



René Andioc

Prefacio a Josep M. Sala Valldaura, El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

René Andioc

Prefacio a Josep M. Sala Valldaura, El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo

Al auge impetuoso de los estudios sobre literatura del XVIII y a la necesidad de llegar a disponer de una información lo más completa posible acerca de la actividad teatral en toda la España del setecientos, o cuando menos, en todas las poblaciones entonces provistas de un local destinado a espectáculos, debemos la aparición de un nuevo estudio sobre el arte dramático en la Península. Y no en una ciudad de segundo orden, sino en una metrópoli tan importante económica y culturalmente como Barcelona.

Podrá sorprender en efecto, como advierte el autor, la poca presencia de la Ciudad Condal en la bibliografía relativa al tema, pues los dos trabajos de carácter monográfico más conocidos, de Francesc Curet uno y el otro de Alfonso Par, éste con unos saltos de varios años y a veces decenios en la cartelera, llevan ya más de medio siglo de antigüedad, fuera de que no sufren la comparación con los de su ilustre antecesor Emilio Cotarelo sobre el histrionismo madrileño. No creo que se aventure mucho Josep Sala Valldaura al suponer que este relativo desconocimiento se debe en parte, sólo en parte, a que los historiadores de la literatura catalana emplean -cómo no- su propio idioma en sus publicaciones y se interesan naturalmente en primer lugar por las obras, netamente minoritarias en el caso del teatro barcelonés del XVIII, que lo ilustran; pero no me consta que sea tanta la diferencia entre catalán y castellano como para imposibilitar el deseado «encuentro» entre los respectivos especialistas de un mismo género literario peninsular; harto significativo me parece a este respecto el utilísimo libro de María Teresa Suero Roca, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, cuyo primer tomo, de 1987, no contiene ningún estudio literario propiamente dicho aunque se mencionan en los siguientes, que son una preciosa cartelera de treinta años seguidos, todas las obras propuestas al aplauso del público, tanto las castellanas como las catalanas y las musicales italianas, pero cuya bibliografía carece de toda referencia a lo publicado sobre teatro madrileño durante los quince años anteriores, siendo así que, como se advierte consultando los tomos segundo, tercero y cuarto, una parte no escasa, ni mucho menos, de la producción de la Villa y Corte pasaba a Cataluña antes y después de la Guerra de la Independencia, así como también, por cierto, se intercambiaron actores e incluso empresarios, es decir, al fin y al cabo, experiencias, técnicas e ideas estéticas.

Una de las particularidades del libro de Sala Valldaura (el cual publica aparte una Cartellera de la última década del setecientos) consiste precisamente en haber estudiado el funcionamiento de la Casa de les Comèdies y las programaciones locales en el quicio de los

dos siglos XVIII y XIX sin perder de vista «el paisaje global del teatro español coetáneo», esencialmente madrileño por ser éste el más conocido, pero también de provincias, lo cual da pie para captar mejor las inevitables y numerosas semejanzas, por supuesto, pero además las diferencias, pervivencias o evoluciones no siempre rigurosamente sincrónicas. Un método al que nos tenemos que ir acostumbrando los historiadores del teatro, pues, limitándome por ahora a la ley básica de la oferta y de la demanda (que algunos parecen considerar ajena a la «literatura»), no creo que el grado de popularidad de un dramaturgo se pueda apreciar como es debido simplemente a partir de la difusión y recepción de sus obras, las representadas y las impresas, en la ciudad en que está avecindado, aunque sea la misma capital castellana. La frecuencia con que aparece su nombre en los carteles de teatros de las demás poblaciones y en las listas de los impresores y editores de provincias es también un dato de interés: ¿quién no conoce, como ya advierte Sala, las dinastías barcelonesas de los Giralt, Gibert y Tutó, Piferrer, cuyos nombres vienen apuntados (y a veces no) en los colofones de tantas comedias, dieciochescas y anteriores? ¿O Mompié, y Orga, de Valencia, o Tózar, de Salamanca, y otros? Además, que yo sepa, no se ha emprendido para las traducciones o adaptaciones italianas de dramaturgos españoles -aunque sí en cambio, y bien, en sentido inverso- una investigación sistemática y colectiva como la que se está realizando para el Siglo de Oro bajo la dirección de María Grazia Profeti: a la fama de Comella en España, por ejemplo, le hace eco el éxito, no muy grato a un Leandro Moratín, de varias comedias suyas en la tierra de Goldoni, y tanto es así que se le atribuyeron incluso las tres partes, bastante modificadas, eso sí, del Carlos XII de Zavala y Zamora; de esta clase de elementos tampoco podemos prescindir a la hora de un balance. Ni de las informaciones que nos facilitan la prensa y los archivos de las colonias de Ultramar: por El aviso de La Habana nos enteramos, por no hablar más que de una obra maestra, de que El sí de las niñas tardó un año escaso (tal vez menos) en representarse en la isla, y sólo en enero de 1808 se puso por primera vez en escena en el teatro de México, cuyas carteleras, incompletas, nos facilitó Olavarría y Ferrari a finales del siglo pasado, omitiendo la temporada de 1807-1808, en la que a raíz del estreno publicó el Diario de aquella ciudad varios artículos en mi opinión de notable interés, procediendo el primero de ellos -vale la pena advertirlo- del periódico habanero del año anterior.

A la inversa, el que se mencione solamente una vez el nombre del catalán Manuel Andreu Igual en la cartelera madrileña anterior a 1808 puede falsear la idea que podamos formarnos de su importancia como abastecedor del teatro en obras originales o traducidas, en lengua vernácula o en castellano, en la Barcelona de principios del XIX; de manera que el capítulo que dedica Sala a su actividad permite no solamente situarlo al nivel que le corresponde exactamente, sino también, y de rebote, apreciar las modalidades de la supervivencia de una comedia de Cañizares de la que hizo una refundición, o de otra de Valladares, cuya música supo aprovechar.

Y no me parece descabellada la idea de emprender también algún día un estudio comparativo de las programaciones no sólo de los teatros madrileños, sino también y en particular del de Cádiz, ya estudiado por F. Bravo Liñán, con las de los coliseos de las principales ciudades de la América hispana directamente relacionadas por vía marítima con el emporio andaluz. Pero contentémonos de momento con seguir reuniendo el mayor número posible de datos sobre teatros de la Península, tanto públicos como particulares; y esto, sin perder de vista que si se quiere establecer en adelante comparaciones fructíferas, se

irá imponiendo cada vez más la necesidad de elaborar un método común y concertado entre los estudiosos del teatro, pues -valga la perogrullada- sólo se puede comparar lo comparable. No se trata por supuesto de obligar a nadie a que renuncie a su personalidad de investigador, pues son dos cosas distintas, aunque no por ello totalmente separables, la interpretación de los datos -oponible a otras, por supuesto, y discutible por naturaleza- y la reunión del mayor número de ellos para constituir una base documental lo suficientemente sólida como para que una interpretación no peque de imaginativa, como suele generalmente cuando le falta aquélla, y a veces, incluso, teniéndola. De lo que se trata es pues de intercambiar con regularidad y frecuencia experiencias metodológicas propias y colectivas para conseguir simplemente un consenso sobre una serie de principios de cuya eficacia tenemos que persuadirnos cotejando y comentando resultados, conseguidos ya fuera tanto fuera como dentro de España, o sea que la metodología de los estudios sobre teatros extranjeros puede también permitirnos afinar la nuestra, y viceversa (aunque no creo que tenga muchos lectores de fuera nuestro gremio...). Porque está desprovista, cuando no de interés, sí en cambio de suficiente fiabilidad para quien la realice o la quiera aprovechar, cualquier comparación de las preferencias teatrales, pongamos por caso, del público madrileño y del valenciano, si para el primero se funda solamente en los días, seguidos o no, de representación, y para el otro exclusivamente en alguna que otra entrada, o en el contenido de los artículos de prensa, o en el número de impresiones y sus respectivas tiradas. Todos estos elementos, y otros muchos más, desde el reparto de papeles entre los actores hasta algo al parecer tan distinto como las «afecciones meteorológicas», según decían, tienen que aprovecharse juntamente y combinarse para tratar de aproximarse lo más que hacerse pueda a la realidad, en un proceso de constante revisión o matización de los resultados conseguidos.

El ejemplo más elemental que se me ocurre es el que nos ofrece la conocida obra de John A. Cook, quien dio un día el primer golpe eficaz a la leyenda de la admiración incondicional del «pueblo» español dieciochesco por el teatro áureo, después de observar simplemente que dicho «pueblo» daba su parecer inmediato (que hasta entonces no le habían pedido sus supuestos portavoces) a un tiempo por medio de su concurrencia más o menos numerosa y su fidelidad más o menos duradera a determinados espectáculos, es decir por medio de las entradas diarias, dato éste más iluminativo acerca de sus preferencias en una fecha determinada (con tal de que esté a nuestro alcance, pues no siempre es así) que la sola frecuencia de aparición de un título o un autor en las carteleras, lo cual suponía un término medio entre la expectación de un público novelero, naturalmente, y las disponibilidades, también insoslayables, de los caudales de las compañías, o sea, al fin y al cabo, el número y fecundidad de los autores contemporáneos de comedias nuevas. Sin esta primera observación de Cook, básica, repito, pero indispensable -a no ser que se pretenda novelar la Historia o que lo cuantitativo, insuficiente, por supuesto, pero necesario, parezca indigno de ser atendido por un historiador- seguiríamos tal vez con la imagen ideológicamente falseada de una España inmóvil e indefectiblemente «calderonista», o de un dieciocho reducido a lo neoclásico y al «afrancesamiento» de la escena. Pero quizás no sea ocioso decir que lo que vale para la comedia áurea en el setecientos también vale para la producción original del mismo, es decir que si el impulso dado por la aportación del erudito norteamericano nos lleva a valorar de rechazo como conviene dicha producción, el fallo del público sigue siendo el criterio más inmediato y objetivo para apreciar el grado de popularidad de una pieza teatral, independientemente del «valor» o «interés» que le

queramos conceder nosotros como historiadores, pues importa saber, antes que nada, el que le concedieron primero los contemporáneos, y luego las generaciones sucesivas (máxime si se refundieron o arreglaron), y es uno de los pocos fenómenos medibles, es decir, que podemos captar con un mínimo de objetividad, sin la cual no hay ciencia; no hablo pues aquí del lugar ocupado por dicha pieza en la Historia de las ideas estéticas, lo cual es otro problema, conexo y no menos capital, claro está, sino del grado de amplitud de esa especie de comunión parcial o completa de ideas o ideales que puede producirse entre una mayoría de espectadores o lectores y un comediógrafo, y determina el éxito, el fracaso o el aplauso moderado, cuyas causas importa a continuación investigar para superar un positivismo elemental, que no por serlo tiene que desecharse, pues sin él, sin la recolección del mayor número posible de datos objetivos que nos permitan reconstituir la base histórica en que se sientan a un tiempo el «mensaje» de la obra, el consciente y el que no lo es, y su recepción por el público, por los públicos en función de sus respectivas variantes ideológico-culturales -es decir, el significado, a menudo plural, de dicha obra en su época, y en las siguientes-, nos hallamos en la situación de aquellos que elaboraban proyectos sin cosechar antes las aceitunas. Con toda evidencia, como explico en otro lugar, fueron varias las interpretaciones de *El sí de las niñas* tanto a raíz de su estreno como entre las generaciones siguientes, algunas a veces rayanas incluso en el contrasentido; la Raquel de Huerta no tuvo la misma resonancia en 1778 que en 1810, si bien desconfiaba de ella en ambas fechas la superioridad; sigo creyendo en «la dignidad del hecho», según frase de Noël Salomon, cuyo artículo metodológico sobre «Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española», a pesar de sus veinticinco años de antigüedad, nada ha perdido de su actualidad; enfocando ese tema de otra manera, tal vez un sí es no es nostálgica, yo diría que se trata además, al fin y al cabo, de una mínima parte del vivir y pensar cotidiano y efectivo de nuestros antepasados, tanto los anónimos como los ilustres (los que han dejado una huella escrita y más aún los que no), de nuestros semejantes, que tratamos de rescatar, de arrebatarse al olvido y a la muerte; al menos así también lo veo.

Y por no haber consultado previamente a ese público, esto es, por no haber captado y deducido su reacción espontánea a partir del único dato fidedigno, cuantificado, que de ella nos queda y conviene cotejar naturalmente con las escasas reseñas coetáneas, es decir, por no haberse aprovechado el testimonio de las entradas diarias del estreno y de las sucesivas reposiciones, se ha afirmado equivocadamente que *La Jacoba de Comella*, que tuvo una acogida regular, sin más, «fue un gran éxito». Lo siento por la memoria del vate catalán, el cual por otra parte no andaba escaso de ellos; pero así no fue. Digámoslo de otra forma: ¿a quién se le ocurriría hoy -me refiero a un administrador, no a un simple consumidor- prescindir del índice de audiencia de una serie televisiva para dictaminar que ésta debe o no debe seguir, es decir si gusta, o es rentable, que es lo mismo con distinto enfoque? ¿Qué productor de cine ha de atreverse a apostar centenares de millones de pesetas sobre un guión si no abriga alguna esperanza de que guste la película? ¿Cómo sabremos que un programa electoral y quien lo defiende son populares o no lo son, o sea que satisfacen o no las aspiraciones de la mayoría, si no es gracias al número de votos conseguidos? A los analistas políticos les toca, como a nosotros con las teorías y las obras literarias, estudiar el contenido y forma de dicho programa, sus posibilidades de realización, su originalidad con relación a los anteriores, su adecuación a las necesidades del momento y su influencia eventual; pero acerca de dicha adecuación, quienes dicen la última palabra, acertada o equivocadamente, son los electores, antes, y también después, de la realización, si es que la

hay; y de ello no puede prescindir ningún analista. Mayor atención dedicaron a ese tipo de problemas (y la siguen dedicando sus tataranietos) los dramaturgos que escribieron docenas de comedias «de teatro» (por las que cobraban por otra parte 1500 reales en lugar de los 900 que se pagaban por las sencillas), cultivaron un determinado género de moda, redactaron partes y más partes de una comedia original, o por el contrario no pasaron de la segunda al comprobar el relativo desvío del público; el propio Lope nos da en su Arte Nuevo, como se ha dicho, «las recetas de su taller»; y tal actitud nos ayuda a entender mejor -aunque no basta para ello- cómo, hasta cuándo y por qué pudieron desarrollarse, y más tarde desaparecer, unas determinadas técnicas, unos procedimientos característicos de tal o cual género dramático. No en vano asistía Leandro Fernández de Moratín a casi todas las representaciones de sus obras, observando los pasos más apreciados de los espectadores. No creo que sean los teóricos los que hacen la literatura, a no ser que sean a un tiempo, en el caso que examinamos, dramaturgos, y esa tampoco es regla general; se hacen, sí, eco sonoro, como dijo Hugo, con una capacidad de sintetizar y sistematizar que otros no tienen, de unas tendencias latentes o ya manifiestas, de una predisposición a acoger una determinada estética, por lo que sus ideas a su vez pueden influir en la creación, y viceversa, en un constante vaivén dialéctico; por ello va descubriendo poco a poco la investigación más «precursores» de tal o cual género, y se pueden señalar también hitos en la «génesis» de una teoría, y por otra parte se puede concebir que Luzán no haya conocido el *Theatro de los theatros* de Bances a la hora de redactar su *Poética*. Si Moratín se hubiera contentado con ser supuestamente «mártir», como se ha dicho, de las reglas dramáticas, esto es, si hubiera tratado únicamente de realizar una aplicación de la teoría clásica, no hubiera sido *El sí de las niñas* el mayor éxito teatral en casi medio siglo; le ayudaron las reglas, por supuesto; pero más le ayudó aún su particular capacidad para captar y expresar luego el «espíritu de su época», o, dicho sea con palabras, antiguas ya, de Hennequin, menos altisonantes y más próximas a la realidad, cuya traducción saco del artículo varias veces citado: los que oyeron o leyeron la comedia estremeciéndose de placer al hallar expresadas en una lengua perfecta las ideas tan gratas que acariciaban en silencio eran por el espíritu hermanos del hombre que las hizo brotar primero en sus obras. Aunque se expresaba en términos más generales y se refería al XVIII francés, Juan Valera advirtió a su manera, en *El Comendador Mendoza*, ese fenómeno:

Cada siglo tiene su espíritu, que se esparce y como que se diluye en el aire que respiramos, imponiéndose tal vez a las almas de los hombres sin necesidad de que las ideas y teorías pasen de unos entendimientos a otros por medio de la palabra escrita o hablada. El siglo XVIII tal vez no fue crítico, burlón, sensualista y descreído porque tuvo a Voltaire, a Kant y a los enciclopedistas, sino porque fue crítico, burlón, sensualista y descreído tuvo a dichos pensadores, quienes formularon en términos precisos lo que estaba vago y difuso en el ambiente: el giro del pensamiento humano en aquel período de su civilización progresiva.

Como antes sugería y llevo escrito desde hace tiempo, considero particularmente iluminativo a este respecto el examen pormenorizado -caso de ser posible- de las entradas cobradas en los distintos sectores de un mismo coliseo, diferenciados todos por el precio de sus correspondientes localidades o asientos, que establece, por muchas excepciones que se den (e indudablemente las hay), una discriminación de tipo económico, y por lo mismo, en buena medida «cultural», entre los espectadores, que a nosotros nos permite entre otras

cosas captar con alguna aproximación las distintas razones por las que pudo gustar una misma obra, «polifónica» por esencia; de la importancia del precio de las entradas estaba perfectamente enterado un Jovellanos, quien abogaba por un encarecimiento de las localidades con vistas a desalentar al «vulgo» tanto en aras de la productividad como para crear un teatro elitista, y también lo sabían los reformadores de 1800, quienes pusieron estas ideas en práctica, con éxito indudable, como advirtió hace un siglo Cotarelo y lo celebraba en 1806-1807 Leandro Moratín, al escribir que ya no había chorizos ni polacos que sostuviesen «el abandono del arte» y que los temidos mosqueteros habían dejado de «tiranizar el voto común, reducidos, por la nueva distribución de los teatros, a más estrechos límites». Es sumamente útil saber en efecto -al menos a mi modo de ver- cuáles fueron las capas sociales más particularmente atraídas por un determinado tipo de comedia, un autor, un género dramático, antiguo o nuevo (al parecer, la comedia de magia y la patética no apuntaban exactamente a una misma categoría de público, aunque se podían combinar -miel sobre hojuelas- varios géneros); también está cargada de sentido la presencia masiva de las mujeres, en una cazuela duraderamente abarrotada (y la asistencia moderada en el patio), cuando la obra representada aboga implícita o abiertamente (al menos según se cree entonces) por una mayor consideración hacia el bello sexo, lo cual no significa necesariamente que baste con elegir este tipo de tema para agradar infaliblemente: pueden intervenir otros muchos elementos propios del mundillo de la farándula o ajenos a él. La historia literaria tiene su especificidad, pero no es historia aparte, sino parte de la Historia. Olvidarlo es mutilarla.

Y por lo mismo, como cualquier otra, es revisionista por esencia -menos la oficial, que si evoluciona es con más soberana morosidad-, y por otra parte, quieran o no quieran, es también en alguna medida tributaria de su tiempo; quiero decir que los estudiosos están inmersos en su propia historia, y como tales no pueden llegar a desprenderse total y absolutamente de su propia sensibilidad estética al convertirse simplemente en lectores de obras dramáticas antiguas (con excepción tal vez de los envidiables «apasionados» de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y de algún que otro gran director menos especializado: Narros, Marsillach, Hormigón, etc.). Y por si fuera poco, los testimonios del pasado lejano -la crítica teatral periodística, por ejemplo, o los comentarios de los mismos autores- en que fundan parte de sus interpretaciones presentan la misma característica inevitable; de manera que a pesar de los muchos adelantos metodológicos de la «ciencia literaria» desde hace, digamos, medio siglo, nuestros propios juicios tienen todavía que ser analizados, tanto como los anteriores, en función del contexto histórico-cultural en que se han formulado y del prisma que dicho contexto interpone, y teniendo por lo mismo presente el nivel a que habían llegado nuestros conocimientos, el de la provisional «verdad» histórica, cuando se formularon aquellos. Buen ejemplo antiguo de ello, entre muchos, es aquella interferencia, en la estética, de lo político tal como la podemos observar por una parte en el arreglo, por Trigueros, de La Estrella de Sevilla; y por otra en la censura de la obra por Díez González: en la comedia reelaborada se modifica el papel de D. Sancho el Bravo haciendo que se arrepienta repetidamente de su maldad con objeto de compensar en alguna medida la escasa conveniencia, en una monarquía absoluta e ilustrada, de la figura de un rey que se venga de un caballero mandándole matar; y un fenómeno análogo se da en el juicio formulado por Díez a propósito de dicha modificación, que resultó en opinión de algunos contraproducente: «Aquí parece -escribe entre irónico e indignado- que al Poeta se le apuraron todos los recursos para dejar al rey en buen lugar, pues le hace confesar en

público sus delitos para que logre la absolución de ellos; y esto lo califica de heroísmo; yo lo gradúo de imberisímil». No hace falta subrayar el interés de este tipo de palabras conectivas, que señalan el punto de coincidencia, o de fusión, por decirlo así, de dos estratos distintos de un mismo sistema ideológico (en este último caso se expresa en términos de estética dramática un juicio fundado en realidad en un criterio político, absolutista), pues suministra de tarde en tarde la prueba de que no anda descaminado el intento de contribuir a la realización de una todavía lejana «historia total». Más cerca de nosotros, se podía considerar a Comella como «el dramaturgo más inspirado e inteligente de su generación», si prestamos fe al musicólogo José Subirá, o un escritor «famélico y proletario», según Menéndez y Pelayo. Más cerca aún, se ha calificado de «críticos de la Ilustración» a los que, tras denunciar la actitud denigradora observada hacia ella durante siglo y medio por la intelectualidad conservadora y misoneísta, se abstienen de dar en el defecto opuesto consistente en valorar indiscriminada y globalmente, «en función del valor legitimador que del presente tiene el pasado o de los intereses que subyacen en su interpretación», a la monarquía carlotercista, atendiendo más a los proyectos que a las realidades, a la promulgación de las leyes que a su aplicación, a los textos propagandísticos u oficiales que a los logros, y a la imagen que de sí misma se forjó: véase a este respecto la labor realizada por el Equipo Madrid de Estudios Históricos, precisamente en la misma época en que se daba nuevo brillo (aunque peor fuera el silencio) al mito del «mejor alcalde de Madrid». Y no hablemos de quien insinúa que la adopción de este método crítico equivale a censurar a los ilustrados por no haber realizado la «revolución proletaria» con dos siglos de anticipación: lo único interesante de esta boutade es que tras el divertido mal humor (más que legítimo humorismo) se esconde un apoliticismo de baratija, esto es, a un tiempo político y vergonzante, llevando así el agua a mi molino. Yo no tengo el menor inconveniente en confesar, aunque no es pecado, que lo que me orientó hacia el estudio del XVIII fue el gran libro del liberal y francmasón Jean Sarrailh, publicado, no creo que por simple casualidad histórica, en los años cincuenta (dicho sea sin compartir ipso facto su ideario, ni infravalorar por otra parte el para mí también decisivo estudio de Luis Sánchez Agesta, que leí poco después a pesar de su leve anterioridad), el cual me pareció más iluminativo que la Historia de los heterodoxos; pero no por ello me contenté con adoptar su método de investigación ni coincidí largo tiempo con su propia interpretación, ya que, por el contrario, el lento y constante recurso, empírico, experimental, a los hechos humildes evocados por Salomon, y las revisiones que iba suscitando, me convencieron de que a la visión de L'Espagne éclairée la «simpatía» podía restarle a veces parte de su objetividad. A la inversa, tardé algún tiempo en recordar, gracias a una colega y amiga zaragozana, que el campeón de la España ortodoxa, con ser poco adicto al Neoclasicismo, no le escatimaba los elogios a Leandro Moratín en su Historia de las ideas estéticas, es decir que era capaz de posponer sus «preocupaciones» como decían nuestros antepasados, a los juicios sobre el arte dramático, al menos en lo relativo a «Inarco», el significado de cuya obra supo advertir y exponer. De la necesidad, pues, de estar siempre sobre aviso...

A propósito de significados, precisamente -y perdónese la transición más bien brutal- no quisiera concluir estas disquisiciones introductoras, ya demasiado prolijas, sin evocar un problema muy de actualidad planteado hace poco por el profesor Jesús Pérez Magallón en un interesante artículo publicado en el anejo primero de la revista Dieciocho (1997). En él se pregunta el autor si «debemos analizar el teatro -o la literatura- de una época por lo que a la gente -al pueblo- realmente le gustaba o por lo que como lectores consideramos lo más

interesante o significativo»; las páginas que preceden podrían dar a entender que elegí la primera parte de esta disyuntiva; es efectivamente lo que parece pensar algún crítico, tal vez por haber leído «diagonalmente», según solemos decir los galos, las ya bastante numerosas páginas que tengo escritas sobre teatro del setecientos. Esto me trae a la mente la acusación de aversión al teatro calderoniano lanzada contra los neoclásicos simplemente porque, como era natural, la frecuencia e incluso la violencia con que estos denunciaron su «inmoralidad» y sus «delirios» metafóricos llegaron a ocultar su innegable admiración por la maestría del dramaturgo áureo. Creo que en realidad las dos actitudes no pueden ni deben excluirse, sino que por el contrario son íntimamente complementarias, y así lo expuse entre otras cosas hace unos años en un artículo desacostumbradamente polémico, y traté de ponerlo en práctica; ¿quién no quisiera descubrir, al menos lo supongo, unos testimonios cuantitativos y cualitativos sobre la mayor parte de las comedias representadas en el Siglo de Oro, aunque no sea más que para evitar, como escribe Pérez Magallón, «especulaciones»? Se han hallado ya series de recaudaciones en varias ciudades provistas de corrales fijos, pero desgraciadamente no venían enfrente los títulos de las comedias correspondientes. Y si Fuenteovejuna figura entre las que nosotros consideramos obras maestras de Lope, ¿acaso carecería de interés la posibilidad de explicar su poco impacto sobre el público de su época?

En parte concedo -como solían decir los escolásticos- que poco sabríamos del cine contemporáneo si nos centráramos, para hablar de él, en una clase de películas como Independence Day, según afirma el citado estudioso. Pero que el tal filme sea popular -aunque no siempre bien acogido por parte de la crítica («cultura» por definición) e incluso objeto ya de una insulsa parodia- nadie puede negarlo; ni que gracias a él sepamos bastante, creo yo, del cine actual y de sus tendencias; salta a la vista (valga la palabra) que esa «popularidad» se debe a que ofrece la gama más extensa de los ingredientes que el gran público, que no se reduce al «pueblo», desea saborear, y en ello se parece, salvando las distancias, al de un siglo que llaman ilustrado: «el mayor combate aéreo de la historia de la humanidad», definición dada, en la versión francesa, por el Presidente en persona, que suena superlativa como el título de tantas comedias, militares u otras, del setecientos (y los anuncios de la actual propaganda comercial...); «democrática» mezcla de los próceres con los simples ciudadanos; el Presidente -joven y naturalmente enamorado de su esposa- es piloto que lucha como cualquier otro (Pedro el Grande el de Comella se arremangaba para trabajar con los obreros del astillero, Federico II no era de «otra naturaleza [...] que el Soldado»); aparición de extraterrestres, monstruosos y viscosos a pedir de boca, cómo no, autores de estupendas proezas técnicas y vencidos por la ingeniosidad unida al denuedo pesadamente fanfarrón (véanse las comedias «de teatro», de magia, de santos, de perdonavidas y afines, y los globos aerostáticos, sin olvidar a ¡Goya!); contra ellos se unen -bajo la dirección del más poderoso- todos los países del mundo, incluso los iraquíes (las utopías y el mito de la fraternidad universal); una dosis suficiente de enternecimiento con varias parejas reconciliadas, y castigada la más ilustre de ellas por una suerte cruel («a la Armoyante», como dijo uno); suspense a cántaros, humor, entre una espectacular nube de polvo y pólvora, e todo lo al. Una película, finalmente, «para todos los públicos», tal vez no para el más «culto», así como tampoco las de magia, las militares y las patéticas se dirigen al parecer exactamente a una misma clientela si, tratando de afinar el estudio de la participación de los madrileños, nos fiamos de las cifras -no siempre fáciles de interpretar

sin la ayuda de testimonios contemporáneos, aunque peor es nada- que arrojan los distintos sectores del coliseo.

Que esta película, en cambio, por ser fácilmente sustituible por otras anteriores sobre el mismo tema, algo así como su «tercera» o «cuarta parte», no tiene particular significado en la evolución de la Historia del Cine, es opinión que también comparto. Y no cabe duda de que ni en el XVIII ni hoy día son siempre las obras más concurridas o leídas, ni tampoco las más espectaculares (la espectacularidad no es más que uno de sus muchos componentes), las que señalan un hito en la literatura. El director de teatro Patrice Chéreau manifestaba hace poco, a propósito de un intento cinematográfico suyo poco exitoso: «No es el número de espectadores lo que determina el impacto de una película. Quince años después, ya nadie se acuerda de que L'Homme blessé no tuvo espectadores. Pero subsiste la película». Quizás no se deba tomar al pie de la letra este juicio, pues deja entrever un intento más o menos consciente de compensar el pasado disgusto; pero también es posible que, con motivo de un eventual «redescubrimiento» de la obra por un público y una crítica ya en condiciones -no por casualidad sino debido a la confluencia de una infinidad de motivos concretos, no todos estéticos- de apreciar por fin su «justo» valor, se le dé el lugar que se merece, o cree el autor que se merece. La Historia de la Literatura, la del Arte en general, no está escasa de fenómenos de este tipo, y una obra significativa puede habérsenos escapado momentáneamente sólo por no haber antes llamado bastante la atención de sus contemporáneos, o por no haberla comentado estos de manera suficiente como para evidenciar su importancia efectiva. Pero resta que si queremos tratar de aminorar la distancia que a los simples lectores que somos nos separa de los espectadores, también lectores algunos, del setecientos, con los inconvenientes, algunos de ellos insuperables, que supone este desfase, no tenemos más remedio que acudir en primer lugar, no digo: únicamente, pero sí para empezar, a los datos que nos permitan entornar, por muy poco que sea, la puerta del patio, de la cazuela o de las lunetas y aposentos.

Y hora es ya de que nos abra la del «Teatre nou» de Barcelona el que tan bien lo conoce.

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

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

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

