecto barroco» acudiendo a los servicios de un peluquero francés que les «peinó y rizó al uso de los abates de Francia».

Una vez transformados en elegantes eclesiásticos de la noble comitiva que se dirigía a París, su enorme tarea comienza. Como viajeros ilustrados, y aparte de las labores propias de su condición de instructores, se plantearon unos objetivos concretos. Tal vez no fueran tan meticulosos y exhaustivos -en sus muy acotados campos de observación- como Antonio Ponz o el marqués de Ureña en sus viajes a Francia y otros países realizados también por aquel entonces. Tampoco alcanzan la riqueza y variedad de la información aportada por algunos viajeros extranjeros como Joseph Townsend en sus recorridos por España. Pero en sus diarios y correspondencia observamos la misma curiosidad enciclopédica, el afán de anotar todo y las ganas de ser útiles. Circunstancias que les llevaron a unos logros similares a los alcanzados por los citados autores, aunque con unos objetivos distintos.

La vida de Viera y Cavanilles en París transcurre entre las obligaciones propias de su trabajo y las de su condición de hombres ilustrados. Como tales acuden a las más conocidas tertulias y a las diferentes academias. Allí, según cuenta Viera, conocen a Voltaire -a punto de fallecer-, D'Alembert, Benjamin Franklin y otras destacadas figuras. El abate canario nunca manifiesta su opinión acerca de las mismas, pues su diario constituye un ejemplo de calculada ambigüedad a la hora de presentar personajes conflictivos. Reconoce la superioridad intelectual del movimiento filosófico que se estaba dando en Francia, consulta y admira la obra de los enciclopedistas y procura estar al tanto de las novedades llegando a pedir, como lo haría después en Roma, licencia para leer libros prohibidos. Apenas muestra, además, prejuicios intelectuales y está alejado de las posturas apocalípticas tan habituales en el clero español de la época. Sin embargo, jamás se define explícitamente a favor del pensamiento filosófico que predominó en los ambientes innovadores de la Francia dieciochesca.

Las razones de la citada ambigüedad son heterogéneas. Desde la autocensura hasta su condición de servidores de unos nobles, pasando por la tal vez más decisiva: Viera y Cavanilles desean participar en aquella vida cultural parisiense, tan brillante y elegante, sin necesidad de identificarse ideológica y filosóficamente con los sectores más significativos e innovadores de la misma. Lo hacen sinceramente, no son unos eruditos a la violeta. La fascinación que ejerce sobre ellos París es -aparte de la cultural y científica- la de la elegancia y el refinamiento, la de una nobleza culta que coexiste con sus filósofos un tanto díscolos. La fascinación ejercida por unos grupos sociales que cultivan la cultura como una seña de identidad, en contraste con una vulgar nobleza española entusiasmada con el majismo. Ese contraste es el que admiran Viera y Cavanilles, quienes encuentran en el París selecto un marco adecuado para disfrutar del mecenazgo de los nobles a los que servían con fidelidad y cariño. Desde esa postura apenas era posible el contagio de las ideas más heterodoxas o polémicas. Si las citan, si llegan a conocer a sus protagonistas, es en cierta medida porque forman parte del saber estar en el París de aquella época.

Dentro de ese mismo saber estar se sitúa el interés por las ciencias experimentales. La más selecta nobleza de París asiste a los gabinetes científicos como si se tratara de un acto social. Incluso está de moda que determinados nobles monten sus propios laboratorios. Los españoles a los que servían nuestros abates también sintieron la llamada de la ciencia y, según cuenta Viera, asistieron a las clases de física experimental impartidas en casa de Mr. Sigaud de la Fond. De los trece alumnos, cinco eran españoles: el duque del Infantado, el conde Carlet, el marqués de Viso y nuestros dos inquietos autores. El curso estaba dedicado

a los «aires fixos», tema sobre el cual el propio Viera compuso en 1780 un largo poema donde, además de explicar los aspectos científicos, se hace un canto a los principios de la navegación aeroestática.

Pero la física no colmaba su interés y empezaron a asistir al curso de química y mineralogía impartido por Mr. Sage en su casa. El alumnado era «tan lucido que se contaban algunas damas principales, obispos, señores de las órdenes reales, abates, militares, religiosos, etc.» (Apuntes..., pp. 86-7). También asistieron a las clases de Historia Natural impartidas en el gabinete de Mr. Valmont de Bomare y descritas así por Viera:

En suma: el aparato del gabinete, el concurso, la larga mesa que se veía en el centro cubierta con muestras de las producciones más exquisitas de la Historia natural: el orador a la cabeza del concurso, ya sentado y ya de pie en una especie de nicho que hacía la pared de la sala; y sobre todo lo patético de su sermón, todo infundía no sé que género de entusiasmo o idea religiosa y sublime de la naturaleza, que se miraba allí con templo, culto, panegerista, fieles, etc. (Apuntes..., p. 89).

Dado ese ambiente entre sublime y religioso, no debe extrañarnos que en la Nochevieja de 1777 Viera y Cavanilles, junto con algunos nobles, celebraran la fecha reunidos en el gabinete de Mr. Sigaud, «que trató de la hidrostática y los tubos capilares».

Ignoramos hasta qué punto los aristócratas asistentes a estas elegantes clases aprovechaban la oportunidad de conocer los avances de la ciencia, pero nuestros abates sacaron buen partido. Es reconocida la importancia de la obra de Cavanilles en el campo de la botánica y Viera, por su parte, fue historiador de su comunidad natal y el alma mater de una excelente historia natural también de las Canarias. Pero, además, mostraron interés por curiosos aspectos científicos y tecnológicos. Viera llegó a interesarse por «un catre de nueva invención contra los chinches» y se entrevistó con Mr. Georget, «célebre cerrajero, inventor de un nuevo género de cerradura de secreto». Él y el marqués de Santa Cruz llevaron su «inquietud científica» hasta la compra de

[...] unos sombreros de cámara obscura, es decir que en la ala delantera había modo de levantar un espejito con un alambre, una lente para aumentar los objetos y alrededor de la copa un tafetán ligero, que dejándose caer hacia el rostro formaba ante los ojos un hueco oscuro en donde se podía colocar un papel para ver en él pintados los expresados objetos externos bañados de luz (Apuntes..., p. 125).

¿Qué aspecto tendrían el marqués y el abate con tan prodigioso sombrero? Pero lo más llamativo es la afición de Viera a la navegación aerostática. Tras su vuelta a España, se empeñó en introducir estosartilugios considerados por algunos madrileños como diabólicos. En su correspondencia con Cavanilles, que seguía en París, le pide información sobre los avances de dicha navegación, realizados por los entonces populares hermanos Montgolfier y anotados también por el escéptico Antonio Ponz. Le llegan las noticias de los

últimos accidentes..., pero nada impide que en 1783 consiguiera hacer volar un globo por «los aires de Aranjuez».

Cuando los investigadores que se han ocupado de Viera buscan el porqué de la sutil persecución a que fue sometido desde su vuelta y la presión que sobre él ejerció la Inquisición -fue denunciado en 1756 y 1784-, las respuestas tienden hacia una posible heterodoxia. No creo que Viera fuera un heterodoxo en el sentido convencional. La razón habría que buscarla, al menos parcialmente, en esa imagen de un religioso que rechaza su «aspecto barroco», se peina al modo francés, se convierte en un abate refinado y se ocupa de los globos. ¿Necesitaría, además, manifestar algo heterodoxo para ser molestado por los tradicionalistas de la época?

Viera y Cavanilles viven en París como unos verdaderos abbés franceses, disfrutando intensamente de la vida social. Acuden a fiestas, pasean en compañía de bellas damas por los jardines de Luxemburgo, se maravillan del encanto de los Campos Elíseos, asisten al teatro, al circo y hasta a algunos bailes. Cavanilles parece más moderado y centrado en sus plantas y libros, pero el diario de Viera -tan admirador de la belleza femenina y de los placeres mundanos- es agotador en este sentido. Ambos se pasean en coche y admiran la vitalidad de un París selecto y alegre. Jamás se les ocurre pensar en la existencia de otros barrios menos afortunados, otros ambientes ajenos al del «lucido concurso» de los teatros o los paseos aristocráticos. No existe otro mundo que escape a la fascinación que la nobleza ejerce sobre ellos. De ahí que Viera muestre una total satisfacción al anotar en su diario que

Nada de nuevo ha ocurrido durante estos días por no serlo algunos paseos por los jardines de Luxemburgo, y Palais Royal, sitios de lucidos concursos de damas, y de refrescos de sorbetes, entradas en diferentes librerías, asistencia a la asamblea de literatos y artistas donde estuvo el célebre Americano Franklin... (Apuntes..., 20-V-1778).

El programa ideal para un ilustrado que se encontraba en el mejor de los mundos posibles. Un mundo localizado en París, pero que era el de la nobleza europea que en su mayoría imitó el modelo francés. Viera lo comprobó al visitar Austria, Alemania e Italia llevando el tipo de vida seguido durante su etapa parisiense, reanudada brevemente en 1781.

Los testimonios de nuestros abates revelan su interés por las últimas publicaciones francesas, aunque el mundo literario atrae más a Viera que a un Cavanilles centrado en la botánica («romances y papelotes que me molestan muchísimo», así definía las novedades literarias). Ambos anotan sus compras de libros y el valenciano llegó a ser durante su larga estancia en París un distribuidor de las novedades que aparecían. Mandaba libros a Viera a partir de 1779, pero también tenía una relación similar con otros ilustrados españoles deseosos de conocer las novedades editoriales. Esta familiaridad con la cultura de la etapa inmediatamente anterior a 1789 no se traduce en comentarios críticos. Sabemos que leyeron a Voltaire, asistieron a representaciones de obras de Diderot, conocieron a los enciclopedistas..., pero sus posturas son ambiguas en los testimonios escritos que nos han dejado. Tal vez no fuera así en la realidad y todo se redujera a una prudente y justificada

autocensura. No obstante, nos decepciona comprobar, por ejemplo, que tras asistir a una representación de Diderot el abate canario sólo anote lo lucido del público que acudió al teatro. Hay una especie de temor a mostrar una opinión propia ante los hechos, las lecturas, las visitas..., que pacientemente anotan en sus textos. Viera incluso se maravilla al conocer el número exacto de vacas, terneras y cerdos que se consumían diariamente en París. Esta actitud se justifica en parte por el afán empírico y notarial habitual en los viajeros ilustrados, que a veces llegan a desaparecer de sus propios textos. Pero este rasgo por desgracia se traduce en un vacío para quienes intentamos captar cómo vieron estos sujetos el mundo del París que caminaba hacia la Revolución.

No obstante, Viera manifestó explícitamente una opinión favorable a la capital francesa que conoció. Una opinión que, al mismo tiempo, es una crítica a la España oscura y mediocre de su época. Así lo señala en la carta que dirigió a su amigo A. Capmany en agosto de 1777:

Hay mucho que decir de este inmenso pueblo, donde aunque tal vez no se vea nada de nuevo, se ven todas las cosas en grande, y lo grande admira. Protesto que no quiero que huela a elogio la idea que formo de París, ni que parezca ligereza de un nuevo abate empolvorado la satisfacción que me ocasionan muchas excelentes circunstancias que voy notando. Mas sin embargo, amigo, es menester confesar, aunque español y sabedor de la historia de Carlos V, que el género humano tiene aquí el monumento más incontestable de su perfectibilidad, esto es, de los progresos de su civilización y de su industria, que otros no dudarán en llamar corrupción, licencia, refinamiento, lujo y vida sensual. Cuánto celebraría yo que fuese Vmd. testigo de esta sensualidad del gusto, de esta corrupción de las ciencias, de este lujo de todas las artes, de este refinamiento de la sociedad, para condenarlo después en medio de Castilla la Vieja, en cuyos lugares, como solemos leer en nuestra Academia, hay siete vecinos y medio, un zapatero de vieja, veinte pobres de solemnidad, cuatro seres vacunos... (Cartas familiares..., Tenerife, s.a., p. 2).

Tras leer esta carta comprendemos que Viera al regresar a España comunicara a su amigo la añoranza por los meses vividos en París. El contraste era inevitable y así lo comprendió el propio Cavanilles -cuya opinión sobre París distaba mucho de ser tan positiva- en carta dirigida a su corresponsal:

Mi estimado amigo: No me causa novedad el letargo de la nación, ni el enojo que manifiesta contra lo que llaman novedades del otro lado de los Pirineos, pues deben andar siempre tan unidos, que se desvanecería aquél en el momento en que se empezasen a descubrir las luces. No es decir esto que no lo siento, pues le aseguro que me entristece la pintura que me hace de nuestros paisanos. Pero, amigo, no hay más consuelo que el desespero y la firme resolución de evitar hombres indignos de sociedad por ser enemigos de que haga algunos pasos la razón. Yo celebro que en esa Monomotapa esté Vm. bueno, en medio de no descubrir sino animales parecidos a los hombres... (París, 2-111-1779).



Sin embargo, los «pasos de la razón» desembocaron en 1789. No hay una relación de causa-efecto entre el ambiente ilustrado admirado por Viera y Cavanilles y la Revolución. Incluso se puede afirmar que 1789 es el inicio del fin del mundo al que habían aspirado nuestros abates, incapaces de comprender el porqué de unos acontecimientos que les eran ajenos. Así lo percibimos en la correspondencia de Cavanilles con Viera, donde -a instancias de este último- el valenciano da cuenta de la vida política francesa. Su visión de lo que es política se circunscribe al mundo diplomático y militar, a las alianzas y las guerras, sin que los conflictos internos tengan importancia. Es lógico, pues, que jamás haga referencia a las circunstancias que condujeron a la Revolución. Los protagonistas de la misma eran unos actores que no existían en el escenario vital de Cavanilles. El suyo era el mundo de la nobleza a la que servía y la botánica. Sus contactos con el exterior eran los justos para ser un ilustrado culto y elegante. En ese marco no tenían sentido los futuros revolucionarios. Lo mismo le habría ocurrido a Viera, a pesar de que durante su estancia en París se mostrara más inquieto y curioso.

Este voluntario aislamiento de Cavanilles se manifiesta el 14 de julio de 1789. Por entonces se encontraba en la localidad de Issy, al borde del Sena, intentando aliviar los calores y recuperándose de su maltrecha salud mientras paseaba por los jardines que tanto le apasionaban como botánico. Ese día escribió a su amigo Viera y pensó que, ante la falta de sucesos interesantes, bien podría contarle cómo estaba el tiempo, su salud e informarle acerca de las últimas novedades en botánica. No fue, ni mucho menos, el único en ignorar la trascendencia de aquella fecha, pero es significativa esta actitud aferrada al mundo que iba a ser convulsionado por la Revolución. Cavanilles, científico español que con espíritu crítico vivía felizmente en el Antiguo Régimen, había hecho su elección en París y en ella los sucesos revolucionarios no podían tener sentido o interés.

Sin embargo, en septiembre de 1789 la inquietud empieza a dominar en el espíritu de Cavanilles. El proceso revolucionario toma consistencia y se siente rodeado

[...] de un pueblo muy distinto del que Vm. [Viera] conoció, que intimida y acaricia, destruye y corta con ánimo de regenerar. Muchísimos se quejan, y los otros ríen; pero yo, en medio de esta revolución y escenas trágicas, me mantengo agarrado a mis plantas, sin cuidar ni preveer a dónde caerán los golpes y ruinas y sin calcular hasta dónde llegará la comición [sic] (París, 8-IX-1789).

Ante el temor de que los golpes cayeran sobre los nobles a los que servía, en octubre abandonó París en su compañía y junto con otras muchas familias de la nobleza, y sus fortunas. Una vez en Madrid, se dirige de nuevo a Viera:

[...] ya he vuelto para siempre a mi patria; ya he dejado aquella Lutecia, delicias en otro tiempo de los hombres y hoy día laberinto, horror, infierno; ya he dejado, tal vez para siempre, mis amigos y compañeros en la botánica, los ricos herbarios y los jardines que encierran el mundo entero. Las persecuciones que experimenta todo hombre, mayormente los ricos, y sobre todo los clérigos, me obligó (sic) a zafarme, oculto y disfrazado, y forzó a

los Señores a abandonar aquella ciudad. (Madrid, 25-XI-1789).

Oculto y disfrazado nuestro ilustrado Cavanilles abandonó el Antiguo Régimen. No podía hacerlo de otra forma y Viera, a pesar de su mayor audacia, lo hubiera hecho igual. ¿Cuántos ilustrados españoles se habrían quedado en París? Pocos, ya que el girondino Marchena es una excepción. Frente a él y unos algunos más nos encontramos con sujetos del talante de Viera y Cavanilles: inquietos, ansiosos de conocer, abiertos a nuevas experiencias, pero que encontraban su marco ideal en esa exquisita civilización mundana, lujosa, culta, curiosa y altamente sofisticada de los años anteriores a la Revolución. Ellos habrían suscrito las palabras de Charles-Maurice de Talleyrand-Périgod: «Quien no ha vivido antes de la Revolución no conoce lo que es la dulzura de vivir». Ellos la conocieron y la añoraron, sobre todo al regresar a una España donde era imposible. Acosados por los sectores tradicionalistas, sin perspectivas históricas propias y superados poco después por el incipiente liberalismo decimonónico, Cavanilles y Viera muestran hasta qué punto la Ilustración empezó a ser pasado en España a partir de 1789, aunque este proceso ya se hubiera iniciado antes.

Un pasado vivo en el camino hacia nuevas fórmulas históricas. Pero, en resumen, lo que prevalece en nosotros es la imagen de unos sujetos tal vez incapaces de percibir el sentido histórico de su época y, al mismo tiempo, inquietos, curiosos, emprendedores y cultivadores de un concepto de la cultura donde la elegancia es algo más que una cuestión de formas. Ésa es una herencia que ninguna revolución debe arrinconar.

### El viaje a Italia de José Viera y Clavijo

Las relaciones hispanoitalianas durante el siglo XVIII fueron intensas y fructíferas en diferentes ámbitos. Ciñéndonos al campo de la Literatura, en el sentido que este concepto tenía en la época, cabe señalar que los constantes contactos entre sujetos de ambos países y las consiguientes influencias constituyen una realidad que ha merecido múltiples estudios. Fenómenos como la presencia en Italia de los jesuitas expulsos procedentes de España o el destacado papel de italianos en los ambientes literarios del Madrid de Carlos III son ejemplos de unos contactos intensos, polémicos en ocasiones y fructíferos.

En este contexto, es lógico que la literatura relacionada con los viajes ocupara un lugar destacado, a pesar de la relativa pobreza de este género en nuestras letras dieciochescas. Fueron muchos los españoles que por distintos motivos viajaron a Italia. Eclesiásticos, diplomáticos, nobles, literatos, artistas, peregrinos, estudiantes, militares, turistas de lujo..., favorecieron con su presencia que lo italiano -si se puede utilizar el concepto con un sentido uniforme en esta época- resultara conocido entre las elites culturales y sociales españolas. Existe una desproporción entre el número de viajeros y el de testimonios escritos

de sus experiencias. La numerosa presencia de españoles en Italia podría haber deparado una bibliografía más rica, sobre todo teniendo en cuenta el alto nivel cultural de muchos de ellos. Razones que van desde el temor a comprometerse públicamente hasta la simple falta de voluntad justifican la relativa escasez de testimonios escritos. No obstante, Italia distaba mucho de ser un país exótico para las elites viajeras de la España dieciochesca, las cuales solían tener una imagen previa del país, a menudo fundamentada en los testimonios - transmitidos oralmente- de los numerosos españoles que viajaron o residieron en Italia.

El testimonio de Moratín -Viaje a Italia (ed. B. Tejerina, Madrid, 1991)- es tal vez el más interesante. Este comediógrafo neoclásico de espíritu ilustrado salió a «correr cortes» con el dinero y la protección del por entonces omnipotente Godoy. Tras atravesar con rapidez y miedo la Francia revolucionaria, residió en Londres durante un año y se trasladó a Italia en 1793. Los tres años que vivió en este país le permitieron adentrarse en su realidad social, literaria, artística, política..., dejándonos un testimonio repleto de agudeza crítica, sentido de la observación y no poco subjetivismo. Las notas de su diario, las cartas y, sobre todo, su Viaje de Italia son el fruto de una mentalidad burguesa e ilustrada que analiza con curiosidad y lucidez una realidad en sus más diversas manifestaciones. Junto al habitual deslumbramiento por el arte clásico y el lógico interés por el teatro italiano, Moratín incluye opiniones sobre la vida popular de Nápoles, el papel de la Iglesia en Roma -ciudad en la que encuentra «mucha vanidad y mucha miseria, mucha hipocresía y muchos vicios»- o el sistema político de Venecia, por ejemplo. Todo sazonado con anécdotas y comentarios satíricos que nos dan una imagen más sugestiva de un viaje que conjugó los objetivos típicamente ilustrados con los personales.

Los estudios de B. Tejerina y otros investigadores nos eximen de un comentario detallado de este texto, fundamental tanto para los interesados en Moratín como para los deseosos de conocer la Italia de la época. Pero sería erróneo analizar esta obra aisladamente. Por lo tanto, he establecido en la medida de lo posible una comparación de la misma con la de otro español que poco antes había realizado un extenso viaje por Italia: José Viera y Clavijo, autor del Extracto de los apuntes del diario de mi viaje desde Madrid a Italia y Alemania...(Santa Cruz de Tenerife, 1849). Sus testimonios difieren en muchos aspectos concretos, pero coinciden en ser el resultado de hombres ilustrados, deseosos de conocer una Italia que para ellos nunca resulta lejana o extraña.

A diferencia de Moratín, el abate canario no viajó solo. Sus servicios en la casa del Marqués de Santa Cruz, Grande de España y uno de los nobles más cultos de la época, ya le habían llevado en 1777 a París como preceptor del malogrado hijo de dicho noble. Y el 6 de abril de 1780 sale de Madrid por la Puerta de Alcalá junto al citado marqués, su hermano y una pequeña comitiva de criados. Su largo viaje les llevaría hasta Italia, donde permanecieron más de medio año, y Alemania. Aparte de la búsqueda de una doncella con fines matrimoniales entre las casas más nobles de Europa, el viaje de tan destacados aristócratas, animados por el dieciochesco deseo de conocer gentes nuevas y observar usos y costumbres europeos, intentaba completar el grand tour iniciado tres años antes al visitar Francia y Flandes. El papel de Viera en esta comitiva era el de, digámoslo así, acompañante fiel y culto, capaz de orientar a los nobles en el intenso programa social y cultural que iban a desarrollar en Italia. Se trataba de hombres ya pulidos socialmente y formados como

individuos -objetivos frecuentes en los viajeros de la época-, pero que seguirían necesitando un sirviente que también pudiera alternar en los selectos ambientes que iban a conocer.

Esta circunstancia va a incidir notablemente en el texto que recoge lo acontecido en el viaje. Aunque escrito como un diario personal que a menudo se convierte en una detallada agenda, es probable que su redacción fuera un servicio más de los prestados a sus nobles acompañantes. Esto se percibe en la ausencia de una perspectiva personal no justificable sólo por el objetivismo que suele caracterizar los textos de los viajeros ilustrados. Viera convierte su obra en una memoria detallada de las actividades realizadas dentro de un programa típico de un viaje de la Ilustración. Elimina las opiniones personales, salvo en cuestiones anecdóticas, y adopta un tono frío, distante y neutro para narrar el intenso programa realizado. No incluye tampoco valoraciones acerca del mismo y su obra se convierte presumiblemente en una memoria puesta a disposición de sus nobles protectores. A ellos les correspondería opinar y hacer las oportunas valoraciones.

Frente a la independencia de Moratín, nuestro abate ha de ser prudente y guardarse de manifestar por escrito sus opiniones. Una lástima, pues el elevado rango social del marqués y su hermano le permitieron entrar en contacto con las más distinguidas elites de la Italia de la época, desde el Papa Pío VI hasta príncipes, embajadores, literatos y demás «personas de carácter» o «caballeros de notoria instrucción». Nuestro culto y curioso abate se limita casi siempre a dar cuenta de esos contactos, sin entrar en unos detalles jugosos que hoy serían de gran valor. Esta circunstancia limita el interés de la obra, pero no es achacable a un autor que ha de cumplir con sus obligaciones.

Sin embargo, la personalidad y la peculiar perspectiva del abate no quedan al margen de la obra. Algunos detalles contados con notable gracia, determinadas opiniones no comprometedoras y, sobre todo, la configuración del programa de actividades nos permiten conocer a un sujeto típico de la Ilustración española de la época. Su papel al servicio del marqués le condicionaría a la hora de trazar el marco de sus experiencias. Frente a un Moratín libre para ir desde los ambientes más selectos a los más populares, Viera ha de ajustarse -por lo menos públicamente- a los límites decorosos de un Grande de España. Pero dentro de ese restringido y hasta rígido marco, el programa de actividades realizado revela una voluntad personal que asociamos con la mentalidad ilustrada, culta, inquieta, curiosa, refinada y elegante de nuestro infatigable abate.

Para conocerla será mejor que le acompañemos en su largo, bien organizado e intenso viaje por toda Italia, al menos por la de imprescindible conocimiento para un hombre culto de la época. Tras pasar por Zaragoza, Barcelona, Montpellier, Lyon y Grenoble, el 2 de mayo, casi un mes después de su partida, llegan a Italia atravesando los Alpes. Viera suele prestar escasa atención a la descripción de los paisajes, probablemente porque este aspecto no se consideraba importante dentro del programa. Pero con los Alpes hace una excepción sobrecogido por la emoción que le provoca la contemplación de tan majestuoso escenario. Afirma que «A medida que se camina parece que todo va inspirando entusiasmo, y no sé qué agradable horror: todo es poético o filosófico» (pp. 20-21). Viera no da un reflejo literario de esta emocionada observación, pero queda patente su emoción que pronto da paso a las anécdotas de una dificultosa travesía. El abate que nada más salir de España se había puesto refinados vestidos y rizado, peinado y espolvoreado el pelo para conseguir

«una eclesiástica cabeza a la francesa» (p.11), recordando así su feliz estancia en París, se ve envuelto en una difícil travesía junto a sus nobles acompañantes. Desarmado el coche que los transportaba y cargado sobre mulas, cada uno de ellos tuvo que servirse de «sillas portantinas, o más bien especie de parihuelas con brazos y respaldos», llevadas a hombros de seis esforzados hombres. Bien arropado sobre dichas sillas, contempló la curiosa imagen del grupo del cual formaba parte, «encapotados, enmonterados y repanchingados como emperadores de la China, y no dejábamos de acordarnos de Aníbal, cuando superó con su ejército las dificultades de este tránsito» (p.23).

La noble comitiva sigue sufriendo penalidades de las que no se libraba ningún viajero de la época, por muy rico que fuera. Madrugones para iniciar el trayecto cotidiano, difíciles caminos que provocan accidentes, posadas con chinches y pulgas, habitaciones incómodas y comidas malas, poco variadas y caras, aduanas donde los oficiales eran auténticos piratas... configuran un panorama desalentador, aunque habitual en los relatos de viajes de la época. Superan estas dificultades con entusiasmo y el 5 de mayo llegan a Turín, «una de las [ciudades] más hermosas, alegres y bien plantadas de la Italia, y quizá de la Europa». Tras pasar varios días allí y en Milán -«el París de Italia»-, el 2 de junio visitan la «grande, alegre y rica» Parma, desde donde se trasladan a Bolonia. La impresión que le producen estas ciudades es favorable. Aparte de su belleza urbanística, tiene la oportunidad de comprobar sus múltiples obras de arte y un elevado nivel cultural, sobre todo en Bolonia. Visitan monumentos, bibliotecas, laboratorios, fábricas y, claro está, multitud de iglesias, lo cual será una constante a lo largo del viaje.

La enumeración y descripción de estas visitas, especialmente durante la estancia en Roma, es agobiante para el lector. Sin llegar a los extremos de la árida erudición de Antonio Ponz, el detallismo de las descripciones resulta monótono. No obstante, es indudable que Viera conocía el terreno, se había documentado previamente y su capacidad de observación le permite aprovechar un recorrido casi exhaustivo por las iglesias de interés artístico. Moratín, como cualquier otro viajero ilustrado, también manifestó interés por este tema, pero se nota en sus descripciones un tono impersonal que contrasta con el de otros párrafos, incluso recurre a los testimonios de diferentes viajeros. Viera, en quien se aunaba el interés artístico con el religioso -tan ausente en Moratín-, debía conceder esta preeminencia a unas visitas que constituyeron uno de los ejes de su viaje. En cierta medida, las iglesias ocuparon durante el mismo el lugar que los laboratorios y las tertulias filosóficas habían ocupado durante su estancia en París.

El día 11 de junio llegan a Roma, donde permanecen hasta el 20 de julio alojados por el embajador, el Duque de Medinaceli, en el Palacio de España. Visitan con detenimiento la basílica de San Pedro -«embeleso para los inteligentes»- y, como corresponde a un Grande de España, son recibidos en dos ocasiones por el Papa, lo cual es narrado con lujo de detalles y orgullo poco disimulado. Sin embargo, en esos párrafos apenas percibimos una emoción religiosa. De hecho, a pesar de las innumerables veces que visita iglesias -donde a menudo ora y hasta canta misa-, el abate jamás hace un comentario donde revele una nota espiritual o religiosa. Y el encuentro con el Papa no es una excepción, pues lo refleja como una ceremonia en donde el protagonismo lo puede alcanzar un elemento como el vestuario de Pío VI. La mentalidad refinada y elegante de este ilustrado prevalece sobre su condición de hombre religioso. Su deslumbramiento por el boato de las ceremonias celebradas en

Roma -«el imperio de los Eclesiásticos y el paraíso de los Abates»-, por las «funciones» a las que asiste para «gozar» en el Vaticano, llega incluso a sorprendernos y hasta hacernos dudar de si Viera no vio algo más bajo esta brillante capa.

Podríamos establecer en este último punto una comparación con el agnóstico Moratín, tan poco entusiasta de dichas ceremonias. Pero no sería procedente dada la distancia que les separa en este tema, en el cual el comediógrafo lució su acerada crítica y su latente anticlericalismo. Sin embargo, tal vez el autor canario coincidiera en parte con su compatriota, aunque no lo pudiera manifestar abiertamente.

En este sentido cabría destacar la corriente de mutua simpatía que se dio entre el grupo del Marqués de Santa Cruz y José Nicolás de Azara, representante diplomático español en Roma durante más de treinta años. En el diario del viaje se anotan varias visitas y se habla con admiración de este polémico personaje, el cual también dejó constancia por escrito de su simpatía por los viajeros. Azara era un cicerone ideal para adentrarse en la cultura romana, función que siempre desempeñó con agrado. Pero también era un acérrimo regalista capaz de criticar las temporalidades de la Iglesia romana. Sus duros enfrentamientos con sus representantes son testimonios que nos revelan a un ilustrado y fiel servidor de los intereses de la Corona. Resulta, pues, difícil suponer que no informara a los distinguidos huéspedes de la situación de las relaciones diplomáticas entre el Vaticano y España, así como de la vida de los religiosos en Roma, «en lo más brillante, purpurado y violado del gran mundo eclesiástico». Probablemente lo hizo con la sinceridad y vehemencia que le caracterizaban, pero la prudencia de Viera y el objetivo de la redacción de su viaje le impedirían dar cuenta de estos temas.

Nuestro abate se limita a señalar la frivolidad que percibe en determinados ambientes religiosos. A pesar de ser un hombre de costumbres avanzadas, un auténtico abate mundano a veces, le sorprende la relajación de sus colegas romanos. Pero la crítica es suave, apenas esbozada y alejada de la que hiciera el citado Azara. Una crítica, por otra parte, contrarrestada por la admiración que siente ante el boato y el lujo de las ceremonias religiosas a las que asiste. El elegante Viera se deslumbra, disfruta viendo una Iglesia rica, poderosa, refinada y elegante. Su tibia religiosidad está lejos de una actitud jansenista o, simplemente, sobria. Y de haberla compartido tampoco habría sido procedente manifestarla en un diario que tendría como lector preferente a su propio protector, el Marqués de Santa Cruz.

Esta ausencia de críticas al boato de las ceremonias se extiende a determinadas prácticas religiosas que rozan la superstición. Habría sido lógico que un autor culto, con espíritu científico y crítico se distanciara de unas prácticas sólo válidas en una religiosidad popular. Sin embargo, Viera participa de las mismas junto a sus acompañantes y es capaz de orar ante objetos que habrían causado la crítica del mismísimo Feijoo.

El abate se relacionó con los más selectos personajes romanos. Las continuas visitas, comidas y cenas en sus casas constituían el único descanso en su agotadora tarea de conocer la Roma monumental y artística. Y al final de cada jornada solía disfrutar de la distinguida tertulia, los sorbetes, el baile, los juegos o la fiesta mundana. Viera participa en estas actividades con entusiasmo poco disimulado, al igual que lo había hecho durante su

estancia en París. Buen conocedor de los placeres terrenales, desde un sabroso tazón de chocolate hasta la contemplación de las bellas mujeres -de las que da cuenta con un detallismo sorprendente-, el mundano abate nos muestra con nitidez la cara humana de un ilustrado de la época. Tal vez en su interior se dieran otras ideas o preocupaciones, pero en su texto se mostró como el refinado y fiel acompañante de un Grande de España que disfrutó de su viaje, tan añorado después en su retiro canario.

Pero esta feliz y fructífera estancia en Roma tuvo que acortarse a causa de una epidemia de fiebres. El 20 de julio salen con destino a Nápoles, a donde llegan dos días después. De nuevo se repiten los contactos con lo más selecto de la sociedad local, las visitas a las iglesias y los comentarios sobre bibliotecas y laboratorios particulares. Pero como cualquier viajero ilustrado de la época, su interés preferente se dirige hacia las excavaciones de Pompeya y Herculano, descritas con lujo de detalles y consideradas como un éxito común para «cuantos cultivan las letras y las artes». Viera, a pesar del tono frío y sobrio que suele utilizar, llega a emocionarse cuando contempla unas excavaciones que causaban la admiración de todo viajero ilustrado.

Nápoles, sin embargo, constituyó una relativa excepción en este viaje tan organizado, elegante, culto y pedagógico. La vida de las clases populares napolitanas tenía demasiada fuerza para quedar al margen del texto del canario, el cual se ve obligado a hablar del «populacho». Lejos de los brillantes párrafos que escribiera Moratín sobre estos sectores, el aristocratizante abate, que venía de disfrutar de los ambientes más «europeos», sufre un impacto negativo cuando contempla a los napolitanos. Sus opiniones al respecto son negativas, máxime si tenemos en cuenta que se dan en un texto poco personal y crítico. La nobleza napolitana le parece excesiva y falsa. El ambiente de la ciudad ruidoso y desordenado. Y, sobre todo, sufre al ver «un populacho, que es indecente, puerco, pobre, pordiosero, importuno, gritador, y que pasa la vida en la calle, comiendo macarrones y sandías» (p. 121). Descripción similar a la dada por Moratín, según el cual era «numerosísimo, puerco, desnudo, asqueroso a no poder más; la ínfima clase de Nápoles es la más independiente, la más atrevida, la más holgazana, la más sucia e indecente que he visto». Opinión que extendería a las clases supuestamente más ilustres y distinguidas de esta ciudad. La diferencia radica en que Moratín describe casos concretos de abogados, putas y alcahuetes, mientras que el abate jamás se permite estas crudezas.

El texto de Viera revela una sensibilidad social inferior a la de Moratín, pero tampoco era previsible que este aspecto apareciera en el diario del acompañante de un Grande de España. Si recordamos su estancia en París, observaremos que tampoco allí reflejó la sociedad que estaba más allá de los estrechos y selectos límites en los que se desarrolló. Simplemente, no le interesaba o no existía para él. Lo mismo sucede durante su estancia en Italia, donde vería realidades alejadas de los monumentos, el boato eclesiástico o los refinados salones. Pero, a diferencia de Moratín, no consideró oportuno incluir este mundo. Tampoco le debemos criticar por ser coherente con sus propias circunstancias personales e ideológicas.

Otro campo que queda al margen de los comentarios de Viera es el de la política. Los contactos que tuvo le permitirían conocer aspectos interesantes en este sentido, pero jamás emite una opinión sobre temas comprometedores. A diferencia de un Moratín lúcido, capaz

de adentrarse en la realidad de la convulsa política italiana de la época, a veces con opiniones sorprendentes, nos encontramos con un texto herméticamente cerrado a cualquier postura conflictiva. Aparte de que Viera visitó Italia durante un período más tranquilo, no cabe hablar de desconocimiento o desinterés, sino simplemente de los límites de un texto con un destinatario que dista de ser anónimo.

Otra diferencia notable con respecto al texto moratiniano es la casi total ausencia de referencias al mundo literario y teatral. No podemos esperar en Viera la riqueza de información que sobre estos aspectos nos aporta Moratín. Pero es desalentadora la escasez de encuentros con literatos y la ausencia de referencias que nos indiquen un conocimiento de las letras italianas. Y, sin embargo, estamos seguros de que lo tuvo, sobre todo cuando comprobamos la personalidad de algunos de sus interlocutores. Entre ellos cabe subrayar la presencia de jesuitas expulsos, algunos de los cuales participaron en las polémicas que por entonces se dieron en torno a las relaciones literarias hispanoitalianas. Pero el autor canario no dice nada al respecto y de nuevo evita un tema por entonces conflictivo y ejemplificador de las intensas relaciones literarias entre ambas naciones.

José Viera apenas muestra interés por el mundo teatral, a diferencia del Moratín que tantas y tan diferentes obras vio durante una estancia en Italia durante la cual contactó con personajes como Goldoni. La primera vez que el abate acude al teatro es para asistir a la representación de una ópera en Nápoles. Volverá a este tipo de representaciones en la misma ciudad, en Florencia y en Bolonia, elogiando casi siempre a los «capones» y prestando mayor atención a la descripción del ambiente y los espectadores que a los aspectos puramente teatrales.

En cuanto a los contactos con españoles residentes en Italia, además del ya citado Azara, destaca el importante número de exjesuitas que encontró en diferentes ciudades. Todos ellos llevaban más de una década afincados en Italia y algunos alcanzaron un destacado protagonismo en la vida cultural. Tanto para Viera como para Moratín estos sujetos representaban la oportunidad de encontrar a unos compatriotas cultos y conocedores de la realidad italiana. No hay indicaciones acerca de las razones que habían provocado la expulsión y la disolución de la orden. Pero, mientras que Moratín critica la pobreza y el abandono en que viven algunos, el abate se limita a enumerar sus contactos sin entrar en detalles conflictivos.

Tras casi dos meses en Nápoles, con la lógica visita a San Genaro, la comitiva del Marqués de Santa Cruz emprende el viaje en sentido inverso. Se detienen en Pisa, Florencia, Bolonia, Cremona, Milán y finalmente Venecia, que le produjo un entusiasmo tibio y desde donde salieron con destino a Viena. El metódico régimen seguido en estas visitas es similar, incluyendo sobre todo la lógica admiración por los monumentos artísticos, salpicada de vez en cuando con actividades tan propias de viajeros ilustrados como la visita a laboratorios científicos -asisten a la realización de experimentos, a los que eran aficionados desde su estancia en París-, bibliotecas, pinacotecas, fábricas -donde en ocasiones admiran nuevos utensilios descritos con detalle- y otros centros más mundanos como tertulias, salones de baile y similares. Es decir, el conjunto de actividades propio de un viaje de esos primeros turistas españoles de lujo que, con un moderado espíritu



ilustrado, una incuestionable y hasta insaciable curiosidad y un deseo de ampliar su cultura «corrieron cortes», eligiendo Italia como uno de los destinos más adecuados.

Al finalizar su recorrido italiano, Viera no realiza ningún balance del mismo. Con el orden y el detallismo de que hace gala a lo largo del texto, enumera los últimos pasos antes de cruzar la frontera y no vuelve la vista atrás. Sin embargo, esa enumeración de las actividades realizadas, aburrida y agobiante para el lector, es la prueba de su satisfacción. Junto a sus nobles acompañantes, y sin apenas límites económicos, había programado concienzudamente un viaje con unos objetivos concretos. Para él, Italia era la meca del arte clásico, el destino del peregrinaje de un católico y un lugar donde encontrar -aunque en menor medida que en Francia- rasgos científicos y sociales de esa Ilustración moderada que compartía con sus acompañantes. Se dejó en el tintero lo que nunca pretendió ver, o lo que no era oportuno insertar en un texto tal vez escrito como parte de las obligaciones contraídas con sus acompañantes. Entre las mismas no se incluía el manifestar sus opiniones, y no lo hizo. Una verdadera pena, pero no achacable a la voluntad del autor.

En este último punto radica la diferencia fundamental con el texto de Moratín, repleto de opiniones polémicas, críticas, caricaturas, burlas, anécdotas y hasta comentarios maliciosos que escandalizaron a Juan Eugenio Hartzenbusch cuando editó el texto por primera vez en el siglo XIX. Elementos que nos muestran a un viajero carnal, subjetivo y hasta atrabiliario en ocasiones, sin dejar al margen los rasgos, digamos ortodoxos, de un ilustrado. Aparte de la diferencia de caracteres, nuestro abate no disfrutó de esa libertad de movimientos, ni tal vez la pretendiera. Pero sí de las condiciones necesarias para llevar a cabo un viaje prototípico para un sujeto culto, refinado e ilustrado de la época. Bajo el tono frío, correcto, elegante y un tanto distante con que narra el viaje, a veces percibimos una nota de satisfacción poco disimulada. Cuando se ve rodeado de «personas de carácter», de «hombres de notoria instrucción» capaces de satisfacer su inagotable curiosidad, cuando se ve envuelto en el boato de unas ceremonias religiosas inimaginables para un modesto abate, en medio de las ruinas de Pompeya y Herculano o admirando las obras de arte de una iglesia..., es posible que Viera se sintiera como el Cándido volteriano, en el mejor de los mundos posibles. Y siendo así, ¿qué sentido tenía acudir a otros temas que no le interesaban?

Por lo tanto, no cabe criticarle por las lagunas temáticas ya comentadas. En todo caso, por recurrir a un detallismo excesivo, por la frialdad de unas descripciones no siempre interesantes, por no haber utilizado más la narración de anécdotas o detalles humanos que sazonaran el diario o por no atreverse a ser un poco independiente del criterio de su noble protector. De haberse conservado un mayor número de cartas, de manuscritos o un diario íntimo de Viera -no destinado a la publicación- tal vez estaríamos ante un caso similar al de Moratín, más subjetivo y fresco en estos textos que en su Viaje. Pero la letra impresa era una espada de Damocles para los autores españoles de la época y muchas cosas sabrosas se quedaron en el tintero. No obstante, con imaginación y los datos proporcionados es fácil vislumbrar a un abate acompañado de un Grande de España, peinado y vestido a la francesa, culto y refinado, curioso y sensible, capaz de soportar las incomodidades y de disfrutar de los placeres, recibido por los más nobles en cada ciudad, por el propio Papa, visitando iglesias para rezar y admirar su arte, las ruinas de Pompeya, los laboratorios donde descubre experimentos, las fábricas con nuevos utensilios, las bibliotecas con los

libros más extraordinarios...; y al mismo tiempo, bebiendo sorbetes, chocolate, bailando con damas bellísimas y conversando con sujetos de notoria instrucción. ¿No es suficiente para reconstruir con facilidad lo que no se dijo en este texto? ¿Podemos dudar de que Italia fue una tierra de felicidad para Viera? Él mismo nos da la respuesta cuando el Mr. L'Abbé, convertido en «un pobre cura motilón con opalandas» en su solitario retiro de Fuerteventura, recuerda con melancolía un viaje que le colmó de felicidad.

## Las Cartas familiares del Padre Juan Andrés

La labor cultural desempeñada por los jesuitas españoles en Italia, tras su expulsión de España en 1767, ha sido valorada por una crítica que ha puesto de relieve la capacidad de trabajo de unos personajes decisivos en el desarrollo de la cultura italiana de las últimas décadas del siglo XVIII. En apenas treinta años se acumulan los títulos de estudios sobre multitud de temas. Es una producción esencialmente erudita y, salvo notables excepciones, poco creativa, como correspondía a la preparación y la mentalidad de aquellos jesuitas. Desde la publicación del ya clásico trabajo de M. Batllori, se ha investigado y valorado la aportación de estos inquietos autores que encontraron en Italia un marco adecuado para proseguir sus tareas tras las penalidades sufridas a su llegada. En la nómina de los mismos destaca la figura de Juan Andrés (1740-1817), autor de una monumental obra enciclopédica que le proporcionó fama europea y convirtió su residencia en Mantua en un punto de referencia para los eruditos de la época.

Juan Andrés nació en la provincia de Alicante y fue educado en el Seminario de Nobles de Valencia por los jesuitas. Ordenado sacerdote en 1763, se relaciona con las principales figuras de la Ilustración valenciana y es profesor de retórica en la Universidad de Gandía hasta su expulsión junto con los miembros de la Compañía de Jesús. Tras las trágicas peripecias sufridas en el viaje, vivió en Ferrara durante cinco años hasta que se trasladó a Mantua reclamado por el marqués de Bianclú, el cual, conocedor de su valía intelectual, en 1774 le admitió en su palacio como preceptor de sus hijos. Los doce años pasados en el seno de esta familia noble, que le proporcionó amistad, seguridad y medios para desarrollar su tarea cultural, fueron los más fecundos. La invasión francesa le obligó a trasladarse a Nápoles en 1804, donde pasó sus últimos años sin volver a España. Allí murió, según M. Batllori, «El más acabado modelo de la erudición enciclopédica setecentista y a la vez uno de los españoles de fama más universal en su tiempo».

Es difícil saber si la figura de Juan Andrés debe ser adscrita a la cultura italiana o a la española. Los cincuenta años pasados en su patria adoptiva y su integración en el mundo cultural italiano son argumentos a favor de la primera opción. Sin embargo, nunca olvidó sus orígenes. Aparte de los vínculos sentimentales, destaca la influencia de los humanistas valencianos capitaneados por Mayans en la formación de Juan Andrés, así como la continuidad de sus contactos desde Italia con quienes compartían en España las tareas eruditas que ocupaban al inquieto y enciclopédico autor. Su vinculación con España, su

equilibrado y racional patriotismo, lo observamos en varias de sus obras. La participación de Juan Andrés en la polémica cultural hispano-italiana en la que intervinieron Quadrio, Tiraboschi, Llampillas y otros es considerada como un ejemplo de equilibrio y ponderación. Su preocupación por incorporar la tradición cultural española al marco europeo es una constante de su producción. Y, por otra parte, son numerosas sus reflexiones acerca de la mejora del nivel cultural de quienes por entonces en España emprendían tareas con escasos medios y en un clima a menudo de indiferencia y represión. Por lo tanto, nos encontramos ante un autor integrado en una cultura italiana que le proporcionó un marco adecuado para el desarrollo de sus actividades. Un autor que no se siente exiliado y no muestra añoranza o melancolía, pero que nunca renunció a su condición de español, con lo que esto último supone de cara a su obra.

Esta situación no resulta conflictiva en el marco del cosmopolitismo de las elites humanistas que compartía Juan Andrés, el cual aunó perspectivas sin enfrentarlas. Su condición de escritor hispanoitaliano es fundamental para comprender buena parte de su obra y, sobre todo, para enfocar el texto que nos va a ocupar, las Cartas familiares (Madrid, 1786-1793) que dirigió a su hermano Carlos relatándole los viajes realizados por ciudades italianas entre 1785 y 1791. Los cinco tomos que recogen estas ficticias cartas no muestran a un español que viaja por una desconocida Italia para descubrirla, sino a un sujeto integrado en su patria adoptiva, conocedor de los ambientes culturales de la misma y que elige el género epistolar tan en boga por entonces para presentar a sus amigos y colegas españoles lo observado en sus viajes, aunque la riqueza de su información propiciara la traducción al alemán, francés e italiano, así como la casi inmediata reedición en España.

Las Cartas familiares no es un libro de viajes, ni lo pretendió el autor. No encontramos las memorias e impresiones de quien descubre un nuevo país. No hay nada que le sorprenda o extrañe y no pretende comparar lo nuevo con lo conocido, el país visitado con el de origen. No existe, pues, la perspectiva del extranjero. Tampoco encontramos la exhaustividad y hasta prolijidad de los «viajeros filosóficos» (III, 362-4) que, con espíritu notarial, anotan todo lo visto. No hay referencias a los desplazamientos, alojamientos, comidas y precios; apenas encontramos datos costumbristas y no pretende convencernos - como otros viajeros españoles- de que ha visto todas las iglesias y monumentos destacados de Italia, a pesar de que sigue un itinerario convencional sin la menor posibilidad para la aventura o lo inédito. Juan Andrés, dada su perspectiva, tiene unos objetivos más concretos que le hacen más selectivo en el relato de sus viajes.

Juan Andrés pretende, ante todo, informar a sus lectores. En teoría, el destinatario o lector es su hermano Carlos, trece años menor que él, abogado en Madrid y Valencia y que actuó como intermediario en España de nuestro autor. Pero el destinatario real sería el grupo de eruditos e ilustrados españoles interesados en conocer diferentes pormenores de la vida cultural italiana. A pesar del título, Cartas familiares, apenas encontramos notas personales. La claridad y corrección del estilo -salvo algún esporádico error, lógico en quien ya no utilizaba habitualmente el castellano- están lejos del tono familiar o coloquial y se corresponden con un contenido preferentemente informativo, tan ordenado y sistemático que es difícil creer que se improvisara a posteriori. El autor apenas da noticias de sí mismo, su personalidad queda eclipsada entre tantas visitas a bibliotecas, academias, instituciones docentes, museos, monumentos o entre tanto dato sobre los códices que va encontrando.

Juan Andrés queda en un segundo término y aparece el investigador con una amplia gama de intereses, aunque destaquen los relacionados con la erudición filológica. La justificación de esta perspectiva no hay que buscarla en el deseo de satisfacer a su hermano Carlos - como se dice en el prólogo-, sino en unos lectores que cabe considerar casi con nombres y apellidos. El autor pretende informar a esos colegas con quienes comparte preocupaciones eruditas y, al mismo tiempo, mostrar una vida cultural, unas instituciones y unas actitudes consideradas como modélicas o, al menos, como dignas de ser imitadas en una España donde era difícil realizar una tarea como la de Juan Andrés. De ahí la riqueza de la información -especialmente en el campo de las bibliotecas- y los positivos comentarios sobre el mecenazgo cultural de la nobleza, ejemplo de lo que él consideraba digno de imitación.

No obstante, en las Cartas familiares encontramos otros campos temáticos y otros objetivos. Una obra dedicada al Conde de Floridablanca, uno de los artífices de la expulsión de los jesuitas, no podía ser ajena a un deseo de mostrar la feliz situación que había alcanzado el autor en Italia. Juan Andrés no sólo se había integrado, sino que también había triunfado. La publicación de su monumental obra sobre la historia literaria -léase cultural-universal le abría importantes puertas en sus viajes y le permitía mantener contactos con lo más selecto de los ambientes sociales y culturales. Sus visitas a las ciudades italianas son un continuo encuentro con aristócratas, nobles, prelados y colegas, todos ellos gustosos de acoger al sabio que había triunfado. La prudencia y elegancia de Juan Andrés evitan la vanagloria, pero apreciamos su satisfacción por una situación envidiable para los colegas o lectores. Sin afán revanchista o polémico, sin lamentaciones o protestas, el autor muestra a Floridablanca y los españoles que su exilio, dentro de lo que cabe, fue una circunstancia afortunada. Sus Cartas son, para un español imparcial de la época, una prueba de lo absurdo del exilio de un sujeto sabio, prudente y bien considerado por las elites. ¿Por qué tenía que estar en Italia? Juan Andrés jamás menciona la causa -a pesar de sus reiterados encuentros con antiguos colegas-, lo cual hace más absurda una situación inteligentemente presentada por el autor.

No creo, sin embargo, que esta obra pretendiera la reconciliación con las autoridades españolas. A diferencia de otros exiliados como Montengón, Juan Andrés se reafirmó como jesuita y no mostró interés por regresar gracias a un perdón de las autoridades. Cuando su vuelta fue posible sin tal requisito ya era demasiado tarde para él. Hacerlo antes habría sido absurdo, puesto que le habría obligado a abandonar una privilegiada situación. En una de las cartas, Juan Andrés limita la disyuntiva a lo personal y afectivo. Añora su familia, pero no quiere renunciar al afecto de sus amistades italianas, por lo que acaba desechando la vuelta. La realidad iría más allá, pues su regreso era una renuncia a la labor intelectual desarrollada, al menos en las envidiables circunstancias encontradas en Italia. Se comprende, pues, que la añoranza sea estrictamente familiar, que los contactos epistolares con los ilustrados españoles le sobren para no perder los vínculos y que jamás se considere un exiliado, o un extraño, en Italia.

Otro posible objetivo de las Cartas familiares es redactar una estimulante guía para sus colegas españoles, reproduciendo el itinerario investigador de quien recopila datos destinados a sus diferentes estudios. Si los libros de viajes pueden alentar a viajar a los lectores, las Cartas podrían orientar y hasta animar a los eruditos españoles, a quienes el

autor sugiere incluso investigaciones filológicas. Juan Andrés, en vez de presentarnos con entusiasmo los paisajes, las costumbres, la gastronomía, etc. para llevarnos a Italia, muestra a sus colegas los manuscritos, códices, libros, bibliotecas, museos... que esconden mil maravillas para los eruditos. Indica, sobre todo, la situación de las bibliotecas visitadas para recopilar datos destinados a sus estudios. Se interesa no sólo por los libros más valiosos, sino también por la accesibilidad de los mismos, la comodidad para su consulta, la actitud de los propietarios o empleados, los sistemas de catalogación... ; en definitiva, por los detalles que interesarían a sus colegas que dispondrían de una guía especializada para sus hipotéticos viajes.

Este carácter informativo y especializado resta atractivo a nuestra lectura de las Cartas. La aridez de los datos bibliográficos, la enumeración de las instituciones culturales y la escasa visión personal de los monumentos artísticos lastran una lectura en la que, básicamente, echamos de menos a los italianos, a los habitantes de esas ciudades que en las Cartas a menudo se convierten en lugares deshabitados. No se trata de un error del autor, sino de una consecuencia de la finalidad de la obra y también de la propia mentalidad de Juan Andrés. La vida cultural reflejada es la de los ambientes selectos, en los que conviven aristócratas, eclesiásticos de alto rango y eruditos como nuestro autor que disfrutaban de un mecenazgo. Más allá de esos minoritarios ambientes nada interesa y ni siquiera se considera la posibilidad de darle un rango cultural. Por lo tanto, no debe extrañarnos que un sujeto con la mentalidad elitista que caracteriza a los de su condición ignore no ya la cultura popular, sino incluso a los habitantes de la ciudad salvo para hacer alguna referencia genérica. A diferencia de viajeros como Moratín, no siente la necesidad de adentrarse en diferentes ambientes y, como hiciera Viera en su viaje por Italia, se limitó a presentarnos el círculo selecto de sus relaciones. Por supuesto, sin ningún atisbo de crítica y con el debido respeto y agradecimiento. El resultado es un cuadro frío, convencional y reiterativo que idealiza la imagen de unos grupos probablemente no tan cultos ni tan selectos. No obstante, algo distinto a este cuadro habría resultado impensable en la obra publicada de un jesuita expulsado y menos en la de Juan Andrés.

La función crítica propia de un relato de viajes es ejercida moderadamente en las Cartas. El autor no critica a individuos concretos y tiene una opinión positiva de las ciudades que visita, aunque no oculte sus predilectas. Se entusiasma con las maravillas artísticas de Roma -donde «todo es grande, todo instructivo, todo singular» (II, 62)- y Florencia, la vida universitaria de Bolonia, la riqueza de Milán -«es una gran ciudad, todo respira riqueza, opulencia, fasto, esplendor, nobleza, lujo y grandiosidad» (IV,55)-, la capacidad emprendedora de Génova, la peculiar belleza de Venecia le deja «sorprendido y atónito» (III, 9) y, a diferencia de otros viajeros españoles, a un personaje tan elitista como él no le molesta el bullicio de Nápoles. Si observa algo negativo es siempre un aspecto parcial contrarrestado con una opinión global positiva acerca de la ciudad. De ahí que, como balance, afirme que toda Italia es una maravilla (IV, 1). Nada nos induce a dudar de la sinceridad de Juan Andrés y estas afirmaciones, aparte de su posible convencionalismo, son una nueva prueba de su feliz identificación con Italia.

Las críticas son más abundantes en relación con las materias objeto de un interés preferente. Bibliotecas mal catalogadas, desordenadas o con problemas de acceso, monumentos abandonados o mal restaurados y otros aspectos similares centran las críticas

de quien hablaba con devoción de los libros examinados y se admiraba ante el arte clásico, que consideraba superior a cualquier otro. Juan Andrés se irrita cuando, por ejemplo, comprueba el caos de la Biblioteca del Vaticano, ejemplo del poco interés en poner a disposición del erudito los medios para desarrollar su tarea. Por el contrario, elogia los centros que funcionan bien y subraya la labor de los nobles que ejercían el mecenazgo cultural, del cual lamenta su casi total ausencia en España. Por lo tanto, las reacciones positivas o negativas no se dan por la importancia objetiva de los temas, sino por su incidencia en el desarrollo de la actividad del autor y sus colegas.

No debe extrañarnos, pues, que temas como la vida política o las relaciones sociales apenas aparezcan. Sus descripciones de la organización política son asépticas y meramente informativas, sorteando con prudencia y elegancia los temas conflictivos. En cuanto a los grupos sociales emergentes, como el hombre con mentalidad cercana a la Ilustración manifiesta su apoyo al espíritu práctico y mercantil que encuentra, por ejemplo, en la burguesía genovesa. Defiende un concepto de nobleza no parasitaria como cualquier otro ilustrado. No obstante, la imagen que obtenemos dista mucho de la convulsión europea de 1789 y nuestro autor no estaba ni preparado ni interesado para comprender una época tan alejada de lo clásico eterno.

Otro tema casi ausente es la religión, tal vez porque la condición de hombre religioso se le suponga por su obvedad. No obstante, sorprende que apenas mencione las prácticas religiosas -salvo la obligada contemplación del milagro de San Genaro, visto con escepticismo-, que del Vaticano sólo hable por sus bellezas artísticas y que, por ejemplo, cuando visita las catacumbas sólo le preocupe la incomodidad de las mismas para ser recorridas por las señoras. Una frialdad o una ausencia que cabe atribuir al escaso interés del tema para unos eruditos poco o nada proclives a exteriorizar sus experiencias religiosas.

En cuanto a la parte lúdica, es lógico pensar que el texto de Juan Andrés no sirve como punto de referencia. El propio autor ya nos lo dice:

Sé muy bien que no todos los viajeros hallan tanto placer en revolver papeles y pergaminos, pero yo antepongo una mañana de la [biblioteca] Laurenciana a todas las óperas y bailes que se puedan dar en los más suntuosos teatros (I, 78).

Nada semejante, pues, a las experiencias de Moratín, lo cual es lógico, pero tampoco a las de José Viera, tan aficionado a unas fiestas sociales en las que admiraba todo tipo de bellezas. Las Cartas de Juan Andrés muestran una sobriedad total y, de ser sinceras, a un individuo centrado en su trabajo de erudición, lo cual nos priva de unos testimonios tan sugerentes para nosotros como improcedentes para los lectores originales de las Cartas.

Otro punto habitual en los libros de viaje y ausente en esta obra es la descripción paisajística. Salvo alguna referencia a los abandonados alrededores de Roma vistos desde una mentalidad ilustrada, el autor se centra en el ámbito urbano. La belleza singular de ciudades como Venecia y Florencia le fascina, pero con la moderación que corresponde a un autor de su mentalidad, preocupado por los aspectos prácticos y la comodidad y aseo de

las ciudades. En este punto la impresión general es favorable. Algunos de los aspectos señalados tendrían incluso un carácter modélico para los lectores españoles y sus deseos de reformar sus ciudades dotándolas de un perfil urbanístico más práctico y racional.

La curiosidad y la mentalidad ilustrada de Juan Andrés le llevan a visitar numerosos hospitales y hospicios, así como centros de recogida de mujeres con problemas. Aparte de hacer una somera descripción, explica el régimen económico de estos centros y subraya lo justo y benéfico del apoyo dado por los benefactores. De nuevo encontramos un comportamiento modélico que podría incidir en los lectores españoles, creando un estado de opinión que impulsara a la nobleza a invertir en instituciones benéficas.

Otro centro de su interés es la visita a las academias que proliferaron en las ciudades italianas siguiendo una tendencia propia de la cultura dieciochesca. La asistencia a las mismas es una excelente oportunidad para relacionarse con las elites que protagonizaban la vida social y cultural de las ciudades visitadas. Juan Andrés, siempre bien acogido por el prestigio alcanzado, describe su funcionamiento, nos presenta a sus partícipes y, en general, las muestra también como un ejemplo para que el tiempo libre resulte formativo y decoroso evitando la disipación y el lujo de la ociosidad de estas clases. Una nueva e indirecta llamada de atención, compartida con otros viajeros ilustrados españoles, a la nobleza de su país, tantas veces acusada por su incultura y ociosidad, motivos en parte de un comportamiento vulgar visto con escándalo por los ilustrados.

Las opiniones de Juan Andrés sobre el arte y la literatura de la época son escasas y superficiales en las Cartas, aunque abordó estos temas en otro volumen de cartas dirigidas también a su hermano (Valencia, 1800). Su interés se centra en el pasado y disfruta más con la contemplación de las manifestaciones del arte clásico, compartiendo un rasgo general de los viajeros españoles tan maravillados por el pasado como parcos a la hora de reflejar el presente artístico. En cuanto a la literatura, sus visitas le permiten nombrar a varios autores de la época, aunque sin entrar en una valoración crítica de sus obras. Prudencia tal vez, pero también la lógica reserva de un autor más interesado en los códices y manuscritos de las bibliotecas que en la actualidad palpitante de la vida literaria, en la cual no obstante tuvo una relativa participación.

Juan Andrés era, ante todo, un enamorado de los libros. La emoción casi religiosa con que contempla algunos ejemplares encontrados en sus visitas a las bibliotecas nos refleja el entusiasmo del erudito y bibliófilo. Pero su interés también se extiende a los campos de la imprenta y la comercialización de los libros. La visita a la afamada casa de Bodoni le permite comprobar con entusiasmo los progresos de una imprenta de prestigio europeo. Juan Andrés repasa los instrumentos utilizados y nos transmite la admiración del erudito y, sobre todo, del enamorado de los libros. Pero esa actitud no supone un olvido de los aspectos prácticos. Como buen humanista, piensa que el libro es la fuente del progreso y se preocupa de sus canales de distribución. Lamenta el poco interés de los libreros españoles por difundir lo publicado en España (II, 68) y él mismo palió este problema actuando como distribuidor de los mejores libros españoles en el campo de la erudición e investigación. Le preocupaba lo complejo que resultaba para los eruditos españoles acceder a una bibliografía imprescindible para su labor: «Los ingenios españoles no ceden en sutileza y profundidad a los de ninguna otra nación, pero ¿cómo se han de manifestar los más de ellos si les faltan

los medios para cultivarse?» (III, 212). La privilegiada situación que en este sentido disfrutaba Juan Andrés no le hizo olvidar los problemas de sus colegas españoles.

Nuestro autor sigue un esquema fijo para dar cuenta de sus visitas a las diferentes ciudades. Repasa su disposición urbanística, visita los monumentos, inspecciona las bibliotecas, acude a los centros culturales y hospitalarios, participa de la vida cultural en las academias, enumera los literatos más ilustres y así va repitiéndose de acuerdo con un esquema coherente con el objetivo de la obra. No obstante, la peculiaridad de cada ciudad hace que desvíe su atención hacia otros aspectos. El régimen político de Venecia, el económico de Génova o las excavaciones de Herculano y Pompeya son ejemplos de los motivos que interesaron a un hombre de curiosidad enciclopédica. Se preocupa por los avances científicos y la erudición filológica, los métodos destinados al aprendizaje de los sordomudos y las prácticas de un capitalismo como el genovés, detalla con entusiasmo y conocimiento unas excavaciones arqueológicas igual que se plantea cómo mejorar la catalogación de los códices... Son múltiples y heterogéneas sus preocupaciones y aprovechó los viajes para ampliar un conocimiento sin límites aparentes. No obstante, esta actitud tiene un riesgo de cara a la pervivencia de su obra como libro de viajes, lo cual -repito- nunca lo pretendió ser en sentido estricto: la acumulación farragosa de datos, la escasa variedad en lo observado y la ausencia de los elementos que podían aportar más vida al reflejo de las ciudades visitadas.

Es indudable la curiosidad intelectual de Juan Andrés, pero echamos de menos que la misma no sea también humana. A diferencia de un Moratín que tantos y tan heterogéneos ambientes captó en su viaje por Italia, las Cartas familiares se suelen circunscribir al mundo intelectual -amplio en sí mismo- de un erudito dieciochesco. Esto le permite cumplir su objetivo original de informar e, incluso, de alentar a los colegas en un clima de intercambio cultural propio de la época. Pero, una vez cumplido este objetivo, el texto se convierte en algo árido, salvo para el investigador que todavía encuentre noticias provechosas. Sería conveniente publicar una edición crítica para que las investigaciones de Juan Andrés dieran todos sus frutos. La riqueza y originalidad de su información en campos como las bibliotecas y las academias, así como el testimonio acerca de otros temas justificarían dicha edición. No obstante, el sobrio, austero y poco ocurrente erudito jamás traspasará el límite de los colegas avezados en los solitarios campos de la investigación.

Aunque las Cartas familiares no sea un libro de viajes, cae en uno de los «defectos» más habituales de dicho género en el siglo XVIII: el espíritu «notarial» que lleva a los autores a anotar y describir todo lo visto, dejando en un segundo plano sus impresiones personales y desatendiendo lo indecoroso desde la perspectiva de un «viajero filósofo». Esta perspectiva, tan coherente con el objetivo de utilidad de las obras, permite escribir unos relatos o memorias con una apreciable cantidad de información, aunque no siempre de primera mano. Una información que nos ayuda a reconstruir determinados aspectos de la realidad cultural de la época. Pero nos falta el componente literario, el calor humano que nos permita compartir las emociones y sensaciones del autor, de las personas que ha conocido en sus viajes que, por definición, no pueden ser sólo instructivos. Algunos viajeros españoles que recorrieron Italia durante el siglo XIX llegaron al extremo opuesto. El ejemplo más desdichado es Emilio Castelar, quien con su plúmbeo e insoportable estilo dio rienda suelta a su imaginación (Recuerdos de Italia, Madrid, 1872-1876). Por desgracia, la



misma era tónica y deudora de lo ajeno. Y, además, no dejaba ver la Italia supuestamente visitada. En el libro de Juan Andrés apenas vemos al autor, en el de Emilio Castelar sólo escuchamos al verborreico orador. Ambos extremos son comprensibles dadas las mentalidades de sus autores, pero como lector creo que resulta más agradable el equilibrio alcanzado por Moratín en su viaje por Italia. Aunque no siempre, evitó la guía erudita y podemos conocer la Italia dieciochesca a través de su experiencia personal. Una experiencia sugerente y positiva, como la de la mayoría de los viajeros españoles por la Italia dieciochesca, tan repleta de modélicos monumentos artísticos, pero también de italianos que les acogieron hasta el punto de que el propio Juan Andrés dudara acerca de su verdadera patria y afirmara: «¡Qué bella es Italia, que por todos lados presenta objetos deliciosos e instructivos, y en todas partes entretiene al viajante con gusto y con provecho!» (III, 3).

### Narrativa breve y ocio

La narrativa breve sufre en España las consecuencias de la adversa suerte que en términos generales tuvo la narrativa durante el siglo XVIII. Las investigaciones realizadas han desmentido a quienes consideraban que esta última desapareció, estableciendo así un oscuro intervalo desde finales del siglo XVII hasta el Romanticismo. Esta postura se basaba en una realidad discutible: la escasa brillantez y no excesiva vitalidad de una narrativa que durante dicha época apenas aportó autores y títulos destacables. En el marco de este panorama poco sugestivo, los géneros incluidos en la narrativa breve corrieron la peor suerte. La novela corta y el cuento, a pesar de ser cultivados y leídos, son dos géneros que apenas alcanzaron apreciables cotas de calidad e interés.

Esta situación no es casual, ni fruto de una indemostrable impericia de los autores españoles en el cultivo de la narrativa breve. Responde a unas circunstancias que dificultaron la difusión de unos géneros que, por otra parte, no contaron con defensores entre lo más destacado de la intelectualidad de la época. Cultivar la novela corta o el cuento era enfrentarse a una tarea cuyos obstáculos podían desanimar a cualquiera. Sólo la efectiva demanda, que se percibe a finales del siglo XVIII y principios del siguiente, y los resquicios dejados por los enemigos de los citados géneros permitieron que nos haya llegado una producción de relativo valor literario. Por lo tanto, al hacer la historia de la narrativa breve en la España dieciochesca, tal vez sea más importante conocer las circunstancias que se oponían a la misma que los resultados obtenidos. Veamos, pues, algunas de esas circunstancias. Comprobaremos que sustancialmente no difieren de las que se daban en otros países, aunque sí en la intensidad de la presión ejercida y en los resultados.

La historia de la literatura dieciochesca es, en buena medida, la de los resquicios dejados por una omnipresente censura. Ésta se apoyaba en un complejo sistema legislativo, cuyas aplicaciones afectaban a los entremezclados ámbitos de lo civil y lo eclesiástico. Se

extendía a todo tipo de publicaciones, pero tenía ciertas preferencias que afectaron negativamente a la narrativa breve. Me estoy refiriendo, en concreto, a la intensa presión ejercida sobre la prensa periódica y las traducciones.

Conseguir la autorización para imprimir una publicación periódica, por inocua que fuera, era un objetivo difícil y sujeto al más despótico arbitrio. En esas condiciones, sólo unos pocos individuos intentaron a partir de mediados de siglo llegar a los lectores con unas publicaciones que, por su naturaleza, constituían un excelente medio para la narrativa breve. La constancia de que en los núcleos urbanos estaban apareciendo unas capas sociales que demandaban dichas publicaciones y, por lo tanto, la posibilidad de obtener unos beneficios económicos con su venta, fueron en algunos casos las razones que impulsaron a unos editores dispuestos a enfrentarse a todo tipo de trabas. Nipho podría ser el más representativo ejemplo. Su contrastada capacidad de iniciativa le permitió dirigir diferentes publicaciones, en algunas de las cuales la narrativa breve tuvo un papel destacado. Pero Nipho y otros pocos representan una excepción en el panorama de las publicaciones periódicas. Férrea y arbitrariamente controladas, sin unos destinatarios numerosos, con dificultades para su distribución..., pocos fueron los editores dispuestos a incorporar a sus publicaciones una narrativa que apenas dispuso de un fundamental canal de difusión.

La censura también desempeñó un papel destacado en las dificultades que tuvo la narrativa europea, sobre todo la francesa, para su difusión en España. En ocasiones, los obstáculos eran salvados gracias al interés despertado por algunos autores y títulos. Pero las dificultades resultaban excesivas para que llegara con normalidad la influencia, por ejemplo, de los cuentos filosóficos de Voltaire. Autores como Marmontel y sus cuentos morales se difundieron en la España de finales del XVIII y principios del XIX. También es indudable su influencia en la narrativa moralista española que por entonces alcanzó un relativo auge, afectando a la narrativa breve en casos como el de las novelas cortas de Vicente Martínez Colomer y Pablo de Olavide. Pero son casos aislados y no los más interesantes de una narrativa francesa que hasta bien entrado el siglo XIX circuló a veces de forma clandestina.

La narrativa breve también sufrió el menosprecio de unos autores reacios a admitirla entre los géneros literarios considerados respetables. El dogmático neoclasicismo de algunos sujetos de fines del siglo XVIII se tradujo en una actitud cerrada ante una narrativa que, según ellos, no tenía tras de sí argumentos de autoridad como los géneros clásicos. Esta actitud fue perjudicial en dos sentidos. En primer lugar, por los ataques que originó desterrando la narrativa breve a una marginalidad sólo sostenida por sus lectores y, en segundo lugar, porque apartó de su cultivo a muchos de los más destacados autores. Precisamente aquellos que habrían mejorado el nivel medio de un género abocado, casi siempre, a ser protagonizado por autores de segunda fila.

Este desprecio hacia la narrativa breve se relaciona con la escasa valoración que por entonces se hacía de la pura ficción. Como sabemos, la Ilustración a menudo subordina la ficción literaria a la moral o la instrucción. De ahí la pujanza de los géneros que satisfacen ese papel instrumentalizador otorgado a la literatura. De ahí también el relativo desarrollo de los cuentos morales y las novelas cortas del mismo tipo. Pero la narrativa breve pocas veces fue considerada como el instrumento adecuado para cumplir la función adoctrinadora

y moralizadora. Se la menosprecia por ser una pura ficción, destinada a entretener a sus lectores sin afán de trascendencia. Era cierto, y el hecho de que buena parte de estas novelitas, narraciones o cuentos fueran destinados a las tertulias, las veladas o, en general, al tiempo de ocio así lo confirma. Pero para muchos moralistas, ilustrados o no, el ocio era casi sinónimo del vicio. Los frecuentes ataques a las distintas formas de satisfacerlo sin afán instructivo o edificante afectan, claro está, a las basadas en la lectura de unos relatos de ficción, consumidos por unos lectores que sólo deseaban entretenerse en solitario o en las tertulias. La realidad cultural y social acabó imponiendo esta práctica y fueron numerosas las publicaciones destinadas a satisfacerla. Pero los ataques de los moralistas o de los ilustrados contribuyeron a alejar de estas publicaciones a autores que habrían cultivado una narrativa con unos aceptables niveles de calidad.

La narrativa sufrió la dura competencia de otros géneros que gozaban de más prestigio o aceptación popular. Cuando, por ejemplo, buscamos las razones de la escasa pujanza de la novela sentimental en España, observamos un teatro que a finales del siglo XVIII y principios del XIX absorbió a su manera la mayoría de los elementos característicos de esa novelística. Lo mismo sucede con la narrativa breve, que apenas encuentra su lugar específico y se suele entremezclar con otras manifestaciones literarias. Esta situación no desaparecerá con la llegada del siglo XIX, pero en la época que nos ocupa es frecuente ver, en algunas publicaciones periódicas, mezclados y hasta confundidos los cuentos con chistes y anécdotas. La novela corta, por su parte, a menudo comparte argumentos y técnicas narrativas con la novela, estableciendo así una diferenciación puramente cuantitativa.

Estas circunstancias dificultan la aparición de una narrativa breve con un espacio específico, unas técnicas propias y unos objetivos peculiares. Circunstancias, por otra parte, agravadas por una falta de reflexión teórica acerca del género o sobre el arte del narrador de cuentos al estilo de la hecha por Diderot. En un siglo tan preocupado por la preceptiva y las polémicas literarias, pocos prestaron atención a una narrativa breve sujeta a contradicciones que, claro está, van más allá del caos terminológico que se percibe cuando se hace referencia a la misma.

La recuperación creativa de la tradición literaria fue un objetivo de destacados autores de la segunda mitad del siglo XVIII. Pero esta tarea sólo afectó a unos géneros y autores que interesaba rescatar por diversas causas, sobre todo por su conexión con la literatura de tendencia clasicista que se cultivaba por entonces. Esta circunstancia marginó la tradición oral y folklórica del cuento, así como una narrativa breve de los siglos XVI y XVII que mereció una relativa atención por parte de los editores dieciochescos, reflejada en las reediciones de Cervantes, Cristóbal Lozano, María de Zayas y otros... Hay, pues, publicaciones de novelas cortas de esa época, pero sin inscribirse en una tarea de sistemática recuperación de un género que se intenta vivificar partiendo de la propia tradición. A diferencia de lo ocurrido, por ejemplo, con la lírica renacentista y la tragedia clásica, no hay un análisis de los antecedentes inmediatos de la narrativa breve. De ahí que se produzca una ruptura que, si no es total, justifica que los tímidos intentos de cultivar dicha narrativa se inclinaran hacia las influencias foráneas, especialmente las francesas.

En definitiva, nos encontramos ante un cúmulo de circunstancias negativas que justifican el poco desarrollo de la narrativa breve durante el siglo XVIII. Sin embargo, hay

manifestaciones de la misma que conviene tener en cuenta. No por su interés literario, escaso casi siempre, sino porque evidencian que, en un panorama adverso, la necesidad social y cultural de consumir dicha narrativa propició unas publicaciones que con sus limitaciones intentaron satisfacerla.

La palabra cuento suele aparecer en los subtítulos de las publicaciones periódicas -sobre todo en misceláneas como los populares pronósticos o almanaques-, donde siguiendo la costumbre de la época se anuncia lo ofertado. El significado real de dicho término es equívoco, continuador de un concepto renacentista y alejado del establecido en el siglo XIX. Bajo tal denominación podía aparecer algún cuento oriental o un apólogo siempre de intención moral, como sucede en *El Correo de Madrid* (1786-91), uno de los pocos periódicos que dio realce específico al género. Pero también podía incluirse un breve cuento de raíz folklórica, una anécdota, un simple chiste..., siendo el denominador más frecuente la intención cómica, «para que pudiesen tener algún recreo por las noches los aficionados al amor de la lumbre» (José Patricio Moraleja). Aparecían en misceláneas junto a entremeses, pronósticos, enigmas para resolver, secretos para experimentar y, en definitiva, todo aquello que hiciera más llevadero el tiempo de ocio. Por supuesto que los llamados cuentos son anónimos y sin interés literario, aunque en ocasiones reconocamos su gracia y su adecuación para ser contados en veladas y tertulias. Era su objetivo, recobrando así en cierta medida el sentido original del cuento, aunque sin ningún interés más allá de la explícita utilidad otorgada.

El cuento, moral o filosófico, no tuvo ejemplos destacados en la literatura española de finales del siglo XVIII y principios del XIX. El segundo porque su concreción crítica lo hacía difícilmente admisible de cara a la censura. En lo referente al cuento moral, las razones son más difusas. Tal vez las traducciones de obras francesas como las de Marmontel, o de cuentos orientales tradicionales, satisfacían esa demanda y los autores españoles, a la hora de escribir una narrativa moralizadora, se inclinaban por la novela o la novela corta. En el campo específico de esta última, encontramos algunos autores que conviene destacar, aunque ninguno se acerca a la orientación que representa Pablo y Virginia, por ejemplo, cuyas repetidas traducciones a partir de 1798 acabaron teniendo más incidencia en la poesía y el teatro que en la novela corta. Vicente Martínez Colomer, Pablo de Olavide, Cándido M<sup>a</sup> Trigueros, Antonio Valladares de Sotomayor, Atanasio Céspedes y Monroy son algunos de los más destacados cultivadores de la novela corta moralizante. No comparten los mismos presupuestos, pero sin intención de extrapolar a la totalidad de los autores lo aquí indicado, podemos seleccionar las novelas cortas de Martínez Colomer, que resumen las aspiraciones, y las limitaciones, del género en los inicios del siglo XIX.

Martínez Colomer presenta sus novelas cortas como opuestas a las que se podían leer y comentar en las tertulias. Hay una profunda relación entre la lectura de relatos breves, cuentos u otras formas narrativas y el ámbito de las tertulias donde se satisfacía la necesidad de ocio, el cual, no lo olvidemos, era visto por muchos como la antesala del vicio. De ahí que esos relatos se consideraran perjudiciales para la moral, en especial de las jóvenes. Martínez Colomer, pues, ha de indicar que sus novelas morales buscan un objetivo distinto, alejado de lo estrictamente literario y tendente a realzar el contenido moral y religioso mediante una «recreación honesta y útil». Esta circunstancia invalida en buena medida el interés de unas novelitas plagadas de lágrimas, suspiros, desmayos, amor a la

virtud y providencialistas finales felices con moraleja. El componente narrativo queda, pues, subordinado a unos objetivos extraliterarios y, como ocurre en casi todas las novelas y cuentos del mismo género, el autor se limita a dar un barniz literario a sus sermones doctrinarios. Esta circunstancia produce una falta de reflexión acerca de las técnicas propias del género y sus novelas breves lo son por una simple cuestión cuantitativa. El inevitable encuentro de varios desgraciados personajes que se cuentan sus cuitas puede alargarse a conveniencia del autor. La brevedad sólo es el resultado de la escasez de personajes y cuitas, no de un argumento y unas técnicas narrativas propias.

Así sucede con la mayoría de los cuentos y novelas morales que proliferaron a finales del siglo XVIII y principios del XIX, coincidiendo con el auge de la comedia sentimental o lacrimógena. Su convencionalismo repetitivo y la caducidad de sus objetivos convierten a gran parte de esta producción literaria en un objeto de interés exclusivo para los investigadores. El ocio y el afán de entretenimiento irían por otros derroteros.

#### Notas sobre el ocio en la prensa

Las publicaciones periódicas del siglo XVIII cumplen múltiples funciones, entre las cuales se encuentra la de ayudar a combatir el aburrimiento y satisfacer el ocio de unos sectores sociales determinados. Sus veladas solitarias requerían lecturas entretenidas, cortas y variadas. Sus tertulias de cada noche precisaban gracia para contar curiosas historias, donaire para plantear adivinanzas, erudición violeta para citar datos sorprendentes, ingenio y sentido del humor para organizar juegos o bromas e, incluso, textos teatrales para las representaciones protagonizadas por aficionados. Hay, en definitiva, una demanda de medios para satisfacer con brillantez y gracia un ocio que en determinadas capas sociales ocupa un tiempo cotidiano. A esa demanda respondió una oferta relativamente rica de publicaciones periódicas preparadas por sujetos ingeniosos y, sobre todo, con un sentido comercial que les produjo notables beneficios según los testimonios de la época. Veamos algunos casos.

Tal vez el ejemplo más conocido sea el de Nifo y su Cajón de sastre... (1760-1761), destinado a «ahuyentar el ocio sin las rigideces del trabajo, antes bien, a caricias del gusto», y que tuvo continuadores y reediciones en diferentes provincias. Su olfato comercial le permitió captar la existencia de un grupo social relativamente culto y con tiempo libre, pero que no tenía a mano una selecta biblioteca. Nifo les proporcionará semanalmente, y con un criterio discutible, unas lecturas para satisfacer ese tiempo de ocio cultivando el intelecto y evitando las consecuencias que la ociosidad podía acarrear. Pero lo que me interesa es buscar ejemplos de diarios, revistas y pronósticos sin aspiraciones culturales, destinados al entretenimiento de unos lectores que utilizan esas publicaciones sólo para divertirse y lucir en las tertulias.

Dentro de este campo se encuentran las obras del prolífico José Julián de Castro, «coplero de vena popular», entremesista justamente olvidado, autor de pronósticos durante la década de los cincuenta y de volúmenes tan instructivos como *El arte real de jugar a las bolas con perfección* (1755), cuyo descriptivo subtítulo es el siguiente:

Declaración individual de sus excelencias, reglas, condiciones, partidos y jugadas: con un breve método de conocer sentencias y medir las bolas más dificultosas, muy importante para el régimen de los jugadores y de grave utilidad para los aficionados principiantes. Va adornado con el nombre de algunos de los más habilidosos jugadores que existen hoy en Madrid, y una resolución de todas las dudas que puedan ocurrir en tan divertido juego.

Un libro, pues, de «grave utilidad» para divertirse jugando a una especie de petanca. Máxime si tenemos en cuenta las excelencias del juego, según explica el propio autor:

En este juego de tan notable calidad, que como tal, le practican sujetos de distinción y personas de mucho modo. Por ser tan corto el interés que en él se atraviesa, se puede usar diariamente sin perjuicio de la hacienda. Cualquiera que divierte la tarde con el juego de las bolas logra, sin la molestia del cansancio, el más cumplido ejercicio. Por esta razón, los que le frecuentan todos los días, disuelven de modo los perjudiciales humores, gozan de la más robusta salud. En este juego, por no permitirse en las casas donde se ejecuta mujer alguna, carecen los ojos del riesgo, que no evitan en otras diversiones y recreos. Jamás, en fin, por el Juego de las Bolas se han originado muertes, heridas y disgustos, por la gran prudencia de los sujetos que ejercitan un tan insigne juego...

Más adelante explica las reglas del mismo con seguidillas para recordarlas mejor. Pero lo importante es que José Julián de Castro captó, aparte de la tradicional curiosidad por conocer el futuro, la necesidad de divertirse de un sector social alejado de la bienintencionada «ilustración» que suele acompañar al concepto de diversión. A este sector, no identificado con los estamentos populares, irán dirigidos los piscatores, con títulos a menudo arbitrarios, que publicó durante la década de los cincuenta.

En los mismos incluye un juicio del año en verso sin interés literario, ni astrológico. También incorpora un sainete -que ya se había vendido suelto- destinado a las representaciones domésticas y que cumple los requisitos de estas obras pensadas para las reuniones y fiestas particulares. Añade al heterogéneo conjunto unos «enigmas», o adivinanzas en verso, destinados al lucimiento del ingenio en dichas reuniones:

¿Cuál es la casa formada

de vestidos de animales,

donde tienen su aposento

cinco hermanos desiguales?

El zapato.

También incluye un calendario con pronóstico del tiempo y efemérides heterogéneas y curiosas que podrían citarse en las tertulias para alardear de una particular erudición:

Domingo, 14. Aire frío. En este día, año de 1056 tuvo principio en Alemania el llamar Reyes de Romanos a los primogénitos de los Emperadores [...] Martes, 16. Nublado. Este día, año de 1577 habiendo un capitán francés violentado en una aldea de Fiandes a una hija de un labrador, le pasó ésta el corazón con un cuchillo, y queriendo ponerse a salvo fue cogida, y arcabuceada por los soldados de aquel tirano. Pero confederándose el padre de la valerosa heroína con los vecinos de otras aldeas, degollaron la misma noche a tres compañías de soldados que estaban alojados en aquella comarca. Miércoles, 17, hielo. Este día, año de 1087, fue consagrada la Santa Iglesia de Toledo.

Y finaliza con algún cuento, de raíz folklórica en ocasiones, pero un tanto osado en otras pues hay alusiones al sexo, el anticiercalismo más tradicional, lo escatológico y otras picardías. Si examinamos este conjunto de ofertas y la un tanto timorata actitud ante el ocio de los estamentos oficiales -«La cuna, donde se arrulla el vicio, y se adormece la razón, es la ociosidad, madre común de todos los delitos y desgracias del hombre» (Luis de Eijoecente)- comprenderemos a Miguel Pérez Pastor -censor de uno de los pronósticos de Castro-, quien afirma:

Aunque esta [Piscator de las damas] y otras producciones son de poquísima utilidad al público, es con todo necesario este entretenimiento para ocupar la ociosidad de muchas gentes, cuyo ningún destino acaso les haría pensar en otros entretenimientos perjudiciales (A.H.N., Consejos, 50653).

Tal vez fuera demasiado optimista este censor, pues las utilidades que deparaba la lectura de los piscatores resultaban compatibles con esos otros «entretenimientos perjudiciales», como era el caso del cortejo.

En definitiva, José Julián de Castro -autor de volúmenes como El Jardín de los Donayres. Selva amenísima de floridos conceptos, equívocos agudos, bellas poesías y sazonados cuentos o El libro modo político y cortesano de jugar al Rebesino, y diferentes libros de Erudición y Pasatiempo...- ofrece en los piscatores la posibilidad de que sus

lectores diviertan en las tertulias a sus amigos con enigmas, provoquen la risa con cuentos, se luzcan recordando efemérides curiosas y dispongan de textos teatrales adecuados para ser representados durante las veladas. Incluso alguna sección de estas publicaciones podría ser útil para los «cortejos meritorios», que ya en aquella época se enfrentaban a la tarea de distraer a la señora de la cual debían conseguir el beneplácito. El nivel intelectual de estas damas era tan bajo como limitada su conversación, y tales «bachillerías y nonadas» convenientemente salpicadas entre discusiones acerca de abanicos y modas podían ser de una efectividad asombrosa. No sabemos si José Julián de Castro acertaba con el pronóstico del tiempo, pero dado lo amplio de la oferta para divertirse tampoco es lícito exigirle lo que ni siquiera hoy exigimos a otros sujetos menos divertidos.

Algo similar ocurre con José Patricio Moraleja, autor de un Piscator seri-jocoso... donde se anuncian explícitamente los indicados objetivos:

Lector amigo, conociendo [...] que el tiempo es a propósito para divertirse, te doy éste [pronóstico], para que con la variedad de las curiosidades, que le adornan, pueda servirte de gustoso recreo en esta temporada [...] Si de esto no gustas [historias de dioses mitológicos], tienes cuentos para reír; entremés gustoso que hacer; secretos que experimentar y enigmas o quisicosas que decir. Mucho celebraré que algo de ello te sirva de plato para la diversión, especialmente en algunas noches...

El piscator incluye «cuentos» que en realidad son breves historias, anécdotas o chistes «para que pudiesen tener algún recreo por las noches los aficionados al amor de la lumbre». También cuenta con un entremés para ser representado en casas particulares y, dado el espíritu práctico que anima a estas publicaciones, incluye soluciones para evitar los chinches y las pulgas sin recurrir al aseo, así como juegos de manos o «experimentos» sorprendentes para agradar y divertir a los contertulios. Finaliza el volumen con unas adivinanzas, puestas en verso y con respuestas explicadas, para ser planteadas también en las tertulias.

José López es el autor de otras dos publicaciones de estas características tituladas El aparador del gusto (1755 y 1756). En ellas hay efemérides, fiestas, pronósticos metereológicos, «cuentos» y poemas. La única diferencia con respecto a los anteriores es la ausencia de entremeses, compensada con «cuentos» como el siguiente:

Llamó cierto juez al alcaide de la cárcel pública, para intimarle pusiese en libertad a un hombre preso, por quien le había empeñado cierta madamita, pero que en la Ley de Dios merecía un cordel, como un santo dos velas. Prometió ejecutarlo así el alcaide, y al tiempo de hacer la cortesía para despedirse, se le fue sin sentir un grandísimo cuesco, lo que oído por el juez, le dijo sonriéndose: No era ese el preso que yo os mandaba soltar. Tiene Vuesaseñoría razón, replicó con agudeza el alcaide; pero si he de decir lo que siento, tal mal soltado es éste como el otro.



También abundan los «juegos de risa» que nos muestran un sentido del humor un tanto brutal, tal vez frecuente en unas tertulias y reuniones ajenas al refinamiento cultural de los ilustrados de la época. Veamos uno de los ejemplos más suaves:

Cuando a un sujeto se le quiere dar un gran chasco en penitencia de alguna prenda que en algún juego haya perdido, se le manda que meta la cabeza por el asa de un caldero bien lleno de agua, y que estando de aquel modo, diga: En este caldero que el cura me dio han de beber los asnos como yo. A cuyo tiempo, llegando con disimulo por detrás, y picándole con un alfiler en el cogote, sucede que, con el movimiento que hace al sentir el dolor, se echa todo el caldero de agua encima, y se consigue un rato muy gustoso.

Siempre ha habido gustos para todo, pero jugar a las prendas en determinadas tertulias suponía riesgo para la víctima y jolgorio para los demás. José López añade las consabidas adivinanzas, que parecen estar de moda, y finaliza la segunda de sus publicaciones con un «Resumen de la vida de un caballero, que tuvo a un mismo tiempo dos padres, dos madres, dos nombres, dos apellidos y dos mujeres»; sesuda cuestión que, en realidad, es una adivinanza más para aquellas tertulias donde el «ingenio» debía ser el verdadero juego y protagonista.

Entre los autores de estas publicaciones también parece haber mujeres, como es el caso de «Una madamita de la Corte», que publicó un pronóstico y juicio del año hilvanando tópicos acerca de la metereología, juegos lingüísticos para provocar la hilaridad, refranes, algunas breves historias y «equivocos y chistes para hasta el fin del mundo, y más adelante». Es probable que otras verdaderas «madamitas de la corte» utilizaran estos recursos para disimular su incapacidad a la hora de conversar en reuniones sociales. Pero nada nuevo surge en un género donde las innovaciones se reducirían al citado «ingenio» para escribir la adivinanza más curiosa, la efemérides más sorprendente o la historia más divertida para los hombres y las mujeres -éstas aparecen a menudo como destinatarias preferentes de tales piscadores- que acudían a unas tertulias donde los temas de conversación serían reiterativos. Estas publicaciones periódicas ayudarían a transgredir los estrechos límites de esas conversaciones, producto de unas experiencias personales de los contertulios necesariamente coincidentes y relacionadas con un mismo ámbito.

Los ejemplos citados suelen ser de los años cincuenta, tras los cuales este tipo de publicaciones sufre un retroceso a causa de una mayor presión de la censura, que culminaría en 1767. Pero las necesidades que cubrían seguían presentes y buscarían otros medios para ser satisfechas. Así encontramos, por ejemplo, en 1775 una publicación con un objetivo claro y explícito: Tertulia de la aldea y miscelánea curiosa de sucesos notables, aventuras divertidas y chistes graciosos, para entretenerse las noches del invierno y del verano. En 1782 Luis de Eijoecente habla de numerosos «librillos periódicos» que son «el manantial de los ignorantes» y, en 1790, también encontramos, por ejemplo, un volumen del «filomatemático y astrólogo» Juan González titulado Nueva mágica experimental, donde

sin que sea obstáculo al fin principal, que es el Calendario o Efemérides para el próximo año de 1791, he juntado todas las curiosidades, que conforme leas irás anotando, para que diviertas la ociosidad, de que se originan tantos daños.

De nuevo encontramos los mismos elementos que en las anteriores publicaciones, más lo que el autor llama «Experiencias» como, por ejemplo, «Hacer que todos los que haya en una sala se queden con los rostros tan amarillos y feos, que parezcan difuntos» o «Hacer que uno bebiendo quede con el vaso pegado a los labios, que no pueda él despegárselo». La explicación de esta última es la siguiente:

Úntese con leche de higuera y goma de Tragacantha (mezclado todo y revuelto) el borde del vaso por dentro, y por fuera todo alrededor. Déjese así secar, y cuando se quiera hacer esta burla a alguno échese vino al vaso, y désele a beber, y al punto se verá que tan fuertemente se le pega a los labios, que no le podrá apartar sin alguna dificultad. Es cosa muy graciosa ver qué aturdido se halla cualquiera a quien sucede, con su vaso colgando de los labios.

Una vez más nos hallamos ante un peculiar sentido del humor, el propio de unas tertulias distintas a las protagonizadas por los ilustrados, destinadas a entretener un tiempo de ocio cotidiano y donde sería difícil encontrar novedades verdaderamente ingeniosas.

Por lo tanto, estas publicaciones están destinadas a un privilegiado sector social que empieza a plantearse cómo solucionar el aburrimiento; a un lector individual, pero teniendo en cuenta el tiempo de ocio que el mismo disfruta en compañía de otros individuos. Las tertulias, las reuniones domésticas y los peculiares diálogos de los cortejos serían así los lugares indicados para lucir lo aprendido en tan instructivos y prácticos volúmenes periódicos. Casi se les puede calificar como una guía del tertuliano ocurrente y divertido, que disfrutaría de un ocio menos enriquecedor que el pretendido por los ilustrados de la época, pero más verosímil. El estudio en profundidad, pues, de estas publicaciones nos permitiría conocer costumbres y comportamientos de unos sujetos reales, cuyas ansias de diversión en el fondo no están tan alejadas de las nuestras. Y, además, contribuiría a perfilar aspectos concretos de la historia de la vida privada en la España dieciochesca.

### José Concha y las representaciones en casas particulares

El estudio de la actividad teatral en la España dieciochesca no debe circunscribirse a la desarrollada en los teatros públicos. La existencia constatada de numerosas representaciones no sólo en los palacios de la nobleza, sino también en casas o locales particulares, y la afición popular por poner en escena obras en funciones que calificaremos

de domésticas, nos indican que el fenómeno teatral va más allá de lo acaecido en los escenarios públicos. Las dificultades que provoca la falta de documentación para la investigación de dichas actividades no impide que contemos con algún estudio aislado. Si dejamos aparte el teatro escenificado en los palacios de la nobleza, pues dado su carácter peculiar que no conviene confundirlo con el aquí analizado, se ha avanzado en la localización de determinadas casas donde se celebraban representaciones, conocemos repertorios, tenemos datos aproximados sobre la procedencia social de los aficionados, nos imaginamos cómo se desarrollaban estas funciones -son frecuentes los sainetes de la época que nos las presentan- y, en definitiva, conocemos una serie de circunstancias que rodearon una muestra de la pujanza y repercusión del fenómeno teatral en el siglo XVIII.

Circunstancias que desbordan a menudo lo estrictamente teatral, puesto que de la documentación exhumada por J. E. Varey en su *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid (1758-1840)* (Madrid, 1995) se deduce que otros tipos de espectáculos también se daban en las casas particulares. Tanto es así que el 24 de diciembre de 1791 se promulga un bando en Madrid para, entre otros aspectos, evitar que estas representaciones acabaran teniendo una vertiente económica que supusiera una competencia con los teatros públicos:

Que no se pueda promover, ni representar comedias particulares, dar bailes, academias y otras diversiones, como sombras y máquinas, y cosas semejantes en casas particulares, por dinero, ni contribuyendo por escote a sus gastos, ni buscar casas desalquiladas, o extrañas para este efecto, por estar únicamente permitido que semejantes diversiones se hagan y tengan a expensas de los que las apetecieren en las casas de su morada, y sin auxilio de interés, o emolumento de otra persona o sujeto distinto.

Sin embargo, la demanda que originaría una afición relativamente popular apenas ha sido estudiada en el sentido de buscar las obras destinadas a satisfacerla. El deseo de un grupo de actores aficionados de representar en un local particular unas obras supone una demanda potencial que tuvo respuesta. La adaptación de los dramas escenificados en los teatros públicos no siempre era posible. Las dificultades que conllevaban -gastos desmesurados, número de actores, escenografía, complejidad del texto...- hacían recomendable la aparición de unos textos destinados a un público-actor que ansiaba protagonizar unos lances paralelos a los que admiraba en el teatro público, pero de acuerdo con sus posibilidades. Por ello, además del estudio de las circunstancias que rodeaban a las representaciones particulares, conviene analizar unas obras pensadas por y para las mismas. Unos textos con escaso interés dramático y que han pasado desapercibidos, pero que nos indican la peculiar fisonomía de un fenómeno cultural nada anecdótico.

Para delinear los rasgos básicos de estas obras utilizaremos la extensa bibliografía del actor y dramaturgo José Concha, cultivador prolífico y mimético de todos los géneros. Su vinculación profesional y económica con el teatro le imponía una adaptación a los gustos y demandas de unos espectadores que conocería a la perfección. No crea, sino que traduce en escenas las demandas inmediatas del público que le debía recompensar económicamente. Más que un autor, es un sagaz observador de la mentalidad y los gustos de unos

espectadores a los que trata de satisfacer mediante la adaptación y simplificación de cuantos modelos le resultaran útiles. Así lo hace con las tragedias de orientación neoclásica, las comedias heroicas o, más simple, buscando autores extranjeros -Goldoni, por ejemplo- o géneros como el sainete y la comedia de magia de reconocida aceptación popular. Su bibliografía es un repertorio donde aparecen todos los géneros del momento, sólo enlazados por el condicionante económico de uno de los Eleuterios más fecundos y representativos del siglo XVIII.

Aunque varias de sus obras tengan características adecuadas para las representaciones en teatros particulares, son sólo seis las que se anuncian como destinadas a las mismas. El editor reclama en ellas la atención del público potencial al señalar la posibilidad de ser puestas en escena contando con unos escasos medios humanos y económicos. Tengamos en cuenta que -salvo en los importantes teatros de la nobleza-, se trata de grupos de aficionados con un nivel cultural y económico relativamente alto para la época, pero que no dispondrían de verdaderos escenarios ni podrían realizar un dispendio mayor que el propio de una reunión amistosa. Conocedor de tales circunstancias, el autor se ajusta a las mismas y el editor busca el público al que están destinadas dichas piezas teatrales.

La comedia de José Concha titulada *La inocencia triunfante* (Madrid, 1790) va precedida por una Nota donde se pondera la obra por su adecuación a las condiciones de una representación particular y se enumera las mismas. Dicho texto es una guía que seguirían implícitamente los autores dedicados a esta modalidad teatral.

La primera condición es que no se requiera un gran espacio escénico. Se contaría con escenarios improvisados en habitaciones o locales más o menos grandes, pero que reunirían unas condiciones rudimentarias y estarían desprovistos de la costosa tramoya tan utilizada por entonces. El autor soluciona el problema con la reducción al mínimo del movimiento de los actores -los cuales se limitan a menudo a declamar-, la narración de los lances complejos y la eliminación de las tan habituales escenas de batallas, desafíos, prodigios mágicos..., que tanto abundan en el teatro del propio José Concha.

La segunda condición es que se precise un escaso número de actores, entre cuatro y siete normalmente. La afición por el teatro no bastaría para solucionar el problema de conjuntar un grupo de voluntarios capaces de interpretar un papel, por sencillo que fuera. A causa de ello, y por la misma sencillez que la obra ha de tener, el autor reduce al mínimo el número de personajes. A veces son tres o, a lo sumo, cuatro. Si el reparto resulta más extenso -siete, como mucho-, es a base de papeles que se limitan a una mera presencia física sobre el escenario.

Otra condición fundamental es la económica, lógica en cualquier época de la historia del teatro realizado por aficionados. El reducido número de representaciones de una misma obra, la extracción social de los protagonistas, la ausencia de unos ingresos por concepto de entrada y, sobre todo, el carácter de «entretenimiento particular», nos hacen suponer una inversión bastante inferior a la que se daba en los suntuosos teatros particulares de la nobleza. El autor para adaptarse a estas posibilidades económicas casi elimina la escenografía, prescinde de la tramoya y el gasto se reduciría a un vestuario polivalente,

habitual hasta en los teatros públicos. La imaginación y el afán de divertirse suplirían otros problemas adicionales.

La cuarta condición es la ausencia de personajes femeninos para evitar la participación de Damas, «cuya delicadeza o melindre desuna la Compañía». Suponemos que detrás de esta misógena razón se encuentra la prevención moral ante la presencia de mujeres en el escenario. Si las profesionales eran criticadas por la presumible inmoralidad de su oficio, es fácil imaginar los reparos de las aficionadas para enfrentarse gustosamente a la crítica de sus conciudadanos más próximos. El hecho de tratarse de una representación particular no invalida, aunque sí matiza, el concepto moral que de la actriz se tenía. «Delicadeza o melindre» que, por otra parte, también puede entenderse como la dificultad que entrañaría la realización de una actividad común por parte de mujeres y hombres. Si en los teatros públicos se separaba a los espectadores según su sexo y se avisaba del peligro que suponía conculcar dicha norma, suponemos las dificultades de compartir ensayos y representaciones. El autor se ve, pues, obligado en la mayoría de los casos a suprimir los personajes femeninos, a los cuales si la acción lo requiere tan sólo se hace una referencia indirecta.

La quinta y más importante condición es que la obra sea «visual, nada difícil». Este requisito se relaciona, ante todo, con la ausencia de cualquier complejidad conceptual. Se pretende representar una obra que entretenga tanto a los actores como a los amigos o familiares que acudan a verlos, para lo cual se evita cualquier dificultad que sobrepase las normas de una reunión amistosa. La obra ha de ser «visual», puesto que el espectador no acude a ver una comedia, sino a contemplar cómo unos amigos representan una pieza teatral. Le interesaría poco el contenido, pero le importaría que el actor aficionado hiciera «visible» un personaje, lo que supone simplificación y ausencia de matices individualizadores. De ahí que en estas obras sólo encontremos tipos frecuentes en los escenarios españoles y ya «vistos» por los futuros actores aficionados, es decir, identificados en sus aspectos externos más llamativos.

José Concha no tendría dificultades para cumplir este requisito. Su teatro es una simplificación de los modelos imitados; una eliminación de los elementos o rasgos supuestamente complejos en aras de una teatralización, entendida como un juego que sigue unas reglas preestablecidas y resulta ajeno a un verdadero proceso de creación. Si en las tragedias, las comedias heroicas y otros géneros es capaz de descontextualizar el personaje hasta reducirlo a una pieza que sólo tiene sentido en su propio juego teatral, es fácil suponer que en estas obras, lejos de verse limitado, tan sólo tendría que seguir el mismo procedimiento hasta hacerlos «visuales».

La sexta condición indica que la obra debe ser acompañada por una Loa o Introducción, que sirva de «festivo preliminar a la Pieza», y un Sainete «de asunto bien jocoso». Por el mismo precio, el editor ofrece un volumen, pues, que incluye el programa completo de una representación teatral de la época. La compra de una comedia sin tales complementos obligaría a buscarlos con la dificultad que supone la adecuación. Se facilita la tarea al ofrecer unos complementos imprescindibles para el público de entonces y ajustados a la comedia editada. La pericia de José Concha en este tipo de obritas le permitiría completar él mismo el programa sin dificultad, tal y como hacían tantos autores.

La Nota señala asimismo la necesidad de que haya «interés de acción, claridad de verso y sencillez de estilo». Las dos últimas condiciones se justifican en parte por la calidad de aficionados de los actores. José Concha, aunque redacta en verso, no escribe versos. En estas obras se limita a buscar rimas sencillas para facilitar la memorización y elimina cualquier complejidad en el estilo, que en su caso sólo podría venir por la anarquía gramatical que le caracteriza. Sencillez que se deriva, pues, más de una eliminación que de una depuración, pero que resultaría práctica y comprensible para los actores y el público de estas representaciones. En cuanto al «interés», no es un rasgo que se desprenda de la propia obra. José Concha no pretende que sus personajes y situaciones interesen por sí mismos, sino que busca aquellos que ya cuentan con un interés previo asegurado. El autor no crea un Pelayo o un Cid, por ejemplo, que cautiven por sí mismos la atención del público, sino que utiliza un «interés» ya establecido en los escenarios públicos para hacer atractiva su obra. No se concibe la aparición de personajes inéditos o situaciones desconocidas para el actor y el público, que, en realidad, sólo pretenden ver reafirmado una vez más un «interés» delimitado con antelación. Esta condición se relaciona con la presencia únicamente de tipos en escena y se manifiesta, por ejemplo, en un representar «el Pelayo» y no el personaje de Pelayo de una obra de José Concha. Éste conoce perfectamente tal circunstancia y, al mismo tiempo que elimina los rasgos personales, da rienda suelta a los tópicos sobre los personajes, sobre todo históricos, que pone en escena.

La última condición es la brevedad. Los aproximadamente tres mil versos habituales en los teatros públicos resultaban una dificultad excesiva para los actores aficionados, de hecho también lo eran para los profesionales. En una de las ediciones se llega a presentar el texto como «diversión de dos horas», dando el límite que sería normal en estas representaciones frente a las tres del teatro público. Considerable reducción que se justifica en el marco de una actividad de aficionados y que José Concha respeta con el cuidado del que se sabe deudor de sus clientes. Uno de los problemas que acarrea esta reducción es la acumulación de los tópicos acerca de un personaje histórico, por ejemplo, en un texto relativamente reducido. Pero tal acumulación de lances sin intervalos ni estructura dramática quedaría disculpada por un público que miraría con agrado a sus amigos representando «todo el Cid» o «todo el Pelayo». Y esto último es lo importante por encima de cualquier concepto de verosimilitud o coherencia interna del personaje.

Condiciones, pues, impuestas por las circunstancias y protagonistas determinantes de estas representaciones, pero que no interferirían la labor de un autor como José Concha. Éste sólo concibe sus obras partiendo de unas circunstancias previas que determinan la naturaleza de sus textos, llegando a ser en ocasiones un autor teatral por encargo. No hay lugar para el rasgo personal, la nota peculiar, el estilo propio..., para nada que individualice sus obras. Sin embargo, observamos un conocimiento de las necesidades tanto de los actores -él lo era- como del público. Necesidades satisfechas en unos modelos teatrales, cuyos rasgos más superficiales y llamativos son manejados con habilidad por José Concha. Por lo tanto, no debe extrañarnos la exactitud mostrada en el cumplimiento de las condiciones antes señaladas. Veamos.

La inocencia triunfante se presenta como un Drama que «...si no ceñido a las rigurosas leyes del arte sí es el más cómodo a un doméstico recreo». José Concha, como la mayoría

de los Eleuterios de la época, no es ajeno a unas aristotélicas «leyes del Arte» que no eran patrimonio exclusivo de los autores neoclásicos. Un estudio de sus obras nos permite comprobar que a menudo tales leyes eran conculcadas, pero observamos al mismo tiempo un intento de adaptarse a las estructuras dramáticas que el Neoclasicismo revitalizó más allá de sus propios límites como movimiento teatral. Si la observancia de las «leyes del Arte» no constituye una barrera definitiva entre neoclásicos y demás autores, el caso de José Concha nos ayuda a comprobarlo. Alejado de las directrices del teatro de Moratín y sus correlegionarios, no pretendió desprenderse teóricamente de una preceptiva que -por encima de su validez universal como modelo clásico- había alcanzado un prestigio hegemónico en la época. Prestigio que afectó incluso a autores como José Concha, capaz de asumir formalmente las «leyes» aunque subordinadas a sus intenciones más explícitas e inmediatas. Así, en las tragedias sigue el principio de las tres unidades y adapta su estilo, personajes y temas a los de los neoclásicos del momento, pero el resultado final es una eficaz comedia heroica con una significación teatral alejada de las intenciones de Montiano y Luyando, Nicolás F. de Moratín, Cienfuegos, etc. Igual sucede con esta comedia, donde el relativo cumplimiento de las «leyes del Arte» está subordinado a la eficacia de la obra como «doméstico recreo». El autor sólo desea conseguir este último, pero al menos teóricamente no puede desprenderse del prestigio de la preceptiva clásica.

La comedia, «representada en morisco», satisface las condiciones señaladas, con lo que se amplía un repertorio de «comedias caseras» que, según la citada Nota, no era todavía amplio. En línea también con la moda teatral de aquellos años, la obra se ambienta por decirlo de alguna manera en la época de la dominación árabe. El argumento es sencillo. Aderramén, gobernador de Lérida, recibe al valiente y triunfante Celín, al que recompensa por sus victorias con la mano de su hija. Mahomet, celoso de la fortuna de Celín, urde un plan para presentarle como enemigo de Aderramén. Consigue que caiga prisionero, pero la fidelidad de un vasallo permite dar a conocer las intenciones del malvado Mahomet y todo queda resuelto con el consabido final feliz en forma de anuncio nupcial.

La descontextualización histórica, o simplemente ambiental, es absoluta en este sencillo juego teatral, donde un malvado, un valiente, un fiel vasallo y un prudente gobernador protagonizan un conflicto tan «morisco» como de cualquier otra época. Desconocemos el porqué de esta obsesión por lo árabe en particular y oriental en general que se da por entonces en la escena española. Pero lo importante es que José Concha traslada la exótica moda del teatro público al de aficionados, dando a éstos la oportunidad de representar los tipos que admiraban como espectadores. No trata de ofrecer unas obras con temas y protagonistas propios de un teatro doméstico, sino de adaptar los del profesional a los limitados medios de unos aficionados. La «diversión teatral» se centra en una imitación simplificada al máximo y José Concha proporciona los elementos de un juego que, naturalmente, ante todo debe divertir.

La segunda comedia, Restaurar por deshonor lo perdido con rigor: la restauración de España (Valencia, 1816), también reúne las condiciones impuestas por el teatro doméstico o particular. En realidad, esta pieza en un acto y para siete actores es la adaptación simplificada de A España dieron blasón las Asturias y León, y triunfos de Don Pelayo (1795) del mismo José Concha. La trama argumental es similar: el inicio de la Reconquista protagonizado por Pelayo mezclado con el honor de su hermana y las pretensiones del

taimado Monuza. Pero todo queda sintetizado para que sea representable por un grupo de aficionados. El autor reduce al mínimo los lances, no pone en escena las batallas que se daban en aquella obra, acelera los acontecimientos -lo importante es que «todo el Pelayo» se escenifique-, limita el número de personajes, simplifica el léxico y el estilo, evita los razonamientos que no sean imprescindibles para el desarrollo de la acción y sólo nos presenta las escenas cumbre, que, en definitiva, era lo esperado por el público-actor. Viene a ser, pues, un resumen de los momentos más llamativos de la comedia original adaptado a los medios de estas representaciones. Se confirma así la no especificidad de estas obras. Lo específico reside en las condiciones de su representación a las que se debe adaptar, lo cual lógicamente repercute en los textos.

Por ejemplo, la hermana de Don Pelayo desencadena la acción de la obra, pero para evitar la presencia de un personaje femenino José Concha prescinde de ella en esta versión. El protagonista real se convierte, pues, en un personaje latente sólo conocido mediante referencias. Lo mismo sucede con las batallas y demás enfrentamientos, de manera que a menudo se narra la obra más que se representa. La lógica dice que la disponibilidad técnica y personal determina la elección de obras adecuadas a dichos medios, pero el mimetismo con respecto al teatro público se impone a la lógica. Una comedia centrada en un ambiente doméstico -como las neoclásicas- tendría más sentido en este marco, pero su elección supondría la renuncia de los actores aficionados a ser los Pelayos, árabes levantiscos o Cides de sus sueños. La psicología de la diversión doméstica se impone, como es natural, a la propiedad de la preceptiva teatral. Y José Concha lo sabe.

Con la participación del omnipresente Pelayo, nuestro autor escribe *Perder el Reino y poder, por querer a una mujer, la pérdida de España* (Salamanca, s.a.), también destinada a las representaciones particulares. Esta comedia constituye la primera parte de la anterior, ya que trata de la venganza del Conde Don Julián, la pérdida de la batalla de Guadalete..., y la leyenda tejida alrededor de la invasión árabe. Sus características también son, pues, similares, aunque percibamos una mayor complejidad en determinadas escenas: aparición de los endecasílabos sustituyendo a los octosílabos, parlamentos más largos y densos, escenificación de un conato de batalla..., pero todo dentro de los límites convenidos. Y dentro también de los mismos se encuentra la ausencia de cualquier connotación ideológica. Si la figura de Don Pelayo fue utilizada por el Neoclasicismo como un símbolo, el héroe de José Concha sólo cobra sentido en el juego escénico que propone el autor. Aunque en esta ocasión se esboce una «lección moral» contra los reyes como Don Rodrigo, apenas se pasa de su enunciado y no tiene un peso específico dentro de la obra. Actitud lógica en el proceso de vaciado de los modelos imitados cuya consecuencia es un texto sin vinculación con el marco ideológico de la época. La única relación se establece con los deseos de divertirse de un grupo de aficionados que sólo necesita un juego teatral.

Consecuentemente con ese objetivo lúdico no se intenta dar una sensación de verismo a la obra, ni siquiera de verosimilitud. La endeble disposición escénica ya imposibilita dicha sensación, pero las constantes apariciones del gracioso nos recuerdan que aquello tan sólo era ficción teatral. No se intenta crear un clima alrededor de *El Cid* o *Don Pelayo*, por ejemplo, sino de verlos desde una perspectiva que combina la admiración superficial del grupo de aficionados con la contrastada visión del gracioso, tan denostado por el Neoclasicismo. Dicha perspectiva, junto con la ausencia de una mínima vida interior de los



personajes, provoca que la realidad de los mismos quede reducida a una mera pose, a una actitud -el valor, el honor, por ejemplo-, que el aficionado encarnaría con agrado. Sin ánimo de comparar obras de diferente calibre, recordemos el éxito del Don Juan zorrillesco entre los grupos amateurs de hace unas décadas y comprenderemos lo gratificante que resulta para este tipo de actor la elección de un personaje con mucha dosis de pose. José Concha no es un romántico adelantado, pero conoce los gustos de los aficionados a los que intenta satisfacer. Gustos alejados de los simbolismos trascendentes de los neoclásicos y que expresan el deseo de disfrazarse de Pelayos para enfatizar unas poses de aceptación asegurada entre sus amigos.

El más heroico español, lustre de la antigüedad (s.d.), «comedia nueva historial, fácil de ejecutar en cualquier casa, para cinco hombres solos» que se ofrece con su entremés y sainete, no es más que una trasposición al teatro del Poema de Mío Cid. José Concha se limita a contar los recordados episodios a través de los personajes, sin que haya un tratamiento específicamente teatral de la leyenda.

La última de las comedias de José Concha destinadas a las representaciones particulares, El rencor más inhumano de un pecho alevé y tirano; o la Condesa Jenovitz (Madrid, 1793), cuenta con una interesante Introducción. Dos hombres juegan a las cartas y la esposa de uno de ellos -único personaje femenino, aunque se insiste en que sólo es uno- se desespera por el aburrimiento. Aparece en escena un abate con la comedia y, tras comprobar que el número de papeles equivale al de los presentes en la casa, propone representarla ante el alborozo de la esposa y la aceptación de los caballeros. Las circunstancias concretas no nos interesan, pero sí la función otorgada a las comedias caseras: la diversión. Indudablemente, se trata de un medio para combatir el aburrimiento en las casas, una preocupación presente en el pensamiento de Jovellanos y otros ilustrados, pero que -ante todo- sería sentida por los aficionados que procuraban darle una solución, aunque sin las altas miras del polígrafo asturiano.

En cuanto a la obra, asistimos a un truculento y lacrimógeno drama que no ahorra efectismos. El exótico conde Jenovitz en un momento de ira abofetea a un esclavo negro que decide vengarse. El arrepentido noble le pide perdón y, para recompensarle, le libera y le nombra alcaide de su castillo. La condesa, por su parte, le regala su mejor joya. Sin embargo, el negro -algo orgulloso- no se siente satisfecho y decide llevar a cabo su venganza. Hace creer al conde que su esposa es la amante de otro criado de color. Cuando aquél está a punto de asesinar a su mujer y al criado, conoce la falsedad de la acusación. Pero ya es demasiado tarde, el alcaide traicionero tiene en sus manos al hijo de los condes. Al no poder ejecutar su venganza -que incluía hacer suya a la condesa- mata al inocente infante y se suicida. Resulta curioso que tan tremendo drama esté sacado de una noticia aparecida en la Gaceta madrileña, según se dice en la Introducción. Puede ser, pero la imaginación del autor ha ido lejos en este «... ejemplo, / para castigar prudentes a los esclavos, supuesto / que en pechos tan inhumanos / caben semejantes yerros». No creemos que nadie se sintiera concernido por tal ejemplo, pero sí por la truculencia de la trama. Al no contar con tramoyas espectaculares, se encuentra un eficaz sustituto en la risible exageración del asunto. Sus personajes, más allá del gesto o la exclamación, son fríos, sin sentimientos ni emociones. Pero su teatralidad satisface las ya explicadas ansias del actor aficionado. La sucesión constante de gritos, maldiciones y venganzas no dejaría respiro a la

emoción de quien jugaba a hacer teatro imitando lo visto en las funciones públicas. Imitando los gritos... y poco más.

También aparece destinado a estas escenificaciones particulares el sainete *Por engañar engañarse, y el hostelero burlado* (Cádiz, 1799). En realidad, el sainete es un género que por sus características resulta adecuado para las representaciones domésticas. Tanto es así, que la misma pieza es incluida sin modificación alguna en el entreacto de *El más heroico español...* No cabe hablar, pues, de un texto pensado para las funciones particulares. José Concha se mueve con soltura en este género, pero lo hace más como actor que como autor. Consciente del valor secundario del texto, ante todo intenta dar oportunidades a los cómicos para provocar las risas de su público. La lectura del sainete nos permite imaginar las posibilidades histriónicas de unos diálogos que apenas tienen sentido, pero que se adaptarían a los deseos de los actores aficionados.

En resumen, nos encontramos ante unas obras pensadas en función de su adecuación a los límites del teatro representado en casas particulares. No forman propiamente un subgénero porque carecen de una personalidad específica. Su peculiaridad se reduce a su adecuación al medio en que han de ser representadas. Su función básica es satisfacer el deseo de divertirse de grupos de aficionados, los cuales se situarían dentro de un estamento acomodado y relativamente culto. Diversión eficaz, pero teatro pobre, pálido reflejo del representado en los escenarios públicos, desaprovechando salvo en los sainetes la oportunidad de introducir la realidad doméstica en un escenario análogo. El mimetismo, el deseo de protagonizar los papeles admirados previamente, el disfrazarse para dar rienda suelta a la imaginación, pudieron más que la limitada realidad en la que se desenvolvían. La misma requería otro tipo de obras, pero el derecho a divertirse se impuso en la elección de los actores aficionados.

Un corpus tan limitado no permite extrapolar nuestras conclusiones a todas las obras destinadas a las representaciones particulares. Sin embargo, los rasgos básicos de las mismas se repetirían. Las condiciones de la representación -el factor determinante- no variarían en lo sustancial. Los autores eran conscientes de esta circunstancia y del estrecho margen para lo particular, lo peculiar. No obstante, la recopilación de un corpus mayor permitiría aventurar hipótesis sobre el gusto y la mentalidad de unos aficionados que no se conformaban con ser meros espectadores. Unos aficionados y un tipo de representación teatral, por otra parte, cuyas características guardan notables semejanzas con las de otros fenómenos análogos en diferentes épocas.

Las obras para representaciones particulares de Antonio Rezano Imperial

En el aquí publicado trabajo sobre José Concha inicié el estudio de las obras destinadas a las representaciones particulares. De la producción del citado autor se deducía una caracterización de esta práctica teatral que no constituye un género específico. Una práctica habitual en la sociedad de la época, pero poco analizada por quienes nos dedicamos a un teatro que, claro está, no debemos reducir al representado en locales públicos o a los grandes géneros y autores del momento.

Los españoles del último tercio del siglo XVIII y principios del XIX, en especial los habitantes de las importantes ciudades, sentían un considerable interés por el teatro y un lógico deseo de disfrutar de su tiempo de ocio. Ambas circunstancias justifican el fenómeno de las representaciones teatrales en casas particulares. Dejamos al margen las dadas por la nobleza o la monarquía en sus palacios, pues tienen una realidad alejada de lo aquí analizado. Tampoco incluimos el teatro escolar de la época, ya que sus objetivos son diferentes. Nos referimos a las obras representadas por grupos de aficionados reunidos en una casa particular, probablemente vinculados por una tertulia o una relación de vecindad, que se daban ante otros vecinos o tertulianos para satisfacer, fundamentalmente, la necesidad de ocio.

Es comprensible que unos espectadores tan activos como los dieciochescos a veces dejaran de ser tales para convertirse en protagonistas de una representación. Después de leer decenas de obras destinadas a estas funciones, pensamos que las mismas no tendrían sentido sin la existencia previa y simultánea de un teatro público. Nunca estamos ante una actividad al margen de este último, sino ante un reflejo que actuaba sobre el peculiar mundo del ocio de los españoles que se reunían en las tertulias de la época. Su afición por el teatro les llevaba a utilizarlo para divertirse, no sólo como espectadores sino también como actores capaces de protagonizar, a su manera, aquello que veían en la escena pública.

Estas circunstancias generaron una demanda específica que fue satisfecha por autores acostumbrados a vincular su producción a los gustos y expectativas del público. Impresores y libreros hicieron el resto y, desde los años setenta, tenemos numerosas obras destinadas a estas representaciones, lo cual les obliga a reunir unos requisitos a menudo indicados en las portadas.

Sería ingenuo pensar que sólo estas obras eran las elegidas para las representaciones en casas particulares. De hecho, constituyen una adaptación de géneros del teatro público a las peculiares circunstancias de las mismas. Esta tarea podría ser realizada por los actores aficionados. Incluso un género como el sainete por sus características podría ser, en la mayoría de los casos, puesto en escena sin una adaptación previa. Pero la misma representaba una dificultad más para estos grupos, presumiblemente carentes de medios materiales y humanos adecuados. Por ello, autores y libreros simplificaron el trabajo de los aficionados y les proporcionaron obras a imagen y semejanza de las representadas en los teatros públicos, pero con unas condiciones que las hacían «fácil de ejecutar en casas particulares».

Las que así figuran en las portadas se dividen en dos grupos: a) las destinadas exclusivamente a las representaciones en casas particulares y b) las que por sus características también pueden darse en dichas representaciones. Las diferencias entre

ambos grupos no siempre son perceptibles con facilidad. Las primeras se definen por una absoluta subordinación a las peculiares circunstancias del marco al que van destinadas, hasta tal punto que en otro diferente perderían su sentido. Mientras que las segundas se pueden dar tanto en los teatros públicos como en los privados, de los que excluimos los de la nobleza y la monarquía.

José Concha en una Nota preliminar a *La inocencia triunfante* (1790) indica los requisitos que debe reunir un texto destinado a estas representaciones. Su puesta en escena debe ser sencilla y económica, el número de actores ha de ser reducido, es preferible la ausencia de personajes femeninos, la pieza debe ser «visual, nada difícil», tener interés de acción, claridad de verso y sencillez de estilo, la edición ha de incluir las obras menores que se representan junto con la comedia y el texto ha de ser breve. Estos requisitos se justifican si imaginamos el marco al que van destinadas tales obras. Y, por lo mismo, su cumplimiento las empobrecería de cara a una hipotética representación en un teatro público.

Sin embargo, hay obras, e incluso géneros como el sainete, que sin cumplir a rajatabla estos principios son fácilmente adaptables. De ahí que se indique como un reclamo en las portadas, pero sin que el autor pensara en este circuito paralelo al del teatro público. Paralelo y mimético, lo cual provoca la ausencia de géneros o temáticas peculiares que habrían resultado interesantes para mostrarnos aspectos de la cotidianidad de aquellos españoles. Al contrario, la necesidad de combinar lo visto en los teatros públicos con la subordinación a las limitaciones impuestas por el marco teatral provoca que, a menudo, los productos vendidos para estas representaciones carezcan de interés dramático, aunque fueran útiles para la finalidad lúdica a la que iban destinados.

Representar, por ejemplo, una imitación de una comedia heroica o militar con escaso aparato escénico, pocos personajes, sin la más mínima complejidad en su estructura dramática y con una brevedad a veces cercana a la de un sainete es un absurdo. No obstante, resultaría atractivo para aquellos aficionados deseosos de encarnar los personajes y las situaciones que veían en el escenario público. Hemos de comprender, pues, el sentido de estas producciones y prescindir de una consideración crítica específicamente teatral. Estamos ante un acto lúdico realizado en un marco cercano al de las tertulias, para las cuales también se crearon unos textos específicos.

El análisis de las obras de José Concha supone una primera caracterización de este tipo de textos de apreciable difusión. Examinar las de otros autores coetáneos no modifica sustancialmente lo ya sabido, pero permite conocer mejor una práctica teatral que incluso fue llevada a la escena como tema por Ramón de la Cruz, aunque sin indicar nada acerca del tipo de obras representadas.

Si repasamos la nómina de autores que cultivaron este teatro, advertimos la ausencia de figuras destacadas. Suelen ser autores no tanto de segunda fila como de los que vivían de su pluma, lo cual les llevaría a un teatro de escaso prestigio no compensado con los reducidos ingresos de la venta de las ediciones; única fuente directa de beneficios económicos proporcionados por este tipo de textos, siempre que no fueran destinados previamente a los teatros públicos.

La mayoría de los autores son, por lo tanto, prolíficos y se dedican a los géneros populares. Como ejemplo, citaremos a José Julián de Castro, que ya había incluido sainetes para las representaciones particulares en sus misceláneas destinadas a las tertulias. Su comedia *Más vale tarde que nunca* (1799), aunque sea «fácil de ejecutar en cualquier casa para cinco personas», es un paradigma de las limitaciones de estos textos cuando, además, son escritos por autores poco cuidadosos. La mezcla de las desgracias del general Federico tras sus campañas contra los turcos al servicio de Ladislao, rey de Hungría, con las gracias del criado Peregil configura un absurdo texto que, por su falta de sentido común, roza a veces la parodia del género heroico. El único elemento que da coherencia a la obra es la acumulación de personajes y situaciones que responden a los tópicos del género del cual parte. Acumulación caótica deseada tal vez por los destinatarios para imitar lo visto en los teatros públicos, pero que por darse en un texto breve y endeble destruye cualquier lectura crítica razonable.

Lo mismo sucede en la tragicomedia *La virtud aun entre persas lauros y honores grangea* (Alcalá, s.a.) de José Santiago de Santos Capuano. Este «juego completo de diversión casera para navidad y carnestolendas, con dos loas y dos entremeses para sólo siete hombres» proporcionaría a los aficionados la oportunidad de disfrutar disfrazándose - interpretar ya es otra cosa- de personajes tan exóticos como Esca-Abbas, Emperador de Persia; Seca-Sefi, Emperador segundo (sic); Mahomet-Alibeg, Mayordomo mayor; Kali-Amaf, Tesorero; Kan-ka-sibaj, Capitán de la guardia y Alag-gliger, Astrólogo...; personajes que, como es habitual en estos textos, se alejan lo más posible de la cotidianidad. Los aficionados no pretendían interpretarse a sí mismos, sino imitar lo visto en los escenarios públicos transgrediendo como actores la realidad que habían transgredido como espectadores. Esta circunstancia no impedía que, también en el mismo marco mimético, se introdujera un poco creíble contenido moralizador en la obra, fundamentado en el providencialismo tan frecuente en el teatro de finales de siglo y mecanizado hasta el absurdo en estos textos.

José Santiago de Santos, autor de misceláneas destinadas a las tertulias, y/o su librero basan parte del atractivo de su obra en que incluye también una loa y un entremés, el poco gasto que representa y en que sólo requiere la intervención de siete hombres, «sin que entre siquiera una mujer, que es mujer». Dicha indicación, como ya dijimos, se explica por los prejuicios ante la participación femenina en el teatro. Pero sería ingenuo pensar que quienes eran imprescindibles en las tertulias no participaran en estas representaciones. Algunas obras cuentan con personajes femeninos y hay casos sorprendentes como el de la comedia *También lidia una mujer con otra mujer por celos* (1799), original de Bernardo Vicente Lobón y Carrillo. Su edición incluye una «Introducción, una relación amorosa y un entremés (que podrá servir de tonadilla a cuatro), intermedios y un sainete para fin de fiesta; todo brevecito y curioso, dispuesto para todos tiempos, sin necesidad de tablado, telones, extraños trajes, etc.» Pero lo peculiar de esta «cómica diversión» radica en que, lejos de evitar la presencia femenina, es «para solas cuatro mujeres». El autor lo justifica en la Advertencia indicando que, así como los hombres en las tertulias buscan diversiones sin presencia femenina, «sábete hay igual satisfacción en las señoras mujeres, sábelo, sí, y en tales términos suspiran por diversión que las entretenga, que si hallasen alguna sin manejo de los hombres, procurarían haberla, aún a mucha costa...». Lástima que dicha

reivindicación del ocio femenino mediante las funciones caseras no dé paso a una obra de mayor calidad o que presente alguna nota feminista que no sea el curioso duelo a espada entre dos mujeres. Tal vez lo único peculiar sea la moraleja, pues en este caso se relaciona con lo absurdo de los celos, reacción que se supone más propia de las mujeres.

Otros autores de estas obras tienen más entidad que los hasta ahora citados. Un ejemplo es el prolífico Antonio Furmento o Antonio Bazo, de quien son algunas de las obras más tempranas destinadas a estas representaciones. Su correcta y clara versificación denota a un autor anterior a la plaga de los Eleuterios y preocupado por el aspecto formal de sus comedias. Esta circunstancia no evita que tanto Lances de amor, desdén y celos (1760) como En vano es querer venganzas cuando Amor pasiones vence (1762) sean de escasa consistencia dramática. En la primera, la brevedad consustancial a estas obras impide el desarrollo tanto de los personajes como de las situaciones. Todo se agolpa con rapidez y nada adquiere consistencia sobre el escenario. Circunstancias agravadas por el excesivo recurso a la narración de hechos hasta tal punto que la comedia se declama más que se representa. Nada extraño si observamos que los amores y desdenes de Flerida y Floristo, los protagonistas junto con el gracioso Ormindo, tienen un origen y una plasmación en el escenario tan poco teatrales como los de las églogas del siglo XVI.

Más interesante resulta la segunda obra de Antonio Furmento, aunque no sea una comedia redactada exclusivamente para las funciones caseras. Un grado de complejidad superior a la media, sobre todo al incluir un juego de equívocos marcado por la alternancia de presencias y ausencias de los actores, la inserción de acciones paralelas, la relativa brevedad y hasta la presencia de mujeres vestidas de hombre que realizan duelos y venganzas nos indican, junto con otros elementos tanto temáticos como formales, que estamos ante una obra cercana a los gustos tradicionales anteriores al Neoclasicismo, pero de difícil traslación a las funciones caseras.

Ahora bien, este último punto es difícil de determinar. No sabemos nada acerca de la capacitación técnica de quienes intervenían en estas funciones. Pero, por mucho que se simplificaran los textos, su puesta en escena requeriría un mínimo de trabajo y hasta de profesionalidad. Si en el teatro público los actores disponían de libertad para alterar los textos, ese margen aumentaría en estas representaciones. Pero, salvando dicha circunstancia, es indudable que no estamos ante un teatro fácil que pudiera ser representado por cualquiera y que los aficionados de entonces, con la posible colaboración de algún profesional, tendrían un al menos apreciable nivel técnico.

Autores de mayor relieve como Felix Enciso Castrillón y José López de Sedano también editaron obras destinadas, aunque no exclusivamente, a las funciones caseras. El primero, por ejemplo, traduce «un pensamiento francés del célebre Florian» -Juanito y Coleta o el pleito del marquesado (1799)- y, al acomodarlo a nuestro teatro, se presenta como una «pieza fácil de ejecutar en casas particulares». El resultado es de un nivel teatral superior al habitual en estas obras. La base original de Florian y la acertada y sencilla disposición teatral de Enciso Castrillón dan cuenta de un argumento sentimental y moralizador adecuado para una función casera. Eso sí, de una casa donde también se leyera al célebre Florian, es decir, con un nivel cultural, unas inquietudes y un gusto que se corresponden con la ausencia de loas, entremeses... o con que no se diga nada acerca de hombres o

mujeres solos, por ejemplo. Estaríamos, pues, ante una función casera de un nivel social e intelectual superior y más en consonancia con las tendencias renovadoras del teatro y la literatura de la época.

La pasión ciega a los hombres (1784), de José López de Sedano, es un ejemplo de obra representada en el teatro público que se reedita buscando el circuito de las representaciones particulares. Esta trágica historia de celos infundados se acerca al tono de los melólogos, aunque intervengan dos personajes. Recordemos que la intensidad y condensación buscadas en los melólogos también se daban, por diferentes razones, en las obras para funciones caseras. En ambos casos se suprime la presentación y desarrollo de los antecedentes para centrarse desde el principio en el clímax. En los melólogos y similares para buscar la intensidad emocional, en el otro caso en aras de una simplificación que permitiera a los actores disfrutar de las escenas cumbre que eran las interesantes para ellos. Estas circunstancias restan entidad dramática a las obras, pero por su relativa similitud posibilitan que se representaran textos como el de José López Sedano en una función casera. Eso sí, de cierto nivel y un tanto alejada de los gustos populares. Recordemos que el público habitual de estas representaciones deseaba ver las cosas simplificadas, pero diversas y en gran cantidad importándole poco el ritmo y la coherencia.

El teatro de las representaciones particulares también nos descubre algún autor interesante como es Manuel Rincón (1785-1804), del cual en 1805 se publicaron la comedia La casa sin gobierno y el entremés El aldeano tuno. Sus obras apuntan en una dirección que, de haberse consolidado, se habría situado en la línea de Iriarte y Moratín. El destino final al que aspiraría el joven autor sería el teatro público, pero a su edad y a modo de ensayos escribió estas obras escenificadas por sus familiares, quienes las editaron en su recuerdo presentándolas como fáciles de ejecutar en casas particulares. Verdaderamente lo son, pero sorprenden por afrontar unos temas domésticos tan cercanos a los de los citados autores y tan apropiados para unas representaciones caseras como infrecuentes en las mismas. Manuel Rincón no concibe personajes para que los aficionados puedan disfrazarse de algo exótico o imiten a sus héroes, sino para conseguir la función didáctica relacionada con temas como la educación de los hijos o la elección del matrimonio.

Lo precipitado de la redacción de La casa sin gobierno se percibe en el artificioso e incorrecto engarce de las escenas, necesitadas de la lima neoclásica y un mayor conocimiento técnico. Pero en Manuel Rincón hay una interesante disposición a afrontar los temas de quienes serían sus referencias: Moratín e Iriarte. Y a hacerlo con matices propios como los aportados por el desenlace desgraciado que sufre la familia protagonista de La casa sin gobierno o la franqueza nada conformista de Clotilde, pretendida por el protagonista del apreciable entremés titulado El aldeano tuno. La citada comedia la pensaba representar Manuel Rincón junto con unos familiares en el carnaval de 1804. No es, pues, una obra escrita para unos destinatarios anónimos relacionados con las funciones caseras. Fue escrita para su propia función casera en la que el joven autor habría mostrado las capacidades de un teatro que, por su temática y disposición formal, era adecuado para las representaciones particulares sin prescindir de la reflexión crítica y la función didáctica.

Después de observar las posibilidades que se dan en una práctica teatral tan condicionada, terminé centrándome en Antonio Rezano, autor también de sainetes,

comedias, tragedias y hasta folletos didácticos y polémicas. La vocación teatral de este empleado de la Real Lotería le llevó a los escenarios sevillanos como primer galán en contra de la voluntad familiar. El mismo Conde de Aranda intervino para que volviera a Madrid y no escandalizara a su madre. Pero estas circunstancias no impidieron que pasados los años continuara su labor como autor. Antes y casi coincidiendo con sus actividades como galán había publicado un par de folletos sobre las técnicas de la representación con el título conjunto de Desengaño de los engaños, en que viven los que ven y ejecutan las comedias (1768). Su intención era completar la serie con folletos de periodicidad mensual que abarcaran los aspectos del arte cómico desde la perspectiva de los actores, tan necesitados de una enseñanza para evitar las habituales imperfecciones en su trabajo. Antonio Rezano comparte la opinión de los reformistas teatrales al criticar el deplorable estado en que se encontraba el arte de los cómicos. Considera que el mismo requiere estudio para desarrollar el entendimiento, la memoria y la voluntad, así como la correcta utilización de todos los sentidos: «¿cómo podrá llamarse Cómico, quien, no sólo apropia ninguno de estos, sino que sin reflexión, ni observancia, se presenta en el teatro como un papagayo, que dice lo que oye, sin comprender cómo ni por qué?». Los principios que defiende Antonio Rezano son la propiedad y la naturalidad, aplicados a la técnica de un actor que debía estudiar más «porque ha de imitar los papeles de los objetos que representa con la mayor similitud, naturaleza y propiedad», ensayar con seriedad y conseguir la naturalidad hasta el punto de que al oyente «lejos de parecerle retrato lo que mira se engañará en que es original la acción».

Estos bien enfocados folletos no dieron paso a una obra creativa siempre homogénea y de calidad. En 1792 Antonio Rezano volvería a demostrar sentido común y espíritu reformista en su respuesta al Discurso incluido por Luis de Urquijo en su traducción de La muerte de César (1791), de Voltaire. Lo hizo en el Prólogo de su tragedia La desgraciada hermosura o Doña Inés de Castro (1792), que en realidad es un esbozo de tragedia sin entidad propia. Tampoco es apreciable la comedia heroica titulada Defender al enemigo en la traición que es lealtad, y defensa de Carmona (1802), escrita por encargo para demostrar la paradójica lealtad de Carmona al rey Enrique II. Pasando de un género a otro, Antonio Rezano tradujo Les trois jumeaux vénitiens (1777) de Pierre-Agustin Lefébre de Marcouville con el título de Los tres mellizos (s.a.). Esta comedia de enredo se centra en los equívocos producidos por tres mellizos que coinciden en una posada sin saberlo y teniendo unos caracteres contrapuestos. En la «Prevención» el traductor y adaptador reconoce que el valor de la obra reside en el trabajo de Manuel García Parra, que tendría una excelente oportunidad de lucir sus cualidades al interpretar a los tres mellizos.

Antonio Rezano también es el autor de sainetes divertidos y bien contruidos como La elección de novios. En sus tres ediciones vemos un desfile de tipos que permite la sátira de un militar por su falso valor, un petimetre por su aspecto ridículo y un montañés por su falsa hidalguía. De parecidas características es La fiesta del lugar en Navidad (1811), divertido sainete que hace desfilar a los tipos habituales con motivo de unas fiestas y que cuenta con siete ediciones entre 1803 y 1885. Aparte de El médico en el lugar y La sordera (1814), también cabe reseñar las dos partes del sainete La variedad en la locura (1799-1800), reeditado varias veces y que constituye un nuevo desfile de tipos, en este caso de locos que acaban espantando al payo Anascote de Ciempozuelos y, en la segunda parte, a



su sobrino Celedonio. Asimismo, Antonio Rezano escribió una obra poética destinada a glosar una colección de láminas que recogían momentos de la vida de un individuo.

Por lo tanto, estamos ante un autor que, como la mayoría de los que escribieron para estas representaciones, cultivó la práctica totalidad de los géneros existentes. No hay, pues, autores especializados en una producción que nunca dejó de constituir un circuito paralelo al teatro público.

Las dos obras que Antonio Rezano destinó a las representaciones particulares, aunque no con carácter exclusivo, son la «pieza militar en tres actos» titulada *Acrisolar el dolor en el más filial amor* (s.a.) y la comedia *Acaso, astucia y valor vencen tiranía y rigor, y triunfos de la lealtad* (s.a.). Esta última tuvo una buena acogida a tenor de sus cuatro ediciones, pero revela los habituales defectos de las obras destinadas a este marco por ser una copia, reducida, de las representadas en los teatros públicos. Se da un esquematismo empobrecedor por la condensación de la acción impuesta por la brevedad y, sobre todo, un desequilibrio entre la entidad teórica del drama y los medios personales y técnicos que se tendrían para ejecutarlo. En la obra, ambientada en la Atenas clásica, hay un regicidio, un suicidio, varias venganzas y al final la proclamación del sufrido Aristides como rey de Atenas, gracias a la labor del sabio anciano Filemón y del pastor y gracioso Cremón. Todo ello en una acción dramática donde cada paso se realiza mecánicamente, sin emoción o dosificación de la intensidad. Asesinatos, venganzas, desafíos... se suceden sin un criterio dramático y, por supuesto, sin acudir a los moldes de la tragedia que serían dentro de los existentes en aquella época los más adecuados para abordar un conflicto como el indicado.

Pero la tragedia era incompatible con las funciones caseras, necesitadas de algún motivo para reír aunque fuera entre desgracia y desgracia. Esta necesidad es cubierta por el pastor Cremón, que por un equívoco se pone la ropa del perseguido Aristides y repite hasta la saciedad que él no es «Alpiste». Chiste lingüístico de escasa gracia, pero que Antonio Rezano no duda en incluir en una comedia donde hay un magnicidio, un regicidio y un suicidio dentro de la lucha por el poder desarrollada en torno a un supuesto Palacio de Atenas. Comedia, pues, heterogénea donde todo cabe, lo cual es una característica de las obras destinadas a las funciones caseras.

Más interés tiene *Acrisolar el dolor en el más filial amor*, de la cual aparecieron tres ediciones que evidencian una buena acogida no relacionable sólo con el circuito de las funciones caseras. No creo que sea una obra original de Antonio Rezano, pues aunque no haya datos que lo confirmen, la considero una adaptación para las representaciones en casas particulares de una comedia sentimental francesa. Lo convencional del argumento y los personajes dentro del género dificultan el conocimiento del posible original, pero lo importante es constatar que la presencia del teatro sentimental también llegó a las funciones caseras.

Hay notas discordantes con respecto a los cánones del género sentimental, pero comprensibles en el marco de las citadas funciones. La obligada presencia del criado desempeñando la tradicional función del gracioso es un postizo en un argumento de pretendido dramatismo sentimental, el cual también sufre las consecuencias del esquematismo derivado de la brevedad de la obra. Antonio Rezano debe, por lo tanto,

centrarse en la acción desde el principio y acumular elementos narrativos para situarnos ante un conflicto que ha de ser desarrollado con rapidez. La también casi obligada ausencia de personajes femeninos en esta ocasión es una rémora para conseguir el adecuado clima dramático. Sin embargo, la corrección poética de Antonio Rezano sorteó estas dificultades con relativa solvencia. El resultado es una comedia sentimental convencional, como lo son todas las obras destinadas a las funciones caseras, pero estimable por constituir un indicador de que también esta corriente generó entre los aficionados la necesidad de llevarla a sus propios escenarios particulares. Quienes se habían «disfrazado» de los personajes tradicionales del sainete y la comedia heroica también cedieron ante la exaltación de la virtud al final recompensada. Incluso en una acción desarrollada en la Francia coetánea, de la cual no se quitan nombres ni rasgos para su adaptación al contexto español.

Las innovaciones en el teatro destinado a las representaciones particulares no son tales, sino el reflejo de las producidas en el teatro público adaptado a las peculiares circunstancias del citado marco. Por ello es lógico pensar que la evolución entre las obras aquí analizadas de Antonio Furmento y las de Antonio Rezano no es sino la evolución que se dio en términos generales en el teatro español, aunque matizada por las tremendas limitaciones que tuvo esta práctica teatral.

Sin embargo, la verdadera renovación se pudo haber dado en este tipo de teatro si hubiera sido más sensible a su entorno cotidiano. Su carácter mimético con respecto al público supone su lógica, pero excesiva rémora. Lógica porque responde a la necesidad lúdica de sus protagonistas de imitar lo visto como espectadores, pero excesiva porque nunca los medios disponibles permitían que esa imitación fuera de calidad. Cuando estamos ante la adaptación de una comedia heroica o similares a las funciones caseras se produce un desfase entre el conflicto dramático y los medios para desarrollarlo. Sin embargo, otros géneros donde ese desfase no era inevitable apenas fueron cultivados en dichas funciones. Dejando al margen los sainetes que merecerían un trabajo desde esta perspectiva, la comedia neoclásica de temática doméstica ofrecía tal vez pocas oportunidades lúdicas a unos actores obligados a hacer casi de ellos mismos, pero permitía adecuar la temática al marco introduciendo la cotidianidad en unas funciones que prefirieron acudir a las realidades más exóticas. Por ello, y aunque fuera más bien fruto de circunstancias fortuitas, las obras de Manuel Rincón apuntaban en una dirección fructífera que no tuvo la debida continuidad.

Pero no podemos pedir a las representaciones particulares lo que no les era propio: la calidad teatral. Su valor debe relacionarse con la necesidad de satisfacer un tiempo de ocio utilizando el teatro. Un ocio en el que los espectadores se convertían en protagonistas, de una forma mimética, sin aportar nada personal, pero satisfactoria para sus necesidades de diversión. Esta expectativa era conocida por los autores y editores, quienes proporcionaban un producto que dentro de su simpleza daba un sucedáneo completo de lo presentado en los teatros públicos. El mismo incluía lo fundamental, aunque reducido a la mínima expresión. Se garantizaba risas, emociones, conflictos, pasiones, virtudes recompensadas, equívocos, disfraces, lugares exóticos, nombres llamativos..., aunque siempre en pequeñas dosis y sin excesiva preocupación por la coherencia dramática del producto. Y cumplirían su función no sin el empeño de unos actores que, siendo aficionados, debían desarrollar un

considerable esfuerzo para representar unas obras no siempre tan «fáciles de ejecutar en casas particulares».

Antonio Rezano vio frustrados sus deseos de convertirse en primer galán a causa de las presiones familiares, pero al menos facilitó obras que, junto con otras muchas, permitieron jugar al teatro a los numerosos aficionados. Juego y no otra cosa son las funciones caseras, lo cual en definitiva y hasta cierto punto también es un paralelismo con respecto al teatro público.

### Marie-Joseph Chénier en España

La realización de un trabajo colectivo sobre las traducciones al español de obras teatrales (F. Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, 1997) nos ha permitido confirmar la importancia de autores ya analizados por su presencia en la escena española de la época. No obstante, el repaso exhaustivo de tan amplio listado también nos ha deparado algunas sorpresas relativas. Entre las mismas cabe situar las traducciones de dos tragedias de Marie-Joseph Chénier (1764-1811): *Jean Calas ou l'École des juges* (1791) y *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai* (1793), traducida la primera por Dionisio Solís con el título *Juan de Calás*, o sea *La escuela de los jueces* (1822) y la segunda por Vicente Rodríguez de Arellano con el título de *El duque de Pentiebre* (1803).

El jacobino Chénier está vinculado con el ambiente cultural e ideológico de una Revolución de la que él mismo fue protagonista. Sus apasionadas y lúcidas intervenciones en defensa de la libertad de expresión, así como de un teatro que, aparte de escuela de virtud, fuera un arma en el combate contra el fanatismo y la tiranía le convierten en un interesante objetivo para examinar su paso a la escena española, más moderada y carente de la citada libertad.

Ya en 1789 Chénier, con motivo de las polémicas representaciones de su «tragedia nacional» *Charles IX ou l'École des rois*, manifestó una concepción del teatro ligada a los objetivos de la Revolución. En los numerosos textos incluidos en la primera edición de la citada obra encontramos una argumentación acerca del papel que debe desempeñar el teatro en la nueva situación histórica. Se declara partidario de la tragedia como género más complejo, pero también más adecuado para abordar con dignidad los grandes temas que él propone. Acepta desde un punto de vista teatral las obras de Racine y Corneille, considera que su admirado Voltaire también ha contribuido a elevar la dignidad de la tragedia, pero él quiere dar un paso adelante gracias a una circunstancia de la que no disfrutaron sus antecesores: la libertad para abordar temas nacionales, para crear una tragedia nacional capaz de enfrentarse críticamente con la historia de Francia. En parte ya lo había conseguido Voltaire, pero, como afirma Chénier, «[il] a plus approfondi, dans ses tragédies, la morale proprement dite, que la politique».

Por lo tanto, las nuevas circunstancias permiten su defensa de una renovación de la tragedia para convertirla en un género capaz de incorporar la historia nacional con una perspectiva crítica que aliente el amor a la virtud, las leyes y la libertad y haga detestar el fanatismo y la tiranía. La polémica *Charles IX ou l'École des rois* constituye un ejemplo de esta concepción del género. Aparte de presentar un tema algo alejado de los hipotéticos intereses de los espectadores españoles, es evidente que una obra así concebida habría sido rechazada por la censura. No nos consta, pues, ningún intento de traducirla, pero tan polémico autor tendría una presencia en España incluso antes de lo que él mismo esperaba. En su discurso *De la liberté du théâtre en France* indica que, sin los literatos, Francia estaría en 1789 igual que España, país que con cinco o seis escritores de primer orden al cabo de cincuenta años llegaría al punto en que se encontraba la Francia revolucionaria. Desconozco la existencia de esos hombres de letras tan capaces, pero la situación varió lo suficiente como para que, antes de tan dilatado período, Chénier pudiera estar presente en las imprentas y escenarios de España.

La primera traducción fue la de Vicente Rodríguez de Arellano a partir de *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai*, estrenada con relativo éxito en París el 9 de febrero de 1793. Con el título de *El duque de Pentiebre* fue publicada en Madrid en 1803, poco después de ser representada en el teatro de la Cruz de la citada ciudad. El mismo texto fue reeditado en tres ocasiones en Valencia y Barcelona, lo cual demuestra la buena acogida que tuvo, sobre todo en esta última ciudad durante el período 1814-1830. Contamos también con un manuscrito de la traducción con aprobaciones de 1820 y probablemente destinado a alguna de las compañías que representaron esta obra, presente en los escenarios españoles durante las dos primeras décadas del siglo XIX.

Vicente Rodríguez de Arellano fue uno de los más prolíficos traductores del teatro francés de la época. Tradujo obras de Louis-François Faur, Benoît-Joseph Marsollier des Vivertières, Jacques-Marie Boutet de Monvel, Gernevalde, René-Charles Guilbert de Pixérécourt, Emmanuel Dupaty, Ségur le Jeune y otros. Se trata de un corpus coherente de obras del teatro francés de finales del siglo XVIII situadas entre la comedia tradicional y la sentimental, tan de moda entonces en Francia como poco después en España. En este contexto es comprensible que seleccionara la obra de Chénier, a pesar de su originaria clasificación como «tragedia». Sin hacer modificaciones sustanciales, aparece publicada como «comedia» y como tal sería considerada por unos lectores y unos espectadores españoles que tendrían un concepto de la tragedia distinto del renovador defendido por Chénier.

No obstante, las cuestiones relativas al género serían secundarias para un traductor que seleccionó obras capaces de interesar a los espectadores de la época. *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai* responde a esta orientación al conjugar una apreciable calidad dramática, unos contenidos relativamente avanzados en el panorama teatral español y una sabia utilización de los resortes capaces de propiciar una respuesta emotiva del público.

Aparte de que Fénelon fuera un autor conocido por los españoles gracias al éxito de su obra *Aventuras de Telémaco*, reeditada en español en doce ocasiones entre 1700 y 1830, el texto de Chénier nos muestra un argumento también muy frecuente en la novelística sentimental española, en buena parte traducida del francés. Fénelon o, en la primera edición

española, el duque de Pentiebre es un modelo de gobernante preocupado por la felicidad de sus súbditos. Sin salirse del paternalismo idealizado defendido por la literatura sentimental, el protagonista interesaría a un público encandilado por la inmensa bondad de un gobernante «sensible» -palabra clave-, capaz de deshacer la injusticia que supone encerrar durante quince años a una virtuosa mujer y su hija en una especie de cárcel a causa de un tiránico padre. Pero Fénelon, siempre dispuesto a ayudar, no sólo libera a tan virtuosas mujeres. Gracias a una serie de anagnórisis rocambolescas habituales en la literatura sentimental, les devuelve el marido y padre. Este final feliz demuestra que con sensibilidad y tolerancia un gobernante puede combatir el fanatismo para propiciar la felicidad de sus súbditos, siempre dispuestos a confiar en la providencia que recompensará su inquebrantable virtud.

Dentro de este esquema argumental sencillo y eficaz también se encuentran los personajes negativos. El padre despótico e interesado que no admite el virtuoso amor de su hija y la encierra. La rectora del «colegio» -entiéndase una institución religiosa- que intenta forzar la voluntad de la doncella para que entre en un convento..., todo ajustado a los tópicos de esta literatura, pero dramatizado con eficacia. De ahí el éxito que obtuvo entre un público que, aparte de haber visto obras similares, leía las novelas sobre enclaustradas - algo menos osadas en España que en Francia- donde se desarrollan argumentos similares.

La traducción de Vicente Rodríguez de Arellano no altera lo sustancial del original. Elimina, como era habitual, el prólogo en el que se aboga por un teatro comprometido con los principios de la Revolución y capaz de incorporar los aspectos interesantes de la política, la religión, los grupos sociales, la historia, etc., para instruir y deleitar a los ciudadanos. Esta supresión, más que a la censura o a la voluntad de un traductor significado posteriormente por su conservadurismo, se debería al poco interés despertado por tales textos entre los responsables de las traducciones. En cuanto a la obra en sí, se limita a simplificar algunos parlamentos con una versificación fluida y ajustada a los moldes teatrales al uso.

A pesar de las numerosas erratas de la primera edición, las modificaciones que afectan al contenido se circunscriben a los actos III y IV. En ambos, el traductor suaviza diversos parlamentos de Fénelon y Heloísa para evitar una identificación explícita entre el comportamiento de los religiosos y el fanatismo. Otras veces se trata de introducir matices para evitar la acción de la censura. Por ejemplo, en el acto III Fénelon manifiesta su proyecto de socorrer a la mujer enclaustrada: «C'est mon premier devoir: servons l'humanité;/ Après, nous rendrons grace à la Divinité», mientras que en la traducción leemos: «...venid os ruego,/ que el servir la humanidad/ es nuestro deber primero». En realidad, dice lo mismo, pero sin priorizar la humanidad con respecto a la divinidad.

El traductor mantiene el objetivo central de la obra: subrayar la satisfacción que encuentra un alma sensible en el ejercicio de la bondad. Para conseguirlo respeta el sencillo y previsible esquema argumental de Chénier, así como el tono estilístico. Sin embargo, lo que en el texto original era considerado como una tragedia en la traducción aparece como una comedia. La razón hay que buscarla en la innovadora concepción del género que tenía el autor francés. Él consideraba que la naturaleza de las obras dramáticas, en cualquier

género, es independiente del rango que tengan en la vida real los personajes representados. Y afirma:

Quand le ton est pathétique, simple et majestueux, quan les moeurs des personnages ont de la dignité, quand le but de l'auteur est constamment d'exciter les larmes, l'ouvrage est une tragédie.

Una obra que respondiera a tales objetivos difícilmente sería aceptada como tragedia en el teatro español de la época, donde -a pesar de ciertas tensiones- predominaba un concepto del género más restringido y clásico. Obras como las de Chénier se situarían en la llamada comedia sentimental o lacrimosa o, incluso, tragedia urbana. De ahí que el cambio en el concepto genérico atribuido a la traducción sea una adaptación al esquema genérico predominante en el panorama teatral español.

La segunda obra de Chénier traducida y editada tuvo que esperar una época de mayor libertad como fue el Trienio Liberal (1820-1823). Se trata de Jean Calas ou l'École des juges, tragedia estrenada con poco éxito en París el 6 de julio de 1791. El traductor fue Dionisio Solís (1774-1834), uno de los dramaturgos más activos del momento. Su obra original es escasa, pero fue un prolífico refundidor al gusto clasicista de comedias del Siglo de Oro y traductor de Shakespeare, Alfieri, Voltaire y Kotzebue, entre otros. La homónima traducción fue publicada en Madrid en 1822 aprovechando la situación política, que permitiría la difusión de tan contundente y bien dramatizado ataque a la pena de muerte, el fanatismo religioso y la insensibilidad de los jueces.

Ninguno de los citados temas era nuevo en el teatro español. Baste recordar una obra paradigmática dentro de la comedia sentimental como es El delincuente honrado (1787), de Jovellanos. Pero resulta difícil encontrar una toma de postura tan nítida y, por lo tanto, no debe extrañarnos la necesidad de esperar al Trienio Liberal para ver esta obra en los escenarios españoles. Dionisio Solís no alteró en lo sustancial el original. Su traducción revela un estilo poético poco ajustado a los moldes de la tragedia y de ahí la pérdida de la concisión y relativa austeridad de las que hace gala Chénier. Pero tengamos en cuenta que, al igual que sucediera con la anterior obra comentada, el traductor se consideraba ante una comedia sentimental y no ante una tragedia. Solís, que en 1800 había vertido al español el mayor éxito en España del nuevo género, Misanropía y arrepentimiento de Kotzebue, se siente libre para abandonar la gravedad trágica y utiliza todos los recursos estilísticos tendentes a conmover al espectador. Lo consigue con un texto que no alcanza elevadas cotas de calidad, pero es propio de uno de los mejores traductores de la época.

Aparte de estas cuestiones estilísticas, Solís no introduce cambios sustanciales que afecten a la estructura o al contenido de la obra de Chénier. La misma estaba basada en un caso real que provocó una importante polémica en Francia y la participación de Voltaire en defensa del inculpado. Los sucesos acaecidos en Toulouse en 1762 fueron denunciados por el filósofo en 1765 y, por razones obvias, no pudieron ser presentados en los escenarios franceses hasta después de 1789. De hecho, la obra de Chénier coincidió en París con otras dos en la temporada 1790-1791 que abordaban el mismo conflicto. Estas circunstancias

hacen que el autor cite al propio Voltaire en el texto, aunque no le ponga en escena. Se le presenta como el único recurso con que cuentan los familiares para salvaguardar la inocencia del protagonista, de ahí que al final de la obra se diga que van a recurrir a él para denunciar el injusto juicio incoado contra Jean Calas. Las elogiosas referencias a Voltaire se encuentran en el acto V, escena II, exactamente igual que en el original. Esta circunstancia sólo es posible dado el año de publicación de la traducción, pues el nombre del filósofo estaba vetado incluso en las obras escritas por él mismo y traducidas al español.

No obstante, Solís suaviza algunos parlamentos y referencias. Por ejemplo, en el acto I no se habla del fanatismo católico que en la traducción aparece como fanatismo, sin concretar. En el acto V también encontramos una matización al evitar que el protagonista defienda la igualdad ante Dios de todos los cultos religiosos:

C'est par des actions et non par des prières

Que Dieu laisse fléchir ses jugemens sévères;

Et, si je connais bien ce Dieu mon seul appui,

Les cultes différens sont égaux devant lui.

La matizada traducción de Dionisio Solís es la siguiente:

Su ley consiste en las obras;

y el que cumple sus mandatos

amándole, y en su nombre

a los otros, es cristiano.

Estas matizaciones, el cambio en datos circunstanciales como los nombres de personajes y la supresión de referencias a lugares y fechas sólo comprensibles por los espectadores franceses no suponen nunca una alteración sustancial del texto original, cuyo contenido sería asumido por un autor que tradujo obras de dramaturgos tan significativos como Alfieri y el propio Voltaire. Contenido resumido por Palissot al referirse al protagonista en su prólogo inserto en la segunda edición: «Eh! Quoi de plus beau, de plus grand, de plus

auguste, dit Sénèque, que l'âme d'un luttant avec sa seule vertu contre tous les orages de l'adversité»; e idea central de la obra que es resumida y explicitada en los versos finales con un llamamiento propio de la concepción del teatro que tenía Chénier:

Escarmentad. Ceda, oh pueblo,

el fanatismo a la sana

razón. Y aprenda en la muerte

de Juan Calás nuestra patria

y el resto del mundo a usar

de piedad y tolerancia.

Por último, cabe citar otra traducción, en este caso no impresa, de Caius Gracchus (1793), realizada por un anónimo traductor, tal vez el mismo Dionisio Solís, y destinada a una representación dada en Madrid durante 1813, antes de la llegada de Fernando VII. No obstante, la anónima traducción no añade nada a lo ya explicado.

¿Qué conclusiones sacamos de la presencia de la obra de Chénier en los escenarios españoles de principios del siglo XIX? Es obvio que su vinculación con la Revolución de 1789 y su concepción de lo que él denominó la «tragédie patriotique» no facilitaron su pase al teatro español. Pero leyendo, por ejemplo, la edición original de su Charles IX ou l'École des rois, pienso que en el panorama teatral y político coetáneo de España sería más difícil asumir los textos teóricos que la acompañan que la propia obra. Su abierta defensa de la libertad de expresión en contra de cualquier censura -llega a considerar a los censores como eunucos cuya única misión es combatir la razón y la libertad- y de la posibilidad de incorporar temas nacionales cercanos en el tiempo y con implicaciones políticas apenas serían defendibles, dentro de la legalidad, por quienes en España representaban lo más avanzado de la Ilustración. Circunstancia que, por otra parte, no afecta a su traductor Vicente Rodríguez de Arellano.

No obstante, esta distanciamiento en los planteamientos teóricos no impidió que El duque de Pentiebre conectara con los espectadores españoles sin ser sometida a alteraciones sustanciales. La narrativa y el teatro de la España de entonces, gracias en buena parte a las traducciones de obras originales francesas, ya habían preparado el gusto de unos espectadores cada vez más partidarios de esa literatura sentimental en la que se inscriben los dos textos analizados de Chénier. Sus obras superan el estricto y, a veces, vacío marco



moral de esta literatura para aportar una mayor concreción resumida por unos espectadores que situarían las dos obras en una línea ya habitual para ellos.

Dicha línea, no obstante, tenía en España relativamente poco que ver con la tragedia, la cual registraba las tensiones propias del inminente Romanticismo pero todavía estaba sujeta a las limitaciones classicistas entre nuestros dramaturgos. La renovación de la misma defendida por Chénier en España tendía, inevitablemente, a otro género como el drama o la comedia sentimental. De ahí el cambio en la clasificación genérica introducido por sus traductores, quienes, por otra parte, eran conscientes del atractivo del nuevo género frente a una tragedia abocada a desaparecer porque en España su capacidad de adaptación fue anulada, en parte, por el empuje de la comedia o el drama sentimental.

Observamos, por lo tanto, que de nuevo el análisis de las traducciones del teatro francés de finales del siglo XVIII, tan abundantes, es un punto de referencia inexcusable para comprender el propio teatro español. Chénier pensaba que serían necesarios cincuenta años para que España llegara a la situación de Francia en 1789, pero la necesidad que tenía nuestro teatro de adaptarse a las nuevas tendencias permitió que su obra fuera traducida antes, aunque aprovechando fechas tan particulares como 1813 o 1822, alejadas en parte del fanatismo y la tiranía que combatió Chénier con sus obras teatrales.

#### Destouches en España (1700-1835)

La influencia del teatro francés en la escena española dieciochesca ha sido polémica. El anatema de afrancesamiento que la crítica tradicionalista lanzó indiscriminadamente contra las letras de dicha centuria afectó a un teatro que canalizó gran parte de las innovaciones peculiares de la época. Al igual que en otros campos, esta circunstancia era el fruto de un prejuicio no contrastado con una investigación fiable. Al hacer casi sinónimos los conceptos de afrancesado y dieciochesco era lógico prever que la citada crítica considerara cualquier rasgo propio de la época como el resultado de una influencia foránea. Se anulaba así la propia capacidad del teatro español para evolucionar y adaptarse a las corrientes europeas, y por ello nacionales y clásicas, del siglo XVIII.

La situación ha cambiado. Los prejuicios han dado paso a la investigación y contamos con los instrumentos necesarios para conocer la presencia e influencia del teatro francés en nuestra escena. Gracias a los trabajos realizados por F. Lafarga y otros investigadores, a autores ya estudiados como Corneille, Racine, Voltaire, Molière... hemos añadido otros nombres de no tan elevado rango, pero no menos decisivos en la polémica influencia teatral francesa. Nuestro objetivo es Philippe Néricault Destouches (1680-1754), comediógrafo apenas citado en los manuales publicados en España, aunque fuera traducido y representado en repetidas ocasiones durante las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX.

A menudo se ha asociado la traducción con la presencia e influencia de corrientes innovadoras. No negamos esta relación, pero no siempre se da en el teatro español dieciochesco. Las traducciones se realizan por múltiples motivos. El afán de adaptarse a una corriente innovadora no es el principal necesariamente dentro del panorama teatral de aquella época. Está fuera de nuestros límites determinar hasta qué punto las traducciones marcaron el rumbo de nuestro teatro, pero pensamos que las comedias de Destouches -y no es un caso aislado- supusieron un afianzamiento de tendencias ya incorporadas a la escena española. Resulta normal que el traductor, a menudo también autor, seleccione obras encuadradas en unos modelos que él mismo comparte. En otras palabras, el autor-traductor se suele fijar en las que guardan semejanzas con su propia visión teatral ya previamente asentada, aunque no debemos despreciar la posible influencia en la misma de la lectura de obras extranjeras. Así, pues, consideramos que el autor-traductor selecciona los textos que matizan, ayudan a configurar o, simplemente, confirman una estética teatral que responde en gran parte a unos motivos insertos en de su propio marco nacional.

Las traducciones de las comedias de Destouches ejemplifican lo afirmado. En el teatro francés dieciochesco, el autor de tantas comedias morales ocupa un lugar destacado, pero nunca como decidido innovador. A pesar de que prepara el camino para el drama burgués y la comedia lacrimosa (Pierre Larthomas), su obra -en opinión de Hoffmann-Lipofiska- es una solución de compromiso entre la herencia de la comedia del siglo XVII y una voluntad de renovación. Se sitúa, pues, entre la comedia clásica de Molière, la lacrimosa de La Chaussée y el drama burgués de Diderot. Pero tengamos en cuenta que dicha solución se da en las primeras décadas del siglo XVIII, mientras que las traducciones al español de sus obras se realizan a partir de medio siglo después. Es decir, Destouches es traducido cuando en Francia ha quedado relativamente superado, mientras que en España todavía sintonizaba con una polémica teatral donde las corrientes ejemplificadas por La Chaussée y Diderot pugnaban por abrirse paso. El desfase cronológico que se da en las traducciones, por lo tanto, es un reflejo del desfase que existió entre los teatros de ambos países durante el siglo XVIII.

¿Qué aportaban las comedias morales, tan fieles a la perceptiva horaciana, a Tomás de Iriarte y los demás traductores? ¿Dónde se situarían las obras de este clasicista puro y ortodoxo que utiliza la comedia de caracteres para darnos sermones morales y edificantes? ¿Qué significado tendrían unos tipos teatrales fríos, sin una psicología propia y ajustados a una tesis moral preestablecida? ¿Cómo sintonizaría con los ilustrados españoles la visión optimista de Destouches acerca de un ser humano perfectible que supera cualquier defecto criticado y ridiculizado? ¿Cómo reaccionaría el público ante la exaltación del ideal de moderación y equilibrio del honnête homme, de la virtud y la moral burguesas -amparadas en modelos universales-, mostrada en las comedias traducidas? ¿Por qué el autor francés se centró en la elección del matrimonio como argumento de la mayoría de sus obras? ¿Por qué su teatro, escuela de la virtud, considera el amor -y, más precisamente, el amor en el matrimonio- como la base de la felicidad? Las respuestas habría que buscarlas en el contexto teatral y cultural de Destouches -y de las décadas siguientes, pues sus obras fueron muy representadas en Francia durante el período de 1760-1780- como punto de partida. Pero, por lo que a nosotros respecta, las respuestas tendrían como denominador común que el teatro español de 1770-1808 incorporaba al escenario los mismos temas, tipos, críticas, exaltaciones, preocupaciones, filosofía... Es decir, las traducciones de las obras de

Destouches vinieron a ser una muestra más de un teatro ya vigente por entonces en España y que, de una forma global, consideramos como comedia neoclásica.

No obstante, conviene examinar cada una de las obras traducidas. La labor de Tomás de Iriarte merece especial atención. Entre 1769 y 1772, tradujo obras francesas para el repertorio de los Reales Sitios. Destouches fue uno de los comediógrafos elegidos, junto con Molière, Racine, Crebillon, Corneille, La Chaussée, Voltaire, Marivaux y otros... Iriarte seleccionó *Le dissipateur, ou l'honnête-frippone* y *Le philosophe marié, ou le mari honteux de l'être*. Aunque declara que no se ajustó rigurosamente a las comedias originales, no percibimos diferencias significativas entre sus traducciones y las obras de Destouches. Los elementos básicos son respetados al pasar del verso francés a una prosa española que da a la obra un tono ligeramente más directo y propio del autor de *El señorito mimado*. Así, resulta interesante comprobar, por ejemplo, cómo los personajes nobles de *Le dissipateur* pierden en *El malgastador* sus atributos nobiliarios para convertirse en Ramón, Leonardo y Martín, es decir, sujetos más cercanos a los moldes de la comedia neoclásica. Además, en la misma obra se suprimen los monólogos, las cinco primeras escenas del acto IV se agrupan en dos y se acortan las escenas VIII y IX del mismo acto. Estas alteraciones apenas son significativas. Iriarte fue un traductor respetuoso con los originales, que con el cambio de algunas expresiones quedan amoldados al gusto contemporáneo de la comedia española neoclásica, que por entonces todavía estaba en sus inicios.

Según Emilio Cotarelo y Mori,

Sólo pueden considerarse estas obras, ambas traducciones de nuestro isleño, como ensayos hechos bajo la dirección de su tío, a fin de adiestrarse en el manejo del diálogo y dicción poética antes de resolverse a volar por cuenta propia, como lo intentó en el año siguiente de 1770 (Iriarte y su época, pp. 71-2).

Las comedias originales de Iriarte resultan superiores a estas traducciones. El lenguaje y la acción teatral de *El señorito mimado* y *La señorita malcriada* son más concisos y depurados, dando paso a una certera observación de la realidad y una crítica, en consecuencia, más penetrante, frente al convencionalismo, la sujeción a modelos clásicos, de las obras de Destouches. Iriarte pudo aprender la técnica de un artesano tan ortodoxo como el francés, pero utilizó su propia experiencia y su capacidad de observación para crear las dos citadas comedias.

Sin embargo, no sólo hay en Destouches una posibilidad de aprendizaje de las técnicas teatrales. También encontramos temas y personajes -coherentes con las citadas técnicas- que interesarían a Iriarte. La enseñanza moral con el castigo del vicio, el problema de la educación de los hijos con la insistencia en la responsabilidad de los padres, la ambientación social de las comedias, el dilema de la justa elección para el matrimonio, la subordinación de los sentimientos amorosos a razones pragmáticas y racionales, la importancia del dinero como sinónimo de felicidad y seguridad, la exaltación de un orden moral burgués frente a la anarquía, la despreocupación, la inseguridad, la variabilidad de la fortuna y el goce inmediato, la presentación del defecto o vicio como una corrupción moral

y educativa y no como una consecuencia de un contexto socioeconómico y otros más son aspectos que encontramos en *Le dissipateur*, pero que posteriormente hallaremos en las comedias originales de Iriarte. También están presentes en *Le philosophe marié*, obra que exalta el matrimonio como único destino lógico y feliz del hombre, sea filósofo o no, y acomodo indispensable para la realización del fin último de la mujer. Asimismo se exponen los valores morales que deben reunir los esposos, cuya coincidencia de status social es necesaria. Vemos, pues, una similitud en estos aspectos entre las obras de Destouches y la comedia neoclásica española. La diferencia reside en que tanto Iriarte como Moratín actuaron más libre y perspicazmente como observadores de la realidad coetánea y nos ofrecieron obras más ricas, críticas y penetrantes.

Tampoco debe extrañarnos que un defensor del Neoclasicismo y algo moralista como Clavijo y Fajardo tradujera *Le glorieux*, de Destouches, también traducida por F.M. Enciso Castrillón. En el prólogo, el primero se proclama seguidor del principio horaciano de deleitar instruyendo. El *Vanaglorioso* (s.a.) es una traducción fiel de la citada obra francesa. La historia del Vizconde de Alegranza, noble fanfarrón y vanidoso que intenta medrar gracias a sus falsas apariencias, nos recuerda tópicos presentes en la comedia neoclásica española. Sin embargo, dudamos sobre si la traducción cumple los requisitos para ser escuela de la virtud y portadora de una enseñanza moral. El material original era propicio, pues encontramos los mismos temas y aspectos que ya indicamos en las comedias traducidas por Iriarte. Pero la mayoría de las obras de Destouches se configuran alrededor de un juego teatral que si no es debidamente tratado acaba ahogando en su convencionalismo toda posible crítica o lección que de la comedia se pueda extraer. Creemos que Clavijo y Fajardo no superó los límites impuestos por el propio autor francés. Nos encontramos ante una obra que apunta hacia varias direcciones interesantes, pero que no parte de la observación de la realidad sino que se limita a copiar por enésima vez unos modelos teatrales sin significado propio más allá del escenario. Destouches y Clavijo y Fajardo no poseen la perspectiva crítica, claridad, sencillez y concisión de Iriarte y Moratín. Nos ofrecen una obra donde lo más interesante queda subordinado a los límites de una comedia de enredo resuelta con oficio.

Como en casi todas las obras de Destouches se selecciona un tipo que encarna un defecto combatido mediante la ridiculización y, en menor medida, la crítica. Este punto de partida da paso a una enseñanza que se cifra en las siguientes palabras: «Las gentes que lograron un nacimiento ilustre, se deben distinguir por la afabilidad, agrado, dulzura y atractivo del genio; pues el orgullo es efecto ordinario de la hidalguía postiza». Pero cabe preguntarse si estas «enseñanzas», fruto de una acción teatral que se imita a sí misma, resultaban un bagaje suficiente para asentar las bases de la evolución del teatro español. Creemos que no, y la superación de estos estrechos límites mediante la observación y la aplicación práctica de una filosofía ilustrada por parte de Iriarte y Moratín así lo demuestra.

Francisco del Plano publicó en 1800 una traducción de *La Belle Orgueilleuse* que altera notablemente el texto original. A pesar de las pocas pretensiones de *La Orgullosa*, es una obra acertada. Del Plano repite situaciones y personajes tópicos en el teatro español, pero con un tono sencillo y amable, apropiadas dosis de humor y un diálogo fluido que a veces resulta ingenioso. El traductor conoce el oficio teatral y utiliza los resortes adecuados para escribir una comedia, por lo menos, agradable y divertida.

El argumento es similar al desarrollado, entre otros, por Moratín en *El barón*. Rosa es una joven coqueta y orgullosa que busca en un sinfín de cortejos a su futuro marido, el cual ha de tener un «título». Elena, su madre, comparte su parecer y le apoya. Ambas eligen a un supuesto marqués que, por supuesto, es un sinvergüenza que sólo pretende sacar dinero a Elena. Simón, cuñado de ésta, es un lugareño prudente que ve lo equivocado de la pretensión de su cuñada y sobrina. Por el contrario, apoya a Prudencia, hermana de la orgullosa y su antítesis, para que se case con Ángel, honrado caballero que ha sido despreciado por Rosa. Al final, como era previsible, se descubren las perversas intenciones del marqués, la hermana frívola se queda soltera y Prudencia -todo un símbolo de nombre- se casa con el honrado Ángel. Vemos, pues, que a pesar de estar basada en una obra de Destouches, el argumento, el conflicto, los personajes... se encontraban ya presentes en el teatro español de fines del siglo XVIII.

Francisco del Plano nos da una versión amable y hasta divertida de este argumento, pero también lo aborda como abogado e ilustrado. Con un lenguaje castizo y coloquial, aprovecha la ocasión para ironizar, más que criticar, sobre las apariencias de la nobleza y las pretensiones de quienes buscaban a toda costa un título, inútil empeño frente a la razón y la prudencia que guían el comportamiento de Simón, Ángel y Prudencia. No hay una impensable crítica frontal a la nobleza, pero sí la repetición de un código de comportamiento ante la elección del matrimonio que tantas obras españolas de entonces nos ofrecieron hasta la saciedad. La gran diferencia entre ellas es que sólo Moratín e Iriarte superaron los límites del tema para crear un conjunto de relaciones con profundo significado dentro del marco social de su época.

Aunque se encuentra fuera del ámbito dieciochesco, citaremos la traducción que Bretón de los Herreros hizo de un obra de Destouches: *El poetaastro o la boba fingida*. Su versión estrenada en 1834 es un juguete cómico ajustado al tono general de la producción dramática de Bretón, deudora formalmente de la comedia neoclásica, pero carente de la crítica y el contenido ideológico habituales en la misma. El afán del traductor se cifra en la búsqueda de situaciones y diálogos graciosos capaces de entretener a un público al que no le importaba la originalidad de la obra. Para conseguirlo se sirvió de Destouches, aunque sin mediar una justificación peculiar. Simplemente, el oficio teatral del francés se prestaba a que Bretón escribiera una obra más que no posee rasgos destacables.

*El chismoso* (1801), del insufrible Francisco Meseguer, no es una traducción de *Le medisant*, de Destouches. La única coincidencia concreta es el título, pero el resto difiere salvo en rasgos generales que no implican una relación directa. Meseguer escribió una comedia mediocre tal vez inspirada en la del francés. Pero sus ripios, forzados énfasis, machaconas repeticiones, así como el ridículo conflicto central y el final rocambolesco nunca son una traducción ni una adaptación de la citada obra.

Tampoco consideramos *La escuela de la amistad o el filósofo enamorado* (1796), de Juan Pablo Forner, como una traducción de *Les philosophes amoureux*, de Destouches. No hay una relación directa entre ambas obras. No coinciden en la estructura, el orden y contenido de los diálogos, los personajes, el desenlace final... Por lo tanto, es una obra original -como tal la considera el polémico autor-, y una de las más acertadas comedias

neoclásicas españolas. Tal vez Destouches le serviera de inspiración para su creación. Incluso es posible encontrar coincidencias en el tema central de ambas comedias. Recordemos, no obstante, que el mismo estaba en el ambiente cultural del que participaron numerosas comedias contemporáneas y no podemos considerarlo original o peculiar de un autor. La originalidad residiría en su concreta plasmación teatral, y en este punto las comedias de Destouches y Forner difieren sustancialmente.

Si hacemos un balance, observamos que la tardía traducción de las obras de Destouches no aportó elementos innovadores al teatro español de fines del siglo XVIII. Pero tampoco estamos seguros de poder calificar como tardía dicha traducción, pues si no se realizó antes fue porque nuestros escenarios no estaban preparados para aceptar comedias como las de Destouches hasta 1770 aproximadamente. Sólo cuando el teatro español evolucionó hacia lo calificado como comedia neoclásica, se encontraba listo para traducir unas obras que por su ortodoxa y clásica construcción dramática podían servir como modelos. O como otras comedias que añadir para afianzar una corriente que por entonces pugnaba en una de las polémicas teatrales más significativas. Como es habitual en estos casos, primero se da una evolución causada por factores internos, donde no se excluye la atención a modelos foráneos. Posteriormente, aparece la traducción efectiva -es decir, no la motivada únicamente por mandato oficial o similar- de obras que ayudan a configurar una corriente, que ya ha tomado un cierto auge por responder a unas coordenadas culturales de la sociedad española de entonces. Así, a Iriarte el oficio dramático de Destouches le sirvió para su aprendizaje que poco después daría tan notables resultados, a Clavijo y Fajardo le ayudó a demostrar en la práctica las teorías dramáticas que defendió, a Francisco del Plano le permitió realizar un ejercicio dramático relativamente brillante y no exento de las preocupaciones lógicas de un letrado ilustrado, a Bretón de los Herreros le ayudó a escribir una obra más a semejanza de todas las suyas, a Juan Pablo Forner tal vez le inspiró para su propia creación. Y a todos el teatro de Destouches sirvió para incorporar a la escena española unas obras sencillas, clásicas, de indudable oficio teatral, con una crítica amable y unas ciertas dosis de humor. Todo subordinado a la defensa de una moral que por su convencional universalismo se ajusta a la del hombre ilustrado de cualquier país europeo. Gracias a esta circunstancia, cambiando apenas los nombres y algunas expresiones las obras del comediógrafo francés fueron válidas en nuestra escena teatral.

### Traducción/creación en la comedia sentimental

El análisis de la evolución del teatro dieciochesco debe tener en cuenta el papel de las traducciones, aunque no estén vinculadas exclusivamente a los intentos de reforma. Las obras traducidas no responden necesariamente a una tendencia clasicista o a un intento de aclimatar en España formas dramáticas francesas. Los motivos y objetivos son múltiples. No podemos, pues, trazar con una sola línea su incidencia en la evolución de nuestro teatro dieciochesco. Incluso, en ocasiones, esa incidencia tiene un sentido retardatario o anacrónico.

Pero, con estas salvedades, es indudable que las traducciones contribuyeron al afianzamiento o revitalización de algunos géneros. Entre ellos, la comedia sentimental, donde por aquel entonces se dieron los más significativos intentos de renovación. El origen, características y significado de este género en España han sido estudiados por diversos especialistas, pero todavía no se ha analizado un apreciable corpus de comedias sentimentales. Obras que empiezan a publicarse y representarse a partir de 1773 -con la excepción de *La razón contra la moda* (1751), traducción de Luzán-, siendo en un principio más frecuentes las traducciones que las originales. A partir de 1790 esta relación se invierte y la presencia mayoritaria de textos originales prueba el afianzamiento de la comedia sentimental en España. En definitiva, estamos ante un género irradiado desde Francia, que interesa a unas elites que propician las traducciones y la creación de obras originales a semejanza de las mismas y que, tras haber conectado con un público amplio, se afianza con una producción autónoma con unas características y objetivos alejados de los que motivaron a los primeros traductores. Es, pues, un ejemplo de la influencia positiva que en ocasiones ejercieron las traducciones.

Ahora bien, esta trayectoria comienza en la Sevilla de los años setenta, el marco de la actividad cultural propiciada por Olavide. Es conocido que *El delincuente honrado* de Jovellanos -tenida, erróneamente, como paradigma de la comedia sentimental española- se creó a instancias suyas en un concurso donde también participó Trigueros con *El precipitado*. No recordaremos este episodio ya analizado. Pero la publicación de una traducción atribuida a Olavide y titulada *El desertor* (Sevilla, 1987) -que, como ha demostrado A. Calderone, es una refundición de José López Sedano basada en una traducción de Olavide- nos ayuda a comprender mejor la génesis de la comedia de Jovellanos y del propio género en España. Éste será, pues, nuestro objetivo.

Según Ceán Bermúdez, la obra del autor asturiano tuvo su origen en la tertulia sevillana de Olavide, donde

se ventiló cuanto había que decir acerca de la comedia en prosa o tragicomedia que entonces era de moda en Francia; y aunque se convino en ser monstruosa, prevaleció en su favor el voto de la mayor parte de los concurrentes, y se propuso que el que quisiese componer por modo de diversión y entretenimiento alguna de este género, la podía entregar [...] para que, leyéndola en ella [...] pudiese cada uno juzgarla con libertad.

Jovellanos redactó *El delincuente honrado* y Trigueros *El precipitado*, pero apenas sabemos más acerca del resto de las obras presentadas. No es aventurado, sin embargo, pensar que la verdadera traducción de Olavide, *El desertor*, que tiene como original la homónima obra de Louis-Sébastien Mercier, fuera una de ellas.

Según Trinidad Barrera y Piedad Bolaños, Olavide se basó en Mercier (*Le déserteur*, 1770), pero tuvo en cuenta algunos elementos de la también homónima obra de Sedaine, cuya segunda edición corregida por el autor es del mismo año, habiéndose representado en París por primera vez en 1769. Si tenemos en cuenta estas fechas y que la traducción de

Olavide se representó en Sevilla en 1775, llegamos a la conclusión de que, si no participó en el concurso de 1773, al menos se realizó en las mismas circunstancias que las obras originales de Jovellanos y Trigueros.

Pero lo interesante no es averiguar si Olavide participó en la citada convocatoria con su traducción, sino el paralelismo -ya señalado por el Memorial Literario en 1793- entre la misma y la obra original de Jovellanos. Un paralelismo que va más allá de las circunstancias de tiempo y lugar de su creación. Las similitudes permiten establecer una relación directa entre una traducción y una obra original que son el punto de partida de la comedia sentimental en España. Un ejemplo de hasta qué punto la traducción y la creación podían confluir en la búsqueda de nuevos caminos teatrales.

Comenzaremos comparando el argumento de ambas obras. J. M. Caso resume así el texto de Jovellanos:

Torcuato, insultado por el marqués de Montilla, responde con dignidad, pero es retado; acepta el reto en última instancia, cuando su honor quedaría manchado caso de rehusar; muere el marqués; durante algún tiempo se desconoce quién es el matador; Torcuato se casa mientras tanto, solicitado, con la viuda del muerto; se aman tiernamente; la corte quiere castigar al matador y envía para ello un nuevo magistrado, tan activo que en poco tiempo da los pasos suficientes para que Torcuato se considere casi descubierto; después de ser encarcelado su amigo Anselmo, el único que conoce el secreto, y cuando va a ser condenado por callarse, Torcuato se entrega al juez; convicto y confeso, es condenado a muerte, de acuerdo con la pragmática del año anterior; su inocencia, sin embargo, es reconocida por don Justo, que pide al rey su perdón; don Justo resulta ser, además, el padre del reo; en el último momento llega el perdón real, conseguido por Anselmo, y Torcuato se salva, volviendo la felicidad a una familia atormentada por tantos sinsabores.

El tema de la traducción de Olavide, así como el de la posterior refundición de López Sedano, es similar, salvo en los datos superficiales como nombres, profesiones, «delitos», etc. La acción se desarrolla en un pueblo alemán fronterizo con Francia. Allí vive la viuda Estefanía con su joven hija Clara, la cual es solicitada en matrimonio por el maduro y rico Octavio. Madre e hija se niegan, pues esta última ama a Dorimel, joven y virtuoso francés recogido por Estefanía y que trabaja como mozo en el comercio de la misma. La guerra entre Francia y Alemania provoca que los oficiales franceses Francal y Balcur se alojen en casa de Estefanía. Ésta, sabedora de que Dorimel es un desertor del ejército francés -aunque no por cobardía, sino por las injusticias y vejaciones sufridas-, intenta ocultarlo, pero es denunciado por Octavio y encarcelado. El honesto Francal es el oficial encargado de hacer cumplir las sentencias de muerte de los desertores. Al ver a Dorimel comprueba que es su hijo, al que ya daba por perdido. La emoción de ambos es intensa, pero el cumplimiento del deber se impone. Francal se debate entre su corazón y su obligación hasta que la valentía del hijo le decide a cumplir su misión. Estefanía y Clara oyen los tiros de la ejecución, pero en la última escena reaparece Dorimel, perdonado en el mismo paredón por el Gran General gracias al valor y la virtud tanto de él como de su padre. Su matrimonio con Clara devolverá la felicidad a todos los personajes, salvo al malvado Octavio.



El paralelismo es evidente. En ambas obras encontramos un joven virtuoso obligado a cometer un delito. Su virtud parece ser suficiente para el perdón, o el olvido, y el matrimonio constituye el desenlace feliz como recompensa de su trayectoria. Pero la ley, el deber, es inflexible y trunca dicho desenlace. El espectador conoce la inocencia de los protagonistas. Los ejecutores de esa ley, además de ser sus padres, también los consideran inocentes. Pero el deber como oficial o como juez no admite excepciones. Esta situación dramática emociona al público, provoca sus lágrimas al ver cómo unos jóvenes virtuosos tienen que morir a manos de sus honestos padres. Se crea una ansiedad sólo satisfecha con el perdón final, que siempre proviene de la más alta autoridad, la única capacitada para observar las excepciones en unas leyes que se deben cumplir. Nos encontramos, pues, ante un esquema paralelo, frecuente en este tipo de obras y utilizado por ambos autores para crear una comedia sentimental ajustada a los requisitos del género.

No negaremos que también hay diferencias entre la obra de Jovellanos y la traducción de Olavide, que aumentan en la refundición de López Sedano. Pero ninguna afecta a los elementos caracterizadores de ambas como comedias sentimentales. Este género híbrido desde una preceptiva clasicista, supone una respuesta a la necesidad de la burguesía o los grupos sociales acomodados de protagonizar situaciones dramáticas que hasta entonces habían sido hegemonizadas por la nobleza. Ambas comedias cumplen este objetivo, siendo la traducción de Olavide la tragedia de unas familias de comerciantes y oficiales del ejército. Una tragedia no sacada de la Historia o del mundo clásico, sino de la realidad verosímil de unos sujetos particulares con los que el público podía identificarse.

Ahora bien, esa identificación, esa participación emocional de los espectadores que buscaba la comedia sentimental es un rasgo que la distancia de la neoclásica, tan próxima en otros aspectos. Los comentaristas de *El delincuente honrado* han indicado que Jovellanos no se limita a exponer racionalmente sus ideas jurídicas, sino que las transmite a través de la emoción, del sentimiento, de las lágrimas de un público que sufre con los continuos reveses padecidos por el virtuoso protagonista. Lo mismo ocurre en *El desertor*. No encontramos una tesis tan articulada como en el texto de Jovellanos, pero el autor no se limita a señalar lo injusto que es condenar a muerte a todos los desertores, las razones que pueden justificar un acto de desertión. A la exposición racional añade el componente emocional que supone la relación del protagonista con Clara y, sobre todo y a semejanza de la obra de Jovellanos, la participación del padre como ejecutor del dictamen inexorable. El recurso nos parece hoy ingenuo, pero en aquellas circunstancias suponía un elemento innovador, y desde entonces muy repetido, frente a comedias que abordaban temas y personajes anodinos o que sólo intentaban convencer racionalmente a un público que casi dejaba de ser tal. Un recurso, por otra parte, cuya utilización conjunta por dos autores amigos que escriben en unas mismas circunstancias de tiempo y lugar no puede ser casual.

La identificación emocional del público, entre otros factores, presupone un tipo de personaje muy concreto. Se busca un protagonista virtuoso, que por circunstancias ajenas a su voluntad y propias del destino se ve abocado a contravenir las normas sociales. El mismo título de *El delincuente honrado* explica esta contradicción, pero sucede igual en *El desertor*. Dorimel se enfrenta dignamente a la sentencia de muerte que le corresponde por su delito. Su virtud -siguiendo una norma del género- es absoluta. Es un tipo tan perfecto

como el Torcuato de Jovellanos, pero ambos se ven obligados a delinquir para salvar su dignidad. La tragedia reside en que la virtud puede llevar al delito y éste no debe quedar sin castigo, ejecutado por unos padres que les han inculcado la virtud como norma y que, por ello mismo, no deben hacer una excepción. Esta rocambolesca exaltación de la virtud -y lo rocambolesco aumentará en las traducciones publicadas en los siguientes años- tiene mayor efectividad dramática que la presentada en la comedia neoclásica, donde la trayectoria de la virtud es lineal hasta el desenlace feliz y lógico. Con la opción de Jovellanos y Olavide el espectador se siente más motivado, se identifica más con los sufrimientos de una Virtud que, a pesar de tan duras pruebas, nunca deja de ser absoluta.

Ahora bien, esa Virtud se concreta en unas pautas ideológicas y morales insertas en ámbitos temáticos propios del género: el de una ética fundada en el amor sincero, el matrimonio y la familia, y el del Derecho. Dentro del primero, en *El desertor* al igual que en la mayoría de las comedias sentimentales se plantea un conflicto que censura el amor libertino y exalta el honesto. La relación de Dorimel y Clara es casta y encaminada a un matrimonio entre sujetos iguales por su virtud y otras cualidades. Se condenan los matrimonios forzados por conveniencias. La figura del rico y viejo Octavio, que pretende casarse con Clara, es la única negativa. Se pondera la felicidad de la vida familiar ordenada y fundada en el amor. Se recomienda la comprensión y tolerancia entre padres e hijos. En este sentido, las relaciones entre Clara y su madre son ejemplares, basadas en un amor que permite el diálogo, la comprensión y la sinceridad a la hora de enfrentarse juntas a los problemas. La relación entre Dorimel y su padre también es profunda y realzada por un resorte dramático tan utilizado en este género como es la separación involuntaria de miembros de una misma familia. Las desgraciadas circunstancias del reencuentro refuerzan esta relación que, como en el caso de Clara, constituye la garantía de la felicidad de un futuro matrimonio que aplicará las enseñanzas morales de sus padres. En definitiva, se configura una ética del comportamiento en el ámbito familiar presidida por el respeto absoluto a los padres, el amor sincero, la comprensión, la tolerancia y un idealizado concepto de la virtud que preside todos los actos de los personajes.

En cuanto al ámbito temático del Derecho, según Guillermo Carnero, la comedia sentimental extrae sus recursos de la casuística relativa a la forma de aplicarse las leyes, así como del conflicto entre el hombre y la ley fundada en una opinión convencional y socialmente generalizada. *El desertor*, al igual que *El delincuente honrado*, ejemplifica este ámbito. Aunque no se aborde con la profundidad propia de un magistrado como Jovellanos, en la traducción de Olavide se plantea la necesidad de tener en cuenta los motivos de la desertión. Nunca se justifica el delito y Dorimel reconoce que debe sufrir la pena correspondiente, al igual que Torcuato. El deber y el respeto a la autoridad están por encima de todo, incluso cuando los ejecutores de la misma son los propios padres. El rígido concepto ético y moral de este género no deja resquicios, salvo el de la acción de la autoridad, la única capaz de reconsiderar un caso y conceder el perdón deseado y justificado. Ni el protagonista ni nadie se rebelan contra su destino. Pero éste todavía no tiene las características trágicas del Romanticismo, por lo que Olavide y Jovellanos confían en un final feliz como el de sus comedias. Un final que, claro está, se ajusta a las características del género sentimental.

Hemos visto los paralelismos entre la obra de Jovellanos y la traducción de Olavide, que justifican una influencia de esta última en la redacción de *El delincuente honrado*. En los elementos fundamentales coinciden. Sin embargo, frente al poco eco alcanzado por la traducción de Olavide y la posterior refundición de López Sedano, la obra de Jovellanos fue un éxito durante varias décadas. ¿Qué razones justifican esta diferente reacción?

Es difícil dar una respuesta que no supere la mera hipótesis. No obstante, la razón fundamental del éxito radica en la elección del sujeto dramático. Apenas podemos establecer una diferenciación entre las calidades del lenguaje utilizado o las técnicas teatrales. Si es verdad que el texto de Olavide sólo alcanza una relativa brillantez, la prosa de *El delincuente honrado* dista mucho de otras del mismo autor. Sus rasgos son impuestos por el propio género y no permiten una apreciación estilística que, por otra parte, sólo justificaría el éxito de público en muy pequeña medida. En cuanto a las técnicas teatrales, ambas obras coinciden en lo fundamental. La acción dramática es escasa y concentrada. El respeto a las unidades se da por igual. El número y condición de los personajes y las relaciones establecidas entre ellos tienen un paralelismo casi absoluto. Y lo mismo sucede con otros elementos que apenas nos permiten diferenciar ambas obras.

Ahora bien, frente al caso del desertor que en la pacífica España del siglo XVIII sería anecdótico, Jovellanos acierta al presentar uno no sólo verosímil -en el marco de la preceptiva clásica-, sino capaz de conjugar elementos de efectividad probada dentro de la tradición teatral española. Pensemos que ya Lope de Vega señalaba que los casos de honra y exaltación de la virtud eran los que más atraían al público. Jovellanos parece aplicar este principio al mostrar un delito causado por la defensa de la honra y el honor por parte de un sujeto virtuoso. Torcuato acepta a su pesar el desafío del marqués porque de lo contrario perdería su honra y recordemos que en la propia obra se defiende, aunque con un significado alejado del de los textos del siglo XVII, el valor del honor. En cuanto a la exaltación de la virtud, toda la comedia está encaminada a conseguir este objetivo. Casi podríamos decir lo mismo del protagonista de *El desertor*, aunque su defensa de la dignidad frente a los abusos de un superior es menos frecuente en el teatro español y, por otra parte, en la traducción de Olavide se hace menos hincapié en la importancia del honor.

Encontramos, pues, en la elección de dichos temas un primer matiz diferenciador. Pero tanto el honor como la virtud son más eficaces de cara al público cuando éste los siente más próximos. En tal sentido, la obra de Jovellanos tiene ventaja por la continua referencia a circunstancias capaces de propiciar una mayor identificación entre el público y la acción representada. No ya sólo por la referencia a una legislación coetánea y la polémica acerca de la misma, sino también porque entre los largos parlamentos teóricos Jovellanos acierta al introducir actitudes y comportamientos de unos personajes que, aunque sean condiciones y no caracteres, no deben caer en la abstracción. Y, por otra parte, frente al «exotismo» de una acción localizada en la frontera entre Francia y Alemania, las continuas referencias a Segovia y Madrid; los comentarios de D. Simón acerca de los cambios de mentalidad que se daban en la España de entonces; el mayor interés y tradición que tendría para el público el enfrentamiento entre un joven galán y un vicioso marqués que otro entre un digno soldado y un déspota oficial; la elevación social del protagonista que, lejos de ser un mozo de comercio como en *El desertor*, es un rentista sin oficio conocido; y hasta la aparición de los criados -únicos personajes sin su correspondiente en la traducción de Olavide- que junto

con los escribanos introducen un contraste tan habitual en nuestro teatro, todo ello nos indica que Jovellanos ha adaptado a unas circunstancias propias un género como la comedia sentimental. Capta los elementos fundamentales -en los que guarda un paralelismo con El desertor-, pero los presenta en unas circunstancias que propician algo básico para conseguir el éxito: la identificación del público que debía sufrir y hasta llorar como tantas veces lo hacen los protagonistas.

Con este punto volvemos al planteamiento de partida: la relación entre la traducción y la creación de obras originales en la génesis de la comedia sentimental. Trabajos como el de Olavide, respetuoso con el original, son eficaces para introducir un género, pero su alcance es limitado de cara al público. Si éste tiene las características de los contertulios sevillanos podrá disfrutar con la obra, pues se centrará en lo fundamental de un género que no busca un sentimentalismo adscrito a unas circunstancias propias de una nacionalidad. Pero en la representación pública esto no basta y, al igual que ocurriera con la tragedia, Jovellanos busca «nacionalizar» el género a través de unos elementos que apenas afectan a lo fundamental del mismo.

Hubo traducciones destinadas a satisfacer una demanda previa que triunfaron ante el espectador mayoritario, pero nunca cuando lo eran de un género innovador que, para introducirse en las carteleras, requería un proceso de adaptación en el cual la traducción era el primer paso. En el ejemplo estudiado éste casi fue simultáneo a la creación de una obra original como El delincuente honrado. El tema de las influencias y fuentes siempre es resbaladizo. Pero es evidente que el texto traducido por Olavide le proporcionó una fórmula dramática -junto con otras posibles- que el asturiano sigue con fidelidad. Esto no supone menoscabo para su labor creadora, pues su acierto radicó en una intuición creativa que le permitió adaptar el género no sólo al contexto nacional, sino también a la propia tradición teatral. En definitiva, y como en tantas otras ocasiones en el tema de las influencias literarias foráneas y especialmente en lo que respecta al teatro, se demostró que lo decisivo no era la traducción, la influencia, sino la capacidad de asumirla y desarrollarla dentro del propio contexto. Esta fue la tarea de Jovellanos partiendo de El desertor y de otras posibles comedias del mismo género, abriendo un camino más fructífero de lo que en un principio señaló la crítica. Aunque, forzoso es reconocerlo, cuando hacia 1790 cayó en manos de traductores como Valladares de Sotomayor y Zabala y Zamora derivó hacia caminos ajenos a los de Jovellanos y Olavide. Pero es un tema que merece un estudio aparte, con una relación entre traducción y creación muy distinta a la aquí estudiada.

## La obra del joven Manuel Rincón

La intensa tarea investigadora realizada por los dieciochistas durante las últimas décadas nos hace sospechar que pocas novedades sustanciales encontraremos en una historia literaria ya conocida en sus grandes líneas. Ante esta situación cabe adoptar tres actitudes: a) dedicarse a otra época; b) «matizar» hasta la extenuación lo ya conocido o c) intentar

rellenar los pequeños pero a veces significativos huecos que todavía se dan en dicha historia.

La primera opción es lícita, pero obviamente improductiva para la tarea que debemos culminar los dieciochistas. La segunda cuenta con numerosos partidarios no declarados, quienes a veces nos sorprenden con interpretaciones novedosas. La tercera opción es la más interesante. F. Aguilar Piñal nos ha dado múltiples ejemplos en este sentido, tanto por lo realizado como investigador como por haber facilitado con sus recopilaciones bibliográficas la tarea a los demás. La consulta de los tomos de su bibliografía de autores dieciochescos nos permite captar la gran cantidad de nombres y obras desconocidos. Dichos tomos constituyen, pues, una invitación para satisfacer nuestra curiosidad como historiadores de una literatura de la cual sólo seguimos las grandes líneas, a lo mejor no tan nítidas en realidad.

Uno de esos nombres desconocidos es Manuel Rincón (1785-1804). Este autor falleció en Madrid a los diecinueve años y dejó una obra incipiente, inmadura, ingenua a veces, pero ejemplar para conocer la formación de un literato educado en el clasicismo de la época y, sin duda, bien encaminado hacia metas que su temprana muerte le impidió alcanzar. Gracias a la voluntad de su acomodada familia, sus textos teatrales y poéticos nos han llegado en unas ediciones no destinadas al consumo literario, sino ejemplos del orgullo sentido por sus familiares ante la labor desarrollada por el joven y prometedor escritor. En realidad, son ensayos, bocetos no pulidos, donde Manuel Rincón dejó huellas precisas del camino seguido en su formación literaria.

El padre del autor explica estas circunstancias con un lenguaje característico de la época en el prólogo a la colección de poesías póstumas de Manuel Rincón (1805). Justifica su decisión de editarlas porque

[...] sólo se complace de ver y hacer ver a todos en lo que había empleado el tiempo que otros de su edad malogran en la disipación, y en los vicios, son los únicos títulos en que fundo la esperanza del disimulo y de la indulgencia del Público hacia unas poesías humildes y desaliñadas (como que su autor no las engalanó para ser vistas y salen como las dejó), pero que prueban el candor y la modestia de quien las produjo; que arguyen aplicación y atareo en un joven que ha muerto al cumplir sólo diecinueve años, más que medianamente versado en las lenguas sabias, en las ciencias exactas y en las bellas letras, sobre estar constantemente sujeto a un bufete; que prometían felices progresos para lo futuro, y en fin que pueden pasar honestamente al lado de las de otros más adelantados que el público ha acogido con benignidad.

El citado volumen incluye, además de las obras originales, varias traducciones de Manuel Rincón. Autores tan significativos en aquella época como La Fontaine, Horacio y Metastasio u obras tan populares entre los lectores españoles como Las aventuras de Telémaco, de Fénelon, y Los viajes de Enrique Wanton al país de las monas, de Zaccaria Seriman, fueron utilizados para el aprendizaje del italiano y el francés, idioma este último en el cual el poeta llega a componer poesías. Pero, aparte del valor pedagógico de estos

ejercicios, nos interesa conocer el conjunto de lecturas que se suponían adecuadas para un joven culto, refinado y próximo a la mentalidad ilustrada y la estética clasicista. En Manuel Rincón encontramos las tres fuentes habituales de los situados en estas coordenadas: contacto con los clásicos, con determinados autores afines de la literatura francesa e italiana y un conocimiento relativo de la propia tradición literaria, incluyendo las obras de la generación anterior (Cadalso, Iriarte, Moratín...). Estos últimos serán, no obstante, los más decisivos en el conjunto de las obras de Manuel Rincón.

En la composición titulada La amistad (1804), que combina la prosa y el verso, algunas de estas influencias se citan de forma explícita. El autor dedica estos «desahogos» a la memoria de su admirado amigo Saturnino Maestre, a quien ya había dedicado varios poemas antes de su también temprana muerte. A pesar de las limitaciones poéticas y la abundancia de tópicos, podemos considerarla como una composición sobria y correcta que muestra una mentalidad ilustrada en una acepción amplia del término. La elección del motivo ya es significativa en este sentido, pues como se dice en el prólogo:

No sólo son acreedores a perpetua memoria los grandes personajes, y lo que comúnmente se llaman héroes, sino también cualquier individuo de la sociedad, por ínfimo que sea, siempre que se señale con acciones gloriosas de tan verdadera heroicidad y patriotismo...

Acciones como las realizadas por el también joven y rico Saturnino Maestre, cuya fortuna y espíritu filantrópico le permitieron establecer la sopa económica en su pueblo natal, Valdeolivas, y

A fin de impedir el fomento de la ociosidad y de la ignorancia con aquel socorro, puso corrientes varias fábricas perdidas que había en el Hospicio de Sigüenza, en que ocupaba gran porción de infelices.

Estas circunstancias propician el valor moralizador de la composición, explícita e ingenuamente puesto de manifiesto en algunos de sus versos. La bienintencionada elección temática y la finalidad que pretende dar a su obra no impiden la aparición, como es lógico, de versos lamentables que sólo pueden excusarse por la juventud del autor: Otros ejemplifican la relativa inadecuación entre el tema y las referencias literarias o históricas utilizadas para realzarlo:

No ha sido más que un hombre,

Cuya beneficencia y juicio sano,

Le merece el renombre

De Tito Vespasiano,

Y las delicias del linaje humano.

Mas con todo le lloro,

Y le pienso llorar eternamente,

Aunque el clarín sonoro

De la fama le ostente

Desde el rojo levante al occidente.

Pero lo más llamativo de este «desahogo del sentimiento que me ha causado la pérdida de su antigua y estrecha amistad», en palabras del poeta, es la «imperfecta imitación» de las Noches Lúgubres de Cadalso, autor inexcusable en una composición de aquella época destinada a exaltar la amistad. Modelo que, según Manuel Rincón, se combina con la «débil semejanza de las odas de algunos buenos poetas españoles».

La citada imitación de la obra de Cadalso se concreta en la presentación del joven Onofre y Antonio, su padre, en un diálogo que se desarrolla en un cementerio. El primero está desesperado por la muerte de su amigo y el segundo le consuela recordándole la necesidad de conservar la razón como guía del comportamiento. Al final, Onofre es convencido y acepta la situación como un designio divino. Desenlace nada romántico, como tampoco lo es el desarrollo de la escena, alejada de las características que permitieron la revitalización de la obra de Cadalso durante el Romanticismo. A pesar de la fecha, pues, esta «imperfecta» o, más bien, incompleta imitación es ajena al impulso romántico y prueba la dificultad de asimilar mecánicamente las reediciones de la obra cadalsiana con el desarrollo del citado movimiento. Manuel Rincón, lector de las Noches lúgubres como tantos otros, sólo la utilizó para enmarcar un diálogo cuyo contenido básico no es tan ajeno como aparenta al de la citada obra, aunque sin las peculiares notas de ambientación romántica que tanto particularizan a la misma.

Los ejercicios literarios de Manuel Rincón también le acercaron al teatro. La casa sin gobierno es una aceptable comedia situada en la estela moratiniana y El aldeano tuno es un convencional drama en un acto que revela una técnica teatral apreciable para la temprana edad de su autor. Ambas obras fueron dos veces editadas póstumamente (1805) por la

familia y las consideramos, por tanto, ajenas a los circuitos comerciales y editoriales de la época. De hecho, son ensayos teatrales destinados a las representaciones en casas particulares, en este caso la del propio autor e interviniendo como actores sus familiares con motivo de determinadas fiestas.

En la citada comedia, Manuel Rincón aborda el tema de la responsabilidad de los padres en la educación de los hijos, aunque sin los perfiles y matices de Moratín o Iriarte, a quienes probablemente conocía. Al joven autor le sobran la excesiva utilización de unos tipos teatrales convertidos en caricaturas de sí mismos y algunas notas cómicas inadecuadas, probablemente fruto de la premura con que se escribió el texto. Le falta, por el contrario, lo reconocido por el propio autor: tiempo, para matizar y perfilar sus personajes, así como para engarzar mejor las escenas.

La intención moralizadora de la comedia es obvia. Manuel Rincón critica la despreocupación de los padres por la adecuada educación de sus hijos, lo cual provoca la ruina de la familia. La avaricia y el orgullo de don Sabas y doña Eduvigis hacen imposible el correcto gobierno de la casa y desencadenan un desenlace inhabitual en las comedias de la época. A diferencia de otras similares donde el final siempre es un momento de reconsideración que permite pensar en un futuro feliz, en *La casa sin gobierno* asistimos a la ruptura de una familia en la que cada miembro ha de comenzar una nueva vida no siempre positiva. El arruinado padre debe volver a su pueblo para intentar recuperar su fortuna. La orgullosa madre se pone a servir a pesar de la «delicadeza» que le había impedido comportarse como una buena esposa y madre. Mientras Eduvigis intenta recuperar el sentido de la humildad, su hijo jugador -Cleofás- va condenado a galeras para purgar las penas de su mal comportamiento. Su hermano petimetre, Pepito, abandona a su madre para vivir a costa de una mujer como cortejo. Final moralizador, pero duro para lo que era habitual en la época, sobre todo si pensamos en una representación dada en una casa particular, modalidad teatral donde tales planteamientos apenas tienen cabida.

El drama en un acto titulado *El aldeano tuno*, a pesar de sus limitaciones, también prueba las buenas condiciones que reunía el joven autor para convertirse en un dramaturgo. Tanto el argumento como el planteamiento dramático de esta pieza, «que es verdaderamente un sainete o entremés», son convencionales en una obra destinada a criticar a los padres empeñados en buscar maridos acomodados y maduros para sus hijas sin contar con la opinión de las mismas. De nuevo son la avaricia y el orgullo en los padres los objetivos de una crítica cuyo convencionalismo no impide ciertas notas de dureza. Clotilde, la hija casadera, a pesar de estar «bien criada» en opinión de su padre -«ella barre, guisa y friega;/ reza el rosario y asiste/ a muchísimas novenas»-, no oculta su infeliz situación:

Vaya que es cosa muy dura

vivir como yo, sujeta

a un señor tan achacoso



y caprichudo; siquiera  
podía proporcionarme  
un paseo, una comedia,  
pero sí, de noche y día  
siempre atada a la cadena,  
siempre encerradita en casa,  
limpiando mocos y flemas  
que derrama por el suelo,  
paredes, sillas y mesas;  
siempre dándole jarabes,  
fregando la escupidera,  
y por consuelo esperando  
que para cuando fallezca,  
ha de querer colocarme  
con otro viejo postema.

Este lenguaje directo sorprendería en la hija de una comedia neoclásica, pero no en la de un «sainete» donde al final el avaricioso padre es burlado por un estudiante calavera procedente de Salamanca y su hija se queda soltera. Tretas y burlas desarrolladas según los cánones del género hasta llegar a un final de nuevo portador de una enseñanza para los espectadores:

CLOTILDE

¡Ay padre de mi vida!

Que se va a morir en esta

tarde, sin remedio humano,

y sin colocar me deja,

porque cuando la avaricia

el entendimiento ciega,

no se mira por los hijos,

por la salud, ni la hacienda.

Manuel Rincón destinó ambas obras a las representaciones particulares que se daban en su propia familia. Sus textos se distancian de lo habitual en los editados con un destino similar. Pero el joven autor escribe al margen del teatro público y estas representaciones. Lo hace para su familia, para divertirse con sus hermanos, tíos, padres... poniendo en escena obras sencillas, convencionales de acuerdo con la formación recibida, pero ejemplos de un buen gusto y una mentalidad ilustrada.

A Manuel Rincón le faltó tiempo, sólo tiempo, para perfilarlas mejor, aportarles una nota personal e intentar, como sus admirados Iriarte y Moratín, luchar contra el poco propicio teatro público. O tal vez no lo habría intentado dada su acomodada situación personal. O, siempre en el juego de las hipótesis, se habría decantado por opciones como las que poco después de su muerte iban a cobrar un mayor protagonismo. Todo es posible, pero al menos nos quedan unos bientencionados ensayos literarios truncados por una temprana muerte.

## Espectáculo y comedia en Antonio Bazo

Antonio Furmento Bazo, más conocido por su segundo apellido, es uno de los autores dramáticos dieciochescos que permanecen en la oscuridad, a pesar del éxito obtenido en los escenarios de su época. La escasa calidad de una parte de sus obras podría ser una causa de esta circunstancia, pero la poca atención que se le ha prestado cabe relacionarla sobre todo con la época y las corrientes en las que se sitúa su amplia producción. El período central del siglo XVIII, desde el punto de vista teatral, suele ser analizado como el momento de la aparición de los primeros autores y obras que anuncian el Neoclasicismo del último tercio. Figuras como Montiano y Luyando o Nicolás F. de Moratín han sido estudiadas en repetidas ocasiones como los primeros jalones de una trayectoria que culminaría en aquella época. Pero conocemos mejor la alternativa que el conjunto de autores y obras que provocaron la lógica y necesaria reacción de los arriba citados. En dicho conjunto se encuentra Antonio Furmento Bazo.

Intentar abarcar en un breve trabajo la obra del prolífico dramaturgo es imposible, y hasta cierto punto innecesario, pues muchas de sus características coinciden con las ya señaladas en términos generales por R. Andioc, I.L. McClelland, E. Palacios y otros estudiosos. Todos los «excesos» criticados por los neoclásicos están presentes en la producción de Antonio Furmento Bazo. Algunas de sus obras incluso podrían ser un ejemplo para justificar la reacción de quienes pretendieron reconducir el teatro por caminos de mayor racionalidad. Pero al leer sus comedias como historiadores debemos buscar las claves que le permitieron tener un considerable éxito entre las décadas de los cincuenta y los setenta. En mi opinión y en lo que respecta a sus comedias -no podríamos decir lo mismo de los otros géneros que cultivó-, la clave fundamental radica en la constante búsqueda del elemento espectacular, que a su vez acarrea la coherente aparición de otros rasgos que también le son propios.

La temática, la tipología, el número y la procedencia de los personajes, la estructura de la obra y otros aspectos fundamentales colaboran en la creación del «espectáculo». Pero mi intención es centrarme en las acotaciones escénicas incluidas en las ediciones, particularmente ricas y sugerentes en la mayoría de las obras analizadas. Frente a la sobriedad neoclásica, estas acotaciones nos indican un peculiar sentido del espectáculo, una preocupación por causar unos efectos en los espectadores que serían decisivos para el éxito de las comedias. Siempre tendremos la duda acerca de la correspondencia entre el texto de las acotaciones y su realización concreta en los escenarios de la época. Es más, dadas las carencias técnicas y económicas tantas veces denunciadas nos cuesta aceptar que algunas de las acotaciones se realizaran de acuerdo con lo indicado por el autor. Pero esta duda no afecta a los objetivos de quien incluyó una larga serie de indicaciones para crear un peculiar espacio escénico, espectacular y capaz de provocar la admiración continuada del público.

Veamos algunos ejemplos. En la comedia Pax de Artaxerxes con Grecia (1763) los alardes escenográficos se multiplican para subrayar lo espectacular y exótico de la acción dramática. Nos situamos en Sufa, Corte de Persia, en una escena inicial donde a los sonos de la música confluyen las huestes griegas y persas para firmar la paz. Los numerosos protagonistas suelen salir a escena con «acompañamientos de Persas» o de sus hasta entonces rivales. Las paces se celebran en un «grande salón» fastuosamente iluminado. En el palacio encontramos las consabidas puertas secretas que permiten acumular intrigas. El mismo lugar, en la segunda jornada y mediante mutación, se convierte en «un magnífico Templo del Sol» donde se introduce a «toda la Comparsa que se pueda» para hacer bulto junto a los dos hijos presos, que aparecen -como es habitual en estas comedias- «al son de clarín y a cajas destempladas». En la tercera jornada, vuelve a cambiar la escena para pasar a un «retiro delicioso en el Palacio del Rey» y al final, para favorecer el tan previsto desenlace, aparece el «pueblo con armas» defendiendo la inocencia de sus amados príncipes. Todo ello para enmarcar una acción donde se suceden venganzas, amores despechados, puñales y virtudes recompensadas.

Similar a la anterior obra es la adaptación de un original de Metastasio que Antonio Bazo publicó con el título La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre, y jura de Artaxerxes, rey de Persia (1762), largo y paradójico como tantos otros del mismo autor. Los posibles alardes escenográficos tienen menos presencia en las acotaciones, pero algunas indican la búsqueda de lo espectacular mediante una acumulación impactante:

Se descubre mutación de Templo magnífico, destinado para la Jura y Coronación de Artaxerxes. Trono a un lado y encima Cetro y Corona. Una Ara en el medio con el simulacro del Sol y al pie de ella fuego encendido. Salen Artaxerxes, Mandame y Artabano con una taza dorada y acompañamiento de Grandes, Guardias y Damas.

En No hay en amor firmeza más constante, que dejar por amor su mismo amante. La Niteti (1772) Antonio Bazo vuelve a incluir extensas y detalladas acotaciones escénicas. Estamos a orillas del Nilo presenciando una convencional historia de amor entre un príncipe y una supuesta pastora que al final, ¿cómo no?, es también noble. Aparte del casi imprescindible acompañamiento musical, al final del primer acto se incluye, entre otros, los siguientes elementos: «un rico Trono elevado», «un arco Triunfal de perspectiva» y «la vista de la Armada Egipciaca vencedora». Tímido preámbulo de lo presentado en la segunda jornada, donde

[...] óyese ruido de tempestad con truenos y relámpagos y en el mar chocando unas con otras las naves se irán algunas a pique. Se dará una batalla entre los secuaces de Sorete y los guardias reales al son de cajas y clarines, venciendo los guardias a Sorete, y se descubre el Arco Iris. Vuelve Beroe de su desmayo, sale Sorete defendiéndose de los soldados y Amasis, seguido de mucha tropa, por la otra parte.

Después de esta batalla digna de una superproducción cinematográfica, en la misma jornada encontramos otras escenas impactantes:

Se descubre el teatro dividido en dos mutaciones; la una, que será a la izquierda, del gran puerto de Canope, con Marina llena de navíos y marineros; y la otra, en la derecha, será el Templo de Isis, lo más vistoso que se pueda, y saldrán de él Sorete con Beroe de la mano, seguida de muchos soldados coronados, el sacerdote y otros ministros del Templo, y Amenosis, procurando detenerle.

Cuando este tipo de acotaciones no se da y ni siquiera hay batallas tampoco faltan los momentos espectaculares. Así sucede en la comedia *Sastre, rey y reo* a un tiempo. El sastre de Astracán (1757), título de sorprendentes compatibilidades que se sitúa en la senda del paradigmático *Princesa, ramera y mártir, Santa Afra* (1735) de Tomás de Añorbe y Corregel. En la obra de Antonio Bazo el singular protagonista conoce a su futura esposa y reina al salvarla de un tigre: «Sale Schenedin con la cabeza de un tigre en la mano». Desconozco qué atrezzo sustituiría a tan exótica cabeza, pero este problema sería tan convencionalmente resuelto como, por ejemplo, el hacer aparecer a los actores interpretando los personajes del rey de Astracán, el Gran Visir, el Jefe de los Eunucos y Osmán, el capitán de los Bandoleros.

Cuando Antonio Bazo, supongo que por encargo, escribe una obra de temática religiosa no prescinde del elemento espectacular, sino que lo utiliza al modo de las comedias de santos, los dramas bíblicos y los autos sacramentales por aquella época prohibidos. Precisamente en 1765 se edita *Los tres mayores portentos en tres distintas edades*. El origen religioso y blasón carmelitano, estrenada en el Teatro del Príncipe en 1762 y destinada a exaltar la orden del Carmelo y la Virgen del Carmen. Se trata de un sorprendente tríptico que muestra tres sucesos religiosos localizados en diferentes momentos históricos. Desde la primera escena «Suenan cajas, clarines y música...» para dar la entrada a los protagonistas - «acompañados por todos los más que puedan»- o subrayar algún momento clave. Los ángeles se convierten en personajes asiduos en un continuo subir y bajar desde las «nubes» para dialogar con el resto de los protagonistas. Y lo hacen «en tramoyas muy vistosas». Por el lado opuesto, por un escotillón, también aparece el Demonio mientras «suena ruido de tempestad». Y, por si faltaba alguien, la Virgen desciende desde su celestial morada:

Baja en una vistosa tramoya una Niña, que representa a la Virgen, vestida con Hábito y Escudo del Carmen, y a su lado dos Ángeles cantando. La Niña traerá en la mano un escapulario grande de Religioso de esta Orden que a su tiempo se le dará a San Simón. Éste sube en elevación mientras se repite la Música y estas tramoyas no embarazarán la siguiente, que ha de ser al centro del foro un vistoso Gabinete, donde ha de estar en su silla recostado el Papa Honorio Tercero.

Si la realización de esta escena ya era compleja, Antonio Bazo no duda a la hora de plantear otros arduos problemas técnicos en distintas acotaciones. En la primera jornada, y

en la misma escena donde aparece un ángel, «descúbrese un monte» y se da una «mutación de salón regio», vemos la siguiente acotación: «Empieza a subir de la marina una nube como una huella de hombre, yéndose extendiendo según va subiendo hasta cubrir todo el teatro». ¿Lo imaginó o lo concibió para que realmente se ejecutara? Lo mismo podemos preguntarnos con respecto a otra acotación de la segunda jornada:

Descúbrese una casa de campo con árboles, y todo el foro del jardín, y en medio de él un árbol lleno de fruta y en su cima una efigie pequeña de nuestra Señora del Carmen con rayos de luz que se irán aumentando, y el árbol estará de manera, que al tiempo de arrimar una escalera para subir a él, vaya subiendo y creciendo hasta las bambalinas y salen...

Tan prodigioso árbol frutal deja atónito a Juan de Inglaterra, reacio a implantar la Orden del Carmelo en su reino, y maravillados a los espectadores.

Entre los efectos menores encontramos la aparición de «un soldado con la cabeza del Bautista en un plato cubierta con tafetán» o la de profetas que acompañan sus palabras con todo tipo de recursos sonoros. Como es lógico, la temática religiosa que sirve supuestamente de base a la obra se resiente. Incluso encontramos algunas barbaridades -ya existe la Virgen del Carmen y se celebra la Eucaristía en tiempos del profeta Elías, y aparecen monjes en la época del Bautista...- que escandalizarían a quienes lucharon por erradicar este tipo de obras de la escena española. Pero nada parece importar a Antonio Bazo si consigue crear una obra donde, por acumulación, el espectador acabaría «aturdido» al modo señalado varias décadas después por Leandro F. de Moratín.

Podríamos seguir citando acotaciones como las arriba indicadas, pero lo importante es preguntarnos acerca de su sentido, viabilidad y coherencia con el resto de los elementos que caracterizan la producción de Antonio Bazo, al menos en lo que respecta a las comedias heroicas.

I.L. McClelland ha descalificado sus obras con justificada dureza. No le faltan razones desde el momento en que Antonio Bazo, por sí solo, supone un argumento de peso para defender la reforma teatral propiciada por los neoclásicos. Pero en esta línea apenas podemos avanzar para comprender el espectáculo que pretendió mostrar a sus espectadores con acotaciones como las arriba indicadas. Éstas son las verdaderas protagonistas de unas obras donde todo lo demás -tema, argumento, personajes, estilo...- es secundario hasta tal punto que a veces se pierde la mínima estructura dramática.

Antonio Bazo, aparte de traducir y adaptar a diversos autores italianos, jamás escribió una obra con argumento original, ni lo necesitó. Siempre utilizó una fuente literaria ajena, a menudo narrativa, y se limitó a aderezarla con los elementos espectaculares que demandaba su público. El exceso de fabulación y los argumentos densos y llenos de peripecias apenas estructuradas acercan estas obras a la narrativa, tal y como pasará décadas después con la comedia sentimental en manos de los autores del teatro popular. La ruptura de las unidades clásicas y la organización del argumento como estructura abierta permiten la acumulación de aventuras, peripecias y personajes no necesarios desde un punto de vista argumental,

pero sí para abarrotar un escenario donde se suceden las sorpresas y los efectos. De la misma manera que Antonio Bazo no duda a la hora de introducir en cada comedia heroica o de santos una o dos parejas de graciosos -que, a veces, actúan al margen del argumento central-, intercala cuantas escenas espectaculares sean precisas sin preocuparle la coherencia global de la obra, pues la misma es el caos o la simple acumulación de efectos destinados a impresionar al espectador.

Las supuestas coordenadas espacio-temporales de los personajes y acciones están en la misma línea de lo extraordinario propiciada por los citados efectos. Se acude, por lo tanto, a un convencional mundo exótico donde hasta los nombres de los diferentes personajes son un espectáculo. Antonio Bazo evita cuidadosamente la presencia de la realidad circundante en sus obras y prescinde de cualquier intención crítica o moralizadora. A pesar de las apariencias, sus obras no plantean una verdadera visión conservadora o tradicional, sino la ausencia de una lectura que vaya más allá del entretenimiento propiciado por tramoyas y mutaciones. Apenas le interesan los desenlaces de sus comedias, ni siquiera los personajes, pues todo es una mera excusa para que los espectadores puedan transgredir su prosaica, aburrida y limitada realidad cotidiana.

¿Lo consiguió? Probablemente sí. Las precarias condiciones técnicas obstaculizarían la realización de algunos efectos, pero hasta el fracaso en los mismos podría ser divertido. Una cuerda rota, una accidental caída del ángel o una mutación equivocada provocarían casi la misma respuesta positiva por parte de un público más interesado por el efecto espectacular en sí que por su corrección o pertinencia. Antonio Bazo sería consciente de esa circunstancia y no le preocuparía demasiado la complejidad de unas acotaciones que, en realidad, se podrían ejecutar de diferentes maneras con resultados casi igualmente positivos.

Por otra parte, la extensión y el detallismo de las acotaciones de las ediciones consultadas tal vez se relacionen más con el acto de la lectura que con una supuesta descripción de lo ejecutado en la escena. En unas obras teatrales casi convertidas en novelas por las cuestiones arriba indicadas dichas acotaciones estarían más destinadas al lector que a los responsables de la puesta en escena. Un lector que, por supuesto, tendría referencias propias del mundo convencional aludido en las acotaciones y que las podría reconstruir en su imaginación con relativa facilidad.

La producción teatral de Antonio Bazo es amplia y se reparte entre todos los géneros que tenían una efectiva demanda entre el público de la época. Al igual que José Concha o, más tarde, Luis Moncín no dudó a la hora de abarcar los géneros teóricamente más opuestos. Combina el drama bíblico con el sainete, la comedia de tramoya con el texto destinado a la representación en casas particulares..., pero siempre con ese tono medio, gris y nada original propio de unos autores con «oficio» que a menudo escribían por encargo. La diferencia entre Antonio Bazo y sus sucesores a finales de siglo en el teatro popular radica, sobre todo, en la ausencia/presencia del Neoclasicismo como referente inexcusable. La crítica ya ha señalado en repetidas ocasiones hasta qué punto los Eleuterios moratinianos están influidos por dicho movimiento y por la mentalidad que lo propició. Una influencia que unida a una indudable visión teatral confiere a la obra de autores como Comella un destacado interés. Sin embargo, en su época Antonio Bazo actuó con unos

referentes caducos, anclados en una tradición que estaba dando sus últimos y más degenerados productos.

Varios especialistas en la comedia de magia y de santos han puesto de relieve la importancia que en ambos géneros tiene una tradición que en el siglo XVIII ya está lejos de sus mejores momentos. Habrá excepciones, una cierta revitalización por influencias coetáneas en un género parcialmente renovado como el de la magia, pero el peso del pasado era excesivo. Algo similar le ocurre a Antonio Bazo cuando escribe sus comedias, en nada orientadas hacia el futuro y deudoras, más que de una tradición, de una fosilización de la misma donde sólo las apariencias de las mutaciones y tramoyas consigue mantener la atención de un público poco exigente.

A principios del siglo XIX la Junta de Reforma prohibió varias obras suyas, pero ya era innecesario. El teatro popular mantenía algunas constantes entre las cuales la búsqueda de la espectacularidad seguía ocupando un lugar destacado. No obstante, había evolucionado en todos los aspectos en relación dialéctica con la irrupción del Neoclasicismo teatral. Autores como Comella y Valladares nos resultan inequívocamente dieciochescos, pero la lectura de las obras de Antonio Bazo nos remite a una época anterior ya fosilizada. Un siglo XVII del que se han perdido los mejores referentes y al que sólo se le aporta una espectacularidad superficial, incapaz de ocultar la endeble entidad teatral de un texto anodino en el que los versos se convierten en un ronroneo. Dada igual, las compañías eliminarían todos cuantos fueran necesarios sin que el espectáculo se resintiera.

La lectura de obras de Antonio Bazo como las citadas nos permite comprender la necesidad de depuración y sentido común que puso de relieve la reforma teatral iniciada por entonces. El Neoclasicismo es mucho más, pero ante la evidencia de estas obras lo que se impone no es la sutileza teórica, sino la afirmación rotunda de dicha necesidad. De Antonio Bazo sólo podemos rescatar un sentido de la espectacularidad indudable, aunque basado en la aparatosidad y la acumulación de lo consabido. Es una espectacularidad que se acaba en sí misma, dejando en un segundo término los demás elementos teatrales. De ahí el tremendo contraste entre el detallismo de las acotaciones y el escaso cuidado de los diálogos, lo espectacular de las mutaciones y la falta de ritmo del texto, lo variado de los efectos y lo monocorde de la versificación, lo exótico de las imágenes y lo convencional de los personajes, lo sorprendente de algunos trucos y lo previsto del desarrollo argumental... Una espectacularidad indudable, pero levantada sobre la nada o, lo que es lo mismo, sobre una herencia ya desgastada que sólo servía para aderezar obras de origen ajeno. Frente a este teatro no era precisa una revolución global, sino actuar con rigor para depurar y sustanciar una teatralidad a la que era preciso devolver el sentido común. A finales de siglo otros autores del teatro popular siguieron cultivando esa espectacularidad, pero a partir de una base renovada en la que el Neoclasicismo, con sus variantes, constituye una aportación fundamental.



Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#).

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#).



**editorial del cardo**