

01086

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**MANUEL EDUARDO DE GOROSTIZA
EN SU CONTEXTO DRAMATÚRGICO**

TESIS DE DOCTORADO EN LETRAS MEXICANAS

QUE PRESENTA

FELIPE REYES PALACIOS



ASESOR DE TESIS: DR. JORGE RUEDAS DE LA SERNA

**COMITÉ TUTORAL: DRA. NICOLE GIRON Y
DRA. CLEMENTINA DÍAZ Y DE OVANDO**



0350496

2005



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Felipe Reyes

/Palacios

FECHA: 24/11/2005

FIRMA: Felipe Reyes

Para María de los Ángeles.

Por el apoyo que me dio, con Rodrigo, para poder terminar este trabajo. Y por el estímulo que ha sido siempre su presencia desde que entró en mi vida.

If not for you...

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN..... I

CAPÍTULO I. LA TRADICIÓN DE LA COMEDIA ESPAÑOLA: DE LOS GÉNEROS POPULARES A LA REFUNDICIÓN DE LAS COMEDIAS ÁUREAS (DOS REFUNDICIONES POR GOROSTIZA)..... 1

1. LOS GÉNEROS TEATRALES POPULARES EN EL MUNDO HISPÁNICO, DEL SIGLO XVIII AL XIX..... 4
 - a) La comedia de magia: *La pata de cabra*, de Grimaldi..... 4
 - b) La comedia lacrimosa o sentimental: Jovellanos y Fernández de Lizardi.....15
 - c) La comedia heroica o militar: *Hernán Cortés en Cholula*, de Fermín del Rey 30
2. LAS REFUNDICIONES NEOCLÁSICAS DE GOROSTIZA..... 48
 - a) *También hay secreto en mujer*, su versión neoclásica de Calderón..... 52
 - b) *Lo que son mujeres*, comedia de figurón de Francisco de Rojas..... 64
3. RECAPITULACIÓN.....87

CAPÍTULO II. GOROSTIZA Y LA TRADICIÓN CLÁSICA DE LA COMEDIA (SUS OBRAS ORIGINALES).....104

1. LA TEORÍA Y CRÍTICA NEOCLÁSICA DE LA COMEDIA EN LA ÉPOCA DE MORATÍN Y GOROSTIZA..104
2. ENTRE LA COMEDIA DE CARÁCTER Y LA COMEDIA DE ENREDO: SUS PRIMERAS DOS OBRAS.....125
 - a) *Indulgencia para todos*.....127
 - b) *Tal para cual* o *Las mujeres y los hombres*.....139
3. DE LA MORALIZACIÓN AL FIGURÓN: LAS SIGUIENTES TRES OBRAS.148

a) <i>Las costumbres de antaño</i> o <i>La pesadilla</i>	148
c) <i>Don Dieguito</i>	160
d) <i>El amigo íntimo</i>	169
4. SU ÚLTIMA OBRA ORIGINAL: UN REMATE CON ESCARMIENTO (<i>CONTIGO, PAN Y CEBOLLA</i>).....	179
5. RECAPITULACIÓN.....	194
CAPÍTULO III. DE LA COMEDIA CLÁSICA A LA <i>PIÈCE BIEN FAITE</i> : GOROSTIZA	
TRADUCTOR Y ADAPTADOR DEL TEATRO FRANCÉS (UNA INTRODUCCIÓN).....	211
1. <i>EL JUGADOR</i> , DE REGNARD.....	217
2. <i>A PÍCARO, PÍCARO Y MEDIO</i> . EN EL "TRIBUNAL DEL BUEN HUMOR" DEL VODEVIL.....	227
3. LOS ALTIBAJOS DE LA PIEZA BIEN HECHA: <i>UN ENLACE ARISTOCRÁTICO</i> , DE SCRIBE Y <i>LA</i>	
<i>CHIMENEA</i> , DE AUTOR DESCONOCIDO.....	237
4. RECAPITULACIÓN.....	250
APÉNDICES.....	259
1. CRONOLOGÍA DEL TEATRO DE MANUEL EDUARDO DE GOROSTIZA.....	261
2. CRONOLOGÍA DE MANUEL EDUARDO DE GOROSTIZA.....	268
3. EL FINAL ORIGINAL DE <i>LAS COSTUMBRES DE ANTAÑO</i>	275
BIBLIOHEMEROGRAFÍA.....	283

INTRODUCCIÓN

El emplazamiento apropiado de la obra dramática de Manuel Eduardo de Gorostiza en la historia del teatro es una tarea que --en vista de los hechos y desde que Altamirano llevó a cabo su reivindicación-- le ha resultado desconcertante tanto a la crítica en general, como a las instituciones culturales de nuestro país. Por una parte, se le remonta a la categoría de *clásico hispanoamericano* y se le incluye como tal en las antologías del género (*cf.* Gerardo Luzuriaga y Richard Reeve); pero, por otra, no ha merecido una edición moderna de su teatro más o menos completo desde la que realizó Victoriano Agüeros en la transición del siglo XIX al XX (1899-1902), aunque el Fondo de Cultura Económica la ha incluido entre sus proyectos en dos ocasiones, la primera a cargo de Rodolfo Usigli a mediados de siglo, y la segunda hacia los años 80, a cargo de María del Carmen Millán y Jefferson Rea Spell. El apasionamiento intelectual de Usigli pudo haber dado al traste con su propio proyecto, desde el momento en que descalificaba, en el prólogo escrito para tal edición, una porción considerable de las piezas de Gorostiza, considerándolas indignas de atención y estudio. Mejor su prólogo, que no el teatro del autor que estudiaba, fue rescatado posteriormente en el tomo IV de sus obras, entre sus escritos sobre la historia del teatro en México. Y en cuanto al segundo proyecto, sabemos ahora, por parte de quien tuvo oportunidad de conocer después los materiales que habría de incluir, que "El altísimo costo de la edición hizo desistir al Fondo de Cultura Económica en su propósito inicial", cuando arreciaba la severa crisis económica de aquellos años (*cf.* Joaquina Rodríguez Plaza). Esto significaba, simple y llanamente, que para el Fondo, Gorostiza no contó entre sus *prioridades* de entonces, a pesar de que ya aparecía como un clásico hispanoamericano en su catálogo y, desde luego, como un autor imprescindible en su antología de teatro mexicano del siglo XIX (*cf.* Antonio Magaña-Esquivel).

En el plano de las publicaciones institucionales, pues, la atención a Gorostiza se ha centrado apenas en dos de sus obras originales, la primera y la última, curiosamente (*Indulgencia para todos* y *Contigo pan y cebolla*); e incluso esta atención, ya de por sí rutinaria por lo mismo, se ha manifestado casi nula en las últimas décadas. La Universidad Nacional Autónoma de México tardó algo más de cincuenta años para reimprimir *Indulgencia para todos* (1942; 1994), sin añadir mientras tanto ningún título más en sus colecciones, y la única edición reciente de *Contigo pan y cebolla* se debe a un esfuerzo ajeno a nuestro país (cfr. edición de John Dowling). Con la excepción de los trabajos de Armando de Maria y Campos sobre nuestro comediógrafo (justamente censurados por sus inexactitudes y su escaso rigor crítico), y la edición de Rodríguez Plaza de otras dos de sus obras, no ha habido esfuerzos para darlo a conocer mejor al lector moderno.

Pero quedaron los vestigios de la frustrada edición de Millán y Spell, las pruebas de imprenta ya formadas y listas para entrar a prensa, copia de las cuales obtuvo Emilio Carballido en generosa cesión y de inmediato procedió a publicar los materiales inéditos en la revista *Tramoya* (Universidad Veracruzana), habiéndose distinguido ésta, desde su aparición, por su interés en la dramaturgia nacional. De Manuel Eduardo de Gorostiza, esta revista ha publicado hasta la fecha quince obras, siete de las cuales eran inéditas, o no habían sido recogidas en la edición de Agüeros, estimulando además Carballido la publicación de *La chimenea* en libro, con lo que tenemos ahora un total de ocho obras nuevas, recogidas por Spell, ya dadas a conocer. Aun con su tiraje y difusión limitados, esta revista ha resultado fundamental en el rescate de las obras de Gorostiza, incluyendo "la parte más deleznable" de su producción, en términos de Usigli, la parte que quizá él no hubiera incluido en su edición.

Algo similar, si no es que más lamentable, ha ocurrido en el ámbito de la escena. Sólo por los registros memoriosos de Antonio Magaña-Esquivel sabemos de dos montajes de

Gorostiza en todo el siglo XX: el de *Contigo pan y cebolla* en 1952, auspiciado por el INBA y hecho para recordar el primer centenario de la muerte de nuestro comediógrafo, que se había conmemorado el año anterior, como correspondía; y el de *Las costumbres de antaño* o *La pesadilla*, dirigido por Héctor Mendoza dentro de las actividades del Teatro de la Universidad.¹ A éstos habría que añadir sólo el montaje xalapeño de *A pícaro, pícaro y medio*, que se hizo a horcajadas entre siglos, en el año 2000 (mencionado en el capítulo III de este trabajo), y el que con el título *Contigo, pan y cebollas* había realizado Germán Castillo, ya para finalizar el siglo anterior (1999).

Pero en este caso, el de la escena mexicana, media una circunstancia peculiar que debemos tomar en cuenta y que no constituye disculpa o atenuante: la inexistencia de teatros de repertorio en los que las nuevas generaciones puedan confrontarse con su pasado teatral. A sor Juana le sucede más o menos lo mismo que a Gorostiza; sólo son recordados, por lo que toca al teatro, en sus homenajes (véase si no, en el libro citado, el nombre de la monja en el índice onomástico y en la misma página del homenaje a Gorostiza).

¿Nos hallamos entonces, tanto en el ámbito del libro como en el de la escena, con un *clásico* que no merece ser rescatado, es más, ni siquiera estudiado en la integridad de su producción?

El problema de su ubicación adecuada en la historia se manifestó ya en aquel discurso de Altamirano en el que, al mismo tiempo que lo reivindicaba como autor mexicano, lo proponía como figura tutelar para la dramaturgia nacional en formación, atendiendo a sus coincidencias ideológicas como liberales y a los innumerables servicios que Gorostiza le

¹ En 1954, señala y aclara Magaña-Esquivel, se representó también *Cristina, reina de 16 años* "que no es de Manuel Eduardo de Gorostiza como se anunció sino del francés Jean-François Bayard; el dramaturgo mexicano no hizo más que adaptarla al castellano". Cfr. *Medio siglo de teatro mexicano [1900 / 1961]*, México, INBA, 1964, p. 122.

había prestado a México. Además de apelar a los méritos extraliterarios del homenajeado, circunstancia que se explica en razón de la coyuntura histórica que se vivía, el maestro se apoyaba en una premisa muy discutible, al sostener que *El jugador* (adaptación de una comedia de Regnard) es “la obra magistral de Gorostiza”, postergando el análisis de sus obras originales “para otra ocasión” que nunca llegó. Gorostiza quedaba así colocado por él a la cabeza de la dramaturgia de México, sin haberlo justificado convincentemente. Se manifestaba entonces un proceso de mitificación que había comenzado, muy probablemente, desde el momento en que adoptó, por la vía de los hechos, la ciudadanía mexicana. De ahí que Rodolfo Usigli se refiera al comediógrafo, no al hombre, como un “eslabón dilatado por la mitomanía hispanoamericana”, mitomanía alimentada en la juventud de nuestras repúblicas durante el siglo XIX.

Prueba de que es un eslabón, y no una figura decisiva en la literatura dramática en lengua española, afirmaba Usigli en 1948, la constituye el hecho de que, *en apariencia* y hasta donde él sabía, Gorostiza no dejó escritos teóricos:

Conocemos su concepto técnico sólo a través de su obra, pues nada dejó escrito, en apariencia —como Goldoni—, para justificar o explicar su producción ni sus puntos de vista. Esta ausencia de documentos —fuera de su explicación de las refundiciones y de las apostillas a *El amigo íntimo* y a *La pesadilla*— son la prueba más elocuente de que Gorostiza no es un iniciador ni un transformador de una forma del teatro, sino un eslabón dilatado por la mitomanía hispanoamericana.²

Pero resulta que si se hallaron después algunos documentos teórico-críticos de su pluma, los cuales fueron dados a conocer por Armando de María y Campos en 1956, aunque parcialmente, ya que éste no conoció la versión inglesa, más extensa, de los

² R. Usigli, “Manuel Eduardo de Gorostiza, hombre entre dos mundos”, en *Teatro completo. IV. Escritos sobre la historia del teatro en México*, comp., pról. y notas de Luis de Tavira, México, FCE, 1996 (Letras Mexicanas), p. 363.

mismos, que Gorostiza publicó en una revista londinense durante su destierro; pero no fue capaz el cronista De María y Campos de entrever la importancia específica que tienen en el terreno de la historia y la crítica del teatro, más que de manera muy general. Habiendo recuperado la versión inglesa en el curso de mi investigación, aquí se intenta por primera vez la confrontación entre el "concepto técnico" que revelan las obras de Gorostiza y los puntos de vista expresados en sus artículos "On the Modern Spanish Theatre".³ El resultado no nos dará necesariamente conclusiones que contradigan lo asentado por Usigli, pero sí aportará mucha mayor precisión al estudio de nuestro autor.

Escritos hacia 1823-1824, y no obstante ser de una índole principalmente histórica, estos artículos constituyen la toma de posición de parte de Gorostiza, como neoclásico ilustrado, ante las dos modalidades de romanticismo que ya estaban presentes en la vida cultural española. El *romanticismo histórico* de origen alemán, por una parte, cuya penetración, puramente teórica todavía, en la Península, había provocado las primeras polémicas al respecto, siendo amigo íntimo de Gorostiza uno de sus principales protagonistas, don José Joaquín de Mora. Con él coincide nuestro autor en su oposición a la rama romántica en cuestión, admiradora de la edad heroica de España, y de los valores monarquistas y espirituales que el teatro de Calderón representa. En ese sentido, *Las costumbres de antaño* (en su versión original) es la comedia que mejor representa la posición antirromántica de Gorostiza, mucho más que *Contigo pan y cebolla*, que está dedicada a ridiculizar la tendencia prerromántica de la novela sentimental, cuando el romanticismo no ha hecho todavía acto de presencia en la escena española. La loa final de *Las costumbres de antaño*, dedicada al tercer matrimonio de Fernando VII, exhibe de

³ Algunas apuntes hizo al respecto, en 1954, Vicente Llorens en su libro *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, aunque limitadas por el carácter general del mismo.

manera contundente la ideología ilustrada de Gorostiza, orgullosa de los logros del presente y refractaria a toda nostalgia del pasado, aunque en el discurso teórico de los artículos londinenses se muestre después respetuoso de las peculiaridades vernáculas del teatro del Siglo de Oro y de otras tradiciones nacionalistas. Jamás tomada en cuenta en los análisis de su teatro, más que en relación a su carácter laudatorio, y permaneciendo oculta, por lo visto, en los sótanos de sus primeras ediciones, la rescatamos aquí en forma de apéndice por su valor documental (*cf.* apéndice 3).

La otra vertiente romántica que es reseñada por Gorostiza en sus artículos es la que conformaban, sin reconocerse todavía bajo la designación de *romancescos*, los géneros teatrales populares que, originados en el siglo XVIII, persistieron a lo largo de las primeras décadas del XIX y vinieron luego a mostrar diversas coincidencias con el teatro romántico de los Martínez de la Rosa, Rivas, Larra y demás, entre otros aspectos el de su libertad formal y su carácter sentimental. En razón de ello han sido considerados por los historiadores del movimiento romántico como los "primeros indicios de un nuevo romanticismo" (E. A. Peers), para diferenciar a éste del que los hermanos Schlegel postularon como romanticismo originario, el de Lope de Vega y Calderón. Me refiero a la comedia de magia, a la comedia heroica o militar y a la comedia lacrimosa, géneros muy próximos todos al melodrama de esa época. Opuesto al sentimentalismo y a la manipulación que en ellos se hacía de la credulidad religiosa o nacionalista del populacho, Gorostiza nos sorprende, sin embargo, con una viñeta muy comprensiva nada menos que del vituperado Luciano Francisco Comella, a quien todo mundo refirió la sátira moratiniana de *La comedia nueva* o *El café*.

El procedimiento que se sigue en este trabajo, como se puede ya entrever, es el de analizar las obras de Manuel Eduardo de Gorostiza a la luz de los principios en pugna de las escuelas neoclásica y romántica, pero en la forma concreta en que se presentan en los diversos géneros dramáticos que se practicaban entonces. Igualmente se toma en

cuenta la variedad de prácticas dramáticas en las que casi todos los escritores se ensayaban por igual, a saber, la composición original, la refundición de obras del antiguo teatro y la traducción de obras extranjeras, principalmente francesas. Aspiramos a comprender tales géneros y prácticas dramáticas en su historicidad específica, ya que incluso la decantada universalidad e intemporalidad de la comedia clásica asume rasgos muy definidos (históricos) en el modelo del "prototeatro burgués moratiniano". Vaguedades como aquella de que Gorostiza pertenece al grupo de escritores que, "sin ser románticos, tampoco son ya clásicos",⁴ podrán entonces perfilar contornos bastante más precisos.

El orden de nuestros capítulos se atiene, pues, a esos criterios e intereses, en forma aproximadamente cronológica en cuanto a la evolución del teatro. En el primer capítulo estudiamos las refundiciones que Gorostiza hizo de sendas comedias de Calderón y de Rojas y Zorrilla, comedia de enredo y comedia de figurón, respectivamente, insertas en el contexto de los géneros dramáticos populares de tendencia melodramática y con otros rasgos que anuncian un nuevo romanticismo. Si teníamos la impresión de que en el tránsito del siglo XVIII al XIX prevalecía el neoclasicismo de manera rotunda --impresión que debemos a todos los historiadores del teatro hispánico que, siguiendo el juicio de Moratín y sin conocer aquellas obras, apenas si las mencionaron--, la revisión que hacemos nos ofrece un panorama enteramente distinto: el de una actividad teatral intensa, abigarrada y "caótica" en sus orientaciones, toda vez que ha ocurrido ya, respecto de la afición al teatro, una "ruptura de la sociedad" inconcebible en el Siglo de Oro. Señalamos aquí con especial atención la estricta continuidad de este teatro popular en el ámbito de la Nueva España, primero, y luego en el del México independiente, teatro del que da testimonio nuestro Pensador Mexicano, rechazándolo con argumentos

⁴ V. Llorens, *op. cit.*, p. 363.

similares a los de Moratín, al fin ilustrados ambos. Es en esta continuidad en la que apoyamos el concepto de un teatro *hispanico*, por decir *en lengua española y dentro de la cultura literaria que ésta originó*, y que nosotros hemos compartido como mexicanos, sin que nos preocupe mayormente, aquí y ahora, el lugar de nacimiento de Gorostiza y el de su formación como dramaturgo.

El capítulo segundo aborda las obras originales de Gorostiza, que en términos generales operan entre la comedia clásica (o comedia de caracteres) y la comedia de enredo. Admirador sin reservas de Moratín, nuestro comediógrafo pretende adherirse a los propósitos didácticos y moralizantes de su teatro, aunque introduzca desde su primera comedia un recurso que le era ajeno a aquél, el recurso de la intriga fingida para escarmiento del protagonista. Con ello su comedia, que resbalaba a la dinámica del enredo si se compara con las de Moratín, perdía en gravedad dramática, espontaneidad y verosimilitud, tal como lo advirtió la siguiente generación de críticos teatrales (Larra y Bretón de los Herreros), sin que el enredo provocado se desarrollara tampoco a la manera francamente lúdica de la comedia áurea. La repetición del recurso en varias obras más se deslizó también, de manera involuntaria, hacia la comedia de figurón, por la conducta grotesca, rayana en la locura, de los protagonistas que ameritaban un escarmiento. Concesiones al público mayoritario tanto el enredo fingido como la caricaturización del figurón, la afiliación de su teatro a la tradición clásica se revelaba más bien como una fórmula de compromiso en la etapa en que esta tradición entraba en crisis, tanto en Francia como en España. *Neoclásico crepuscular* entonces —le hemos considerado nosotros a Gorostiza—, que en su última obra original se aparta del rigorismo del canon neoclásico y deja entrever el futuro del prototeatro burgués, al demandar la escenificación realista, casi naturalista, de las desventuras acordadas para su Matilde. Muy rescatable nos parece, en consecuencia, la única de sus obras que no se atiene al malhadado recurso susodicho, *Tal para cual* o *Las mujeres y los hombres*, cuya

cuidadosa construcción nos remite, a pesar de su brevedad, o quizá tal vez por ello mismo, a la influencia de la *pièce bien faite* francesa, encarnada paradigmáticamente por Eugène Scribe. Es de esta manera como el examen del contexto dramático en que se desarrolló Gorostiza —integrado por textos y géneros dramáticos específicos, prácticas dramáticas usuales, estilos de representación y movimientos artísticos— va iluminando la forma y sentido de su propia dramaturgia. Quizá nuestro ensayo, que ha comenzado por la veta más popular y desconocida para los historiadores del teatro mexicano, parezca por ello moroso al principio, en espera de que aparezca el protagonista elegido.

A su labor como traductor y adaptador del teatro francés está dedicado el capítulo tercero, para completar el panorama de la comedia en aquella época. Más allá de su admiración por Moratín, ésta fue la escuela práctica de Gorostiza, de donde derivó algunas lecciones de dramaturgia desde los comienzos mismos de su carrera, ya sea que haya comenzado —como nos lo sugiere una hipótesis reciente— traduciendo una ópera cómica emparentada con el vodevil (*La casa en venta*), o que su primera obra sea la que se ha conocido como tal (*Indulgencia para todos*). Esta última muestra también la influencia dicha no sólo en cuanto a la anécdota, sino muy principalmente en cuanto al recurso de la trama fingida para escarmiento del protagonista, un tipo de trama que era frecuente en el caudal vudevilesco, como nos lo muestra su traducción de la anónima *A pícaro, pícaro y medio*, donde aparece un tipo muy semejante a su don Severo, que presume de filósofo escéptico.

A los vodeviles franceses, que son una modalidad de la "pieza bien hecha", se refiere Rodolfo Usigli desestimando su presencia en el teatro hispánico, en versión adaptada, y haciendo una generalización errónea acerca de su extensión, pues aunque se originaron en el acto único, los hubo después de dos, y aun de tres actos:

Puede concluirse, entonces, que la obra importante de Gorostiza es la mayor, o sea las comedias de extensión normal, y la única que merece

atención y estudio porque, con cualesquiera limitaciones, corresponde a su escuela. La obra menor, en estricta verdad, está lejos de honrarlo.⁵

No acababa de lamentarse Usigli, según se ve, de la influencia de Scribe en Gorostiza, con las numerosas traducciones que hizo de él. Pero no se trata de desentenderse de la tal influencia, sino de desentrañar la forma en que Gorostiza llegó a colocarse bajo su égida, ya que la forma originaria del vodevil, con un acto único que por razones de economía se desarrollaba en un solo lugar y en un breve periodo de tiempo, curiosamente coincidía con las exigencias formales del neoclasicismo relativas a las llamadas "unidades aristotélicas". Además de la eficacia que mostraba con el público la escuela de composición de Scribe, en el mundo hispánico sus condiciones formales le permitían mantenerse, aparentemente, dentro de la respetabilidad del neoclasicismo. Por esta razón, hemos elegido para analizar aquí tres obras que exhiben, de distinta manera, la típica factura de la *pièce bien faite*, a saber, *A pícaro, pícaro y medio*, *Un enlace aristocrático* y *La chimenea*, siquiera por saber en qué consisten sus recursos. Otra cosa sería, respecto a lo dicho por Usigli, adjudicar su posible edición a sus autores originales, y no a Gorostiza, quien apenas es su traductor o adaptador.

Pero no fue Scribe y su escuela lo único que tradujo Gorostiza. Entre lo que se conserva está *El jugador* de Regnard, preferida por Altamirano a causa de su supuesta correspondencia con los principios de la escuela clásica, cuando su autor original, quien no extrajo de ella conclusiones moralizantes explícitas, pasaba en su tiempo por indiferente a la moral si no es que por cínico. En las modificaciones introducidas por Gorostiza mostraba éste su convicción ilustrada. Aparte de esta comedia, las otras obras elegidas aquí corresponden a su actividad teatral en México, en razón de que los investigadores europeos del presente nos han dado la muestra de lo que debe hacerse, al

⁵ R. Usigli, *op. cit.*, p. 364.

estudiar las obras que Gorostiza tradujo y estrenó en Madrid, cotejándolas además con sus originales franceses (*cfr.* Ermanno Caldera y Alfonso Saura). Han dirimido con ello, ponderando el grado de participación de Gorostiza, si se trata de traducciones más o menos fieles, o si llegan a ser verdaderas adaptaciones creativas, como *El jugador*. En nuestro caso, concentrados específicamente en la historia de los géneros dramáticos tal como aparecen en los textos de Gorostiza, nos ha bastado con éstos. Pero estamos señalando también lo indispensable que nos resulta, para conocer mejor a nuestro autor, el cotejo con sus fuentes originales.

Como resultado de la confrontación que hemos propuesto, entre los principios literarios vigentes en su época, aducidos por él mismo con tal cual matiz particular, y el "concepto técnico" que exhibe la factura de sus obras, quizá no se reafirme la definición de Gorostiza como un *clásico hispanoamericano*, si por esto entendemos una genialidad verdaderamente universal. Quizá nos aproximemos más a la posición de un escritor de oficio que, aun teniendo convicciones neoclasicistas e ilustradas por su formación, en la práctica transige con las diversas demandas de diversión de un público heterogéneo, acuciado por la dinámica misma de la actividad teatral, y resintiendo en forma inevitable tanto los avatares políticos como los cambios en la sensibilidad que le tocó vivir. Un escritor crepuscular, pues. Aun así, y aunque su contacto con el teatro se limitara al cabo a su labor como traductor y empresario, Gorostiza no se desterró de la escena, en definitiva, sino hasta sus años finales.

Cabe adelantar aquí, a propósito de los muchos sucesos importantes de su vida, que a la biografía apelamos únicamente de manera circunstancial, para intentar precisiones cronológicas, o para rastrear, hasta donde nos es posible en las fuentes de que disponemos, las sucesivas actitudes políticas que pudieron haberse reflejado en su obra. Para compensar minimamente esta carencia, recogemos en forma de apéndice la cronología de su vida que preparó María del Carmen Millán, ya publicada. Y remitimos a

las fuentes biográficas a los interesados, añadiendo tan sólo dos señalamientos precautorios. El primero, relativo a la que debiera ser la principal biografía de Gorostiza, tanto por la extensión que ocupa, como por la oportunidad que tuvo su autor, don Armando de María y Campos, de manejar el archivo que los descendientes de nuestro autor conservaron en familia. Oportunidad malograda en varios sentidos, según la opinión de Lota M. Spell, la principal crítica de los trabajos que De María y Campos realizó sobre Gorostiza, y que compartimos plenamente por haber comprobado sus deficiencias. De su libro dice ella que:

No es ni una biografía de Gorostiza, ni un cuadro de su época, ni un estudio de sus obras; cualquiera de estas cosas requeriría en último término un conocimiento preciso de su época y un sentido de perspectiva que aquí falta por completo. Está formado el libro por una masa de materiales indigestos y copiados sin esmero, agrupados sin tener en cuenta la verdad, el orden o la cronología, y sin que se identifique su procedencia o la ubicación actual del original.⁶

Al manejarlo deberá tener, pues, todas las precauciones el estudioso. Y podrá ser auxiliado —segundo señalamiento mío— por las reseñas de la misma Lota M. Spell, así como por los trabajos de Luis Monguió, Manuel Ortuño y Ángel José Fernández, de reciente aparición, los cuales prestan especial atención, respectivamente, a la etapa española de Gorostiza los dos primeros, y a lo que tiene que ver con México el tercero.

Por lo que se refiere a los criterios adoptados para este trabajo, vaya primero la explicación de que, por razones didácticas que nunca están de más, en el caso de los textos en lengua extranjera que utilizamos, los citamos primero en traducción nuestra y copiamos en seguida, entre corchetes, la versión original. Y en cuanto a nuestras citas del teatro de Gorostiza, su fuente es la edición de Victoriano Agüeros (de la que sólo a veces

⁶ L. M. Spell, "Gorostiza destrozado", *Historia Mexicana*, vol. X, núm. 3 (ene.-mar., 1961), p. 491.

actualizamos su puntuación), por parecernos la más asequible para el estudioso, aun cuando hayamos tenido a la vista *algunas* ediciones originales.⁷ Para las obras recientemente rescatadas, nuestra fuente ha sido la revista *Tramoya* y el libro publicado por la Universidad Veracruzana, en edición, todas ellas, de Jefferson Rea Spell. Una deuda más tenemos con este investigador estadounidense, el utilísimo cuadro cronológico de las obras de Gorostiza, con las fechas de su estreno y publicación, tanto en Madrid como en México, y con los datos de su identificación y rescate, el cual podemos incluir aquí como el apéndice I, gracias a Emilio Carballido.

⁷ Respecto de los textos españoles que consultamos en la colección de Rivadeneyra (BAE), por razones de uniformidad actualizamos su ortografía.

CAPÍTULO I

LA TRADICIÓN DE LA COMEDIA ESPAÑOLA: DE LOS GÉNEROS POPULARES A LA REFUNDICIÓN DE LAS COMEDIAS ÁUREAS (DOS REFUNDICIONES POR GOROSTIZA)

¿Qué tipo de teatro se escribía y representaba en el territorio hispánico en las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX? Al penetrar en la abundante producción teatral de esta época se distinguen de inmediato dos cuerpos de teatro claramente antagónicos y antitéticos, tal como lo testimonian unas décimas jocosas publicadas en la prensa matritense en 1791:

I

¿Ven ustedes, por su vida,
esa "comedia" arreglada,
al arte tan ajustada,
a sus reglas tan ceñida,
de los sabios aplaudida
y cuyas partes iguala
la unidad de que hace gala?
Pues con finura tan cierta,
como a mí no me divierta,
"es la comedia más mala".

II

¿Ven la otra que al contrario
 es un plan de necesidades,
 que no conoce unidades,
 que su tema siempre es vario,
 que todo es estrafalarío
 cuanto propone en la escena,
 y que está de absurdos llena?
 Pues con tanto trampantojo,
 como a mí me llene el ojo,
 "es la comedia más buena".¹

Generalmente, así distinguía el gusto del público mayoritario de Madrid entre las "comedias arregladas" o "ajustadas" a las reglas, es decir, tragedias y comedias de corte neoclásico, y otro tipo de teatro con mayor aceptación al que E. Allison Peers, historiador del movimiento romántico español de quien tomamos la cita anterior, considera como *no literario*, formado principalmente por comedias de magia, comedias lacrimosas o sentimentales y comedias heroicas. Por el público que lograban congregarse, así como por los antecedentes de estos tipos de teatro -el uno originado por el impulso universalista del neoclasicismo y el otro arraigado profundamente en la tradición teatral propia-, bien podría designárseles, quizá con mayor precisión, como *teatro culto* y *teatro popular*, sin que ello implique necesariamente divisiones tajantes fijas, sino convencionales. Tan no existió semejante división en los hechos, que ambas clases de teatro se representaban alternativamente, en Madrid, en los dos mismos teatros nacionales, el del Príncipe y el de la Cruz, y la obra que en su momento logró un mayor número de representaciones continuas (*El sí de las niñas* [1806], de Leandro Fernández de Moratín) corresponde al tipo de un teatro sin concesiones popularizantes. Aparte quedaría la "refundición" o drama adaptado de otro del Siglo de Oro, al que bien pudo habersele dedicado una tercera

¹ Lucas Alemán, pseud., *Diario de las Musas*, núm. 49 (18 de ene., 1791), p. 203.

décima jocosa a causa de su carácter *híbrido*. Precisamente por eso, *porque en ellas hacen colisión los principios opuestos de dos modelos dramáticos*, nosotros revisaremos, como corolario a este primer capítulo, las refundiciones que hizo Gorostiza de sendas obras de Calderón de la Barca y Francisco de Rojas. Aparte coloca también E. Allison Peers a la comedia de figurón, por considerarla residuo un tanto decadente del teatro de fines del XVII.² Y resulta que la comedia de Rojas pertenece a ese género, según veremos.

El mismo Peers menciona a los tres dramaturgos dieciochescos que, a su juicio, serían los más conspicuos exponentes de los géneros populares mencionados, sin dejar de señalar el "escaso mérito intrínseco" de sus obras, aun cuando indudablemente ocupen "un puesto en la historia de la literatura"; así nos son presentados Luciano Francisco Comella (1751-1812), Gaspar Zavala y Zamora (1762-?) y Antonio Valladares de Sotomayor (?).³ La presencia de dichos dramaturgos se extiende a este lado del Atlántico, a la ciudad de México, capital de la Nueva España, y sigue siendo tan frecuente al finalizar el siglo como en la metrópoli misma, según puede corroborarse en las listas de obras representadas en el Nuevo Coliseo de México que corresponden a esa época.⁴

Aunque no haya sido tan conspicuo, a ellos se puede añadir a Fermín del Rey (?), recientemente rescatado en una edición mexicana que estudiaremos aquí.

² Cfr. E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, trad. José María Gimeno, Madrid, Gredos, 1954 (Biblioteca Románica Hispánica. Tratados y Monografías, 4), t. I, pp. 69-80.

³ *Ibidem*, p. 74.

⁴ Cfr. Irving A. Leonard, "The 1790 Theater Season of the Mexico City Coliseo", *Hispanic Review*, XIX, No. 2 (April, 1951), pp. 104-120; "The Theater Season of 1791-1792 in Mexico City", *Hispanic American Historical Review*, XXXI, No. 2 (May, 1951), pp. 349-364, y "La temporada teatral de 1792 en el Nuevo Coliseo de México", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año V, núm. 4 (oct.-dic., 1951), pp. 394-410.

Por otra parte, en los teatros madrileños se daba una división adicional, basada en razones prácticas y pecuniarias, que no precisamente en criterios de legitimación estética; de acuerdo con la inversión económica que requería su montaje y el precio de las entradas, había “comedias diarias o sencillas” y “comedias de teatro”; las últimas eran “aquellas en que se daba al decorado y a la maquinaria una importancia excepcional”,⁵ por lo cual resultaban más caras que las primeras y, no obstante ello, eran las preferidas por el público mayoritario a causa de su espectacularidad, como ocurría con dos de los géneros que hemos mencionado.

Una revisión detenida de algunos ejemplares característicos del teatro “no literario”, contrastada con la forma en que los españoles revisaron la valiosa herencia recibida del Siglo de Oro, nos permitirá reconstruir, en sus rasgos más señalados, el contexto dramático en que se ubica, en general, la producción dramática neoclásica y, en particular, la obra de Manuel Eduardo de Gorostiza.

1. LOS GÉNEROS TEATRALES POPULARES EN EL MUNDO HISPÁNICO, DEL SIGLO XVIII AL XIX

a) *La comedia de magia*: La pata de cabra, de Grimaldi

Los orígenes de la comedia de magia podrían situarse a principios del siglo XVIII, ya que “entroncan con las últimas comedias mitológicas del XVII y con *El mágico prodigioso* [2a. versión, 1663] de Calderón, aprovechando los progresos de la escenografía”, según señala René Andioc.⁶ Y ya desde esos principios se da una identidad fundamental entre

⁵ René Andioc, “El teatro en el siglo XVIII”, en José María Díez Borque, ed., *Historia de la literatura española*. III. Siglos XVIII / XIX, Madrid, Taurus, 1980 (Persiles, 118), p. 200.

⁶ *Ibidem*, p. 201. Andioc se concentra en el siglo XVIII, pero el género tiene preclaros antecedentes desde principios del siglo anterior, como es el caso de *La cueva de Salamanca* (entre 1600 y 1608) y *La prueba de las promesas* (ca. 1818), de Juan Ruiz de Alarcón.

la comedia de santos y la comedia de magia: la obra de Pedro Calderón de la Barca, aunque prototipo de la segunda, es a causa de su héroe --el futuro san Cipriano-- "legítima comedia de santo" al mismo tiempo. Por los abusos a que dieron lugar, y en razón de esa identidad entre una y otra, ambos géneros fueron objeto de prohibición en 1788, aunque el real decreto correspondiente no fuese totalmente acatado; en cuanto a las comedias de magia, éstas llegaron a representarse con el título cambiado para ocultar su verdadera índole.⁷ El género tiene un repunte en la segunda década del siglo XIX, y es de señalarse por entonces la asistencia del propio rey Fernando VII, según documenta Emilio Cotarelo y Mori: "El Rey asistió muchas veces a los dos teatros en este año [1815-1816], sin desdeñar las funciones más populares, pues volvieron las comedias de magia, como *Marta la Romarantina*, *El anillo de Giges* [de Cañizares] y *El mágico de Eriván* [de Valladares]".⁸

Ya para 1832, estando muy cerca el advenimiento pleno del romanticismo, se juzga a este género con mayor condescendencia, o con más amplio criterio del que emplearon antes, para promover su prohibición, los neoclasicistas e ilustrados. Así lo muestra la definición que de las *comedias de magia* ofrece un manual didáctico, escrito por un

⁷ En la Nueva España se repite la situación, con sus excepciones, según ha podido confirmarlo Germán Viveros: "Se sabe también que, en la última década del siglo XVIII, en la ciudad de México procuraba imponerse la prohibición de representar comedias 'de absurdos' (entiéndase 'de magia'); así, en septiembre de 1794, la autoridad virreinal negó su venia para representar las dos partes de *El mágico catalán*, alegando que en España estaban prohibidas las comedias de esa clase, igual que las que estuvieran compuestas 'sobre argumentos de santos' [...] No obstante, un año después se recomendaba la escenificación de *El anillo de Giges y mágico rey de Lidia*, de Cañizares (?), con paga doble la entrada, 'por tramoyas y nuevas decoraciones que necesitaban'." *Teatro dieciochesco de Nueva España*, México, UNAM, 1990 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 111), p. xlv.

⁸ Citado por David Thatcher Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, trad. de Juan Manuel Seco, Cambridge, The University Press, 1996, p. 103.

conspicuo autor de refundiciones teatrales y destinado al uso de los alumnos del Real Conservatorio de Música, esto es, donde se entrenaba a los futuros actores del teatro madrileño. La definición incluye los rasgos de composición dramática más frecuentes en las comedias de magia y lo que es dable esperar de ellas:

En éstas se pintan los prodigios que se supone obra un encantador o mágico; y como en estas piezas apenas cabe el fin moral, se exige del poeta que dé al mágico un buen carácter, y que emplee su fingido poder en auxiliar la virtud y castigar el crimen. Como piezas dedicadas únicamente a la diversión, no se limitan al tiempo y lugar que piden las reglas, y su lenguaje puede ser más artificioso que el de las piezas regulares, pues al poeta que escribe dramas de magia le es permitido violar la verosimilitud con tal que divierta, conservando el decoro que exige el teatro.⁹

La oposición radical entre virtud y crimen, así como la frecuente aparición en estas obras del mismo Demonio como padre de la magia, enlaza el esquema usual de las comedias de magia --según esta definición-- a la estructura básica del melodrama, género dramático sumamente popular en todos los tiempos.

Para poner a la vista un ejemplo concreto, vamos a tratar de la obra más representada en España durante la primera mitad del siglo XIX y que por ello resultó más popular, en ese periodo de tiempo, que los dramas románticos de mayor repercusión, incluido el *Don Juan Tenorio* [1844] de José Zorrilla en su primer momento. Se trata de *Todo lo vence amor, o La pata de cabra* (1829), adaptación de Juan de Grimaldi a la comedia de César Ribié y A. L. D. Martainville intitulada *Le pied de mouton*, representada por primera vez en París en 1806. *La pata de cabra*, como fue después mejor conocida, era una adaptación

⁹ Félix Enciso Castrillón, *Principios de literatura, acomodados a la declamación, extractados de varios autores españoles y extranjeros para el uso de los alumnos del Real Conservatorio de Música de María Cristina*, Madrid, Repullés, 1832, p. 42. Citado por D. T. Gies, *op. cit.*, p. 110.

bastante libre de dicha obra, y para su estreno fue anunciada como un "melo-mimo-drama mitológico burlesco, de magia y de grande espectáculo". Al momento de su estreno alcanzó nada menos que diecinueve representaciones consecutivas. Dicho así, eso no nos dice ahora gran cosa. Pero hay que tener en cuenta que entonces las obras cambiaban constantemente durante la temporada teatral. Lo normal eran tres o cuatro representaciones seguidas, diez podían considerarse como un auténtico triunfo, y muchas obras ni siquiera pasaban del día de su estreno: en ese contexto hay que ubicar las veintiséis funciones de *El sí de las niñas* y las diecinueve de *La pata*. Pero resulta que esta obra acumuló todavía durante el resto de la misma temporada cuarenta y ocho funciones adicionales. Ya para mediados de siglo se había representado doscientas setenta y siete veces, e iba a dar más de sí durante el resto del siglo XIX. En cuanto a la asistencia de público, las cifras resultan mucho más significativas. David Thatcher Gies, después de revisar los archivos municipales de Madrid que contienen la información que aquí repetimos, calcula "conservadoramente" que entre 1829 y 1850 más de doscientas veinte mil personas vieron *La pata de cabra* en esa ciudad, cuya población escasamente rebasaba los doscientos cincuenta mil habitantes.¹⁰ Y es que no sólo de todos los barrios de Madrid acudía gente a verla --"espectadores de un nuevo género" que poblaban ahora la "cazuela" y la luneta--, sino que también se trasladaban específicamente con ese propósito desde las provincias, aun sometiéndose a las incomodidades y restricciones que imponía la delicada situación política. El testimonio del propio José Zorrilla no resulta entonces nada exagerado al recordar que, siendo su padre superintendente de la policía en Madrid, tuvo que extender un alto número de visas a causa del entusiasmo por el

¹⁰ Cfr. D. T. Gies, "Inocente estupidez": *La pata de cabra* (1829), Grimaldi, and the Regeneration of the Spanish Stage", *Hispanic Review*, LIV, No. 4 (Autumn, 1986), pp. 380-386. La primera edición de esta comedia (Madrid, Repullés, 1831) consigna la fecha de su estreno: 19 de abril de 1829. Existe edición moderna, debida a David T. Gies: Rome, Bulzoni, 1986.

teatro: "estaba absolutamente prohibido a todos los españoles de las provincias venir a Madrid sin una razón justificada, y el Superintendente visó 72.000 pasaportes por esta poderosa e irrecusable razón, escrita en ellos a favor de sus portadores: 'Pasa a Madrid a ver *La pata de cabra*.'"¹¹ El público de teatro del México independiente no tuvo que "pasar a Madrid" con el mismo propósito; *La pata de cabra* se representaría también en la ciudad de México, aunque al parecer no de inmediato. ¿Por qué, pues, tal entusiasmo? A continuación, un resumen de la anécdota, debido también a Gies, a quien apenas glosamos en algunos detalles.

La historia comienza en el momento en que el héroe, don Juan, hace preparativos para suicidarse, ya que no puede casarse con su amada Leonor, una rica doncella aragonesa, quien padece el encierro a que la somete su severo tutor, don Lope. Ya desde la primera escena, las pistolas con las que Juan quiere quitarse la vida se desprenden mágicamente de sus manos, volando, y se descargan por sí solas en el aire. A este efecto inicial le sucede inmediatamente la aparición de Cupido en el tronco de un árbol, seguido por varios genios, quienes le obsequian un amuleto al desventurado Juan: una pata de cabra. La pata misma se obtiene como resultado de una secuencia de impresionantes efectos escénicos: Cupido traza con una de sus flechas un círculo en la tierra y otro en el aire, y los círculos (que representan la luna y una cascada) se tiñen del color de la sangre. Truenos, relámpagos y fuego preceden la aparición de los genios, quienes depositan una cabra dentro de una caldera, la cual es cubierta por las llamas del fuego que provoca un relámpago. Lo único que queda es la pata de cabra, que Cupido concede a Juan junto con la promesa de felicidad eterna al lado de Leonor. Juan viaja a Zaragoza para enfrentarse con el pretendiente que Lope ha escogido para Leonor, el

¹¹ Citado por D. T. Gies, *ibidem*, p. 382.

obtuso don Simplicio Bobadilla de Majaderano y Cabeza de Buey (que era actuado por Antonio Guzmán, quien se hizo famoso con ese papel). Simplicio se muestra como un cobarde y un bufón, y cuando Juan le lleva serenata a Leonor, la tierra se abre y salen de ella cuatro músicos, quienes se transformarán un poco después en las cuatro dueñas de que Lope se vale para vigilar a Leonor. Simplicio, que ha presenciado la transformación, no puede convencer a nadie de que las dueñas son realmente músicos (o "demonios"), pero finalmente convence a Lope de que Juan se oculta ahí mismo. Un truco con el espejo en la recámara de Leonor proporciona un escondite para Juan, y las dueñas pasan por una nueva transformación en escena, convirtiéndose esta vez en ninfas. Simplicio presencia nuevamente el espectáculo entero, pero en el momento en que hace venir a don Lope a la habitación todo ha regresado a su condición previa. Finalmente, Juan es capturado y los amantes son llevados a una torre donde los encierran; pero al final del acto primero Cupido arriba a su prisión en un elegante carruaje que vuela y "se desploma la torre, y queda[n] recogido[s] en el carro".

El segundo acto está dedicado a los inútiles intentos que hace Simplicio para capturar a los dos amantes, y abunda en cambios de escena y en complicados efectos teatrales: Simplicio saca una espada de más de tres metros y medio de una vaina que mide apenas unos setenta centímetros; una pieza de pan vuela alrededor de una mesa, apartándose del alcance de Simplicio; se da también un sorprendente intercambio de balcones del segundo al primer piso de la casa de Lope; los representantes de la justicia son suspendidos en el aire a un metro de altura; las figuras humanas de las pinturas que hay en casa bostezan y espían a Simplicio; las velas se encienden por sí solas; y en el acto más intrépido de tramoya teatral, el gorro que Simplicio lleva puesto se infla hasta convertirse en un enorme globo que se lo lleva hasta el cielo. El acto segundo termina con Cupido rescatando nuevamente a Juan y Leonor en su carruaje volador.

El acto tercero trata del viaje de Simplicio a la luna, y resulta que cuando está a punto

de regresar a casa, la tierra se abre y se lo traga, llevándose a las profundidades hasta las fraguas de Vulcano. Vulcano decide ayudar a Simplicio en su combate contra Juan y Cupido, y se llevan a cabo entonces una serie de trucos y transformaciones durante el conflicto entre los antagonistas, auxiliados por sus respectivos dioses protectores. Cupido convierte una concha de mar en un magnífico barco griego tripulado por una hueste de querubines; el barco se convierte luego en un terrorífico monstruo marino que vomita fuego. Pero el verdadero amor prevalece y finalmente Lope aprueba el matrimonio entre don Juan y Leonor. Inclusive Simplicio, derrotado, no tiene otra que ceder y reconocer que "Todo lo vence amor" --*con un poquito de ayuda mágica*, enfatiza Gies.

La estructura que reconocemos a través de la anécdota no es la de un melodrama en este caso, sino la de una comedia de final feliz con tratamiento fársico --final feliz que está anunciado desde el título mismo, "Todo lo vence amor"--. En todo caso, es patente que su objetivo principal es la diversión.

La diversión que procurara dependía, naturalmente, de la eficacia de la representación escénica. En este sentido, *La pata de cabra* resultó excepcional, gracias a la creatividad y profesionalismo de su autor y director de escena, Juan de Grimaldi, a quien el teatro español debe mucho de su evolución en esta época y cuyos méritos se encarga el mismo Gies de reconocer en justicia:

Creó verdaderas compañías de repertorio, grupos de actores bien entrenados, con dramaturgos y traductores locales, quienes trabajaban juntos en esta empresa haciendo de ella una aventura excitante y afortunada [...] Mejoró no sólo la actuación y el repertorio, sino también los aspectos técnicos del teatro --decorados, iluminación, maquinaria teatral y el diseño de los espacios interiores--, todo lo cual tuvo un papel fundamental en la [posterior] aceptación de los dramas románticos en la capital.¹²

¹² *Ibidem*, p. 378.

[He created real repertory companies, groups of skilled actors and in-house dramatists and translators who worked together to make their enterprise into an exciting and successful venture (...) He improved not only the acting and the repertory but also the technical aspects of the theater -sets, lighting, stage machinery, interior design -which played key roles in the acceptance of Romantic dramas in the capital.]

Grimaldi era por cierto, de nacionalidad francesa y había llegado a España con las tropas del duque de Angulema en 1823, para permanecer ahí hasta 1836; y he aquí que se volvió exitoso hombre de teatro. Había hecho del teatro una verdadera "industria" competitiva y rentable en la que dramaturgos, traductores y refundidores satisfacían lo mejor que podían la insaciable demanda de parte del público. Buena parte del teatro madrileño era, por lo tanto, mera industria de diversión.

La pata de cabra había encontrado la fórmula del éxito porque tenía de todo, como afirma con cierta socarronería un crítico moderno: "De este modo, la comedia de magia se convierte en algo amable para muchos, pues tiene algo que ofrecer a casi todos. Tiene diversión verbal, visual, humor, espectáculo, moral, sentencias, baile, música, incluso sentido común."¹³ De modo que, para los autores neoclasicistas la competencia era ingrata o desventajosa, según reconoce ironizando con cierta amargura un periodista anónimo de esa época: "¡Comedias arregladas! ¡Lindo empeño! Para comedias arregladas estamos. Las gentes de los barrios no van a las comedias arregladas, y el círculo de los abonados es demasiado estrecho para llenar el teatro todos los días."¹⁴

En el México independiente *La pata de cabra* tuvo un éxito similar a lo largo del siglo

¹³ Joaquín Álvarez Barrientos, citado por D. T. Gies, *El teatro en la España...*, p. 103.

¹⁴ Citado en *ibidem*, p. 109.

XIX, según ratificaría, a finales del mismo, Manuel Gutiérrez Nájera el cronista, aunque en nuestro caso no dispongamos ni de estudios estadísticos puntuales como los de Andioc y Gies para el teatro español, ni de archivos integros para ejecutarlos a causa de nuestra accidentada historia política y social. Tenemos, no obstante, y para empezar, el testimonio de la prensa y de los trabajos que se han basado en ella, como la *Reseña histórica del teatro en México*, de Enrique Olavarría y Ferrari, la cual da cuenta brevemente del estreno de la obra de Grimaldi en 1841: "En el [Teatro] de Nuevo México, la novedad de fin de año fue la comedia de magia *La pata de cabra*, que estrenada con delirante aceptación el 30 de diciembre, con ella pasó a 1842 en frecuentísimas repeticiones."¹⁵

Las siguientes dos referencias son un poco más explícitas, afirmando la primera que "En el ramo de verso, la empresa [del Teatro Nacional], que estaba entonces formada por los señores Pozo y Lasquetty [1848], obtuvo buenas utilidades con las muy frecuentes representaciones de *Los misterios de París*, *La pata de cabra*, *El mágico de Serván*, *El serrallo de Tánger*, *Los húsares de la muerte*, *Don Juan Tenorio* y otras obras de aparato y espectáculo."¹⁶ Y por lo que toca al mismo año de 1848, citando a un cronista algo zumbón y anecdótico, se recuerda que

la empresa exhumó la comedia de magia *La pata de cabra*, "comedia --dijo *El Siglo--*, que ha tenido también su primera y segunda época, como ciertos gobiernos, ciertos periódicos y ciertos consumidores de nuestra Independencia, y lo hizo con gran lujo de decoraciones y trajes, y con originales y bellas tramoyas. [Antonio] Castro caracterizó con mucho talento el *Don Simplicio*, y todo habría salido inmejorable, si la lluvia de

¹⁵ E. Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*, 3ra. ed., pról. Salvador Novo, México, Porrúa, 1961, t. I, p. 391.

¹⁶ *Ibidem*, p. 476.

fuego de las fraguas de Vulcano no hubiera sido tan insoportable que casi ahogó a la gente con el humo y el olor del azufre.”¹⁷

Ya para las últimas décadas del siglo, sin embargo, se ha dado un giro en relación con el público al cual se destina ahora *La pata*, pues se ofrece en funciones vespertinas y de fin de semana considerándola francamente como *teatro infantil*. El aprecio que hace de ella Olavarría y Ferrari varía entonces en relación directa con la calidad de la representación testimoniada por sus fuentes o presenciada por él, ya sea reconociendo que ha constituido la “delicia de los niños de varias generaciones” o recordando que cierta compañía de medianos artistas dramáticos “procuraba entretener a los niños y a los bobos con las comedias de *magia*”.¹⁸ En total, hasta 1911 que abarca el texto de Olavarría y Ferrari, se hallan 18 registros de *La pata*, aunque debió de haberse representado en muchas más temporadas. La *Reseña* misma de Olavarría y Ferrari da un salto inexplicable, dejándola de mencionar de 1853 a 1879, aunque también aquí en México se haya representado más que el *Don Juan Tenorio* según Gutiérrez Nájera.¹⁹

Tal celebridad alcanzaron la obra y su protagonista que llegaron a las lides políticas, dando nombre a un periódico conservador y a uno liberal,²⁰ y en el terreno del teatro

¹⁷ *Ibidem*, p. 478.

¹⁸ *Ibidem*, t. III, pp. 1833 y 1924.

¹⁹ Luis Reyes de la Maza, por su parte, afirma que “En enero de 1850 en un programa en que se anuncia la reposición de la comedia de magia que más dinero dio a los empresarios en el siglo pasado, o sea *La pata de cabra* [...]”, aunque la atribuye erróneamente a Juan Eugenio Hartzenbusch, quien sí fue autor de otras tres comedias de magia: *La redoma encantada*, *Los polvos de la madre Celestina* y *El diablo verde*. Cfr. *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, p. 91.

²⁰ *La Espada de D. Simplicio*. “Periódico escrito por el pueblo y para el pueblo” (1855-1856), del cual dice brevemente María del Carmen Ruiz Castañeda en un catálogo: “Periódico satírico, en parte redactado en verso. Fue conservador en materia política y se mantuvo en contra de la obra de

mismo, se dio aquí la acostumbrada continuación o segunda parte, esta vez en forma de zarzuela y con el título *Don Simplicio Bobadilla en México, un año después de la Pata de Cabra*.²¹

La opinión del Duque Job sobre la comedia de Grimaldi es que "Está llena de sandeces y no tiene de mérito literario ni un adarme; pero las boberías y malandanzas de don Simplicio, la variedad en mutaciones y tramoyas, tienen boquiabiertos y dejan estupefactos a los niños [...] Y cuenta que *La pata de cabra* ha tenido en México más representaciones que el mismo *Don Juan Tenorio*." Aunque en la misma bien documentada crónica dominical, preñada de nostalgia por lo demás, antes ha defendido al género en sí, por sus posibilidades no ya espectaculares, sino principalmente *literarias*:

Las comedias de magia no son tan baladíes y despreciables como lo piensa el vulgo. En ellas, como en todos los géneros literarios, caben la bondad y la belleza; y más acaso que en el drama y en la comedia de costumbres puede una imaginación poderosa desplegar sus alas. La intervención de lo maravilloso no destruye el mérito de ninguna obra.²²

Reforma. Se atribuye a Vicente Segura Argüelles." Y acerca del otro: *La Pata de Cabra*. "Periódico dedicado al pueblo", Imprenta de M. Murguía, 1855: "Periódico satírico, redactado casi en su totalidad en verso, mantuvo una posición liberal. Juan de Dios Arias fue su director." Cfr. *La prensa, pasado y presente de México* (Catálogo selectivo de publicaciones periódicas), México, UNAM, 1987, pp. 73 y 74. Antes se había publicado, de 1845 a 1847, *Don Simplicio*, periódico "burlesco, crítico y filosófico", redactado por "unos simples", principalmente Ignacio Ramírez El Nigromante, Guillermo Prieto y Manuel Payno.

²¹ De autor mexicano no identificado, y representada en el Teatro Nacional el 23 de febrero de 1854. Cfr. E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 556.

²² El Duque Job, "Crónicas del domingo. *Los polvos de la madre Celestina*", *El Partido Liberal*, t. I, núm. 24 (15 de marzo de 1885), pp. 1-2. Cito por la edición de Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio, *Obras VI. Crónicas y artículos sobre teatro*, IV (1885-1889), introd., notas e índices de E. López Aparicio, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1985 (Nueva Biblioteca Mexicana, 91), pp. 13 y 9.

En su momento, Manuel Eduardo de Gorostiza no entrevió las posibilidades maravillosas de la imaginación. Para él se trataba de un género destinado al público más zafio, ávido de truculencias escénicas, según lo hace ver en un breve pasaje de su comedia *Don Dieguito* (acto II, escena II).

b) *La comedia lacrimosa o sentimental: Jovellanos y Fernández de Lizardi*

Aunque llegó a constituirse como un género netamente popular, el esquema dinámico y los rasgos básicos de este tipo de obra fueron también usados, en lo que se nos presenta como una paradoja, por los escritores ilustrados, como lo veremos con un ejemplo español del siglo XVIII y otro mexicano del XIX.

Los recursos de la coincidencia y la antítesis, y la apelación a las lágrimas y el patetismo, no eran nuevos en el teatro español; ya se manifestaban en continuadores del barroco como José de Cañizares durante la primera mitad del siglo XVIII; pero se considera que la influencia extranjera resultó determinante para la conformación plena de este género. Antes que en España, la comedia lacrimosa o sentimental fue identificada como un nuevo género en Inglaterra y Francia; en el mundo hispánico adquiere carta de ciudadanía con la publicación de *La razón contra la moda* (1751), traducción de *Le préjugé à la mode* de Nivelles de la Chaussée, nada menos que por parte del preceptista neoclásico Ignacio de Luzán, y con *El delincuente honrado* (1773) de Melchor Gaspar de Jovellanos,²³ mientras que en el campo teórico las reflexiones de Denis Diderot acerca de una *comedia seria*, distinta de la tradicional de tipo jocoso, justificaban su existencia con la opinión autorizada de un francés ilustrado.

²³ Cfr. R. Andioc, "El teatro en el siglo XVIII", en *op. cit.*, p. 207 y J. A. Cook, *Neoclassic Drama in Spain, Theory and Practice*, Dallas, University Southern Methodist, 1959, p. 76.

Para Diderot existían no dos, sino cuatro posibles tipos básicos de obra dramática [voici donc le système dramatique dans toute son étendue]:

La comedia jocosa, que tiene por objeto el ridículo y el vicio; la comedia seria, cuyo objeto es la virtud y los deberes del hombre. La tragedia que tendrá por objeto nuestras desgracias domésticas; [y] la tragedia cuyo objeto son las catástrofes públicas y los infortunios de los grandes.

[La comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice, la comédie sérieuse, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme. La tragédie, qui aurait pour objet nos malheurs domestiques; la tragédie, qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands.]²⁴

Esto afirmaba Diderot en 1758 al publicar su segunda obra dramática, *Le père du famille* (*El padre de familia*), la cual iba acompañada de un ensayo teórico en el que decía haber intentado escribir, desde la primera, *Le fils naturel* (*El hijo natural*, 1757) una obra que estuviese entre la comedia y la tragedia, es decir, en el "género serio". Para apoyar sus finalidades moralizantes de signo positivo --exaltar la virtud y los deberes del hombre--, este género aprovecharía la sensibilidad a la que son proclives quienes buscan el bien público (¿quiénes más sino los ilustrados?). Pero, desde el principio, Diderot tomaba en cuenta las resistencias con que topará su intento; y lo que dice acerca de las naciones que están acostumbradas sólo a la comedia alegre debió de parecer que acomodaba particularmente a España, que a diferencia de Inglaterra y Francia no tenía una tradición sólida de tragedia:

Si una nación no ha tenido siempre más que un género de espectáculo,

²⁴ Denis Diderot, "De la poésie dramatique. A monsieur Grimm", en *Oeuvres complètes*, revues sur les éditions originales [...] Étude sur Diderot [...] par J. Assézat, t. VII, Paris, Garnier Frères, 1875, pp. 308-309.

agradable y alegre, y se le propusiera otro, serio y conmovedor, ¿no os imagináis, amigo mío, lo que se pensaría de ello? O mucho me equivoco, o la gente inteligente, después de haber admitido la posibilidad, no dejaría de decir: "¿Pero qué de bueno nos deja este género? Acaso la vida no nos da suficientes pesadumbres reales, sin que inventemos otras imaginarias? ¿Por qué permitirle la entrada a la tristeza precisamente en medio de nuestras diversiones?" Dirían [pues] lo que cualquiera que no sabe del placer de dejarse conmover y de llorar.

*[Si un peuple n'avait jamais eu qu'un genre de spectacle, plaisant et gaie, et qu'on lui en proposât un autre, sérieux et touchant, sauriez-vous, mon ami, ce qu'il en penserait? Je me trompe fort, ou les hommes de sens, après en avoir conçu la possibilité, en manqueraient pas de dire: "A quoi bon ce genre? La vie ne nous apporte-t-elle pas assez de peines réelles, sans qu'on nous en fasse encore d'imaginaires? Pourquoi donner entrée a la tristesse jusque dans nos amusements?" Ils parleraient comme des gens étrangers au plaisir de s'attendrir et de répandre des larmes.]*²⁵

Considerada como novedad venida del extranjero, la *comédie bourgeoise* o *larmoyante* provocó en España la discusión y la polémica, particularmente en los círculos ilustrados, afiliados al neoclasicismo, en cuanto que desconocía el principio de la separación estricta entre tragedia y comedia; no era ni una cosa ni otra, sino más bien algo monstruoso. A pesar de su hibridez, según relata José Miguel Caso González, la tertulia que se reunía en la casa de Pablo de Olavide, en Sevilla, mostró interés en las posibilidades del nuevo género y los contertulios decidieron incluso ensayarla en España; para ello se convocaron a sí mismos a concurso. Varios magistrados de la Real Audiencia que asistían a la tertulia, entre ellos Jovellanos, presentaron una obra original. La única que se conoce de ellas es la que alcanzó el primer lugar, *El delincuente honrado*. Según

²⁵ *Ibidem*, p. 307.

este relato repetido por Caso González,²⁶ acerca de un episodio al que se refirió el mismo Jovellanos de manera sucinta,²⁷ su obra fue resultado de un desafío de tertulia, sin que le interesase en absoluto la posibilidad de su representación.

Por lo que se refiere al contenido del *Delincuente*, Jovellanos se mostraba muy atento también a los avances que se daban dentro del campo del derecho público en otros países de Europa, concretamente en lo que se refiere a los sistemas de aplicación de la justicia, crueles y arbitrarios en exceso durante el antiguo régimen.

En la historia de un delincuente involuntario, un duelista que mata al marido de la que después será su amante esposa, y que justo antes de ser ejecutado obtiene el perdón real, encontraremos pues ideas avanzadas y al mismo tiempo recursos dramáticos tan antiguos como el teatro mismo, y que conforman la estructura básica de esta obra. No sólo coincidencias como la mencionada del antiguo y el nuevo marido, que en otro momento y sin saberlo la mujer fueron víctima y matador, sino también los reconocimientos y peripecias que Aristóteles observó en la tragedia griega. "La agnición [o reconocimiento] es --definía el filósofo--, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del

²⁶ Cfr. José Miguel Caso González, "El delincuente honrado, drama sentimental", en J. M. Caso González, ed., *Ilustración y neoclasicismo*, trad. de Carlos Pujol, t. IV de Francisco Rico, coord., *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 403.

²⁷ Dice Jovellanos: "Una disputa literaria, suscitada en cierta tertulia de Sevilla a principios del año de 1773, produjo la comedia que ahora damos a luz", en la "Advertencia puesta por el autor al frente de una edición que hizo de esta comedia en Madrid el año de 1787 con el carácter de anónimo, que puede servir de historia de la misma", en *Obras I*, colección hecha e ilustrada por D. Cándido Nocedal, Madrid, Atlas, 1963 (Biblioteca de Autores Españoles, XLVI), p. 77. Citamos la obra por esta edición.

Edipo.²⁸ Pero, para empezar, el cambio de fortuna del *Delincuente* no es del tipo de lo que le ocurre a Edipo, sino de final feliz, del infortunio de haber delinquido involuntariamente, a la dicha de obtener el perdón real, un tipo de cambio de fortuna que los neoclasicistas estrictos consideraban exclusivo de la comedia. Con tal desenlace Jovellanos se apartaba deliberadamente de la tragedia, aunque se valiese de peripecias y reconocimientos, como el que resulta decisivo en esta obra: el juez de la causa resulta ser nada menos que el padre del delincuente, y descubre que se ha visto obligado a condenar a su propio hijo.²⁹ Pero claro que este desenlace resultaba posible desde el momento mismo en que el juez llega a hospedarse, por coincidencia, donde el delincuente vive con su mujer y su suegro, quien es corregidor, esto es, un representante de la autoridad del rey. Coincidencia tras coincidencia. El largo brazo de la coincidencia reiterada o "abusiva", como diría en el siglo XX Eric Bentley al explicar los recursos del melodrama. Coincidencias meramente posibles y no necesarias, en términos del propio Aristóteles cuando censuraba un tipo de tragedias, menor desde su punto de vista, en el que los acontecimientos son *casuales* y no *causales*. Porque "Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas".³⁰ Con tales recursos anecdóticos, condimentados con los frecuentes apartes y los patéticos monólogos con que concluye cada uno de los actos excepto el quinto y final, Jovellanos

²⁸ Según la versión de Valentín García Yebra, *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe por...[introd., trad., notas y bibliografía] Madrid, Gredos, 1974 (Biblioteca Románica Hispánica. IV. Textos, 8), cap. 11, p. 164.

²⁹ Idéntica escena patética recuerda R. Andioc en una obra anterior: "Los preparativos de la ejecución capital de Marta la Romarantina en la comedia de magia de Cañizares daban origen a un largo diálogo conmovedor en endecasílabos entre la heroína y su padre", quien acababa de pedir la pena de muerte contra Marta. "El teatro en el siglo XVIII", en *op. cit.*, p. 207.

³⁰ Cap. 10 en V. García Yebra, *op. cit.*, p. 163.

provocaba los efluvios sentimentales de sus personajes y el tono grandilocuente que era de esperarse en los diálogos, además del suspenso que lograba mantener aun ajustándose, más o menos, a las unidades de tiempo y lugar.

Ésta era su respuesta al desafío planteado en la tertulia de Olavide, el cual parece remitirse en última instancia a Diderot cuando sugería:

Que alguien se proponga poner en escena la condición [propia] de un juez; que estructure su asunto de una manera tan interesante como éste lo permita y yo lo acepte; que el hombre se vea entonces forzado por las funciones de su estado, ya sea a faltar a la dignidad y a la santidad de su ministerio, deshonorándose a los ojos de los demás y a los suyos propios; o ya sea a inmolarsse a sí mismo en sus pasiones, sus gustos, su fortuna, su nacimiento, su mujer y sus hijos; y que se diga después, si se quiere, que al drama honesto y serio le falta calor, color y fuerza.

*[Que quelqu'un se propose de mettre sur la scène la condition du juge; qu'il intrigue son sujet d'une manière aussi intéressante qu'il le comporte et que je le conçois; que l'homme y soit forcé par les fonctions de son état, ou de manquer à la dignité et à la sainteté de son ministère, et de se déshonorer aux yeux des autres et aux siens, ou de s'immoler lui-même dans ses passions, ses goûts, sa fortune, sa naissance, sa femme et ses enfants, et l'on prononcera après, si l'on veut, que le drame honnête et sérieux est sans chaleur, sans couleur et sans force.]*³¹

Todos las características que hemos observado en *El delincuente honrado* son las que corresponden al melodrama como género dramático, según el crítico estadounidense Eric Bentley, independientemente de su acompañamiento musical: un tejido anecdótico complejo que utiliza peripecias y reconocimientos casuales, y el cual parece poner en

³¹ D. Diderot, *op.cit.*, pp. 311-312.

contra del protagonista a las circunstancias mismas; el agrupamiento de los personajes en oposición rotunda, de acuerdo con los valores que representan; un lenguaje grandilocuente y con frecuencia retórico, y como consecuencia de todo lo anterior un tono patético.³² Y lo considera como género dramático de larga trayectoria, no limitado a su típica manifestación francesa, sólo que, dentro de su perspectiva anglosajona, en su revisión histórica parte del melodrama victoriano. Lo cual no quiere decir que no haya tenido antecedentes más lejanos, incluso remotos.³³

Todo parecería cuadrar muy bien con Bentley, excepto lo relativo a la oposición rotunda de los personajes y la ausencia de un villano, elemento que enfatiza este crítico. Lo cual merece algunas aclaraciones. Primeramente, Jovellanos sí estableció una oposición rotunda entre dos personajes, tal como él mismo lo explicó al momento de ser traducida su obra al francés, siendo estos personajes antitéticos los dos magistrados. Son opuestos por su carácter, pero sobre todo por su actitud ante las leyes. El magistrado que se encarga de la causa de su propio hijo lleva en el nombre, don Justo, el atributo que lo distingue: "di el primer lugar a un magistrado filósofo, esto es, ilustrado, virtuoso y humano. Ilustrado, para que conociese los defectos de las leyes; virtuoso, para que supiera respetarlas, y humano, para que compadeciese en alto grado al inocente que veía oprimido bajo de su peso. Tal es don Justo." El otro no será adjetivado como filósofo, sino como "esclavo de las preocupaciones comunes", esto es, esclavo de todos los prejuicios corrientes, siendo entonces --cito abreviadamente-- "duro y cruel por ignorancia, blando y

³² Cfr. Eric Bentley, *La vida del drama*, trad. de Alberto Vanasco, Buenos Aires, Paidós, 1971 (Letras Mayúsculas, 21); cap. 6: "El melodrama", pp. 185-204.

³³ De hecho un reputado helenista, H. D. F. Kitto, le adscribe orígenes clásicos al dedicar un capítulo de su libro *Greek Tragedy* (London, Methuen, 3d. ed. 1961; rpr. 1971) a la "New Tragedy: Euripides' Melodramas" (pp. 330-369).

flexible por genio".³⁴ Lo cual no basta para hacer un villano, ni era el objetivo de Jovellanos. En la base de su oposición se encuentra, pues, el problema de las leyes inadecuadas que en última instancia se remite a la cuestión del poder y la autoridad, como lo dice el juez que se inmola a sí mismo en el amor por el hijo al que ha condenado:

¡Santo Dios, encamina sus pasos!... Ve aquí el natural y dulce fruto de la virtud: todos se complacen en protegerla, y todos corren ansiosos a sostenerla en la adversidad. Pero ¡cuán débiles son sus apoyos contra la fuerza y el poder! [...] (IV, 10, p. 97)

Pero Jovellanos era monarquista, no se proponía poner en tela de juicio la autoridad real, si acaso hacerla sensible a los reclamos de la humanidad y de la ilustración. Por eso la obra termina con un *deus ex machina* providencialista de último momento, el perdón del rey que ratifica su legítima autoridad. Un *rex ex machina* --parafrasea un crítico de Jovellanos-- "dramáticamente tan poco justificado como los desenlaces de esas comedias del Siglo de Oro en las que el rey aparece para hacer justicia y disponer las bodas necesarias".³⁵ Poco justificado para el criterio realista, diría de nuevo Bentley, pero al melodrama lo justifica sólo la intensidad del sentimiento.

Jovellanos no se convirtió en dramaturgo profesional. Aquí le interesó la posibilidad también planteada por Diderot de calar a fondo, mediante el nuevo género, en las más preocupantes cuestiones sociales como era la de la aplicación de las leyes relativas a los duelos, coincidiendo entonces en ese terreno con el pensamiento avanzado de la época, ya fuese el de los enciclopedistas franceses o el del reformador legal italiano Cesare

³⁴ M. G. de Jovellanos, *op. cit.*, p. 79.

³⁵ John H. R. Polt, "Las bases teóricas de *El delincuente honrado*", en J. M. Caso González, *op. cit.* p. 410.

Beccaria.³⁶

Sin embargo hemos visto cómo, desde el punto de vista estructural, el afán de exaltar "la virtud y los deberes del hombre" acercaba o igualaba la comedia seria al melodrama, y aunque éste daba margen a largos discursos doctrinarios o moralizantes, el propósito declaradamente positivo de Jovellanos como ilustrado determinaba los límites de su realismo y de su crítica social: al enfrentarse al poder real la única solución posible era la apelación a su magnanimidad, a su capacidad de conmoverse: "El cielo sin duda animaba mis palabras --narra el intercesor del delincuente--, y disponía el corazón del Monarca. ¡Ah, qué monarca tan piadoso! ¡Yo vi correr tiernas lágrimas de sus augustos ojos!" (V, 7, p. 100).

Pero por otra parte, además de proponerse implantar la comedia seria o lacrimosa en España, Jovellanos había hecho una innovación original muy importante sustituyendo el verso por la prosa; no obstante lo cual *El delincuente honrado* fue puesta en verso y representada sin su autorización en diversas ocasiones, "para acomodarla al gusto del pueblo", según ironiza el mismo Jovellanos, que también en este aspecto seguía a Diderot, como lo precisa Caso González:

Para Diderot el drama debía ser un género de gran naturalidad, donde las cosas que se dijeran fueran también naturales. El verso trágico comportaba cierta afectación o engolamiento que no iba bien a un género de tema contemporáneo y de carácter urbano. Por esta razón defiende en teoría y practica en sus obras un teatro escrito en prosa, y por lo mismo Jovellanos escribe su comedia en prosa y no en verso. Quienes tan reiteradamente la pusieron en verso sólo entendieron una parte, aunque quizá la más importante, de lo que Jovellanos había querido hacer. Es casi seguro que

³⁶ J. M. Caso González asegura que Jovellanos dispuso del texto original de la obra *Dei delitti e delle pene* (1764), "puesto que figura en el *Yndice* de su biblioteca sevillana de 1778" (*Ilustración y neoclasicismo*, p.402).

sobre ellos resbalaban totalmente las innovaciones técnicas del *Delincuente*.³⁷

Aunque al hacer él mismo la segunda edición de su obra (Madrid, Ibarra, 1787) haya querido seguir conservando el anonimato, Jovellanos da cuenta, sin embargo, del buen éxito que ésta había tenido en España y otras naciones europeas.³⁸ Y aunque es difícil seguir su suerte en tierras americanas, Olavarría y Ferrari documenta su presencia aquí once años después de su estreno en España y, más adelante, en los primeros años de vida independiente.³⁹ Por lo demás, la comedia lacrimosa penetra en México no tanto por obra de los ilustrados, sino a través de otros autores menores que, aunque ahora sean prácticamente desconocidos y no se hayan reeditado, a principios del siglo XIX eran los mejor recibidos por el público, como es el caso de Luciano Francisco Comella.

De la autoría de Comella es precisamente un melodrama, intitulado *El negro sensible*, del que nuestro Pensador Mexicano se anima a escribir una segunda parte,⁴⁰

³⁷ *Ibidem*, p. 405.

³⁸ La primera había sido una edición pirata "horriblemente desfigurada", impresa en Barcelona por Gibert y Tutó hacia 1782. Pero añade con orgullo: "En 1774 se representó por la primera vez en el teatro de Aranjuez o de San Ildefonso, y de allí fue trasplantada a los demás de España, donde siempre se recibió con general aplauso." Luego fue puesta en verso al menos en tres ocasiones. Y finalmente da noticia de la traducción al francés que ya se había ejecutado, así como de las versiones alemana e inglesa de que había sabido. *Op. cit.*, pp. 77-78.

³⁹ Dice Enrique Olavarría y Ferrari: "el viernes 4 [de noviembre de 1785] se celebraron los días del Rey con el estreno de *El delincuente honrado* y una bien dispuesta *Loa*, alusiva al nombre de Carlos..." *Op. cit.*, t. I, p. 63. Y luego recoge fragmentos de un "Romance heroico", publicado en *El Sol* el 8 de noviembre de 1823, en el que su autor, Erasmo Luján, prodiga elogios a los actores que desempeñaron los papeles principales en una representación reciente de *El delincuente honrado* (pp. 188-190). En las listas recogidas por I. A. Leonard también aparece en 1790.

⁴⁰ La obra mexicana está recogida en el tomo II, correspondiente a *Teatro*, de la serie de *Obras* de José Joaquín Fernández de Lizardi que ha publicado el Centro de Estudios Literarios de la UNAM

"imitándolo", como había hecho en otras ocasiones con autores de distintos géneros, ya que el asunto le daba oportunidad de referirse a la cuestión de la esclavitud, tema que había formado parte de su programa reformador.

El cotejo con la obra de Jovellanos, que elegimos por carecer del texto de Comella, le resulta desfavorable a Fernández de Lizardi. Aunque también percibimos en éste la intención de complicar la trama y de explotar sus filones sentimentales, resulta una trama elementalmente lineal y apenas animada. Si en términos aristotélicos toda obra dramática tendría como partes principales el nudo y el desenlace, el nudo de la obra de Lizardi se forma simplemente a partir de un equívoco inocente, con lo cual se reduce el interés del desenlace. La cristiana decisión de doña Martina Ondonal, acaudalada marquesa española que anda de visita o de paseo en la isla de Cuba, de comprar una familia de esclavos, para después otorgarles la libertad, se ve entorpecida inicialmente por haber equivocado en la negociación el nombre de la mujer, Bunga, por el de Munga. Pero como en el dueño de la esclava prevalece la codicia --naturalmente--, la compraventa se efectúa de todas maneras aunque sea a un precio exorbitante, y su decisión se cumple. Así de sencillo, aun cuando se trate de introducir un momento climático en la defensa que hace el esclavo Catul de su mujer, la cual iba a ser azotada, llegando al extremo de intentar matar con un cuchillo al dueño.

La intención de complicar la trama se hace manifiesta en los apartes, que aparecen hasta en medio de algún largo discurso, y con los cuales se pretende crear tensiones e ironías dramáticas. Así por ejemplo, mediante un aparte, el amo ofendido concibe la idea de hacer matar a traición al negro, mientras en el diálogo doña Martina dice: "¿Ya ves,

(ed. y notas de Jacobo Chencinsky, pról. de Ubaldo Vargas Martínez; México, 1965; Nueva Biblioteca Mexicana, 8; pp. 285-344); de aquí provienen nuestras citas. La edición original, que no hemos podido consultar, incluye ambos textos: *El negro sensible*, Primera y segunda parte. Hecha la última por El Pensador Mexicano. México, Oficina del finado Ontiveros, 1825, 64 pp. en 8o.

Catul, qué nobles son los blancos?" (321). Desde luego que el susodicho amo es un villano empedernido, cruel, cobarde y codicioso, pero muy poco impresionante como tal por la obviedad en la forma de presentarlo.

Y es que Lizardi, aunque escribió una decena de obras dramáticas, nunca fue realmente un hombre de teatro y reconocía sus limitaciones en ese campo. A propósito de *El negro sensible* precisamente, que sí fue ensayada pero no se llegó a representar en el año de 1825 por la oposición de quienes entonces administraban el Coliseo de México, nuestro autor se refiere a los principios neoclasicistas a que se atiene y se justifica reconociendo que:

No crea usted por esto [...] que yo me tengo por poeta cómico, ni mucho menos trágico: he leído algo de bellas letras, conozco a Marmontel, a Batteuc [Charles Le Batteux] y a otros; sé las reglas y hago versos; y sin embargo, estoy muy lejos de ser poeta cómico ni trágico. Pero viendo los indecentes mamarrachos que sufren las tablas de nuestro *pobre teatro* [...] quise hacer mis pininos, porque es una vergüenza que en una nación donde abundan los talentos de los Molières y Racines, de los Moratines y demás ilustradores de la escena, no se vea una pieza totalmente americana y original [...] ⁴¹

⁴¹ En un comunicado que apareció en el periódico *Águila Mexicana* del 15 de marzo de 1825 (año II, núm. 335, p. 2); cito por J. J. Fernández de Lizardi, *Obras-XIV. Miscelánea, bibliohemerografía, listados e índices*, ed., Irma Isabel Fernández, Columba Camelia Galván y María Rosa Palazón, pról. M. R. Palazón, México, UNAM, 1997 (Nueva Biblioteca Mexicana, 132), pp. 239-240. Por la forma en que Lizardi se refiere a su lectura "de bellas letras", es probable que se trate de la traducción que Palau y Dulcet, en el *Manual del librero hispanoamericano*, registra y comenta de la siguiente manera: "Batteux (Abate) Principios filosóficos de la Literatura, o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes. Trad. y aumentado con varios suplementos y apéndices sobre Literatura española por Agustín [García] de Arrieta. Madrid, Sancha, 1797-1805, 9 vols. en 8°. A pesar de contener esta obra doble espacio que el texto francés, Batteux queda oscurecido por el desconocimiento absoluto que el traductor tenía de la lengua original, y por la intercalación de escritos y fragmentos de otros autores, igualmente mal traducidos. Incluye los tratados de Longino y

Pieza "totalmente americana" por quien la escribe, pero bajo la influencia teórica de los neoclasicistas franceses, *El negro sensible* de Lizardi se quiere sujetar a las reglas, comenzando con las llamadas unidades de tiempo y lugar. En cuanto al primer aspecto, efectivamente la acción sucede durante el mismo día; y en cuanto al segundo, el autor se toma cierta libertad, como lo hace Jovellanos también. Si la acción de *El delincuente honrado* ocurre en diferentes lugares de un mismo edificio (el alcázar de Segovia), el ámbito espacial de *El negro sensible* es más amplio y ocurre en diferentes lugares de un mismo paraje isleño, cuatro para ser precisos. Pero los propios teóricos neoclasicistas llegan a ser permisivos en este aspecto, como el mismo Ignacio de Luzán.⁴² Y aunque (como más adelante veremos) Fernández de Lizardi critique los "mamarrachos" que se representaban en la ciudad de México durante las primeras décadas del siglo XIX, refiriéndose a las comedias de magia, las de enredo y las militares principalmente, hay que tomar en cuenta su elección de Comella, quien fue considerado en España el modelo del autor adocenado y "mercenario" que presentó Leandro Fernández de Moratín en *La comedia nueva* o *El café*, y quien se desenvolvía con buen éxito de público en los géneros mencionados.

Por influencia de Comella precisamente Lizardi se mueve aquí dentro de los cánones de la comedia lacrimosa, o del melodrama en sentido estricto como obra dramática que incluye música, porque son de notarse sus acotaciones solicitando música triste de piano

Dionisio de Halicarnaso; Poética de Marmontel; Paradojas de Fontenelle y La Motte; fragmentos del curso de Literatura de La Harpe, y otros."

⁴² Como cuando dice: "Supongamos ahora que lo que al principio fue (por ejemplo) el Coso, se finge después ser el mercado o la plaza del Pilar; éste será un yerro contra la unidad de lugar, aunque muy ligero y perdonable." Y otras consideraciones en el capítulo V, libro tercero, de *La poética* o *Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, ed., pról. y glosario de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977 (Textos Hispánicos Modernos, 34), pp. 457-467.

como acompañamiento para algunos momentos en que se exalta la sensibilidad de los personajes. Ya Comella había considerado su obra como melodrama al publicarla, ajustándose a la definición estricta del mismo.⁴³ De ahí que la segunda parte de *El negro sensible* resulte ser uno de los primeros melodramas propiamente mexicanos, escrito y publicado en el régimen independiente.

En cuanto a la problemática social que aborda, la de la esclavitud, el melodrama de Lizardi no hace otra cosa que apoyar discursivamente la solución jurídica adoptada por el nuevo régimen al decretar su abolición. De ahí que la obra se desarrolle en Cuba, porque en cuanto al comercio de esclavos, "En México sé ya que lo han prohibido" (293), dice Martina. En efecto, el general Guadalupe Victoria, primer presidente de la república, dio forma efectiva a la abolición de la esclavitud que había sido decretada por el cura Miguel Hidalgo y Costilla mediante el decreto del 19 de octubre de 1810. Para 1825 era, pues, una cuestión superada. No así cuando el mismo Pensador Mexicano se atrevió a tratar el asunto en un capítulo de su novela *El Periquillo Sarniento* (1816), razón por la cual la censura virreinal le prohibió seguir publicándola, quedando trunca en su primera edición.⁴⁴

⁴³ En la única edición moderna que, al parecer, se ha hecho de alguna obra de Comella, viene una tabla cronológica de sus comedias donde aparece, en el año 1798, "*El negro sensible*. Melodrama en un acto." Cfr. L. F. Comella, *El abuelo, y la nieta*, ed., introd. y notas de Alva V. Ebersole, Madrid, Albatros-Hispanófila, 1992 (Clásicos Albatros, 13), p. 28. El editor ha escrito además: *La obra teatral de Luciano Francisco Comella (1789-1806)*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1985 (Monografías, 6).

⁴⁴ El censor argumentó en esa ocasión que "todo lo rayado al margen [...] en que habla sobre los negros, me parece sobre muy repetido, inoportuno, perjudicial en las circunstancias e impolítico por dirigirse contra un comercio permitido por el rey". J. J. Fernández de Lizardi, *Obras-IX. Novelas: El Periquillo Sarniento (tomos III-V). Noches tristes y día alegre*, presentación, ed. y notas de Felipe Reyes Palacios, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1982 (Nueva Biblioteca Mexicana, 87), p. 208. (Véase también Salvador Bueno, "El negro en *El Periquillo Sarniento*: Antirracismo de Lizardi", *Cuadernos Americanos* vol. CLXXXIII, núm. 4 [jul.-ago., 1972], pp. 124-139.) Razones similares a las transcritas deben de haberle ocasionado a *El negro sensible* de

Pero más allá del discurso igualitario, el final de la obra acusa las limitaciones de la solución propuesta por Lizardi, centrada en la compasión cristiana. Los negros liberados, de tan agradecidos que están con su benefactora, le ofrecen irse con ella para servirla "sin salario ni nada" (344), como de vuelta a la esclavitud voluntariamente; y de la otra negra, Munga, la de la equivocación, no vuelve a saberse nada, como si el olvido del autor la confinara en su condición.

Ocupando el espacio de la comedia lacrimosa como púlpito, Fernández de Lizardi quiso colaborar a echar los cimientos de un teatro nacional. Aunque falta de verdadero compromiso, la segunda parte de *El negro sensible* si fue estrenada finalmente en el mismo año de la muerte de El Pensador, que ocurre en 1827.⁴⁵ El dramaturgo nacional irá ocupando gradualmente el lugar que le corresponde en el teatro de su país conforme avance el siglo, y definiendo al mismo tiempo su identidad dentro de la cultura hispánica;

Comella una fulminante prohibición *in totum* por parte de la Inquisición, en 1809, aunque si se representaba en México hacia 1805 y luego volvió a aparecer en escena en 1823; datos recogidos por Catherine Raffi-Bérout en su tesis doctoral: *El teatro de Fernández de Lizardi*, Rijksuniversiteit Groningen, 1994.

⁴⁵ De hecho es su única obra dramática de la que tenemos noticia cierta de su estreno en vida del autor. El 8 de febrero de 1827 apareció el siguiente aviso en el periódico *El Baratillo*: "La noche del domingo 11 del corriente se representará la famosa comedia en un acto titulada: *La novia impaciente*, y a continuación, por primera vez, la segunda parte de *El negro sensible*, en un acto, composición de El Pensador Mexicano, finalizando la función con una pieza de baile." En J. J. Fernández de Lizardi, *Obras-XIV*, p. 307. No obstante que se representó como obra suelta, independiente, y de que con ese criterio procedí a la lectura de la misma, he podido consultar tardíamente la edición original advirtiendo en ella una singularidad. Aunque incluye sendas obras en un acto (la de Comella y la de Lizardi), las anuncia en la portada como "primera y segunda parte", y en la primera página del texto de Comella (p. 3), el cual abarca un solo acto, se asienta la frase "Melodrama en dos actos". Me parece algo deliberado. Lizardi parece haber querido o bien *contraponer* su obra a la española, o hacer realmente una *continuación* que se diera en la misma sesión de teatro. Sólo una rigurosa comparación entre ellas podría dilucidar la cuestión.

pero hasta entonces parecía que a sus obras les faltaba, como decía Lizardi, "un bañito de agua salada", por aquello del prestigio de la madre patria.

El espacio de la comedia lacrimosa fue usado, pues, lo mismo por los optimistas reformadores de la sociedad, como Jovellanos y Lizardi, que por los dramaturgos que sólo pretendían halagar el gusto del público. En cuanto a sus críticos neoclasicistas, quienes se encontraban ante un dilema, John A. Cook concluye que su criterio de juicio parecía basarse

en la medida en que los elementos trágicos y cómicos estuvieran mezclados. Si la tragedia estaba meramente insinuada y el desenlace era feliz; si había una clara lección moral; si el lenguaje estaba libre de toda afectación y se respetaban las unidades, entonces se le consideraba como una *comedia normal*, y los críticos se sentían inclinados a ser liberales, e incluso encomiásticos en ocasiones, como en el caso de *El delincuente honrado* de Jovellanos.

*[The criterion of judgment seemed to be the extent to which tragic and comic elements were mixed. If a tragedy was merely threatened and the solution was happy; if there was a definite moral teaching; if the language was free from affectation and the unities were observed, it was considered a regular comedy and the critics were inclined to be liberal and even at times, as in the case of Jovellanos' El delincuente honrado, encomiastic.]*⁴⁶

A los excesos del género sentimental, tanto en la narrativa como en el teatro, se orienta reiteradamente la crítica de Manuel Eduardo de Gorostiza, siendo su comedia *Contigo pan y cebolla* el ejemplo más completo de ello.

c) *La comedia heroica o militar: Hernán Cortés en Cholula, de Fermín del Rey*

⁴⁶ J. A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain*, p. 76.

Disponemos por fin, en nuestro país, a principios del tercer milenio, de un texto dramático español del siglo XVIII sobre la Conquista de México, que ejemplifica típicamente lo que fue el género conocido como *comedia heroica o militar*, a la vez que confirma la identidad básica de la cultura teatral en el dominio hispánico, de la metrópoli a sus colonias. Se trata de *Hernán Cortés en Cholula* (1782), escrita por Fermín del Rey,⁴⁷ obra que, de acuerdo con los elementos de espectacularidad que demanda su puesta en escena, sería primeramente considerada en su época como “comedia de teatro”, en atención al elemento de sus decorados mesoamericanos, a la participación de las multitudes que intervendrían, con su exótica vestimenta, y finalmente, a la música que pide el autor; todo lo cual, como nos ha indicado René Andioc, supondría una inversión alta y un precio especial para las entradas, diferenciándose así de las “comedias diarias o sencillas”. Y luego, el mismo Andioc nos proporciona una definición inicial de las comedias heroicas o militares, en relación a su tema, que nos permite ubicar la obra de Fermín del Rey: en éstas se evocaban “los fastos de la caballería de los siglos anteriores [...] o las hazañas guerreras y políticas de los monarcas y próceres extranjeros antiguos y modernos, o también aventuras extraordinarias y lastimosas ocurridas en reinos europeos o lejanos”.⁴⁸ Por la participación protagónica en ella de Hernán Cortés, héroe nacional español, y el episodio bélico que recrea, la obra de Fermín del Rey sería una comedia heroico-militar, pues reúne ambos elementos.

En cuanto a su autor, Fermín del Rey, los escasos datos biográficos que nos

⁴⁷ Texto rescatado gracias a la acuciosidad de dos investigadores del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, José Pascual Buxó, a quien se debe el hallazgo; y su editor y prologuista: Alejandro González Acosta, *Hernán Cortés en Cholula*. Comedia inédita de Fermín del Rey, México, UNAM, 2000 (Fuentes para el Estudio de la Literatura Novohispana, 2), 162 pp.

⁴⁸ R. Andioc, “El teatro en el siglo XVIII”, en *op. cit.*, pp. 205-206.

proporciona el editor de la obra acerca de él lo definen como “gente de teatro” que alterna varias actividades: “actor y autor dramático español de la segunda mitad del siglo XVIII, quien en 1773 era apuntador de una compañía en Valladolid, y más tarde de la de Rodríguez [léase Manuel Martínez] en la corte madrileña (1786)”.⁴⁹ El documentado estudio de John A. Cook nos amplía la información señalando que llegó a tener, al menos en una ocasión, un éxito considerable como autor, de acuerdo con los parámetros de la época: otra obra suya, *Hernán Cortés en Tabasco*, se representó consecutivamente durante once días en 1790 y recaudó 54,111 reales; no obstante lo cual, durante los preparativos de la reforma teatral, en 1799, el magistrado responsable de los teatros se refería a él, y a Luis Moncín, diciendo en respuesta a las críticas de Moratín que, en efecto, había “autores mercenarios” que escribían una comedia sólo para ganarse sesenta o setenta pesos. Añade Cook, por último, que Del Rey escribió una decena de obras.⁵⁰

Paradójicamente, será don Leandro Fernández de Moratín, opositor acérrimo de las comedias heroicas y militares, quien, como puntual historiador y bibliógrafo, reuniría en su Catálogo de 1825 la nómina de las obras de Fermín del Rey más completa que existió durante mucho tiempo, trece en total. Dicha nómina incluye *Hernán Cortés en Tabasco*, no así *Hernán Cortés en Cholula*, con la cual aumenta a catorce.⁵¹

⁴⁹ A. González Acosta, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁰ J. A. Cook, *op. cit.*, p. 374.

⁵¹ La lista es como sigue: *Defensa de Barcelona por la más fuerte amazona* [1788], *La enemistad más fuerte [cruel] por suerte, amor y venganza*, *La fiel pastorcita y tirano del castillo* [estr. 1790, ed. 1791], *La viuda generosa*, *Caprichos de amor y celos*, *El prisionero de guerra, o un curioso accidente*, *La buena criada*, *La Faustina*, *Polixena*, *Anfriso y Belarda, o el amor sencillo [dichoso]*, *Hernán Cortés en Tabasco* [1790], *La modesta labradora*, *Areo, rey de Armenia o La Elicene*. Cfr. “Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la

El nombre y las obras de Fermín del Rey aparecen en otras dos listas de Moratín, para su descrédito. Don Leandro incluye la exitosa obra de ambiente tabasqueño en sus comentarios a *La comedia nueva*, entre las obras que el protagonista --un autor de los considerados "mercenarios"-- pudo haber tomado como modelo para escribir su propio engendro; obras que no pertenecen ni al género cómico, ni al trágico, ni al épico, de acuerdo con el juicio estrictamente neoclasicista de Moratín.⁵² De conformidad con ello, en celoso cumplimiento de sus deberes como miembro de la Junta de Reforma del teatro español --aunque no como su director--, en 1799 prepara otra lista de las obras que iban a ser prohibidas el año siguiente, varias de Fermín del Rey entre ellas, incluyendo probablemente *Hernán Cortés en Tabasco*. Cook generaliza diciendo que:

época presente (1825)", en Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, *Obras*, ed. Buenaventura Carlos Aribau, Madrid, Atlas, 1944 (Biblioteca de Autores Españoles, 2), p. 331. Sin embargo Ada May Coe señala cuestiones de autoría dudosa en algunas de estas obras, y registra a otras como traducciones, aunque por otra parte contribuye a fecharlas e incluye comentarios periodísticos sobre tres de ellas. Cfr. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935 (The Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, extra volume IX).

Pero la última actualización de dicha nómina --resultado de la exhaustiva investigación de Jerónimo Herrera Navarro-- la aumenta considerablemente, registrando un total de veintiséis obras, entre composiciones originales, traducciones y adaptaciones; y proporcionando además, con frecuencia, datos acerca de la ubicación de los manuscritos. En cuanto a la biografía de Fermín del Rey nos dice que: "Era apuntador de la compañía que empezó a representar en Toledo el 7 de noviembre de 1773, de la que era 'autor' Antonio Ugena [...] Entre los años 1780 y 1786 estuvo en Barcelona como primer apuntador, y actúa por primera vez en Madrid como primer apuntador de la compañía de Martínez, en la temporada 1786-7. En un informe se le considera de esta manera: 'Adornado de una gran conducta, y de muchos años en esta parte no ha tenido el ejercicio igual apuntador, a que se le agrega ser un compositor y traductor de los mejores del día [...] En enero de 1802 ya estaba jubilado.'" Cfr. J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, pp. 376-378.

⁵² Cfr. J. A. Cook, *op. cit.*, p. 346.

La gran mayoría de las obras que merecieron la desaprobación de Moratín eran obras de las que ahora sólo conocemos el título. En esta lista se incluían, por supuesto, todas las comedias de magia y un buen número de obras de Comella, Zavala y Zamora, Moncín y Fermín del Rey.

[A vast majority of the plays that met with the disapproval of Moratín were works only the titles of which are known today. Included in his list, of course, were all the comedies of magic and a number of the works of Comella, Zavala y Zamora, Moncín, and Fermín del Rey.]⁵³

Por los temas que trataban, y la manera en que lo hacían, estos dramaturgos formaban, pues, una escuela. A *grosso modo*, todos ellos realizan su actividad dramática durante las últimas dos décadas del siglo XVIII y las dos primeras del XIX, al cabo de las cuales justamente Gorostiza comienza su carrera en Madrid.

En cuanto a la obra que nos ocupa, aunque de asunto histórico, lo que menos procura Fermín del Rey es atenerse a criterios de veracidad histórica. Procede entonces libérrimamente, de acuerdo con la práctica de los de su escuela. Recrea en ella, inflamado de ardor patriótico, el episodio conocido en la historiografía mexicana como “la matanza de Cholula” (18 de octubre de 1519); llamado así no sin razón, porque en dicha acción perecieron más de tres mil cholultecas, y las fuentes españolas no dan cuenta de ninguna baja en sus tropas.

Ocurrió en el trayecto de Hernán Cortés hacia la ciudad de México-Tenochtitlan, según se recordará, que los embajadores de Moctezuma le sugirieron a aquél dirigirse a

⁵³ *Ibidem*, p. 380. En sus *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII* (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997), Guillermo Carnero recoge una alusión de Moratín al “gótico D. Fermín”, puntualizando que el neoclasicista “empleaba *gótico* para aludir a la ignorancia y a la barbarie” (p. 139), y ofrece luego la síntesis de otra de las obras de Fermín del Rey, *La fiel pastorcita y tirano del castillo*, que tendría que ser considerada propiamente, en cuanto a sus tendencias estilísticas, como “drama gótico” (p. 154).

Cholula, con el propósito de demorar su viaje, a la vez que lo apartaban de los tlaxcaltecas, sus enemigos. Pero, según las fuentes españolas, también con el fin de emboscar sus tropas. Habiendo penetrado el conquistador en Cholula, creyó advertir preparativos para un ataque; sus sospechas aumentaron luego por la displicencia con que se le proporcionaba el bastimento; y finalmente la Malinche, su intérprete, fue avisada en secreto de la emboscada. Relata entonces el propio Cortés en su segunda carta-relación al emperador Carlos V:

Y así por esto como por las señales que para ello veía, acordé de prevenir antes de ser prevenido, e hice llamar a algunos de los señores de la ciudad diciendo que les quería hablar, y metilos en una sala, y en tanto hice que la gente de los nuestros estuviese apercebida, y que en soltando una escopeta diesen en mucha cantidad de indios que había junto al aposento y muchos dentro en él. Así se hizo, que después que tuve los señores dentro en aquella sala, dejélos atando, y cabalgué, e hice soltar la escopeta y dímosles tal mano, que en pocas horas murieron más de tres mil hombres. Y porque vuestra majestad vea cuán apercebidos estaban, antes que yo saliese de nuestro aposento tenían todas las calles tomadas y toda la gente a punto, aunque como los tomamos de sobresalto fueron buenos de desbaratar, mayormente que les faltaban los caudillos porque los tenía ya presos; e hice poner fuego a algunas torres y casas fuertes donde se defendían y nos ofendían, y así anduve por la ciudad peleando, dejando a buen recaudo el aposento, que era muy fuerte, bien cinco horas, hasta que eché toda la gente fuera de la ciudad por muchas partes de ella, porque me ayudaban bien cinco mil indios de Tascaltcal [Tlaxcala] y otros cuatrocientos de Cempoal [Cempoala].⁵⁴

A partir de estos hechos construye Fermín del Rey una "comedia" a la manera española. En primer lugar, introduce a Xicoténcatl el joven como aliado de Cortés, siendo

⁵⁴ Hernán Cortés, *Cartas de relación*, nota prel. Manuel Alcalá, México, Porrúa, 1960 ("Sepan Cuantos...", 7), pp. 44-45.

que, históricamente, entre los señores tlaxcaltecas que sellaron la alianza con los españoles a su llegada, estuvo Xicoténcatl el viejo, ya anciano para entonces y casi ciego. Y retomando luego las situaciones típicas de la comedia de enredo de siglos anteriores, lo coloca como uno de los vértices de un triángulo amoroso, cuyas otras partes son la hija del cacique cholulteca y un embajador mexicana que es rechazado por ella. Xicoténcatl nos es presentado entonces *hispanizado*, con la misma conducta caballeresca de Cortés, siendo, por lo tanto, digno aliado suyo, merecedor de su admiración y amistad. El esquema amoroso de la comedia áurea quedará completado con el propio Cortés y la Malinche, pareja paralela de la otra. Acciones bélicas y lances amorosos serán, pues, los dos ingredientes principales de la obra.

Así se enfrentan Xicoténcatl y el embajador mexicana, como enemigos tradicionales y como rivales en amor, por lo que en su primer desafío el tlaxcalteca le contesta a éste como caballero español:

Arrogante mexicano
 (que bien en tus altiveces
 muestras el serlo) yo soy
 quien tu amenaza no teme,
 quien desprecia tus palabras,
 quien tus ejércitos vence,
 y quien su nombre te oculta,
 porque mi valor no quiere
 te mate el susto de oírle,
 si no de asombro el de verme. (74)

La hija del cacique cholulteca, de nombre Bélida por cierto, desempeñará entonces el correspondiente papel de dama. Perteneciendo a pueblos enemigos, sus entrevistas con Xicoténcatl⁵⁵ se realizan en secreto, no camino a la iglesia o saltando tapias como ocurría

⁵⁵ A esta transcripción del nombre, sin acento gráfico, corresponde la que parece ser intención del editor de darla como palabra aguda, por lo cual la acentúa al final, tal vez por mero énfasis, ya que

en la comedia áurea, sino gracias a una "secreta mina/ que a los contiguos vergeles/ desemboca" (71), en pleno corazón de Cholula. Y siendo así que ella está al tanto de los preparativos de emboscada, ha estado a punto de revelárselos; pero como perdió el tiempo en galantes devaneos y reproches de inconstancia, su amante es sorprendido y tiene que irse en medio de bravatas y desafíos. No hay en ella, como es de notarse, rasgo cultural diverso de lo español, sino la angustia típica de la dama de comedia que invoca al numen grecolatino protector del amor:

¡Contra ti todos, Amor,
y yo sola a defenderte!
¿Mas qué podrá contra todos
una infeliz mujer débil?
¿Qué podrá? Sufrir rigores,
arrostrar una y mil muertes,
y defender a su amante
con cuanta sangre posee,
y pues no pude advertirle
del sacrificio a que vienen
los españoles, porque él
del peligro se reserve,
Amor velará en su amparo
si a mis votos se conmueve. (79)

Segunda dama por su papel en el esquema amoroso, pero primera en cuanto a su jerarquía junto a Cortés, la Malinche, llamada aquí "en cristiano" doña Marina, no deja de hacer su respectiva escena de reproches de indiferencia, lo cual da pie al autor para que Cortés recuerde la historia que les es común. Sin embargo, su utilidad en la trama reside

al terminar en consonante distinta de *n* o *s* no necesita el acento gráfico; la transcripción correcta sería *Xicoténcatl*, si recordamos que en náhuatl no existen palabras agudas, aunque por razones de métrica haya que respetar la acentuación aguda.

en descubrir la trampa que se les ha tendido, y ello por una vía apócrifa además de casual. En el cronista Bernal Díaz del Castillo dicho descubrimiento es de por sí novelesco cuando narra que:

Y una india vieja, mujer de un cacique, como sabía el concierto y trama que tenían ordenado, vino secretamente a doña Marina, nuestra lengua; como la vio moza y de buen parecer y rica, le dijo y aconsejó que se fuese con ella [a] su casa si quería escapar la vida, porque ciertamente aquella noche y otro día nos habían de matar a todos, porque ya estaba así mandado y concertado por el gran Montezuma, para que entre los de aquella ciudad y los mexicanos se juntasen y no quedase ninguno de nosotros a vida, y nos llevasen atados a México, y que porque sabe esto y por mancilla que tenía de la doña Marina, se lo venía a decir, y que tomase todo su hato y se fuese con ella a su casa, y que allí la casaría con su hijo, hermano de otro mozo que traía la vieja, que la acompañaba.⁵⁶

Pero Fermín del Rey quiere que Bélida y doña Marina hayan sido amigas en la infancia, pues ambas vivieron, como le recuerda a Bélida, “en la excelsa Xicalango”, “donde quiso/ tu padre que te educasen/ por accidentes que omito” (109). Y en cuanto a doña Marina, a quien define como “catécumena e intérprete”, el autor ha querido que antes se llamara Xalisco.⁵⁷ Y quiere también que en esta obra se reencuentren, se reconozcan, y que Bélida le confíe el secreto de la conspiración para salvarla. Pero la *catécumena* ya es fiel a los españoles y opta por ellos, aunque después le corresponda el gesto de solidaridad.

⁵⁶ Bernal Díaz del Castillo, *Historia de la conquista de la Nueva España*, pról. Joaquín Ramírez Cabañas, México, Porrúa, 1960 (“Sepan Cuantos...”, 5) p. 136.

⁵⁷ Nombre que en el México actual resulta hilarante de pronunciarse la x como [j], porque recuerda el nombre del estado de Jalisco; se dice de alguien que es *medio Jalisco* cuando es bravucón y arrogante, ya que dicho estado es, por excelencia, lugar de origen de los *charros* de la filmografía mexicana.

El resto del cuadro dramático está compuesto por los capitanes españoles que históricamente estuvieron presentes en el episodio, y por los indígenas que se desempeñan como embajadores y caciques, más un sacerdote y un general, todos ellos de nombre apócrifo y muy peregrino: Cuetlabac, que recuerda a Cuedlabaca o incluso a Coadlavaca,⁵⁸ Guichalmin, Teutile, Guascar, Quintalbor y Nezebal, el padre de Bélida, a quien por su edad y autoridad le correspondía el tradicional rol de "barba".⁵⁹ Un total de catorce personajes, más los cuatro "tercios" militares representativos de las diversas facciones: españoles, tlaxcaltecas, zempoales y cholultecas. No hay una quinta facción, ni en los hechos históricos ni en la obra, porque los cincuenta mil mexicanos que según Cortés los esperaban a tan sólo dos leguas de distancia nunca hacen acto de presencia. Pero sí hay que incluir al pueblo de Cholula, que sale a recibir a los españoles. Se trataba, como es evidente, de una obra de masas. Con el grupo de españoles (más el tlaxcalteca aliado) terminaba el segundo acto, al modo de la escuela dramatúrgica de que se burla Moratín, entreverando sus desafíos y rematándolos con una declaración conjunta:

Xicotencal: Obedezco tus órdenes y en ellas
cada soldado mío será un rayo.

Ordaz: Yo parto a prevenir mis españoles.

Alvarado: Y yo la intrepidez de mis caballos.

Sandoval: Y yo a mis campeones, que desean
el afán para alivio del descanso.

⁵⁸ *Cuedlabaca* es la transcripción que da Bernal Díaz del Castillo de *Cuitláhuac*, nombre del décimo rey de los mexicanos, que nada tuvo que ver en Cholula. Y *Coadlavaca* es la de Cuauhnáhuac, nombre original de la ciudad conocida ahora como Cuernavaca. *Cfr. op. cit.*, p. 291.

⁵⁹ Así dice la primera página del manuscrito de Fermín del Rey, reproducida facsimilarmente, aunque su punto final (que todos los nombres y frases llevan ahí) hace creer al editor que es una abreviatura de *bárbaro*, que él desata así.

Cortés: Pues al trance.
Xicotencal: Al rigor.
Marina: A la victoria.
Sandoval: A la lid.
Ordaz: A las armas.
Alvarado: Al estrago.
Xicotencal: Y de Tlaxcala el águila valiente,
 turbe la esfera, pame el continente.
Todos: Mientras devora objetos de su saña
 el rugiente león de nuestra España. (128-129)⁶⁰

Como teatro de masas, la comedia heroico-militar tenía sus clichés, sus recursos probadamente inefables en cuanto al gusto del público. Del estudio de las obras de otro miembro de la escuela, Gaspar Zavala y Zamora, concluye Guillermo Camero que

⁶⁰ Véase la escena final del segundo acto que Moratín imaginó para *El gran cerco de Viena*, comedia apócrifa que satiriza en *La comedia nueva o El café* (acto I, escena III), donde los puntos suspensivos presuntamente hacen el texto más poético:

Emperador: Y en tanto que mis recelos...
Visir: Y mientras mis esperanzas...
Senescal: Y hasta que mis enemigos...
Emperador: Averiguo.
Visir: Logre.
Senescal: Caigan.
Emperador: Rencores, dadme favor.
Visir: No me dejes tolerancia.
Senescal: Denuedo, asiste a mi brazo.
Todos: Para que admire la patria
 el más generoso ardid
 y la más tremenda hazaña.

También se refiere explícitamente, en otro lugar, a esos diálogos, "entre dos o tres o más personajes que hablan y se interrumpen alternativamente, concluyendo todos con una expresión que viene bien al concepto de cada uno [...] éste era el golpe más brillante con que se daba fin a las jornadas o se adornaban los lances de mayor interés". Citado en R. Andioc, *Teatro y sociedad...*, p. 61.

Teniendo siempre en cuenta que entre las convenciones teatrales está la de representar una muchedumbre por medio de un número relativamente modesto de personas en escena, Zavala introduce frecuentemente *evoluciones y desfiles*, compuestos, en el caso de mayor complejidad, de *pueblo, soldados o criados y notables y príncipes*. Ese conjunto humano realiza diversos movimientos en escena, discurre linealmente por la misma o se coloca en ella en formaciones diversas. Naturalmente, los tres grupos humanos que he distinguido no están obligados a aparecer siempre conjuntamente, aunque sí en los casos en que se pretende mayor vistosidad y aparatosidad [...] ⁶¹

La complejidad de *Hernán Cortés en Cholula* es mayor que la indicada por Carnero, a causa de los diversos tercios militares que participan en ella, amén de la mayor vistosidad que aportarían sus exóticas vestimentas. Aunque no tan detalladas como las de Zavala, las acotaciones de Fermín del Rey son elocuentes al respecto, como es el caso de la entrada de Cortés a Cholula, una vez que se separa el tercio tlaxcalteca, al cual le está vedado entrar a dicha ciudad:

Gran plaza, llena confusamente de tropas de ambos sexos [?], la tierra regada de flores, las ventanas llenas de mujeres que derraman rosas, yerbas y aguas odoríferas sobre el ejército español que entra a tambor batiente y banderas tendidas, precedido de los desarmados cholu[?]tecas, cerrando la guardia los zempoales, y óyense resonar incesantemente las tres clases de instrumentos: ["los instrumentos musicales de Nezebal, los militares indios de Xicotencal y las cajas y clarines de los españoles"]. Salen al encuentro Guichalmin el sacerdote, y otros dos, con incensarios. (90)

La escena de masas más espectacular será desde luego la secuencia del ataque, no sólo por las acciones propias del mismo, sino por el impresionante escenario en que

⁶¹ G. Carnero, "Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora", *op. cit.*, p. 167.

tendría lugar, el cual es descrito, por cierto, de manera muy curiosa. La escena termina con un acto sacrificial propio de "bárbaros":

Gran plaza con los tres adoratorios al centro que deberán ser unos torreones circuidos de gradas desde los cuales los indios que guarnecen sus eminencias arrojarán dardos, flechas y piedras. Salen HERNÁN CORTÉS y los españoles [...] Echan de una parte y de otra fuegos arrojados y luego se da el asalto sin cesar caja y clarín, hasta estar sobre los muros de todos los adoratorios españoles, zempoales y tlaxcaltecas [...] Dase el asalto y al subir los españoles se abraza QUINTALBOR con uno de ellos y se arroja desde el muro [diciendo]:

Quintalbor. Númenes de mi gran patria,
esta víctima os ofrezco. (153-154)

"Torreones circuidos de gradas", las pirámides; así como en otras partes del texto se mencionan muros, galerías, obeliscos (!), patio, ventanas. Nada tiene de raro el que, en una época en que no existe propiamente la arqueología mexicana, Fermín del Rey describa con el mismo vocabulario de Cortés y de Díaz del Castillo una realidad que le es absolutamente desconocida. Y que sin embargo parece seducirle, a él y a su público, por exótica. La misma seducción que ejerce el extravagante grabado imaginario del Templo Mayor de México, incluido en la edición que hizo Lorenzana de las cartas de Hernán Cortés en 1770, con sus escalinatas de 120 grados, como un torreón, efectivamente.⁶²

A primera vista parece tratarse del avasallante interés por lo extranjero y lo exótico que contribuyó, según nos hace ver Paul Hazard, a la apertura de la conciencia europea entre

⁶² En edición facsimilar: *Historia de la Nueva España escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés*. Aumentada con otros documentos y notas por Francisco Antonio Lorenzana, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público/Miguel Ángel Porrúa, 1980. El editor de *Hernán Cortés en Cholula* supone que la edición original de Lorenzana pudo haber sido el estímulo inmediato para la composición de la obra, aun cuando desconozcamos la repercusión real que pudo tener aquélla en España. *Cfr. op. cit.*, pp. 9 y 29.

el final del siglo XVII y el principio del XVIII. Interés manifiesto, principalmente, en una abundante literatura de viajes que, al tiempo que dignificaba la otredad, hacía relativas las seculares convicciones de Europa, poniéndola en crisis.⁶³

Algo puede haber de eso en *Hernán Cortés en Cholula*, así como en las innumerables comedias heroico-militares que se desarrollaban en reinos remotos igualmente imaginarios. Pero en este caso particular se trata de una obra de carácter conmemorativo, nacionalista, y ello orienta su estructura y sentido hacia una dirección opuesta a la literatura de viajes.

En cuanto a su estructura, aunque la obra de Fermín del Rey apele al esquema amoroso de la comedia áurea para neutralizar la violencia del episodio bélico, es éste el que está en el centro y es tratado de manera previsiblemente maniquea. Aunque Hernán Cortés sea también un fino y fiel amante como Xicotencal, esto es sólo para redondear las virtudes caballerescas españolas, de las cuales el conquistador es todo un dechado, incluyendo en ellas la prudencia ante los acontecimientos críticos y la clemencia posterior con los derrotados. Por lo cual puede decir:

Yo no soy un tirano, que en humana
sangre sacia su sed y se alimenta
del estrago, la ruina y precipicio.
Cuantas veces en esta ilustre empresa
desenvainé la espada, llevé siempre
la razón por escudo y no debiera
proceder de otra suerte, no tan sólo
porque la misma humanidad lo advierta,
mas porque a obrar como es deber me inflama
mi religión, mi rey, mi honor y fama. (135)

⁶³ Cfr. Paul Hazard, *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, trad. Julián Marías, Madrid, Pegaso, 1941; cap. I: "De la estabilidad al movimiento", pp. 17-35.

Nada de ambición, ni sed de poder y gloria, que le darían a Cortés una medida más humana. Él es el protagonista de la obra, que encarna idealmente los valores enunciados. Estamos ante la división maniquea de los personajes -de acuerdo con los valores que representan- que es propia del melodrama. Los indígenas, naturalmente, además de exhibir la barbarie de su paganismo necesitado de catequesis, al preparar dolosamente la celada incurren en una grave violación de los "sacros fueros de la hospitalidad" (124), aun cuando la conquista no fuese precisamente una visita diplomática. De esa manera, lo que en la historiografía mexicana se ha considerado como un escarmiento atroz y una demostración de fuerza destinada a impresionar a los mexicas, se convierte aquí en una justificación del proceso histórico evocado y, por ende, en una revalidación del régimen colonial.

Así lo percibe claramente un ilustrado novohispano, José Joaquín Fernández de Lizardi, quien presencié la representación de este tipo de obras en la ciudad de México. Porque resulta que, en las fechas cercanas al aniversario de la caída de México-Tenochtitlan (13 de agosto de 1521), era costumbre ofrecer al público del Coliseo -año con año- algunas obras que trataran el tema de la Conquista; entre ellas, *La conquista de México*, de Diego Sevilla, *Cortés triunfante en Tlaxcala*, de Agustín Cordero, *El pleito de Hernán Cortés con Pánfilo de Narváez*, anunciada como obra de Cristóbal Monroy aunque bien puede ser de José Cañizares, y la exitosa *Hernán Cortés en Tabasco*, de Fermín del Rey,⁶⁴ representadas para un público integrado principalmente por criollos y

⁶⁴ Véanse las listas de obras representadas en el Coliseo de la ciudad de México, entre 1790 y 1792, y que recogió Irving Leonard (cfr. nota 4). Asimismo: Jefferson Rea Spell, "The Theater Season in Mexico City, 1805-1806", en *Bridging the Gap. Articles on Mexican Literature*, México, Editorial Libros de México, 1971, pp. 57-68. Spell adjudica *La conquista de México* a Fernando de Zárate.

peninsulares.⁶⁵ Pero ya en la época independiente El Pensador Mexicano recuerda con indignación que

Ocho o quince días se representaba sin cesar la comedia de la *Conquista de México*. La gente se atropellaba para verla, y al desenrollarse en el vuelo el muchacho que hacía a Santiago, el mismo pueblo ignorante y fanático se moría de gusto y celebraba a palmotazos la odiosa representación de la sangrienta conquista de sus padres, de ellos y de sus hijos venideros, y cuando el Santiago gritaba: *A ellos, a ellos, Cortés valeroso*, entonces este sencillo pueblo reventaba en aplausos de sus tiranos.⁶⁶

Entre estas obras representadas a fines de la Colonia no hemos hallado ninguna referencia al *Hernán Cortés en Cholula*, como tampoco en Madrid hacia la misma época. Al respecto hemos de considerar, primero, que la obra fue escrita en Barcelona, y que consta que el autor residió también en Valladolid y en Toledo antes que en la corte; por lo que podríamos pensar que, aunque no llegara a ser representada en Madrid, pudo haberlo sido en alguna de las otras tres ciudades mencionadas. Pero tratándose de teatros con un repertorio habitual y reiterado, nos inclinamos a pensar que no se representó, a pesar de haber estado su autor bien plantado en el medio teatral, a causa de las enormes dificultades que suponía su escenificación, desde la variada multitud de sus personajes hasta la escenografía que demandaba pirámides practicables. Y además proponía, apartándose de la exigencia neoclasicista de la unidad de lugar, alrededor de diez cambios de escena. Razón adicional para su rechazo —en España— podría haber sido

⁶⁵ La historia y condiciones de este teatro han sido revisadas actualmente, con firmes bases documentales, por Germán Viveros en su prólogo a *Teatro dieciochesco de Nueva España*, México, UNAM, 1990 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 111), pp. v-ciii.

⁶⁶ *Conversaciones del Payo y el Sacristán*, núm. 10 (29 sep., 1824); cito por J. J. Fernández de Lizardi, *Obras-V. Periódicos*, recop., ed., notas y est. prel. de María Rosa Palazón, México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1973 (Nueva Biblioteca Mexicana, 30), pp. 149-150.

su lentitud y su falta de interés como melodrama: desde el principio los españoles han sido alertados acerca de una posible traición de los cholultecas y el asunto avanza hasta el final sin sorpresas, a no ser por el casual reconocimiento entre Béliida y doña Marina.⁶⁷

Las otras obras sobre la Conquista antes mencionadas eran, por supuesto, de autor español y estaban dirigidas en principio al público español; su presencia en la Nueva España, y el entusiasmo que aquí provocaban, no hace sino confirmar la continuidad o identidad básica de la cultura teatral en el amplio mundo hispánico. Ignoramos hasta ahora si también en el teatro de España llegó a constituirse la práctica conmemorativa que recuerda Lizardi, pero ello sí ocurrió en otros géneros de la literatura como el poema épico, según lo documenta Alejandro González Acosta, el editor de Fermín del Rey.⁶⁸ De todas maneras la intención justificatoria y conmemorativa de estas obras es evidente.

González Acosta percibe, por su parte, la cercanía y similitud entre lo que George Cirot llamó *maurofilia* y la literatura *indianista*, pues ambas plantean

⁶⁷ La crítica neoclasicista habría censurado, en general, sus rasgos típicos de comedia heroico-militar, así como su falta de veracidad histórica, como lo hizo con otra de sus obras, *La defensa de Barcelona por la más fuerte amazona*: "Esta que se llama Comedia es una de aquellas representaciones ruidosas de asaltos, batallas y trapisondas, con episodios comunes de retos baladrones, disfraces, prisioneros, minas ignoradas, etc. Lo que hay en ella de particular es que se atribuye á la Condesa de Barcelona haber sido educada por un Rey moro en su niñez; que fue esposa de Wilfredo; que se juntaron mas de ocho Reyes Moros al asalto de Barcelona, y otras fabulas que confunden los personajes, los tiempos y los hechos...", *Memorial Literario*, junio de 1788, citado por Ada May Coe, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁸ A. González Acosta menciona un concurso sobre el tema, convocado por la Real Academia Española en 1778, como resultado del cual fue premiado el poema *Las naves de Cortés destruidas*, de José María Vaca de Guzmán y Manrique. "Con el mismo título y quizá correspondiendo al mismo certamen, Nicolás Fernández de Moratín escribió otro poema heroico, pero no fue publicado sino años después por su hijo Leandro." *Op. cit.*, pp. 8-9.

la imagen del derrotado de una etnia diferente al vencedor como compendio de virtudes caballerescas y sobreviviente de una cultura refinada [...] En España el tema moro forma parte de la exaltación popular caballeresca (el modelo ercillesco en *La Araucana* de resaltar el valor del vencido para exaltar a su vez aún más el del vencedor, es la base de esto) .

Para llegar a la conclusión, la cual podríamos aplicar directamente a *Hernán Cortés en Cholula*, que lejos de abrirse francamente a la otredad

La *maurofilia* y su variante *indianista* se contentaron con inofensivas alusiones a la congénita caballería hispana, al atractivo colorista y al exotismo de los contrincantes, así como a la meritoria actitud de clemencia hacia los derrotados.⁶⁹

Clemencia que muestra Cortés con los escasos miembros de la aristocracia nativa que no perecieron en Cholula. Los caciques cholultecas son perdonados por él a condición de hacer las paces con los tlaxcaltecas, lo cual es aprovechado por Xicotencal para pedir la mano de Bélida. Y mientras la pareja parte a Tlaxcala a celebrar su himeneo, Cortés se dirige a la culminación de su glorioso destino en México-Tenochtitlan.

A la vista de una obra como *Hernán Cortés en Cholula*, la definición que de la comedia heroica o militar ofrece E. Allison Peers se cumple en todas sus partes, a la vez que ubica históricamente dicha pieza en un estadio de transición hacia el romanticismo, y no como mero desecho de la época áurea:

Mira al Siglo de Oro, presenta un carácter netamente español, mantiene un tono encumbrado, emplea un lenguaje viril, incorpora características de todos los demás tipos [comedia de magia, comedia lacrimosa y melodrama], generalmente no es clásica de estructura y concede particular importancia al efectismo y al misterio.⁷⁰

⁶⁹ *Ibidem*, p. 18.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 73.

Más allá del Siglo de Oro, a la supuestamente heroica Edad Media española dedicará en su momento Manuel Eduardo de Gorostiza una comedia en plan crítico (*Las costumbres de antaño*), no dándose por satisfecho con la sátira que Moratín había realizado en *La comedia nueva*.

2. LAS REFUNDICIONES NEOCLÁSICAS DE GOROSTIZA

Encontramos en la producción dramática de Manuel Eduardo de Gorostiza dos "refundiciones" o arreglos del teatro español del siglo XVII, debidas a "una mera disputa entre varios amigos --rememora él mismo-- que discurrían sobre el antiguo repertorio español, y que conformes todos en el aprecio de su mérito intrínseco, diferenciaban sin embargo en tal cual accidente". Gorostiza sostenía "que si Lope y Calderón habían pecado alguna vez contra las reglas de la razón, no lo habían hecho ni por ignorancia ni por necesidad, sino porque quisieron trabajar muy de prisa y porque para ello les incomodaba la menor traba. Añadió también que nuestras comedias eran otros tantos monumentos de ingenio y gracia"; pero que de haber sido más "arregladas", seguramente no habrían sido peores; esto es, estaba convencido de que las llamadas "reglas de la razón" no podrían sino mejorarlas. Menos apegados al riguroso canon neoclasicista, y exhibiéndose como víctimas del "fanatismo literario" en opinión de Gorostiza, sus oponentes en esa ocasión afirmaban "que los defectos de que se le acusa [al antiguo repertorio español] o no lo eran, o eran cuando más consecuencias inherentes de los géneros dramáticos que entonces estaban a la moda". La disputa terminó con un reto para el neoclasicista, quien en todo el pasaje se refiere a sí mismo en tercera persona:

que Gorostiza refundiese dos Comedias a su modo y que las presentase luego para ser juzgadas. Gorostiza aceptó esta especie de desafío, y habiéndosele designado la de, *Bien vengas mal si vienes solo*, de Calderón;

y la de *Lo que son Mujeres*, de [Francisco de] Rojas; se ocupó al punto de su trabajo. Refundiólas, efectivamente, leyólas, gustaron, representáronse, aplaudieron, y no se imprimieron hasta hora [en 1826].⁷¹

Así expuesto el caso por Gorostiza, parecería que se trataba de una experiencia original y novedosa, lo cual no era en absoluto. La historia de las *refundiciones* en España era por lo menos centenaria. En el siglo XVIII esta práctica dramatúrgica comienza con Antonio de Zamora (?-¿1740?) y José de Cañizares (1676-1750). El primero, por poner sólo un ejemplo, refundió *Don Domingo de Don Blas* de Ruiz de Alarcón en 1706 --casi un siglo después de que éste la escribiera--, "aumentando considerablemente el carácter 'espectacular' de la obra, con multiplicados milagros y complicadas tramoyas, como pedía un público cada vez más amante de las transformaciones escénicas", según lo señala Francisco Aguilar Piñal, quien concluye al respecto que

Es la culminación del barroco teatral, sin la menor influencia de la teoría neoclásica, que aún tardaría bastante en difundirse por España. Con ellos comienzan las refundiciones del XVIII que, en esta primera etapa, sin dejar de cobijarse a la sombra de Calderón, no tenían más norma que la fantasía, reclamada por el gusto popular.⁷²

Con la aparición de *La poética* de Ignacio de Luzán en 1737 el interés por las refundiciones empieza a tomar un rumbo distinto. Este preceptista había incluido en ella un capítulo poco menos que devastador acerca de "los defectos más comunes de nuestras comedias", el cual se constituyó, en la práctica, como el "pistoletazo de salida

⁷¹ Cito por la edición de Victoriano Agüeros: M. E. de Gorostiza, *Obras III*, México, 1899 (Biblioteca de Autores Mexicanos, 26), la cual incluye la presente "Advertencia de la edición de 1826", cuyos datos son: *Apéndice al teatro escogido*. Tomo I: *También hay secreto en mujer*. París, Casa de Rosa; *cfr.* pp. 5-6.

⁷² F. Aguilar Piñal, "Las refundiciones en el siglo XVIII", *Cuadernos de Teatro Clásico* núm. 5 (1990), pp. 34-35.

para la interminable polémica sobre las excelencias del teatro español, pero también para la modernización dramática, que se orientó por dos caminos casi vírgenes: la traducción y la refundición".⁷³ De modo que otro neoclasicista, don Agustín de Montiano, director de la Real Academia de la Historia, al publicar una obra suya acompañada de un "Discurso sobre las tragedias españolas" (1751), propone en éste escoger del repertorio dramático nacional las piezas menos "irregulares" y retocarlas para hacerlas más aceptables. Era la invitación más autorizada, concluye de nuevo Aguilar Piñal, a retomar

la vieja costumbre de las refundiciones, pero con una finalidad bien distinta. Ya no se pretendía, como en Zamora o Cañizares, adaptar una obra al gusto popular, en busca del éxito comercial, sino precisamente todo lo contrario: reformar el teatro "desde dentro", haciéndolo más digno, más culto, moral y razonable, a fin de modificar el gusto social, educando y elevando el nivel cultural del pueblo. Era el teatro como escuela de costumbres, defendido por todos los neoclásicos.⁷⁴

No tardarían, pues, quienes así lo hicieran, como Bernardo de Iriarte, que bajo el gobierno ilustrado de Carlos III, y por encargo del conde de Aranda, revisó en 1767 seiscientas comedias antiguas, de las que escogió y retocó sesenta, para que pudiesen ser representadas sin desdoro en el teatro de los Reales Sitios. Entre las que así pasaron por sus manos se hallaba la comedia de origen novohispano *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz. Ignoramos si efectivamente tales comedias "retocadas" se representaron; pero a partir de entonces las refundiciones se multiplican en los dos teatros de Madrid, como también sus practicantes, entre ellos: Tomás de Sebastián y

⁷³ *Ibidem*, p. 35. El capítulo de *La poética* que se menciona es el XV del libro tercero, el cual pasaría a ser el XVII en la edición de 1789.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 37.

Latre, Cándido María Trigueros, Dionisio Solís. Y ya en el siglo XIX Vicente Rodríguez de Arellano y Félix Enciso Castrillón. Refundidores *auténticos*, como les llama Aguilar Piñal, ellos “nunca se visten con plumas ajenas, sino que respetan siempre el nombre del autor primitivo en la pieza refundida”.⁷⁵ Pero también es cierto que había quienes no lo hicieran, anunciando su producto como “comedia nueva”. Además, como nos lo recuerda por su parte Ermanno Caldera, algunos de estos “artesanos de la dramaturgia” no siempre obraban con propósitos ilustrados; se recurrió también a la refundición como un subterfugio, para poder representar obras que caían bajo alguna de las prohibiciones que afectaron al teatro a finales de siglo, cambiándoles el título. Sin olvidar tampoco que se trataba de un trabajo “bastante rentable” para el refundidor, que se podía llevar a cabo de una manera rápida y que no entrañaba problemas legales, no existiendo todavía el derecho de autor ni la propiedad intelectual.⁷⁶

De modo que para cuando Gorostiza se mete a “retocar” a Calderón, en 1821,⁷⁷ la tal práctica era muy socorrida, y él por su parte consideraba tener la experiencia suficiente para intentarlo; había escrito ya seis obras originales y dos “imitaciones” del teatro francés, todas estrenadas a partir de 1818. Su convicción neoclasicista, que es patente en la disputa que relata, le presenta la refundición como un desafío profesional, independientemente del provecho que pudiese reportarle.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 38.

⁷⁶ De acuerdo al Reglamento General para la Dirección y Reforma de Teatros, de 1807, al refundidor le correspondía el 3 por ciento de las ganancias, contra el 5 de los dramas y comedias sentimentales originales, y el 8 de las tragedias y comedias nuevas. *Cfr.* Ermanno Caldera y Antonietta Calderone, “El teatro en el siglo XIX (I)”, en José María Diez Borque, ed., *Historia del teatro en España*, t. II, Madrid, Taurus, 1988, pp. 393-394.

⁷⁷ Según datos recopilados por Jefferson Rea Spell; *cfr.* “Apéndice I”.

Y aunque no se trataba de una elección personal, sino de una pieza que le fue asignada para refundir por razones que desconocemos, Gorostiza expondrá públicamente, poco tiempo después, su juicio acerca de Calderón. Después de censurar sus comedias heroicas y sus autos sacramentales, apostrofando a éstos de "monstruos dramáticos", se lamenta de que "sus preciosas comedias de *capa y espada* quedaban arrinconadas o servían cuando más de alimento a la curiosidad del vulgo", a diferencia de los dos primeros géneros mencionados, que, siendo los únicos que se representaban delante de la familia real, eran índice claro de "lo estragado que estaba ya el paladar cortesano".⁷⁸ Su versión de esta "preciosa" comedia será presentada con un nuevo título: *También hay secreto en mujer*.

a) También hay secreto en mujer, *su versión neoclásica de Calderón*

Perteneciente al grupo de las comedias calderonianas de enredo o de *capa y espada*, *Bien vengas, mal, si vienes solo* (ca. 1635) presenta, efectivamente, una trama complicadísima en el término de un solo día con su noche. La acción se desarrolla en Madrid, principalmente en casa de don Bernardo, cuya hija Ana de manera típica es asediada por dos galanes, don Luis y don Diego de Silva; don Luis, por su parte, tiene una hermana, doña María, quien aunque también tuvo dos pretendientes, se queda sólo con el correspondido, ya que al dar comienzo la obra el otro es eliminado en duelo. Con el hecho de acudir el homicida, don Juan de Lara, "un honrado caballero/ andaluz y

⁷⁸ En el ensayo intitulado "Culteranismo", fechado en "Londres, 1822", cuya versión manuscrita fue hallada por Armando de María y Campos en el archivo de Gorostiza conservado por sus descendientes, ensayo que presuntamente habría sido destinado para su publicación en algún periódico londinense, durante su destierro. Cfr. A. de María y Campos, *Manuel Eduardo de Gorostiza y su tiempo. Su vida-su obra*. México [Talleres Gráficos de la Nación], 1959, pp. 404-405. En cuanto a la dudosa fecha del ensayo, véase la nota 125 a este capítulo.

granadino", a casa de don Bernardo en busca de amparo y obtener asilo ahí, relacionando de esa manera a todos los personajes entre sí, propiciará el enredo. Un enredo tejido cuidadosamente con diversos incidentes casuales y coincidencias fortuitas que terminará, en la noche de ese mismo día, con tres compromisos matrimoniales, incluido, claro está, el del gracioso con una criada.

Diversa es la opinión de los críticos españoles del siglo XVIII, sujetos a la influencia neoclásica, ante este aspecto de la anécdota compleja en Calderón. Unos, como Nicolás Fernández de Moratín, sin dejar de reconocer la inmensa fantasía del autor, señalan desde luego el desacato a la unidad de acción aristotélica en las comedias de capa y espada:

En la unidad de acción se puede verificar mejor que en cosa ninguna el gusto estragado del vulgo, que dijo Lope. La culpa de esto, es sin duda que la tiene el profundo CALDERON, quien con la inmensa fantasía de que pródigamente le dotó naturaleza, amontonó tantos lances en sus comedias, que hay alguna, que de cada acto ó jornada se pudiera componer otra muy buena; y el vulgo embelesado en aquel laberinto de enredos, se está con la boca abierta, hasta que al fin de la comedia salen absortos, sin poder repetir toda la sustancia de ella.⁷⁹

Otros, más prudentes ante la perdurable fama de Calderón, o bien más conscientes de sus méritos propios, le reconocen abiertamente un auténtico "talento de factura dramática" en cuanto al manejo de la trama,⁸⁰ como lo hace el mismísimo teórico

⁷⁹ En la "Disertación que precede a la *Petimetra*, comedia nueva, escrita con todo el rigor del arte [...]", Madrid, oficina de la viuda de Juan Muñoz, 1762; recogida entre los "Artículos biográficos y críticos acerca de don Pedro Calderón de la Barca y su teatro" que aparecen en el tomo I de las *Comedias* de éste: Madrid, Atlas, 1944 (Biblioteca de Autores Españoles, 7), p. xlvii.

⁸⁰ La expresión se deberá a Marcelino Menéndez Pelayo, en su conferencia dedicada a las "Comedias de capa y espada y géneros inferiores"; cfr. *Obras completas VIII. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. III: Teatro: Lope, Tirso, Calderón. Santander, Aldus, 1941, p. 276.

neoclasicista Ignacio de Luzán, aunque sin dejar de expresar sus puntos de reserva, porque

no se puede negar que, sin sujetarse Calderón a las justas reglas de los antiguos, hay en algunas de sus comedias el arte primero de todos, que es el de interesar a los espectadores o lectores, y llevarlos de escena en escena, no sólo sin fastidio, sino con ansia de ver el fin; circunstancia esencialísima, de que no se pueden gloriarse muchos poetas de otras naciones, grandes observadores de las reglas.⁸¹

Pero en tanto que la acción dramática, como claramente lo percibió el antiguo filósofo griego, se desenvuelve en un doble ámbito espacio-temporal, sus comentaristas italianos del Renacimiento dedujeron de la unidad de acción las que a partir de entonces se llamaron también "unidades" de tiempo y de lugar. Deducciones teóricas que, en pleno Siglo de las Luces, adquieren el carácter de reglas absolutas de la razón. De ahí que ya desde Boileau, en Francia, y continuando con Luzán en España --pero también desde mucho antes en autores como el propio Cervantes y Francisco de Cascales--, la ausencia de estas "unidades" en el teatro español (¡en prácticamente toda la producción dramática anterior al siglo XVIII!) es motivo de rechazo y descalificación. A Luzán, por ejemplo, le parece

absurdo, inverisímil y contra la buena imitación, que mientras el auditorio no se mueve de un mismo lugar, los representantes se alejen de él y vayan a representar a otros parajes distantes, y no obstante sean vistos y oídos por el auditorio. Consiste, pues, esta unidad en que el lugar donde se finge que están y hablan los actores sea siempre uno, estable y fijo desde el principio

⁸¹ *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, ed., pról. y glosario de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977 (Textos Hispánicos Modernos, 34), p. 404. Esta edición toma como base la primera de Luzán.

del drama hasta el fin; y cuando poco o mucho no fuere uno y estable el lugar, será faltar poco o mucho a la unidad [...] Remito a mejor ocasión innumerables ejemplos que pudiera alegar de nuestros cómicos españoles, que han contravenido a la unidad de lugar con mucha culpa de su descuido y no poco desdoro del parnaso español.⁸²

De acuerdo con este criterio, apoyado en una concepción sumamente estrecha de la verosimilitud y de la mimesis aristotélica, la obra de Calderón que nos ocupa, puesto que no trasladaba la acción de una ciudad a otra, o de un continente a otro, como llegó a ocurrir en alguna que otra comedia suya y en *innumerables* de distintos autores, *faltaba poco a la unidad de lugar*. Dicho en sentido inverso --ya que la explicación de Luzán es *gradualista*--, se ajustaba bastante a ella, aunque no del todo, puesto que distribuía la acción entre la calle y casa de don Luis, y la sala y un aposento de la casa de don Bernardo. Cuatro ámbitos escénicos, pensaría en términos prácticos un director o un escenógrafo; pero *cercanos geográficamente*, interrumpiría Luzán con su parámetro de verosimilitud.

Por lo que toca a la otra unidad, la de tiempo, *Bien vengas, mal* no entraba en conflicto con la preceptiva neoclasicista, pues sus episodios transcurrían, con mayor o menor justificación, en un solo día. Aunque lo ideal para Luzán era que se diese una absoluta correspondencia entre el tiempo que dura la representación y el tiempo representado, ya que en la tragedia y comedia

está presente el auditorio a lo que se ejecuta, y ve con sus propios ojos los sucesos y las personas de la fábula como si desde una ventana estuviese mirando lo que pasa en una calle o plaza; con que, el mismo tiempo que ponen los actores en obrar, pone el auditorio en ver lo que obran, y un mismo período de tiempo es medida común, igual y cabal del obrar de los unos y del ver de los otros, empezando y acabando estas dos acciones, del

⁸² *Ibidem*, pp. 464-465.

auditorio y de los representantes, a un mismo tiempo.⁸³

Un reproche más que hace la crítica del siglo XVIII a las comedias de capa y espada es el relativo a la monotonía de los caracteres. En primer lugar, en ellas aparecía siempre el mismo grupo de *dramatis personae*: dos o tres caballeros hidalgos y de limpia prosapia, una o dos damas solteras; el padre, hermano o tutor de éstas; el gracioso, criado de alguno de los galanes, y la criada de una dama. Y luego, era de notarse el escaso, casi nulo, desarrollo dramático de los caracteres, aun de los principales. En el caso de Calderón, Luzán se ve precisado a justificar esta debilidad con otros méritos muy suyos:

Algunos le tachan de poca variedad en los asuntos y caracteres, diciendo que el que haya visto lo que hacen y dicen el don Pedro y la doña Juana de una comedia, puede figurarse lo que harán y dirán el don Enrique y doña Elvira de otra. No es mal fundada esta crítica; pero a quien tiene las calidades superiores de Calderón, y el encanto de su estilo, se le suplen muchas faltas, y aun suelen llegar a calificarse de primores [...]⁸⁴

Entre esas calidades superiores se hallaba --nos lo ha dicho antes-- la invención, formación y solución de un enredo complicadísimo, y el ingenioso uso de un amplio repertorio de lances y recursos convencionales.

En la comedia que Gorostiza refundiría casi dos siglos después, *Bien vengas, mal, si vienes solo*, tenemos, sin faltar ninguno, el grupo de personajes característicos del género, enlazados en una trama cuyas circunstancias adversas hacen que los protagonistas se refieran, uno por uno, al refrán que da título a la obra.

La dama a quien le han matado a uno de sus dos galanes, para empezar, acude a casa de su amiga doña Ana a referirle el lance del duelo, haciéndola depositaria al propio

⁸³ *Ibidem*, p. 462.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 404.

tiempo de un retrato del galán sobreviviente, acompañado de su respectivo soneto; prendas que debe esconder de los cuidados y diligencias de su hermano, ahora extremadamente celoso de ella. Tantas *desdichas*, que comenzaron desde que "Yo vi, yo quise, yo amé", le hacen decir que:

No fue la mayor de todas,
con ser tan grande, el querer,
sino las que siguieron
a la primera, porque
nunca viene solo un mal;
y así en el mundo se ve
que del mal que viene solo
se debe dar parabién.(606-607)⁸⁵

El galán sobreviviente, don Juan de Lara, halla refugio a la persecución de la justicia en casa de don Bernardo, antiguo amigo de armas de su padre, y corresponde a la confianza de aquél respetando a su hija. En un momento en que quedan solos en casa, su criado le incita maliciosamente a enamorarla, "que tal vez un grande mal/ viene por un grande bien". A lo cual responde

DON JUAN.- Hoy de la opinión te sales
de todos. No digas tal,
porque un mal fiero y fatal
es nuncio de muchos males:
y así, no llego a sentir
tan rendido a mi destino
el mal, Espinel, que vino.

ESPINEL.- Pues, ¿cuál?

DON JUAN.- El que ha de venir. (616)

⁸⁵ Cito por la edición de Ángel Valbuena Briones: Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas II: Comedias*, ed., pról. y notas de [...], 2ª. ed., 1ª. reimpr., Madrid, Aguilar, 1973.

Toca el motivo de los celos constantes a don Diego de Silva, el enamorado de doña Ana, los cuales se inician al sorprenderla tratando de esconder el retrato y el soneto que se le han confiado, y continúan en otra escena al sospechar que en el aposento de junto está escondido un hombre; decidido a todo, exclama entonces:

Donde me pierdo yo, piérdase todo;
que he de entrar a apurar en dudas tales
mis penas, mis desdichas y mis males,
publicando mi voz en tanto dolo
que con "Bien vengas, mal...", si vienes solo. (623)

Para él se trata, efectivamente, de una secuencia de males, pues antes se ha referido a la muerte en duelo, la noche anterior, de un primo suyo, un tal don Fadrique, el mismo a quien don Juan mató.

Sólo a don Luis, hermano de una dama y amante desairado de la otra, no se le concede la ocasión de bordar en el tejido circular del refrán.

"En los galanes no puede negarse que hay monotonía", concluye por su parte Marcelino Menéndez Pelayo⁸⁶ acerca de todas las comedias calderonianas de este género. Las diferencias entre ellos, podemos advertirlo, dependen más de las circunstancias en que se encuentran que de tendencias específicas de su personalidad.

El mismo Menéndez Pelayo intenta un esbozo y explicación del tipo invariable de la dama:

Una dama soltera, invariablemente huérfana de madre, sometida a la vigilancia de un padre, de un hermano o un tutor; la cual dama reúne las ventajas y los inconvenientes de su condición y del medio en que se ha educado; es decir, que carece de cierta delicadeza y ternura, que sólo se aprende al lado de la madre; y al mismo tiempo es arrojada, valiente y medio

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 278.

varonil, como quien ha vivido siempre entre varones; no muy tierna ni muy sensible. La damas de Calderón tienen siempre algo de hombrunas.⁸⁷

Independientemente de las motivaciones profundas que el psicologismo de esta explicación sugiere, y que podrían dar margen a un acercamiento psicoanalítico, me parece que la ausencia de la figura materna en estas comedias calderonianas se explica, en principio, por razones técnicas y de verosimilitud elemental. Presente la madre, los lances y enredos amorosos serían bastante más improbables; no podría haber citas nocturnas dentro de la propia casa de la dama con tanta facilidad, ni en general tanto movimiento en ella de parte de los galanes, que entran y salen a todas horas *como Pedro por su casa*, aprovechando el menor descuido del hombre responsable.⁸⁸

El personaje principal de esta comedia, doña Ana, corresponde más o menos al esbozo de Menéndez Pelayo, siendo en ella sus rasgos más notables la discreción, prudencia, fidelidad y constancia; "el prodigio de estos tiempos" en pocas palabras, ya que no revela nunca, ni aun al costo de perder a su enamorado, el secreto que se le ha confiado. Llegado el momento climático del enredo, cuando su padre está a punto de descubrir a los galanes dentro de casa, le toca decir:

⁸⁷ *Ibidem*, p. 274.

⁸⁸ Se ha debatido acerca de la ausencia, o no, de la figura materna en los diversos géneros del teatro español de la época; véase, por ejemplo: E. H. Templin, "The Mother in the *Comedia of Lope*", *Hispanic Review*, III, No. 3 (June, 1935), 219-244, y Christiane Faliu-Lacourt, "La madre en la comedia", en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*. Actas del 2º Coloquio del Grupo de Estudios sobre el Teatro Español (GESTE). Tolouse, Université de Tolouse-Le Mirail [1979], pp. 39-59. Pero si bien es cierto que no se pueda comprobar tal ausencia en todos sus géneros, en el caso de la comedia de capa y espada calderoniana ello es un hecho. Efectivamente, al revisar las sinopsis de todas las obras incluidas, bajo ese rubro, en la edición citada que Ángel Valbuena Briones hizo de las *Comedias* de Calderón de la Barca, no hemos hallado ninguna madre en sus respectivos grupos de personajes.

¡Qué de males se suceden!
 Pero viniendo el primero,
 ¿cuándo menos que éstos vienen? (632)

Dechado de cobardía e ingenio, el criado Espinel se revela como una verdadera *instancia autoral*. Primero hace sospechar, con su intento de intervención en los amores de su señor, una no muy infrecuente mudanza en las parejas; y al final de la obra, él es quien determina que la elección de marido corresponde a doña Ana; para rematar irónicamente con su propia boda, decisión repentina e insospechada que le hace concluir:

Ahora entro yo con Inés,
 porque vean desta suerte
 que no viene solo un mal,
 pues tantos juntos nos vienen
 el día que nos casamos.
 Perdonen vuestas mercedes. (634)

Remate perfecto de una obra lírico-dramática cuya estructura ha sido concebida al modo de una gran composición musical, tal como advertía el escritor inglés Somerset Maugham respecto de las comedias de Lope y su escuela:

Pueden apreciarse mejor sus comedias si se consideran como libros "de ópera", en donde los versos hacen el papel de la música. Escribirá un pasaje heroico en donde tres personas, por ejemplo, bordan sobre una idea, y cada una de ellas termina su argumentación con el mismo refrán, de modo que casi se puede escuchar el estallido de aplausos que premian al ingenio. A veces un personaje presentará un tema en cuatro versos y lo ampliará después en estrofas que terminarán cada una con uno de los cuatro versos. Tienen una estructura semejante a "La donna è mobile".⁸⁹

Estamos, pues, ante un tipo de obras que, a diferencia de las comedias clásicas

⁸⁹ Citado por Kenneth MacGowan y William Melnitz en *Las edades de oro del teatro*, trad. de Carlos Villegas, México, FCE, 1964 (Col. Popular, 54), p. 116.

ejemplificadas con Menandro y Terencio, no nos proporcionan reflexiones morales de aplicación inmediata. Un enorme *corpus*, característico del Siglo de Oro español, “de comedias vivaces y vitales, presididas por la perfección de su lenguaje y el garbo de las situaciones”, que se apartan de todo propósito moral e instauran un universo esencialmente *lúdico*. Juegos gratuitos, imitaciones de una “realidad siempre distorsionada” (inverosímil), que proponen al *amor* como único valor absoluto, más allá de sus referencias meramente tópicas al honor, a la fidelidad al rey y a la fe en Dios, según establecía ya en 1962, en nuestro país, la heredera de la cátedra de Rodolfo Usigli, la maestra Luisa Josefina Hernández, aplicándoles entonces la designación de *comedia juego* y percibiendo su estructura habitual en una dimensión plástica:

Este sentido de la gratuidad, esencial a la representación dramática de raíz popular, es lo que desencadena los equívocos y las aventuras en las obras del Siglo de Oro español y lo que les da una gran belleza plástica y de dibujo; inclusive la sensación de lo repetitivo es belleza. Un juego debe repetirse...⁹⁰

Bajo este enfoque, los rasgos y convenciones que emplea la comedia de Lope y Calderón no serían defectos, tal como defendían los oponentes de Gorostiza, sino, *cuando más*, “consecuencias inherentes de los géneros dramáticos que entonces estaban a la moda”.

Pero él por su parte, cuando ejecuta su refundición, tratando de someter esta comedia a las “reglas de la razón”, la emprende principalmente con los desacatos a la unidad de

⁹⁰ L. J. Hernández, “Apunte sobre el teatro del Siglo de Oro”, *Arte Teatral*. Revista de la Escuela de... , núm. 5 (1962), pp. 45-50. Recientemente, en España, Ignacio Arellano llevó a cabo una rigurosa revisión y recapitulación crítica acerca de este tipo de comedias, y llegó a conclusiones que coinciden en lo esencial con la propuesta teórica de la maestra Hernández, en “Convenciones y rasgos genéricos de la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 1 (1988), pp. 27-49.

lugar. Suprime no solamente las escenas que ocurren frente a la casa de don Luis y en la sala de ésta, *distantes* del escenario principal, sino también una de las últimas escenas que tiene lugar en el aposento del huésped. Dejan de ser cuatro ámbitos escénicos para quedar *de escena fija*, como se decía, concentrándose toda la acción en la sala de la casa de don Bernardo.

Y es que un siglo después de que Luzán escribiera su *Poética*, el teatro europeo, al ir desplazando su centro de interés hacia la vida de la burguesía, iba creando los modernos métodos de representación realista, contrarios al uso de las convenciones teatrales. Si Luzán se extravía en sus lucubraciones teóricas, proponiendo soluciones escenográficas ajenas a la práctica tradicional española,⁹¹ Gorostiza, como dramaturgo de oficio, se afilia a la práctica de la escena fija. Se trataba, en el fondo, de la sustitución de un sistema convencional por otro igualmente convencional; lo que decía Luzán de que el público mira la representación "*como si desde una ventana estuviese mirando lo que pasa en una calle o plaza*" se convertiría, hacia la segunda mitad del siglo XIX, en la convención de *la cuarta pared*, que es retirada para penetrar en las vidas íntimas de un grupo de gente; la metáfora operaría para entonces en sentido inverso, de afuera hacia adentro.

La opción escénica de Gorostiza trae aparejados otros cambios: desaparecen tres personajes secundarios que participaban en las escenas eliminadas. Pero más importantes son los cambios estructurales; al quedar de escena fija, el adaptador se ve precisado a incluir en las escenas conservadas la *narración* de los eventos cuya representación se suprime; a inventar nuevos motivos para retener a ciertos personajes en escena, y a convocar con recursos artificiosos la presencia de otros: un par de cartas, como ahora sería un par de telefonemas, para llamar a quien hace falta. Con todo lo cual

⁹¹ Véanse éstas en el capítulo que dedica a las "tres unidades de acción, de tiempo y de lugar", *op. cit.*, pp. 465-467.

las tres jornadas de Calderón son convertidas, a más no poder, en cuatro actos.

En cuanto al texto de Calderón en sí, se conservan mayormente los parlamentos breves que acompañan acciones concretas, inmediatas; y por el contrario, los soliloquios y devaneos amorosos, casi siempre retóricos, son suprimidos o adaptados en un estilo más natural –el estilo llamado *medio*–, lo mismo que las narraciones de hechos que no se ven en escena. A este respecto acotaría Fernández de Moratín padre: “La altura del estilo sublime de nuestras comedias es censurada también; porque hablando, como se supone, los actores de repente, no pueden proferir agudezas tan artificiosas y sutiles como se oyen a cada paso [...]”⁹²

Al final, Gorostiza siente necesaria una moraleja que resume el cambio de orientación de su arreglo y que explica el nuevo título de la comedia, *También hay secreto en mujer*. Enfatizando los aspectos *ejemplares* de la obra de Calderón y correspondiendo a los reclamos pragmáticos de la crítica neoclasicista española, hace decir a Espinel:

Alto aquí, y nadie me chiste,
porque en término tan breve,
es difícil demostrar
mejor, ni más claramente,
que el secreto en la mujer
es posible. (156)

Si bien dichos reclamos habían dado lugar a la refundición como *fórmula de compromiso* “inventada para conciliar los principios de los autores y críticos neoclásicos con el gusto del público”, para los lectores modernos, en opinión de E. Allison Peers, “estas refundiciones son intrínsecamente peores que fracasos, pues suprimen o mutilan precisamente lo que hoy parece que constituye la belleza de sus originales”.⁹³

⁹² N. Fernández de Moratín, en Don Pedro Calderón de la Barca, *Comedias I*, p. xlviii.

⁹³ E. A. Peers, *Historia del movimiento romántico español*, t. I, p. 79.

Sólo tenemos noticia del estreno de esta obra en Madrid, en 1821 (y no tenemos datos de que haya sido representada después en el México independiente); ya para entonces, en ultramar, la práctica de las *refundiciones* se había vuelto un verdadero "furor".

b) Lo que son mujeres, *comedia de figurón de Francisco de Rojas*

La representación de las antiguas obras españolas era, hacia la tercera década del siglo XIX, "una parte íntegra y continua —aunque lejos de ser dominante— del repertorio teatral", como lo ha comprobado David T. Gies al examinar la cartelera madrileña de los años 1820 a 1833.⁹⁴ Y dentro de esa parte las *refundiciones* ocupan el principal lugar, siendo con frecuencia la única forma en que el público tenía contacto con su pasado teatral. El examen de Gies le permite asentar varios hechos de importancia, ya sea en términos numéricos o en cuanto a la evolución del teatro hispánico.

Proporcionalmente, las obras antiguas, refundidas o no, abarcaron durante esos años algo más del 10 por ciento de la oferta teatral,⁹⁵ alcanzando un total de 1,166 representaciones, de acuerdo con los datos registrados por A. K. Shields y Nicholson B. Adams, en los cuales se apoya Gies. Los autores más refundidos son los ya "clásicos": Tirso ocupa el primer lugar con 23 obras diferentes refundidas; Calderón, que en el siglo XVIII había sido el más representado, está ahora en el tercer sitio con 14 obras, y después de Moreto encontramos en quinto lugar a Francisco de Rojas y Zorrilla con 5 obras, entre ellas la refundición de Gorostiza que nos ocupa. El segundo lugar le

⁹⁴ David T. Gies, "Notas sobre Grimaldi y el 'furor de refundir' en Madrid (1820-1833)", *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 5 (1990), pp. 111-124.

⁹⁵ Gies puntualiza que "es difícil, si no imposible a veces, distinguir entre una representación no refundida y una representación de una refundición porque los carteles, además de confundir los títulos con frecuencia, no distinguen entre obras 'originales' y refundiciones". *Ibidem*, p. 116.

corresponde a Lope de Vega, naturalmente.

Conviene precisar en seguida que el número de obras consignadas para cada autor no es equivalente, desde luego, al de las representaciones que se hicieron de ellas. Así, por ejemplo, siendo el año de 1827 aquel en que son más frecuentes las obras antiguas, hubo 41 refundiciones distintas, en tanto que el número de sus representaciones llega a 128; tres de cada una, promediaríamos arbitrariamente, cifra ésta que era lo usual para las obras de mediano éxito.

Gies observa a continuación que a los refundidores del siglo XVIII o de entre siglos (José de Cañizares, Cándido María Trigueros, Dionisio Solís, Félix Enciso Castrillón, etcétera), se suma ahora la nueva generación de escritores: nuestro Gorostiza --aunque sus refundiciones hayan sido circunstanciales--, Ramón de Mesonero Romanos, Juan Eugenio Hartzenbusch y Manuel Bretón de los Herreros, quien contribuye con 10 refundiciones diferentes en el periodo considerado. Se tiene noticia, en total, de 18 individuos que se desempeñaban como refundidores por esos años. De ahí que Bretón se llegue a quejar (paradójicamente, pues él mismo es un refundidor prolífico) del "furor de refundir" a Tirso de Molina.

Pero Gies señala también, complementariamente, que a partir de que el soldado francés Jean-Marie Grimaldi (conocido luego como Juan de Grimaldi) se hace cargo en 1823 de los principales teatros de la corte, estimula lo mismo la creación dramática original de estos autores, que su colaboración como traductores de obras francesas, tareas a las que se sumaba la refundición. Una variedad de prácticas dramatúrgicas, como vemos, que sólo podía resultar provechosa para el escritor joven. Sin embargo, nuestro Manuel Eduardo de Gorostiza no llegó a recibir los beneficios de tal auge ya que fue ignominiosamente desterrado de España en 1823, a cinco años apenas de haber

empezado su carrera teatral.⁹⁶

Ahora bien, la práctica de la refundición provocaba en la crítica de la época reacciones diversas, como era de suponerse después del largo debate teórico del siglo XVIII sobre la validez del teatro áureo.⁹⁷ Sin dejar de señalar los “abusos” en que habían incurrido los refundidores, algunos críticos apreciaban el importante servicio que aquéllos hacían a la literatura española “en sacar del polvo en que yacían y presentar con todo su brillo unos cuadros preciosos que estaban olvidados”, tarea para la que no bastaba

saber cuatro reglillas de poética, ni hacer un par de décimas o redondillas. Es necesario un gusto exquisito para saber distinguir las bellezas de los extravíos del ingenio, un continuado estudio de nuestro antiguo teatro, una crítica exacta, y juzgar con ella hasta dónde debe llegar la tolerancia con la imaginación de nuestros poetas, y finalmente un don particular para imitar su tono, sus ideas y su modo peculiar de expresarlas.

Así se expresa por su parte, en 1829, un crítico anónimo que firma sólo con la inicial M.⁹⁸ Pero no mucho tiempo después, el célebre Antonio Alcalá Galiano parecería

⁹⁶ Según datos verificados por Luis Monguió en la *Crónica Científica y Literaria*, periódico madrileño que por entonces dirigía José Joaquín de Mora y en el que Gorostiza colaboraría después, su primera comedia (*Indulgencia para todos*) fue anunciada el 1º de septiembre de 1818, se estrenó el día 14 y fue reseñada (probablemente por Mora) el día 29 del mismo mes (cfr. “M. E. de Gorostiza, director de periódicos en Madrid, 1820-1821”, en *Homenaje a Rodríguez Moñino*. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos, vol. I, Madrid, Castalia, 1966, p. 416). Existe también la posibilidad, señalada hipotéticamente por Carlos Saura, de que el quehacer dramático de Gorostiza haya dado comienzo con su traducción de *La casa en venta* en 1815 (véase la nota 3 al capítulo III).

⁹⁷ Debate documentado ampliamente en los trabajos citados de John A. Cook y Edgar Allison Peers.

⁹⁸ En el artículo que viene como apéndice al trabajo citado de Gies, intitulado aquél: “Sobre refundición de comedias antiguas”, el cual apareció en el *Correo Literario y Mercantil* del 13 de marzo de ese año. Cfr. D. T. Gies, *op. cit.*, p. 123.

replicarle a éste enumerando los razonamientos que otra parte de la crítica había acumulado contra esa práctica dramática, al recordar desde Londres que:

Un tipo de autores dramáticos a quienes no se puede llamar, con propiedad, ni autores originales, ni traductores --una especie de *middlemen* [revendedores, intermediarios], si se nos permite usar ese término--, compartían el dominio de la escena española. Eran los refundidores de las antiguas obras españolas. Su negocio consistía en reducir los dramas antiguos a las pautas del código de Aristóteles o Boileau; en torturarlos hasta someterlos a la sumisión ante las unidades de tiempo y lugar; en descartar todos los personajes que considerasen inútiles, y en suprimir aquellos pasajes donde el gusto de un periodo anterior se hallara en flagrante discrepancia con el de los tiempos actuales. Para lograr todos estos objetivos requerían de un uso muy liberal de las tijeras; y después de mucho cortar y acuchillar sin piedad, solían juntar las partes así desmembradas con algunos parches de su propiedad; la obra, ya terminada, exhibía entonces huellas visibles de las rudas manos que se habían ocupado de ella. El resultado de sus trabajos eran las más absurdas composiciones, aunque algunas de ellas ganaron en su tiempo una buena porción del aplauso público. Esta práctica había prevalecido en España desde finales del siglo pasado [XVIII], y ha continuado incluso hasta nuestros días. Uno de los emigrados españoles, hombre laborioso y erudito, don Pablo Mendíbil, ha creído que valdría la pena publicar en Londres algunas de las obras de Calderón refundidas de esta manera; y esto [nada menos que] en medio de un pueblo en el que las obras de Shakespeare y demás dramaturgos irregulares no sólo son admiradas, sino propuestas como modelos; y [además] mucho tiempo después de que Alemania ya había rechazado --en tanto que Italia la estaba rechazando--, y Francia se preparaba para hacer a un lado la doctrina de las unidades.

[A class of dramatic writers which cannot with propriety be called either original authors or translators --a sort of middlemen, if we may be allowed the term, shared the dominion of the Spanish stage. These were the re-casters

of the ancient Spanish plays. Their business consisted in reducing ancient dramas to the standard of the code of Aristotle or Boileau, torturing them into a compliance with the unities of time and place, discarding all characters considered useless, and expunging those passages, in which the taste of an earlier period was flagrantly at variance with that of the present time. To obtain all these objects required an unsparing use of the scissors –and after much unmerciful cutting and slashing, they used to unite the detached pieces, with some introduced patches of their own –the work, when complete, bearing visible marks of the coarse hands which had been employed upon it. The result of their labours were most absurd compositions, though some of them in their time enjoyed a large share of public approbation. This practice had prevailed in Spain since the later days of the last century, and has even lasted to our own; one of the Spanish refugees, a laborious and learned man, Don Pablo Mendibil, having thought it worth his while to publish in London some of Calderon's plays thus re-cast –and this among a people where the works of Shakespeare and the irregular dramatists are not only admired, but held up as models –and long after Germany had rejected, and while Italy was rejecting, and France preparing to cast aside the doctrine of the unities.]⁹⁹

Así pues, es al inicio de la etapa teatral revisada por Gies, y comprendida en la crítica de Alcalá Galiano, cuando Gorostiza ejecuta sus refundiciones. La segunda de ellas, *Lo que son mujeres*, originalmente de Francisco de Rojas y Zorrilla (1607-1648), estrenada en Madrid en 1822, tiene sobre todo un interés histórico por tratarse de una *comedia de figurón*, como pretendo demostrar a continuación.

La situación de que parte esta obra parecería típica del género de comedia lúdica que ejemplifica *Bien vengas, mal, si vienes solo*, de Calderón, la otra obra áurea refundida por Gorostiza. Hay dos hermanas casaderas, sin padres, y cuatro pretendientes que aspiran

⁹⁹ En el periódico inglés *The Athenaeum* (núm. 344, 31 de mayo de 1834), citado por Vicente Llorens, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, 2a. ed., Madrid, Castalia, 1968, pp. 380-381.

a la mano de la mayor de ellas, aunque la menor también esté interesada en el matrimonio, y mucho. Pero al propio tiempo, se dan ciertas circunstancias peculiares o anómalas para aquel tipo de comedia, en las cuales los personajes se muestran francamente excéntricos.

La relación entre las hermanas no sólo es tirante, pero de una rudeza que el tono de esta comedia no hace sino enfatizar, ya que está determinada por una institución civil propia del antiguo régimen, el *mayorazgo*; esto es, la preservación de los bienes de una familia exclusivamente a través de los hijos mayores que se vayan sucediendo. Así que diferenciándose entre ellas por su actitud ante los hombres y el matrimonio, una opuesta y la otra muy favorable, la mayor juzga crudamente en todo momento a la segunda, quien se muestra "con los hombres tan humana":

A diferencia de la comedia llamada de enredo, o de capa y espada, que a cada paso nos sorprende con situaciones inesperadas, los pretendientes no colaboran a la dinámica de la trama ya que carecen en absoluto de iniciativa propia. Para cortejar a la hermana a quien corresponde el mayorazgo, Serafina, todos ellos han confiado en las habilidades de un casamentero --"alcahuete a lo divino" o "perrito de todas bodas"--, llamado Gibaja, de quien dependerán a lo largo de toda la obra. Así que habiendo acudido Gibaja, oficiosamente, a la casa de Serafina a ofrecerle marido, ésta acepta entrevistarse *en el mismo día* con cuatro candidatos; y aunque sólo sea por divertirse ella, el casamentero habrá de decirle a aquéllos:

Que es para tomar estado;
 mas la risa se asegura,
 de ver entrar un *figura*
 de novio muy espetado,
 que a todo se contradice
 cuanto me quiere fingir,
 intentando no decir

los disparates que dice;
 que va de sí muy pagado
 cuando en la calle se ve,
 sólo de que le miré
 tres veces de medio lado.¹⁰⁰

Se trata, pues, de escoger marido, cosa que Serafina no desea, aun a costa de perder su derecho al mayorazgo por no casarse; pero tampoco habrá realmente de dónde escoger, teniendo en cuenta la indole de los pretendientes. Y aunque se supone que el casamentero es ducho en desvanecer las objeciones que se puedan poner a quienes él propone, en este caso no se esfuerza mucho. Tratándose de un papel destinado al gracioso de la compañía –según se precisa al principio--, Gibaja hace alarde de mordacidad y de cinismo al referirse a sus candidatos, así resulte ello en contra de su propia conveniencia. La presentación que en privado hace de uno de los candidatos es característica de los *figurones*:

El que en ese patio espera
 a visitarte el postrero,
 sabe que es un caballero
 natural de Talavera,
 principal y de buen pelo,
 abultado de persona,
 y trae lenguaje y valona
 dos o tres dedos del suelo.
 El talle un poco grosero,
 cintura de tomo y lomo;
 lo que es el zapato, romo,
 pero aguileño el sombrero.

¹⁰⁰ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Comedias escogidas*, coleccionadas por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas, 1952 (Biblioteca de Autores Españoles, LIV), p.193. Las cursivas son mías.

Trae daga larga después,
 muy puesta a lo de Sevilla,
 cortos brahón y ropilla
 y el ferreruelo a los pies.
 Postura de hacer desdenes,
 crudeza de dar enojos
 el bigote hasta los ojos,
 y la oreja hasta las sienes.
 Asustado de color,
 crudo un lado, otro cocido;
 esto es cuanto a lo vestido,
 mas lo parlado es peor.

Lo que don Gonzalo parla da margen justamente a que de inmediato se diga de él: "¡Gran *figura!*" (198); pues su peculiaridad es que se expresa amontonando estribillos vulgares, de manera entrecortada; meras frases que no hacen sentido; es incapaz de hilar un sencillo discurso. Al revisar los rasgos básicos del género, Alice Hernández dice acerca de este recurso inicial:

Lo que hay sin embargo que subrayar, es que el vocablo *figura* surge prácticamente en todas las obras [que corresponden al género, se entiende]; sea cuando sale el personaje a escena, bajo forma de una exclamación llena de sorpresa, de burla y hasta de repulsión que emiten en general las damas; sea en la presentación burlesca que hace de él otro personaje antes de que salga a escena, combinándose incluso a menudo las dos apariciones.¹⁰¹

No es menos importante, añadido por mi parte, la presentación que de sí mismo hace un figurón, en dicho y hecho. Aunque apenas se haya hablado en esta obra, por ejemplo,

¹⁰¹ A. Hernández, "La risa grotesca: la comedia de figurón", en Arellano, Ignacio, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, eds., *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt. Kassel, Edition Reichenberger, 1994, p. 192.

de don Marcos, diciéndose que es un *podrido* (en el sentido del entremés intitulado *El hospital de los podridos*,¹⁰² que son quienes se pudren y revientan de todo), su conducta lo establece desde el saludo; a las primeras atenciones que se tienen con él y preguntarle cómo está, responde:

Otra vejez.

Que vean a uno sano y bueno,
y gordo, y aunque le ven
colorado, le pregunten:

-¿Cómo está vuesa merced?

Y que le pregunte el otro:

-¿Y usted cómo está?, después,
hasta preguntarse luego
por sus hijos y mujer.

Majadero, no preguntes
lo que no quieres saber,
que si es cortesano uso,
es prolijidad cortés. (195)

De modo que el público identificaba, desde el principio, a un figurón, y estaría presuntamente dispuesto a reírse un buen rato de él, aun cuando la burla rebasara los límites de lo razonable, como haré notar más adelante. Por lo pronto puedo señalar que tal identificación operaba *por contraste con la comedia de capa y espada, y con el mundo de la corte en consecuencia*, ya que como Alice Hernández dice del personaje tildado de figurón:

De manera esencial es un personaje que no encaja en el mundo de la *comedia de capa y espada*: ni es *galán*, ni es *caballero*. No cumple con los principales requisitos: el honor, el valor, la modestia, la discreción, en su sentido áureo: no sabe llevar a cabo el galanteo... Pero se acentúan los

¹⁰² Atribuido a Cervantes, como es sabido.

lados grotescos, y cada vez más a lo largo de la producción [del género].¹⁰³

Se van acumulando, pues, sobre ellos, toda clase de lindezas, so pretexto de ser *figuras* o *figuronas* teatrales. El origen del término *figura* provenía, efectivamente, del ámbito teatral, desde la Edad Media.

Es así que Covarrubias dice en 1611: "llamamos *figuras* los personajes que representan los comediantes, fingiendo la persona del rey, del pastor, de la dama y de la criada, del señor y del siervo, y los demás", y añade dicho autor en su *Tesoro de la lengua castellana o española* que, por extensión, "Cuando encontramos con algún hombre de humor y extravagante, decimos dél que es linda *figura*". Que el término formaba parte del vocabulario madrileño cotidiano, y no sólo del teatral, consta también por las "Capitulaciones de la vida de la corte, y oficios entretenidos en ella" (hacia 1600-1603), de Quevedo, quien señala la importante diferencia entre las figuras *naturales* y las *artificiales*, en su óptica satírica:

Tengo por cierto [dice] que pocos se reservan de figuras: unos por naturaleza, y otros por arte. Los naturales son los enanos, agigantados, contrahechos, calvos, corcovados, zambos y otros que tienen defectos corporales, a los cuales fuera inhumanidad y mal uso de razón censurar ni vituperar, pues no adquirieron ni compraron su deformidad.¹⁰⁴

Por figuras artificiales se refiere a los lindos de la corte, quienes además de ser relamidos, se dan aires de importancia, usan de valentía con quien pueden, pero terminan siendo humildes y zalameros ante los nobles de importancia.

Pero la variante *figurón* no está documentada sino hasta después de 1631. En *El*

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 195.

¹⁰⁴ Cfr. Quevedo y Villegas, Francisco de, *Obras*, colección completa corregida, ordenada e ilustrada por don Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, t. I, Madrid, Atlas, 1946 (Biblioteca de Autores Españoles, XXIII), pp. 460-461.

comisario de figuras de Alonso de Castillo Solórzano se presenta una amalgama entre *figura* y *locura* que da pie a un "verdadero delirio verbal": protofigura, figura, archifigura, retablo de figuras, figurón, figurísima, figura de figuras, figurería. Y Quiñones de Benavente añadirá tres variantes más (*figurilla*, *figurero*, *figuraza*), en *La paga del mundo*.¹⁰⁵

Es algo realmente notorio y extraño, entonces, que esta obra de Rojas Zorrilla no haya sido utilizada para documentar la historia del género, hasta donde yo sé. De las aproximadamente veinticinco comedias típicas del mismo, la única obra de Rojas que se menciona es *Entre bobos anda el juego* o *Don Lucas del Cigarral*.¹⁰⁶ Y me llama la atención que *Lo que son mujeres* corresponde a las comedias de figurón escritas antes de 1650,¹⁰⁷ cuyas características supuestamente son distintas a las posteriores dieciochescas, lo cual no me parece en este caso, además de que el término *figurón* sí aparece aquí, aun cuando sea una sola vez, cuando la hermana mayor se refiere a sus pretendientes:

¡Qué es ver unos *figurones*
 requebrar muy ponderados,
 con vocablos estudiados,

¹⁰⁵ Cfr. Jean-Raymond Lanot, "Para una sociología del figurón", en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Actes du 3e. Colloque du Groupe d'Etudes Sur le Théâtre Espagnol. Paris, CNRS, 1980, p. 133.

¹⁰⁶ Alice Hernández apunta que las más citadas parecen ser: *El agua mansa*, *Guárdate del agua mansa*, de Calderón; *El dómine Lucas* de Cañizares; *El mayorazgo figura*, *El marqués del Cigarral* de Castillo Solórzano; *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro; *El lindo don Diego* de Moreto y *Entre bobos anda el juego* de Rojas.

¹⁰⁷ Marc Vitse la ubica entre 1642 y 1645. Cfr. "El teatro en el siglo XVII", en *Historia del teatro en España*, dirigida por José María Díez Borque, t. I, Madrid, Taurus, 1983, p. 608.

afectando las razones,
cuando me asomo al balcón! (202).¹⁰⁸

Alice Hernández resume las diferencias entre una y otra etapa de la siguiente manera:

Es de notar que hasta esa fecha [1650] el enredo amoroso sigue siendo el elemento que crea la suspensión y que acapara el interés del espectador, es decir, que estas comedias son comedias de capa y espada con un elemento grotesco de añadidura que viene a complicar el enredo. Mientras que posteriormente, y de manera flagrante en el siglo XVIII, se incrementa lo grotesco y el figurón ocupa un lugar cada vez más preponderante; mejor dicho, lo grotesco tiende a propagarse al conjunto de los personajes y de las situaciones. Se evidencia pues así una evolución en el género [...]¹⁰⁹

En la primera etapa, la de las comedias de enredo, o de capa y espada, o comedias-juego, como las ha denominado en México Luisa Josefina Hernández, esas que tienen un elemento grotesco *de añadidura*, dicho elemento grotesco lo proporciona el que, en un certero y original estudio, Frédéric Serralta llama el tipo del "galán suelto". Es éste un personaje que en la estructura pentagonal de esas comedias, formada aparte de él por dos damas y dos galanes, quienes terminan superando felizmente toda suerte de incidentes, él sale sobrando por alguna ridiculez que le caracteriza, y no se casa.¹¹⁰ Mientras que en la segunda etapa, la de la "propagación de lo grotesco", estamos ante un tipo de comicidad muy cercana a la de la farsa: una comicidad agresiva, no razonable como nos lo recuerda Quevedo con las "figuras naturales", y por lo que toca a las

¹⁰⁸ El término *figura* aparece tres veces (2 en la p. 193, y luego en la 198). Gorostiza conservará solamente este término en dos ocasiones (pp. 178 y 222), y elimina el de *figurón*. Véanse los cambios efectuados por Gorostiza a este respecto en las pp. 178, 179, 222 y 252.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 195.

¹¹⁰ F. Serralta, "El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón", *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 1 (1988), pp. 83-93.

alusiones sexuales, muy permisiva, para no decir obscena como lo consideraría la crítica neoclasicista.

Que hay aquí una propagación de lo grotesco es evidente por la multiplicación de los figurones, cuatro en principio. Tenemos un montañés, cristiano viejo, hijodalgo del hábito de Santiago, no obstante lo cual posee poca hacienda, y cuyo defecto consiste en mezclar siempre el latín con el romance, además de entreverar en su discurso citas bíblicas a la menor oportunidad; pedantón, pues, ya que estudió filosofía y teología en Salamanca (don Pablo). Luego don Marcos el podrido, regidor de la ciudad de Zamora, a quien "lo podrido en el color/ de la cara se le ve" (195). A ellos se suma el del habla vulgar y disparatada, quien es originario de Talavera (don Gonzalo). Y por último don Roque, un hidalgo "algo viejo/ natural de Jaraizejo,/ un lugar de Extremadura" (193), a quien reconocen como un "contento", esto es, un impasible a quien todo le da lo mismo, para bien o para mal. Por el número de figurones resulta una comedia del género muy siglo XVIII. Y quizá no son todos, si atendemos al desarrollo de la trama.

Se trata de un mundo abigarrado que recuerda lo que según Jean-Raymond Lanot es la fuente más importante que incide en el desarrollo de la comedia de figurón, el popular género del entremés, cuyas *figuras* muestran una amplia gama de conductas humanas, y de donde derivaría el término mismo de figurón.¹¹¹ En el mundo del entremés, nos recuerda Lanot citando los trabajos especializados de Eugenio Asensio sobre éste

figura designaba primariamente una apariencia estrambótica, una exterioridad provocante a risa. Pero su campo semántico se dilataba en la esfera moral y social abarcando desde el vicio a la monomanía, desde el

¹¹¹ Para Lanot no se trata de la conversión histórica de un género menor en uno mayor, sino de una retroalimentación de motivos cómicos, del uso de "un fondo cultural y social común", "un arsenal risible contemporáneo". *Op. cit.*, p. 134.

amaneramiento hasta la aberración, desde la exageración de las modas en el lenguaje y el vestido hasta el rasgo especial de carácter arraigado en el humor dominante. Propendía a subrayar el aspecto cómico de las pretensiones y vanidades que impulsan a los hombres a tomar actitudes falsas, a simular realidades vacías.¹¹²

Tendencias y conductas casi todas éstas que hallamos en los personajes de Rojas Zorrilla, desde la monomanía del cultiparlante, o la aberración del que no supera el habla rufianesca, hasta lo que podría ser el "humor dominante" del podrido y del contento, sin olvidar la exterioridad provocante a risa de todos ellos, que además de sus características provincianas incluye también la ridiculización no razonable de sus defectos o rasgos físicos. Lo que no hallamos definitivamente expuesto es el vicio moral que era el principal objeto de la tradición clásica de la comedia, desde Menandro hasta Molière. Tal es, en efecto, la crítica que se hace en el siglo XIX a las comedias dieciochescas del género, como aparece formulada en la edición académica de las obras de Leandro Fernández de Moratín: "Las comedias de *figurón*, que obtuvieron entonces gran boga, eran caricaturas chabacanas, y no sátiras delicadas de un vicio o de un carácter existente en la naturaleza."¹¹³

Gorostiza por su parte, residiendo ya en Londres después de su etapa teatral madrileña, critica en términos semejantes a los entremeses, mostrándose con ello desdeñoso de los orígenes populares del teatro español, considerándolos en todo caso

¹¹² E. Asensio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, 2ª. ed., Madrid, Gredos, 1971, p. 84, citado por J.-R. Lanot en *ibidem*, p. 131.

¹¹³ En la edición de la BAE (núm. II), en nota que al parecer es de Aribau, ya que las notas de Hartzenbusch están señaladas con su nombre. *Cfr.* Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, *Obras*, ordenada e ilustrada por Buenaventura Carlos Aribau, Madrid, Atlas, 1944, p. 318, n. 14.

como una "infancia" afortunadamente superada.¹¹⁴ Coincidió también con la doctrina neoclasicista de Boileau, para quien la comicidad de Molière tenía dos vertientes, la de sus doctas pinturas, donde campea lo agradable y lo fino, como en su *Misántropo*, y la de aquellas obras donde representa lo grotesco, mascaradas que deleitan al populacho con sus equívocos groseros, en las que inapropiadamente junta a Terencio con Tabarin el bufón.¹¹⁵

¹¹⁴ Dice así en otro de los manuscritos hallados por Armando de María y Campos (cfr. nota 126 a este capítulo), el cual estaba presuntamente destinado a su publicación como artículo en alguna revista londinense, pero que quedó inconcluso y al parecer inédito en su momento: "Los entremeses eran pequeños actos, divididos tácitamente en escenas, escritos por lo común en prosa, con una intriga diminuta, hábilmente desenvuelta, con caracteres bien delineados, y con un desenlace buscado dentro de la brevedad del cuadro. La acción era una, siempre. Las fábulas no admitían, sin embargo, mucha variedad, y giraban comúnmente sobre hechos picarescos: Una vieja asquerosa, una moza desenvuelta para chasquear a un vejete enamorado, o un estudiante hambriento que perturbaba la cena en alguna venta pobretona, eran los principales protagonistas de aquellas mezquinas producciones. Su estilo, por consiguiente, tenía que pecar de chocarrero, y como la licencia de costumbres, fruto ordinario de las largas revueltas, favorecía entonces la libre expresión de cualquier liviandad, se resentía también su diálogo de este peligroso ensanche y abundaba en deshonestos equívocos. No se proponían además los poetas ningún fin moral. Nulificación tan absoluta de decencia y decoro en semejantes engendros dramáticos unida a la personal depravación de las personas que se ocupaban de representar [... etcétera]" M. E. de Gorostiza, "Reflexiones sobre el antiguo teatro español", en A. de María y Campos, *Manuel Eduardo de Gorostiza y su tiempo. Su vida-su obra*. México, [Talleres Gráficos de la Nación], 1959, p. 414.

¹¹⁵ Véase el final del canto tercero de la *Poética* francesa: "Es como Molière, al ilustrar sus escritos, tal vez hubiera ganado las recompensas de su arte, si, menos amigo del pueblo, en sus doctas pinturas, no hubiera frecuentemente sacado los defectos de sus figuras abandonando lo agradable y lo fino para representar lo grotesco, y sin vergüenza alió a Tabarin con Terencio. En ese saco ridículo en el que se rodea Scapin no reconozco ya al autor del *Misántropo*. Lo cómico, enemigo de suspiros y llantos, no admite trágicos dolores en sus versos, pero su empleo no es ir a deleitar en la calle al populacho con palabras sucias y bajas. Es necesario que sus autores bromeen noblemente [...] Me gusta en el teatro un autor agradable que, sin desacreditarse ante los ojos de los espectadores, agrada por la sola razón y nunca la ofende. Pero en lo que se refiere a un tiparraco, que se vale de groseros equívocos y que para divertirse no tiene más que la suciedad, que se vaya

¿Se encuentra quizá representado algún caso de vicio moral en la trayectoria de la protagonista femenina de la obra, o en la de su hermana, quien se muestra "con los hombres tan humana"? Es cosa de verse.

La acción en que participan es sencilla, a diferencia de una verdadera comedia de enredo. Después de la presentación uno a uno de los pretendientes, en la segunda jornada se repite el desfile de éstos, pero en una nueva situación, ya que Serafina ha tenido la extravagante ocurrencia de dar "audiencia de amantes"; ellos tendrán la oportunidad de enmendar el estilo de cada quien ante ella, presentándole un memorial en que soliciten matrimonio; pero por consejo de Gibaja piden en él la mano de su hermana Matea. Habiendo intercambiado las hermanas su posición, en la tercera jornada se vuelve a repetir el esquema con otra novedad, ideada para celebrar los quince años de Matea: se trata ahora de una *academia* muy al Siglo de Oro, esto es, de una "junta o certamen a que concurren algunos aficionados a las letras" (DRAE); ahí presenta cada uno de ellos un asunto versificado relativo a su pretensión. Y para sorpresa de todos, Matea no acepta a ninguno, ya que desde que se sintió amada comenzó a aborrecerlos. Y en cuanto a Serafina, ahora decidida a casarse, es rechazada hasta por los criados.

No se trata, a mi parecer, de un caso personal de volubilidad, sino de un asunto tópico que aspira a la brillantez literaria y teatral. Pues resulta que Gibaja se ha hecho presente también como hombre de letras, como poeta dramático en su caso. Él declara que ha estado escribiendo una comedia, intitulada *Lo que son mujeres*, y que está en la tercera jornada; participan en ella todos los personajes que conocemos. Con ello, la obra se vuelve *autorreferencial* y adquiere un carácter francamente festivo. Cada figurón se exhibe regocijadamente en su propia conducta obsesiva y el texto versificado se vuelve

si quiere, montado en dos caballetes, divirtiendo al Pont-Neuf con sus bromas, a representar sus mascaradas a los lacayos reunidos." Anibal González Pérez, *Aristóteles, Horacio, Boileau. Poéticas*, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp. 143-144.

espectáculo en sí mismo, como corresponde a lo que se nos dice del teatro español bajo el reinado de Felipe IV. ¿Y qué de Serafina? Gibaja dice que, en su comedia, "La que a nadie quiere bien/ ha de cansar por *figura*" (207), con lo que ambas hermanas se suman al repertorio ya identificado. Resulta, pues, que ésta es una de las primeras comedias que también incluye figuronas.¹¹⁶ Ellas y ellos están ahí para representar grotescamente el tópico de la volubilidad en el cortejo, apartándose nitidamente de la verdadera comedia de enredo amoroso, como lo señalará Gibaja, en el parlamento final, en su calidad de vocero del autor:

Y don Francisco de Rojas
un vitor sólo pretende
porque escribió esta comedia
sin casamiento y sin muerte.

Y en cuanto a Gibaja precisamente, aunque éste tiene sus puntos grotescos, no cabe considerarlo como un séptimo figurón en la comedia; es un caso extremo del gracioso entrometido, ingenioso y deslenguado frecuente en el teatro áureo; y lo es por su condición de casamentero, condición de donde parecería provenir su extraño nombre. *Giba*, dice el *Diccionario de autoridades*, además de corcova, "Vale también moleftia y pefadéz de alguna persona", como es el caso. Y *gibar*, "Metaphoricamente vale moleftar y enfadar, efpecialmente con la converfacion". Es, pues, una forma arcaica de lo que ahora decimos *jorobar*.¹¹⁷ Al escribir su nombre con x (*Gibaxa*), Gorostiza oscurece en su refundición, deliberadamente o no, la que parece ser intención de Rojas.

¹¹⁶ Quienes han estudiado el género discrepan en considerar figurona, o no, a la Finea de *La dama boba*, de Lope (hacia 1613).

¹¹⁷ Debido a que en el México actual entendemos más bien este último verbo como una alternativa eufemística de *joder*, pensaríamos que el empleo de Gibaja, como casamentero, es *jorobar* a los otros con el matrimonio. Pero la definición consignada limita la acción al daño ocasionado por la incontinencia verbal.

De la refundición de Gorostiza podemos decir que se atiene al proceder descrito por Alcalá Galiano en sus diferentes aspectos. Primeramente, en cuanto a la sumisión ante las unidades, de manera especial ante la unidad de lugar, pues es intención declarada de Gorostiza que la comedia quede ahora de *escena fija*, aunque la unidad de tiempo no sea tan estricta y la acción transcurra en aproximadamente cuarenta y ocho horas, de la mañana del primer día a la del tercero. Para lograr ese propósito, el refundidor se ve precisado a modificar la división en actos de la comedia: de tres jornadas originales, dos de las cuales ya incluían de por sí una subdivisión interna en sendos "cuadros", él hace cinco actos. Pero no alarga el texto, antes lo contrario, aunque introduzca parlamentos y escenas enteras "de su propiedad"; de 3087 versos que hay en el original de Rojas, nuestro autor ofrece 2607; 480 versos menos. Despiadada labor de tijeras y cuchillo, diría Alcalá Galiano, la cual elimina, entre otras cosas, a dos criados y a los músicos que participaban en la fiesta de Matea.

La puesta al día de una comedia antigua implicaba actualizar, de paso, las referencias al entorno social y cultural de los personajes, aspecto donde también entraban las tijeras y los parches. Pero más de fondo era el problema de "aquellos pasajes donde el gusto de un periodo anterior se hallara en flagrante discrepancia con el de los tiempos actuales", como es el caso de las alusiones sexuales. A este respecto, en la Advertencia a la edición de 1826 Gorostiza se manifiesta en contradicción: por un lado, ha querido conservar la "originalidad y [e]l picante" de la comedia de Rojas; pero, por otro, reconoce que ha tenido que hacer concesiones a "la decencia, un síes no es algo *atartufada* de nuestras costumbres actuales", suprimiendo "muchos chistes que a nuestros abuelos no escandalizaban y que hoy quizá parecerían demasiado vidriosos" (7). Así se entiende que haya adecentado el equívoco diálogo entre Gibaja y la criada Rafaela en que ésta le solicita por su cuenta algún partido (segunda parte de la primera jornada). O que haya suprimido por completo el picante sexual de los comentarios que hace el podrido a la

reacción negativa de Serafina:

¿Tanto me pudrí por ella?
 ¿Dije yo, pesia la tal,
 que por qué trae las pechugas
 abiertas de par en par?
 ¿Lo escotado de la espalda
 pudríselo con mirar
 por la espalda hasta la punta
 que era dama de canal?
 ¿Pudríme de verla blanca
 con que para mí no hay
 tela que menos me vista
 que se mancha con mirar?
 ¿Pues de qué me pudro? Oh pesia,
 quien la ve desengañar
 si me pudrí de lo menos,
 y si he callado lo más. (200)

Si la versión de Gorostiza es absolutamente plana en este caso,¹¹⁸ ¿dónde está el picante que se ha conservado? ¿O qué clase de nuevo picante ha querido sustituir la "liviandad" y la "licencia de costumbres" de la época áurea, en términos de Gorostiza? Lo que hay de nuevo, en verdad, es una mayor preocupación por la verosimilitud que se hace patente, por ejemplo, en la caracterización de las hermanas. El trato entre ellas es ciertamente más cortés, más urbano que en Rojas, y hay un énfasis mayor en lo que puede motivar los celos y envidia mutua que se tienen. Y en cuanto a las razones que puede tener Serafina para despreciar a los hombres, ¿cuáles pueden ser verosimilmente en un mundo cada vez más burgués? Prestadas estas razones por el refundidor, o propias de su carácter, pero ajenas al mundo cortesano de Rojas, Serafina se justifica

¹¹⁸ Dice así: "¿Tanto me podrí por ella?/ Y ni aun la quise mirar/ a derechas ni a torcidas/ por mayor seguridad." (240).

ahora diciendo que:

Vengarse de la opresión,
es hacerla menos dura;
siendo antojo natural
que participe del mal
aquel que nos le procura.
Un sexo nos encadena
porque de su fuerza abusa,
y si parcial nos acusa
despótico nos condena.
Por su deleite, nacimos;
para su gusto, crecemos;
sirviéndole, envejecemos;
en su descanso, morimos.
Aprendemos sólo aquello
que útil es a nuestros amos,
y lo demás lo ignoramos,
porque ellos luzcan con ello;
siendo tanta su injusticia
que aquesta misma ignorancia
(hija de su petulancia)
nos la tildan de malicia.
Si nos quejamos siquiera,
somos unas deslenguadas,
si callamos resignadas,
unos leños de madera;
si aborrecemos, se clama
contra tamaña crueldad,
y si amamos, liviandad
tan dulce afecto se llama.
Por fin, en tan desigual
contienda, nunca hay vaivén:

cuanto hace el hombre está bien,
 lo que la mujer, muy mal.
 Verdad es que al cielo plugo
 fuese aquel ser embaidor,
 a un tiempo legislador
 y juez y parte y verdugo.
 Así, pues, hermana mía,
 ya que sentimos la afrenta,
 y el desquite se presenta,
 harta necesidad sería
 desperdiciar la ocasión
 única, con que provoca
 a la venganza, una loca
 afeminada pasión.
 Ese sexo tan osado,
 que habla tanto y tanto escribe
 y a quien todo cuanto vive
 dizque está subordinado,
 suele amar, si rara vez,
 alguna con frenesí,
 y entonces por sólo un sí
 vende el débil su altivez:
 entonces también, hermana,
 la que a sí propia se aprecia,
 le desaira, le desprecia,
 le engaña y burla tirana;
 y cuando está en el garlito,
 a lo menos se divierte
 de ver al que era tan fuerte,
 ser luego tan chiquitito. (252-254)

Se trata de un discurso en el que, como observaba Octavio Rivera, se manifiestan excepcionalmente unos "ecos de reivindicación feminista" y unas "resonancias

sorjuaninas” de que carece el texto de Rojas.¹¹⁹ Pero la intención de Gorostiza no parece ir demasiado lejos en ese sentido. Porque en el plano de una verosimilitud estricta el rechazo de Serafina hacia los hombres la conduciría a un callejón sin salida, habida cuenta de la condición femenina descrita en la primera parte del discurso. Serafina termina sin planes para la vida futura: de tomarlo al pie de la letra, estaríamos ante un feminismo que deviene en amarga soltería. Por más que exhiba algunos registros ideológicos burgueses, la comedia refundida se ubica en una época en la que, según el testimonio de Moratín, en los contratos matrimoniales prevalece todavía el mero interés económico y las estructuras paternalistas que son su origen. Serafina sería en este contexto una intrépida mujer tan imposible como la ateniense Lisístrata en su momento. Me parece, más bien, que la clave se encuentra en la segunda parte del discurso, donde los sustantivos “desquite” y “venganza” son la respuesta que conviene a la “afrenta” del hombre, y los verbos “desairar”, “despreciar”, “engañar” y “burlar” corresponden a la conducta apropiada de la mujer que se aprecia a sí misma. Lo convencional de estos consejos nos recuerda que se trata de una comedia, y no de una *pièce a thèse* con contenidos programáticos. Lo cual significa, en conclusión, que se nos ha presentado una recreación moderna del tópico de la volubilidad en el cortejo ya presente en la obra de Rojas, y que el “picante” que se pueda hallar en ella se limita a la mordacidad con que

¹¹⁹ En la ponencia sobre esta obra que presentó, en la ciudad de Xalapa, en un coloquio dedicado a Manuel Eduardo de Gorostiza, el cual tuvo lugar en el año 2000 en el Centro de Investigación Teatral “Candileja”. Octavio Rivera llegaba a preguntarse si en *Contigo pan y cebolla* “¿sería posible observar en Mailde una actitud femenina de rechazo de un sistema de vida, en donde la señorita burguesa parece no tener alternativas, y en donde ni sus sentimientos ni su opinión cuentan?”. Hizo notar también la eliminación de un soneto, que Gibaja atribuye a don Juan el Valenciano, el cual “sugiere goce y hasta violencia erótica generada por la mujer”, pero que precisamente “puede ofender a la mujer y rebajar al hombre que se expresa así de ella” (véase la tercera jornada, p. 210). Suya es también la contabilidad de los versos que he mencionado antes.

son tratados los figurones y al ingenio que el refundidor pudo haber desplegado, como es el caso del discurso "feminista". Ingenio, más que crítica social a fondo. De pasada, la preocupación por la verosimilitud ha hecho que Gorostiza suprima la academia con su carácter autorreferencial, ese brillante recurso que fue frecuente en el teatro áureo, para suplirlo con algunos momentos de ingenio modernizante.

El ingenio barroco era desterrado así de las refundiciones teatrales, lo mismo que sus manifestaciones en la oratoria sagrada habían sido ridiculizadas en *Fray Gerundio de Campazas*, por la razón que señala Francisco Sánchez-Blanco: "El 'ingenio', tan apreciado en el siglo anterior, no responde ya a los hábitos mentales del público [...] La ingeniosidad conceptista y culterana no satisface el 'gusto', el juicio de la época [...]",¹²⁰ el cual trata de afirmar una racionalidad más moderna.

Los "equivocos deshonestos", igualmente, se situaban al margen de ese buen gusto. Sólo de manera excepcional los ilustrados españoles abordan el tema sexual con desenfado, como es el caso del *Arte de las putas* (1772) de Fernández de Moratín padre, ¡quién lo pensara!, aquel mismo autor que se escandalizaba ante los lances "demasiado atrevidos" que maquinaban las damas de las comedias de enredo. Concebido en y destinado al ambiente de las cultas tertulias contaminadas de "libertinaje", el *Arte* de Moratín se autolimitaba, sin embargo, a circular semiclandestinamente y en forma manuscrita (fue publicado hasta finales del siglo XIX); en tanto que el comediógrafo neoclasicista que era se atenía, como tal, al dogma básico de su escuela que le imponía al teatro objetivos didácticos y moralizantes, en vista de su repercusión como medio de comunicación masiva.

En México, nuestros historiadores del teatro refieren que *Lo que son las mujeres* [sic]

¹²⁰ F. Sánchez-Blanco Parody, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1991 (Alianza Universidad), p. 194.

se representó en 1859 (con posterioridad a la muerte de Gorostiza), y luego en 1874. Ya para entonces la polémica acerca de las refundiciones debía de haberse olvidado.

De todas maneras, el género del figurón había estado presente al menos desde el siglo XVIII en el repertorio del Coliseo de México, no sólo con piezas españolas características, como *Entre bobos anda el juego*, de Rojas, o *El domine Lucas*, de Cañizares, sino también estimulando la aparición de obras de tema vernáculo, como *Todos contra el payo y el payo contra todos* o *La visita del payo en el hospital de locos*, atribuida a José Joaquín Fernández de Lizardi, y de la que no tenemos ningún dato de alguna representación.

3. RECAPITULACIÓN

Ante la amplia diversidad dramática que podía hallarse en el teatro hispánico de las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX, y que se ha podido entrever con los ejemplos característicos de tendencia popular que hemos revisado, los críticos coetáneos formados bajo la influencia del neoclasicismo y la ilustración reaccionaban con indignación e impaciencia, como lo hace uno de los más importantes, don Alberto Lista, quien además es admirado maestro de varios futuros escritores. Del examen de los artículos de crítica teatral que éste publicó en el periódico *El Censor* de 1820 a 1822, incluyendo los dedicados a Gorostiza, un estudioso español de principios del siglo XX pudo concluir que:

Precisamente porque, mudo ya Moratín y exhausta nuestra rica tradición teatral del siglo XVII, y sin haber empezado aún a balbucear nuestro teatro romántico, era aquél un momento desdichado de nuestra poesía dramática, un verdadero bache en el camino, los teatros de la Corte presentaban en sus carteles la mayor variedad, la más desorientada multitud de tendencias, escuelas y producciones [...] Al espectáculo teatral de entonces contribuían

--como nota Lista-- "los elementos más discordantes, moral y literariamente" [...] El repertorio de la más calificada compañía era un caos sin posible organización, donde se daban mano las intenciones dramáticas más diversas, los méritos literarios más irreductibles a consideraciones semejantes.

Si esto ocurría en un solo teatro, y con una sola compañía, puede considerarse cuál sería el aspecto del repertorio total de los teatros de la Corte. "Desde *El diablo predicador* y *San Pascual Baylón* --dice Lista-- hasta *La mogigata* en el género cómico, y las traducciones de Voltaire y de Alfieri en el trágico, no hay gradación, o degradación, que no admita nuestra escena de bonísima voluntad. Comedias de santos, sin exceptuar a Dios y a la Virgen; comedias de mágica, comedias de amorios heroicos, de capa y espada, de moros y cristianos [sin olvidar las de indios y cristianos, añadido por mi parte], de caricaturas *cañizarescas* [*i. e.* las comedias de figurón], de guerras y hambres en el estilo de Comella, últimamente verdaderas comedias de costumbres y caracteres se suceden en nuestro teatro, interpoladas tal vez con las pocas tragedias sufribles que tenemos, y con las innumerables traducciones que hemos hecho del teatro francés e italiano". En estas traducciones tampoco había escrúpulo para la elección. Lo mismo se anunciaba la traducción de una pieza de Molière que las caricaturas del teatro de Variedades o una comedia de lances o magia de la colección de Cuvier.¹²¹

Complementariamente a su revisión crítica de la abigarrada escena contemporánea que describe, Lista publica en el mismo periódico el ensayo panorámico "Reflexiones sobre la dramática española en los siglos XVI y XVII",¹²² el cual constituye una de las primeras reacciones que se dan en España contra las ideas románticas, "una secta de literatos alemanes [afirma Lista], cuyos principios en poesía son opuestos a los que hasta

¹²¹ José María de Cossío, "Don Alberto Lista, crítico teatral de *El Censor*", en *El romanticismo a la vista. Tres estudios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, pp. 94-96.

¹²² En el tomo VII, abril de 1821, pp. 131-141.

ahora ha consagrado el buen gusto en las naciones más civilizadas".¹²³ A la "secta" aludida por Lista se habían incorporado, sin duda, los amigos de Gorostiza que lo retaron a refundir las obras de Calderón y Rojas que hemos estudiado, aquellos defensores incondicionales del antiguo repertorio español que, por lo mismo, se exhibían ante él como víctimas del "fanatismo literario".

En efecto, la primera etapa de la producción dramática de Gorostiza se da en el contexto de la introducción del "romanticismo histórico" en España, y de las primeras polémicas que provoca éste.

J. N. Böhl von Faber y José Joaquín de Mora son los protagonistas de la primera polémica, que comenzó en 1814 con la publicación de un artículo del primero en un periódico gaditano, y continuó luego en folletos y en las páginas de la *Crónica Científica y Literaria*, periódico matritense del que Mora fue editor a partir de 1817. Manuel Eduardo de Gorostiza era amigo íntimo de Mora y, además, colaborador en el mismo periódico. De una manera u otra, tarde o temprano, Gorostiza tendría que manifestar su posición ante el nuevo movimiento. Böhl empleaba el término "romancesco" para definir éste y profetizaba, con confianza, de acuerdo a la glosa de Derek Flitter, "una vuelta a las tradiciones españolas, a través de una literatura que reflejaría los ideales populares, que sería heroica, monárquica y cristiana en carácter, y que estaría por lo tanto en la tradición de la literatura del Siglo de Oro",¹²⁴ particularmente valiosa en el legado de Calderón, enfatizaba Böhl, repitiendo los argumentos de August Wilhelm Schlegel. De ahí las denominaciones de "romanticismo histórico" o "historicismo romántico" (si se tienen en cuenta los primeros postulados de J. G. Herder) que indistintamente utiliza Flitter en su

¹²³ Citado en De Cossío, *op. cit.*, pp. 123-124.

¹²⁴ D. Flitter, *Teoría y crítica del romanticismo español*, trad. Benigno Fernández Salgado, Cambridge, The University Press, 1995, p. 13.

estudio sobre este movimiento.

Mora replicó haciendo referencia "a las reglas eternas del gusto", lamentando su abandono y, exasperado, calificaba al género de literatura propuesto por Böhl como "detestable", se llamara como se llamase, *romancesco* u otra cosa. Dejando de lado el rigor intelectual, de acuerdo a la apreciación de Flitter, en un artículo posterior publicado en la *Crónica* el 29 de mayo de 1819 Mora simplificaba la cuestión e insistía en que "el Siglo de las Luces representaba el pináculo de los logros humanos, y veía la supuestamente heroica y poética edad media como un periodo durante el cual el único interés de los hombres consistía en darse de porrazos".¹²⁵

Gorostiza escribiría algún tiempo después sus propias "Reflexiones sobre el antiguo teatro español", a la manera de Alberto Lista, aunque no ya en España, sino en su destierro en Londres. Dichas reflexiones, escritas en español y conocidas solamente por su texto manuscrito, complementan de hecho la serie de cuatro artículos publicados, en inglés, en una revista londinense, y que versaban "On the Modern Spanish Theatre".¹²⁶ En

¹²⁵ *Ibidem*, p. 20.

¹²⁶ Fue Armando de Maria y Campos quien dio a conocer el texto de las "Reflexiones" y otros manuscritos que halló en el archivo conservado por los descendientes de nuestro autor. Su trabajo "Obra inédita de Manuel Eduardo de Gorostiza" (*Cuadernos Americanos*, año XV, vol. LXXXIX, núm. 5, sep.-oct. de 1956, pp. 149-178) reproduce también, en cuanto a lo que nos interesa, un escrito intitulado "Culteranismo", que corresponde casi íntegramente al primer artículo de la serie de cuatro, subtítulo en inglés "Decline of the Ancient Theatre"; en él Gorostiza atribuye la "decadencia" que se advierte en el teatro barroco precisamente a la influencia de Góngora. Se desconoce hasta ahora si Gorostiza publicó en Londres, ya en español o en inglés, sus "Reflexiones". La serie "On the Modern Spanish Theatre", que no se ha rescatado para los lectores contemporáneos, fue publicada en 1824 en el *New Monthly Magazine and Literary Journal*, t. X (pp. 328-333 y 502-507) y t. XI (pp. 87-92 y 186-192). Solamente las últimas dos entregas van firmadas al final con la inicial G., pero una nota al principio del primer artículo advierte que "The present article has been sent us by one of the most distinguished modern writers on the stage, who has sought in England an asylum against the tender mercies of the most 'absolute king'." Mis citas de la

sus "Reflexiones...", Gorostiza acepta primero la idea romántica de que "el teatro particular de cada pueblo tiene que diferenciarse más o menos a medida que se apartan sus hábitos e inclinaciones", de modo que, entre más pronunciada sea la fisonomía cultural o espiritual de cada uno, tienen un teatro "que les pertenece exclusivamente, porque en él se retratan facciones que les son propias, con colores que también les son peculiares",¹²⁷ como ocurre entre los ingleses, alemanes y españoles (Shakespeare, Schiller, etcétera). Sin embargo, le parece incontrovertible la existencia y validez de un "teatro cosmopolita", para terminar juzgando la edad heroica de España en términos muy semejantes a los de Mora, bien que con más ponderación:

Sabido es que nuestros nobles estuvieron empeñados por espacio de ocho siglos en reconquistar la herencia del imprudente Rodrigo y también lo es, que cuando se permitían de tiempo en tiempo alguna tregua contra los invasores era únicamente para lidiar entre sí y disputarse avariciosos la presa que alcanzaran valientes. Su educación, pues, tuvo que ser adecuada al género de vida que les esperaba; y hasta en sus entretenimientos se advierte cierto espíritu guerrero. Fatigar un caballo, hacer astillas una lanza, vencer a su contrario en la lucha o en la carrera, perseguir fieras por entre peligrosos matorrales, ése y no otro era el goce de los "infanzones", y con lo que se solazaban cuando tomaban aliento en sus erizadas fortalezas. Familiarizados desde su más tierna edad con el peligro, miraban con

"Reflexiones" siguen la foliación del libro de De Maria y Campos. Por otra parte, en este libro el artículo "Culteranismo" viene fechado en "Londres, 1822"; pero resulta que todas las fuentes biográficas que manejamos dan el año de 1823 como fecha del destierro de Gorostiza. ¿Es la fecha del artículo una interpolación de De Maria? Estos datos, pues, están requiriendo documentación que los compruebe. Además, De Maria y Campos fantasea y da como un hecho que estos escritos formaban parte de una proyectada *Historia del teatro español*; lo más probable es que Gorostiza se haya ceñido a los límites de un trabajo periodístico.

¹²⁷ "Reflexiones...", en Armando de Maria y Campos, *Manuel Eduardo de Gorostiza y su tiempo. Su vida-su obra*, p. 409.

menosprecio todo aquello que no los llevara a robustecerlos. ¿Qué influencia podían entonces ejercer las tímidas Artes sobre tales ganapanes? Así fue que prostituidos en los juegos feroces, nunca tendieron a suavizar sus costumbres tan ásperas.

Sólo la poesía heroica logró en su favor una honrosa excepción [...]¹²⁸

A la poesía heroica dedicaría Mora, precisamente, un estudio panorámico similar a los mencionados, publicado también en Londres y en inglés, en el cual es patente un notable cambio respecto de su posición previa en la polémica con Böhl. Ya para entonces, está convencido de que las cualidades patrióticas y religiosas eran "admirablemente evidentes" en los viejos *romances*, afirma Flitter citando luego a Mora, "fieles en su representación de la naturaleza y de la verdad, y genuinamente inspirados por vehementes pasiones: 'por la admiración siempre excitada por grandes acciones, por el amor al país, por la confianza en la Divinidad'."¹²⁹

Por su parte, Antonio Alcalá Galiano, uno de los defensores de Mora en la polémica con Böhl, escribe también en Londres y en inglés, aunque bastante tiempo después (1834), el primer cuadro de conjunto de la literatura española en el primer tercio del siglo XIX, donde reconoce que sus propias ideas han cambiado,¹³⁰ como cambiaron las de Mora y también las de Alberto Lista. Böhl les había creado antes problemas tanto a Mora como a Alcalá Galiano, insinuando, en pleno periodo monárquico (1817), que eran republicanos, y asumía que no era Calderón a quien detestaban, señala Flitter, "sino el sistema espiritual intimamente relacionado con el entusiasmo poético del dramaturgo, su

¹²⁸ *Ibidem*, p. 415.

¹²⁹ D. Flitter, *op. cit.*, p. 84. En su traducción española, Flitter cita tres artículos publicados en *The European Review* entre 1824 y 1825.

¹³⁰ *Cfr.* "Alcalá Galiano", en Vicente Llorens, *Liberales y románticos*, pp. 374-385 y D. Flitter, *op. cit.*, pp. 85-94.

énfasis en la fe religiosa, los límites que él había impuesto a la indagación racional, y su falta de respeto por las 'habilidades mecánicas' que eran la única gloria de sus detractores".¹³¹

El escaso material crítico que conocemos de Gorostiza (el de Londres) no permite concluir que, después de sus refundiciones, haya habido algún cambio drástico en su posición hacia el romanticismo, por más que Vicente Llorens enfatice que, a diferencia de Moratín, Gorostiza "es mucho más flexible, precisamente por su falta de adhesión a principios, por espíritu liberal y transigente que no quiere participar de ningún sectarismo dogmático ni en literatura. Su posición es la de algunos otros escritores de su tiempo que, sin ser románticos, tampoco son ya clásicos."¹³² Esto último está por verse en el análisis de las obras originales de Gorostiza, apunto de mi parte; por lo pronto es posible señalar, al considerar el momento de intensa polémica durante el cual escribe, que Gorostiza parece un neoclásico casi tardío, crepuscular; su práctica dramática seguirá siendo ajena al romanticismo y, en todo caso, transitará, como ocurrió con buena parte del teatro francés, del clasicismo a la *pièce bien faite*. Quizá los fuertes tintes reaccionarios manifiestos en los artículos de Böhl repugnaron para siempre a las convicciones liberales y constitucionalistas que en él se iban gestando antes de 1820.¹³³

¹³¹ D. Flitter, *op. cit.*, p. 31. El análisis que hace Flitter de esta polémica abarca el primer capítulo de su libro: "Böhl von Faber y el establecimiento de un romanticismo tradicionalista" en *ibidem*, pp. 8-38.

¹³² V. Llorens, *op. cit.*, p. 363.

¹³³ En su revisión de las poesías líricas que escribió nuestro autor, don Marcelino Menéndez Pelayo puntualiza que las más antiguas "son del más fervoroso realismo [esto es, monarquismo]"; y después de reseñar con cierta ironía el rápido cambio de posición política por el que transitó (de 1819 a 1820), asienta que, al cabo, "aunque no llegó a ser diputado, ni ejerció cargos públicos, contrajo bastantes méritos revolucionarios para que la reacción triunfante le condenase a destierro

En sus artículos londinenses "On the Modern Spanish Theatre" manifiesta una admiración sin límites por el teatro de Moratín, que no admite competencia, y a cuyo análisis dedica la mayor parte de la tercera entrega. Todo otro contrincante parecería un *pigmeo* junto a él; y su ausencia de la escena española, que se muestra refractaria a los "intrusos recientes", ha provocado el renacimiento del gusto por la vieja escuela de dramaturgia, según le parece. Cotejando entonces los rasgos de las dos escuelas, y considerando que Moratín ha ido más allá de la influencia francesa, Gorostiza nos permite confirmar aquí que estaba al tanto de algunas ideas del "romanticismo histórico", como cuando asienta con estilo paradójico:

Por otra parte, es necesario confesar que si los franceses debieron mucho de su temprana literatura dramática a los españoles del siglo XVII, han pagado su deuda, y con usura, al convertirse ciertamente en los padres del teatro español moderno. Éste último es, de hecho, apenas un eco del suyo — concebido y formado en su molde—. A ellos debe su regularidad, su alcance moral y su decoro actual; pero al ejemplo de ellos ha sacrificado su vivacidad, su humor y su nacionalidad. Y aquí nos hallamos en un brete para decidir qué derechos tienen los franceses a la gratitud de los españoles: porque lo que éstos hayan obtenido de ellos en lo tocante al arte, lo han perdido decididamente en cuanto a la imaginación; ya que su teatro, al adoptar el carácter gálico, ha perdido por entero la originalidad que lo distinguió primero.

y confiscación de bienes" (*Historia de la poesía hispano-americana*, ed. Enrique Sánchez Reyes, t. I, Santander, Aldus, 1948 [*Obras completas*, XXVII], pp. 110-113). Por su parte, Luis Monguió en "M. E. de Gorostiza, director de periódicos en Madrid, 1820-1821" destaca la posición liberal moderada de nuestro escritor en tales funciones, aunque su moderación "habría de ir cediendo poco después, en las reuniones de la Fontana de Oro por ejemplo, a tendencias más exaltadas" (en *Homenaje a Rodríguez Moñino*. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos, t. I, Madrid, Castalia, 1966, pp. 418-420).

[On the other hand it must be confessed, that if the French owed much of their early dramatic literature to the Spaniards of the 17th century, they have paid the arrear of debt, with usury, in becoming, as they certainly have, the parents of the modern Spanish theatre. The latter is, in fact, merely the echo of theirs --shaped and fashioned in their mould. To them it is indebted for its regularity, its moral scope, and its existing decorum; but to their example it has sacrificed its vivacity, humour, and nationality. And here we are at a loss to decide what claims the French have on the gratitude of the Spaniards: for whatever they have gained from them in the way of art, they have decidedly lost in imagination; insomuch that their theatre in acquiring the Gallic character, has entirely lost the originality which first distinguished it.]¹³⁴

Nacionalidad, imaginación, originalidad; atributos de la antigua literatura española que también fueron destacados por Mora y Alcalá Galiano, aun cuando discreparan en otros aspectos de las categorías establecidas por los hermanos Schlegel. Adicionalmente, Gorostiza aludió a la escuela de Lope y Calderón como "nuestros autores románticos",¹³⁵ siguiendo los postulados del "romanticismo histórico", y calificó la trama de *El sí de las niñas* como a *plot entirely romantic*, refiriéndose a las historias amorosas habituales en el teatro barroco.¹³⁶ Pero hasta ahí llega lo que fehacientemente se conoce de su acercamiento a la nueva escuela. La colaboración de Gorostiza en el rescate editorial y el estudio del antiguo repertorio teatral, al lado de Agustín Durán y Manuel García Suelto,¹³⁷

¹³⁴ "On the Modern Spanish Theatre", No. II, p. 502.

¹³⁵ "Reflexiones...", en A. de María y Campos, *op. cit.*, p. 416.

¹³⁶ "On the Modern Spanish Theatre", No. III, p. 92.

¹³⁷ Leonardo Romero Tobar, en "La Colección General de Comedias de Ortega (Madrid, 1826-1834)" —en *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Edition Reichenberger, 1988 (Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y Catálogos, 8), pp. 599-609— estudia dicha colección, que incluye alrededor de cien títulos, cada uno seguido de un *examen* crítico de la obra editada, y descarta la participación de Gorostiza. Su participación le fue atribuida a éste, desde 1862, por el

es bastante improbable por la distancia física que le separaba de España, así como por la nueva identidad civil que asumió a partir de 1824, al solicitar y obtener la ciudadanía mexicana, la cual se le otorgó al mismo tiempo que sus primeros nombramientos diplomáticos.

Independientemente de su conocimiento teórico del nuevo movimiento y de sus posibles fuentes (la polémica Böhl-Mora para empezar), lo que me parece verdaderamente rotundo son los *hechos* del dramaturgo; en este caso, *los criterios neoclasicistas que se hacen patentes en sus refundiciones*, aunque en su discurso crítico muestre una flexibilidad y un espíritu transigente que lo diferencian de Moratín. No hay que descuidar, sin embargo, los juicios que le merece la abigarrada escena inmediatamente anterior a su tiempo, la "desorientada multitud de tendencias, escuelas y producciones" que, según Alberto Lista, eran "irreducibles a consideraciones semejantes", es decir, a categorías críticas reconocibles y aceptables.

Los propios artículos de Gorostiza advierten algunas semejanzas que permiten agrupar los géneros dramáticos que entonces se representaban. Primero se hallaban, obviamente, las distintas escuelas tradicionales, cuyos repertorios se exponían a la crítica y el fracaso, ya fuese por una u otra razón: "Los actores se veían en un predicamento embarazoso, sin poder representar las producciones de Lope y Calderón, estigmatizadas éstas con el anatema de las escuelas [literarias], pero tampoco aquellas de Moratín el

bibliógrafo Dionisio Hidalgo (*Diccionario general de bibliografía española*, Madrid, I, pp. 488-489). Erróneamente, asegura Romero Tobar, aunque basándose a su vez en información biográfica equivocada (Gorostiza no regresó a México en 1824) y proponiendo una solución peregrina a la cuestión, que sólo embrolla más los datos: "El escritor que participó en la *Colección* tiene que ser Pedro de Gorostiza y Cepeda [hermano de Eduardo y también dramaturgo] cuyo arreglo de la obra de Rojas Zorrilla *Lo que son mujeres* anunciaba la *Gaceta de Madrid* (1831-VII-7)." Como se ve, la supuesta colaboración está urgida de datos puntuales o, en su caso, de argumentos convincentes, si es que se quiere sostener.

viejo, o de Iriarte, pues no atraían público que las presenciara." [*The players were reduced to a very embarrassing predicament, not being able to exhibit the productions of Lope y Calderon, these being stigmatized with the anathema of the schools, nor those of Moratin the elder, or Yriarte, as attracting no audience to witness them.*] Habida cuenta, pues, de que las intenciones de los *restauradores* anteriores a Moratin hijo no conseguían despertar entusiasmo entre el público mayoritario, "De ahí que pronto sobrevendría en España la época en que las obras à *grand spectacle*, los melodramas, las piezas lacrimosas *et id genus omne* [y todo lo del mismo género], fueron introducidas". [*Hence the period soon arose in Spain when plays à grand spectacle, melodrames, lachrymose pieces, et id genus omne, were introduced.*]¹³⁸

Hemos visto en las páginas anteriores lo que esto significaba, concretamente, con las obras estudiadas de Grimaldi, Jovellanos, Comella, Fernández de Lizardi y Fermín del Rey, cuyos rasgos las agrupan alrededor del *melodrama*. En este género popular Comella era, como se ha señalado casi siempre para denostarlo, el dramaturgo de mayor éxito, *el rey del melodrama*, diríamos en frase de mercadotecnia. Lo sorprendente (y grato si lo comparamos con la severidad de Moratín) es que un autor neoclásico reconozca, con tolerancia y sentido del humor, las causas de su éxito con el público mayoritario, además de referirse, aunque de pasada, a la honorabilidad del autor aludido, como lo hace Gorostiza:

Entendía bien la parte mecánica de su arte, ya fuese en la distribución de las escenas o en el desarrollo gradual de la trama. Dotado de tal cual sensibilidad, presentaba ocasionalmente, y quizá de manera inconsciente, situaciones ligadas a la emoción genuina, y exhibiciones visuales que podían afectar por un momento a aquellos que no buscan sino darle gusto a su vista. Honorable en su conducta privada, como escritor siempre le rindió

¹³⁸ "On the Modern Spanish Theatre", No. III, pp. 87-88.

homenaje al infortunio y la virtud. De acuerdo a ello, en el asunto que cada vez elegía nos encontramos una víctima inmaculada, perseguida por un potentado vicioso, sufriendo con paciencia ejemplar a lo largo de toda la obra, para ser recompensada exactamente en las últimas líneas del acto final. En todos los casos existe un agravio que, se supone, sería enmendado por un príncipe magnánimo; un traidor castigado; o una infeliz joven herida de amor, quien es devuelta a la bondad de sus padres, de quienes ella había huido con el favorito de su corazón, para evitar un matrimonio aborrecible con otro hombre, rico, por supuesto, imbécil también y deforme. Asuntos de esta laya popular fueron combinándose fácilmente con la jerga sentimental de la época, y gustaban infaliblemente con la suma de unas cuantas máximas de moral trilladas, más el apoyo de una actriz bonita, ya que un público español es siempre especialmente indulgente con el sexo mencionado.

[He well understood the mechanical portion of his art, wheter in the distribution of scenes or the gradual development of the plot. Endued with some share of sensibility, he occasionally, and perhaps unconsciously, presented situations allied to genuine emotion, and optical exhibitions that might affect for a moment those who care but to gratify their eyes. Honourable in his private character, he always rendered homage, as a writer, to misfortune and to virtue. Accordingly, in every subject he selected, we meet with a spotless victim, persecuted by a vicious potentate, suffering with exemplary patiente throughout the play, and recompensed precisely at the last lines of the last act. In all events there is some wrong supposed to be redressed by a magnanimous prince, some traitor punished, or some unhappy love-smitten girl restored to the kindness of her parents, from whom she had fled with the favourite of her heart, to escape a detested match with another man, rich, of course, and silly and deformed. Subjects of this popular stamp entered into ready combination with the sentimental jargon of the period, and were sure to please with the addition of a few trite maxims of morality, and the support of some pretty actress; a Spanish

audience being always especially indulgent to the latter sex.}]¹³⁹

Tramas con énfasis anecdótico cuyos giros sorpresivos se apoyaban en la aparición *casual* (que no *causal*) de reconocimientos y peripecias; división maniquea de los personajes, representando valores y antivalores reconocibles; espectacularidad escénica, y lenguaje retórico, aun cuando la retórica no pasara de ser una mera "jerga sentimental" con sus respectivos toques moralizantes; todo esto demandaba una actuación grandilocuente, concluiría Eric Bentley, y sólo podía sostenerse por lo genuino de la emoción invocada.

Y no es que el género *melodrama* fuese estrictamente nuevo, como la palabra que a partir de entonces lo designa con claridad para diferenciarlo de la tragedia. De no aceptar el origen griego que le adscribe H. D. F. Kitto, pensemos entonces en el alto número de obras áureas que, no siendo ni tragedias ni comedias de acuerdo al canon aristotélico, los primeros preceptistas españoles optaron por llamar *tragicomedias*. Ahí está para confirmar la existencia previa del melodrama en España el paradigmático caso de *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega; inútil es tratar de explicar esta obra como tragedia o como comedia. Habrá, sin embargo, quienes pretendan explicarla como *drama*, aún ahora.

El propio Gorostiza recurre a este término en sus artículos, término que ya en el siglo XVIII (es decir, antes de Victor Hugo) se utilizó para designar unas "producciones que se negaban a reconocer la dicotomía tradicional entre tragedia y comedia", y que, "junto a su significado tradicional de obra teatral de cualquier índole, vino a designar lo que, a falta de mayor precisión, se entendía como híbrido entre los dos grandes géneros reconocidos", según precisa Guillermo Carnero.¹⁴⁰ Gorostiza lo emplea, con cierta

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ G. Carnero, "Comedia seria / comedia sentimental / tragedia doméstica: una definición. (A propósito de *Las víctimas del amor* de Gaspar Zavala y Zamora", en *Estudios sobre teatro español*

condescendencia, para juzgar los méritos de *El delincuente honrado*; después de elogiar las virtudes humanas y cívicas de Jovellanos, dice de su obra:

Jovellanos ha pintado a su héroe como una víctima involuntaria del punto de honor y ha trabajado con una habilidad maestra los materiales del lenguaje, el carácter, la situación, el sentimiento, el interés social y el propósito moral [...] El verla bien representada invariablemente emociona; su lectura nos deleita en cada línea con el generoso espíritu de su autor. Quizá alguien nos recuerde aquí que, después de todo, *El delincuente honrado* no es más que un drama; concedámoslo; añadiremos, sin embargo, que es el mejor de todos los dramas españoles.

[M. Jovellanos has portrayed in his hero an involuntary victim to the point of honour, and has worked up with a masterly skill the materials of language,

del siglo XVIII, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997, pp. 91-134. Entre quienes defendían el nuevo género "intermedio" se hallaba, en Francia, Sébastien Mercier, quien así le definía: "El drama [...] es la representación, el cuadro de la vida burguesa en todas sus situaciones, ya sea alegría, sea dolor, sea sentimiento, sea moral.

"Determinemos si es que no venimos a beneficiarnos de un género más verdadero, más instructivo, que la tragedia y la comedia misma. Porque si el nuevo género dramático [...] reuniera todo el interés de la tragedia en cuanto a sus escenas patéticas y todo el encanto inocente de la comedia en cuanto a la pintura de las costumbres [...] si de la mezcla de estos dos géneros torpemente separados resultara un género nuevo, más sano, más conmovedor, más útil, puede que el drama fuese incomparablemente preferible, tanto por su finalidad como por sus efectos" (*Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, Van Harreveit, 1773; facsímil: Ginebra, Slatkine, 1970, citado por G. Carnero, *op. cit.*, p. 118). [*Le drame (...) est la représentation, le tableau de la vie bourgeoise en toutes ses situations, soit gaieté, soit douleur, soit sentiment, soit morale.*

Déterminons si nous en venons pas de nous enrichir d'un genre plus vrai, plus instructif que la tragédie et la comédie même. Car si le nouveau genre dramatique (...) réunissoit tout l'intérêt de la tragédie par ses scènes pathétiques, et tout le charme naïf de la comédie par la peinture des mœurs (...) si du mélange de ces deux genres mal-adroitement séparés resuoltoit un nouveau genre, plus sain, plus touchant, plus utile, peut-être que le drame seroit incomparablement préférable et par son but et par ses effets.]

character, situation, sentiment, social interest, and moral aim (...) To see it well represented invariably produces emotion –to read it, charms us at every line with the generous spirit of its author. We may here perhaps be reminded, after all, the Delincuente Honrado is but a drama; be it so; we will add, however, that it is the best of all the Spanish dramas.]¹⁴¹

Nos sorprende, por último, que en el repaso que hace Gorostiza de los géneros dramáticos usuales en el teatro hispánico de entre siglos, no falte una alusión positiva a Fermín del Rey, aunque vaya acompañada de un juicio despectivo sobre el tipo de comedias militares que escribía éste, a las cuales Gorostiza denomina “farsas históricas”, seguramente pensando en su inverosimilitud:

Los teatros públicos fueron abandonados a su triste suerte, y las producciones dramáticas de este reino se reducían a unas cuantas farsas históricas con el mismo sabor desagradable propio de sus predecesoras, y a unas cuantas traducciones de las piezas italianas más deleznable. De éstas, las únicas mínimamente tolerables eran obra de un autor llamado Termin [sic] del Rey, natural de Zaragoza.

[The public theatres were left to their unhappy fate, and the dramatic productions of this reign were confined to a few historical farces, with the same unpleasant smack which belonged to their predecessors, and to a few translations from the most wretched Italian pieces. Of these, the only ones which are at all tolerable, were the production of an author called Termin del Rey, a native of Saragoza.]¹⁴²

E. Allison Peers nos refiere en breve resumen, para concluir, lo que de suyo ofreció el melodrama en sentido estricto, como género dramático-musical, así como la acepción moderna del término (que es la que emplea Bentley), aplicable a la comedia lacrimosa, lo

¹⁴¹ “On the Modern Spanish Theatre”, No. II, p. 506.

¹⁴² *Ibidem*, No. I, p. 333.

mismo que a muchas comedias de magia y a las heroicas o militares:

Debe añadirse que con cada uno de estos tipos iba mezclado un considerable tinte de lo que hoy se llama melodrama, voz que requiere breve comentario. En España se empleó primero en su sentido etimológico de "drama con música", como cuando el *Memorial Literario* de enero de 1796 lo define como "una pieza de un nuevo género compuesto de monólogos y algo de canto", añadiendo: "Melodrama y ópera hasta aquí habían pasado por sinónimos". Después desarrolló una cierta relación con la comedia lacrimosa y, a la vez, sin dejar de implicar el empleo de música, vino a denotar también atención al efecto teatral. Finalmente, en los primeros años del siglo XIX, el término comenzó a adquirir algo del sentido que hoy tiene [...] el género se desintegró rápidamente y sus diversas categorías empezaron a darse en piezas de casi todas las categorías.¹⁴³

Y como los géneros que aquí hemos estudiado constituyen, con su interés en el "efecto teatral", los "primeros indicios de un nuevo romanticismo", según Peers, podríamos aventurar la hipótesis de que el melodrama es el género dramático por excelencia que adoptará el romanticismo. Pero ésa es una cuestión que rebasa los límites de este trabajo.

Advirtamos mejor que, paralelamente a la evolución de lo que sería llamado el "drama romántico", las exigencias neoclásicas de una mayor verosimilitud en las motivaciones psicológicas de los personajes y en la representación escénica toda (que debía ser "como si desde una ventana [el espectador] estuviese mirando lo que pasa en una calle o plaza"), estas exigencias, digo, iban sentando las bases del teatro realista, tal como hemos podido constatarlo en las refundiciones realizadas por Gorostiza sobre obras

¹⁴³ E. A. Peers, *op. cit.*, pp. 73-74.

áreas, cuyo nuevo entorno aburguesado --ya no caballeresco ni cortesano—es patente.

CAPÍTULO II
GOROSTIZA Y LA TRADICIÓN CLÁSICA DE LA COMEDIA
(SUS OBRAS ORIGINALES)

Al abordar el estudio de las obras de nuestro autor que pueden remitirse a la tradición clásica de la comedia, que va de Menandro y preferentemente Terencio antes que Plauto, hasta Molière, parece conveniente acudir a la opinión de quien a principios del siglo XIX era el comediógrafo más señalado en España como promotor de este tipo de teatro, don Leandro Fernández de Moratín. Líder ortodoxo del partido neoclasicista, don Leandro sustentaba su programa estético lo mismo en el estudio de la tradición teórica aristotélica, que en los logros de su propia práctica dramática, identificada con los objetivos de la Ilustración.

Sus juicios sobre el teatro español del siglo XVIII, en el cual destacan por su abundancia y éxito de público las producciones de carácter popular y tendencia melodramática que hemos ejemplificado en el primer capítulo, así como la exposición sistemática de sus propias convicciones en materia de creación dramática, no podrán menos que ayudarnos a identificar los rasgos que había adquirido el modelo clásico de la comedia, en su país, a finales de aquel siglo y principios del XIX.

1. LA TEORÍA Y CRÍTICA NEOCLÁSICA DE LA COMEDIA EN LA ÉPOCA DE MORATÍN Y GOROSTIZA

La identificación de los rasgos de la comedia neoclásica española es tarea indispensable si se quiere tomar en cuenta la historicidad de los géneros dramáticos, tal como lo recomienda actualmente el investigador Patrice Pavis, quien se pregunta:

¿Es, sin embargo, legítimo hablar *de* texto dramático en general? ¿No convendría mejor hablar de la dramaturgia, ese arte de la composición

de obras que tiene igualmente en cuenta la práctica teatral? Habría entonces que situar esta dramaturgia en la historia [...] no sabríamos hacer la teoría *del* texto dramático en sí. Debemos considerarla en su marco histórico específico; por lo tanto la teoría del texto dramático deberá siempre ser verificada por consideraciones históricas sobre la obra analizada.¹

Procedamos, pues, primero por el contraste entre dicho modelo y los géneros populares. Ampliamente conocida es, como para insistir demasiado en ella, la crítica de la comedia heroica o militar que Moratín lleva a cabo en *La comedia nueva* o *El café* (1792), la cual se complementa ahí con la exposición de las miserias, mediocridades e imposturas que prevalecían en el ambiente teatral de la época, en el que también los falsos eruditos pseudoaristotélicos hacen papel. Si *El gran cerco de Viena* era una comedia inexistente, tenemos ahora en México, para conocer lo que era el género, *Hernán Cortés en Cholula*, de Fermín del Rey, con las inexactitudes históricas que poco le importaban a su autor, siempre y cuando el episodio americano le diera oportunidad de ejecutar espectaculares acciones bélicas que ratificaran, una vez más, las virtudes aceptadas de la caballería española. Fermín del Rey habría sido, según se ve, uno de los muchos autores aludidos por la obra, aun cuando el público entendió que se trataba de un ataque directo contra Luciano Francisco Comella, lo cual fue después negado enfáticamente por Moratín. La sátira personal resultaba inaceptable para los neoclásicos, quienes por una parte recordaban con desagrado la mordacidad de la comedia aristofánica, en la que los personajes públicos eran ridiculizados con su nombre propio; y por la otra sostenían un concepto de imitación (mimesis aristotélica) que postulaba a la *naturaleza* en general como el verdadero objeto del proceso artístico, no a los individuos. De esta manera, partiendo de la observación "de muchas farsas monstruosas, llenas de disertaciones morales, soliloquios furiosos, hambre calagurritana, revista de ejércitos, batallas, tempestades,

¹ P. Pavis, "Tesis para el análisis del texto dramático", *Gestos*, núm. 33 (abr., 2002), p. 9.

bombazos y humo, [Moratín] formó *el Gran Cerco de Viena*; pero ni aquellos personajes ni esta pieza existen", como lo asienta en uno de los prólogos a su comedia; por lo que don Eleuterio "es en efecto el compendio de todos los malos poetas dramáticos que escribían en aquella época, y la comedia de la que se le supone autor, un monstruo imaginario, compuesto de todas las extravagancias que se representaban entonces en los teatros de Madrid".² La diversión por sí misma, apoyada en toda suerte de recursos espectaculares, y en los valores convencionales de índole moral o patriótica que son anejos a este tipo de comedia, no podían legitimarla a los ojos de Moratín.

La comedia de magia, que utilizaba similares recursos espectaculares apelando a la credulidad del grueso del público, no podía merecerle mejor opinión. En su revisión histórica del teatro español del siglo XVIII, que antecede a la edición parisina de sus obras (1825), recuerda el caso paradigmático de un sastre llamado don Juan Salvo y Vela, quien

eligiendo el camino más breve de agradar al patio mediante el auxilio de los contrapesos y las garruchas [es decir, de la tramoya escénica], publicó la comedia de *el Mágico de Salerno* Pedro Vayalarde, y tanto aplauso tuvo, y tanto le solicitaron los cómicos y los apasionados, que dio libre curso a la vena poética; y en otras cuatro comedias que escribió con el mismo título, amontonó cuantos disparates le pidieron y algunos más.³

² Cfr. Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, *Obras*, ordenada e ilustrada por Buenaventura Carlos Aribau, Madrid, Atlas, 1944 (BAE, II), p. 356. El fundamento teórico del proceder de Moratín está declarado desde su advertencia inicial: "Procuró el autor, así en la formación de la fábula como en la elección de los caracteres, imitar la naturaleza en lo universal, formando de muchos un solo individuo."

³ "Discurso preliminar", en *idem*, p. 311. La edición que usamos (facsimilar de la de 1846 que hizo Rivadeneyra) da cuenta de dos ampliaciones de esta sección debidas a Vicente González Arnao, y al editor, Buenaventura Carlos Aribau, y se añaden además algunas notas de Juan Eugenio Hartzenbusch. Sin embargo, el texto de nuestras citas corresponde a Moratín, a menos que se señale algo distinto.

Ni diversión que explote los prejuicios de la masa popular, pero tampoco algún otro tipo de diversión inocua en el teatro que no la trascienda con una finalidad formativa. Dice entonces de su propia experiencia como autor de *comedias* —específicamente— colocándose en tercera persona:

Consideró Moratín que la comedia debe reunir las dos cualidades de utilidad y deleite, persuadido de que sería culpable el poeta dramático que no se propusiera otro fin en sus composiciones que el de entretener dos horas al pueblo sin enseñarle nada, reduciendo todo el interés de una pieza de teatro al que puede producir una sinfonía [...] (P. 320.)

De la comedia debe esperarse utilidad y deleite; pero más adelante puntualiza, interpretando la expresión horaciana con notas más acordes a su propio tiempo, que ambas cualidades han de resultar “en beneficio de la ilustración y la moral”. La nota contemporánea, y su propia comprensión del asunto, enfatizan el carácter *didáctico* que según él debe tener la comedia, además de su tradicional aspecto moralizante y en concomitancia con él.⁴ ¿Qué piensa entonces Moratín de la “comedia seria” propuesta por Diderot, cuya finalidad positiva consistiría en “exaltar la virtud y los deberes del hombre”, y ello sin descuidar su propio placer, “el placer de dejarse conmover y de llorar”? Cuando viene a cuento en su relación *El delincuente honrado*, de Jovellanos, otro ilustrado con quien tenía muchas afinidades, le reconoce algunas virtudes que explicarían el feliz éxito que tuvo esa “tragicomedia”, como le llama; pero le objeta precisamente su condición híbrida, que le colocaba “demasiado distante del carácter de la buena comedia” (p. 319).

⁴ Aunque Moratín menciona en otros casos como autoridades a Luzán y Boileau, aquí fundamenta su convicción en Blas Nasarre, autor de una “Disertación sobre las comedias de España”, que sirve de prólogo a la reimpresión de las comedias y entremeses de Miguel de Cervantes y Saavedra hecha por el mismo prologuista (Madrid, Antonio Marín, 1749). Ahí, Nasarre decía que los autores de comedias “se deben revestir de una autoridad pública para instruir a sus conciudadanos; persuadiéndose de que la patria les confía tácitamente el oficio de filósofos y de censores de la multitud ignorante, corrompida o ridícula” (p. 320).

En tanto neoclásico ortodoxo, y explicando su propia convicción, se refiere entonces a los *extremos* en que incurrían los géneros populares:

Como el poeta cómico se propone por objeto la instrucción común, ofreciendo a vista del público pinturas verisímiles de lo que sucede ordinariamente en la vida civil, para apoyar con el ejemplo la doctrina y las máximas que trata de imprimir en el ánimo de los oyentes, debe apartarse de todos los extremos de sublimidad, de horror, de maravilla y de bajeza (p. 321).

Es así que su examen del teatro español anterior a él termina reconociendo el talento dramático de don Ramón de la Cruz, lamentablemente limitado a lo que sería la "bajeza" de los sainetes, y afirmando que *El señorito mimado* [1788], de Tomás de Iriarte, es "la primera comedia original que se ha visto en los teatros de España, escrita según las reglas más esenciales que han dictado la filosofía y la buena crítica" (p. 319). Y reaccionando con la misma impaciencia de Alberto Lista ante la diversa multitud de musas que alternaban en los teatros de la corte, concluye que "Nunca se había visto más monstruosa confusión de vejezes y novedades, de aciertos y locuras" (p. 318).

El editor de sus obras se siente entonces precisado a matizar y completar el panorama que dejó inconcluso la impaciencia de don Leandro, añadiendo la siguiente nota:

Entre esta anarquía teatral, *el género que menos privaba con el público era el llamado clásico* [las cursivas son mías]; y en vano se esforzaban los preceptistas en persuadir que fuera de su riguroso formulario no había verdadera comedia, ni verdadera tragedia; empeño que a nuestro modo de ver llevaban a la exageración, cercando con límites sobrado estrechos el campo del ingenio. No sólo trazaban las formas, sino que pretendían excluir del teatro una porción de materias o asuntos, que sin embargo en su representación podían agradar y enseñar, si el poeta tenía acierto en manejarlos. El daño estaba en que no se presentó quien

lo hiciese con maestría. Los *Autos Sacramentales*, en que hubieran podido combinarse alegorías ingeniosas y sublimes representaciones, se reducían a piadosas herejías, profanaciones y despropósitos. Los dramas de *santos* en que pudieran pintarse con verdad y vivísimo colorido las actas de heroicidad admirable que ha inspirado el cristianismo, eran un tejido de ridiculeces sin plan ni artificio. Si las costumbres habían variado lo bastante para disminuir el interés de las comedias de *capa y espada*, reflejo de una sociedad que ya no existía, tampoco se explotaban los recursos dramáticos de las ideas y usos contemporáneos. Las comedias de *figurón*, que obtuvieran entonces gran boga, eran caricaturas chabacanas, y no sátiras delicadas de un vicio o carácter existente en la naturaleza. Propagóse entonces un género importado de fuera, y que no por esto era de difícil aclimatación, mediante un buen cultivo: hablamos del *drama sentimental*, que por el abuso que de él se hacía fue motejado con el nombre de *comedia llorona*, de la cual dice con sobrada razón el señor Martínez de la Rosa: "Si he de decir francamente mi dictamen, creo que el que no entre en la clasificación de Aristóteles ni de Horacio no es razón suficiente para cerrar la puerta del teatro moderno a este género de composición, que puede lograr cumplidamente el objeto del drama: dar útiles lecciones al pueblo y divertirlo agradablemente." Pero entonces los censores de la literatura eran intolerantes, y a semejanza de los revolucionarios, para reformar empezaron por destruir (n. 14, p. 318).

Efectivamente, los impulsos reformadores que compartían Moratín y Jovellanos habían hecho sentenciar a éste en su famosa *Memoria* (1790 y 1796), de entrada y en forma por demás drástica: "La reforma de nuestro teatro debe empezar por el destierro de casi todos los dramas que están sobre la escena."⁵

En la Nueva España, nuestros ilustrados opinaban de manera semejante acerca de los géneros populares. El Pensador Mexicano, por ejemplo, dedica parte de un capítulo de su tercera novela (*La Quijotita y su prima*, 1818-1819), a examinar el tipo

⁵ G. M. de Jovellanos, "Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España", en *Obras I*, colección hecha e ilustrada por D. Cándido Nocedal, Madrid, Atlas, 1963 (BAE, XLVI), p. 495.

de obras que eran más frecuentes en el Coliseo de la ciudad de México, en vista de que la mencionada novela tenía como propósito declarado coadyuvar en la educación de las niñas novohispanas. Cuando el también ilustrado coronel don Rodrigo Linarte, vocero de Lizardi en la narración, acepta con gusto llevar a su hija adolescente al teatro porque ese día se representa *Misantropía y arrepentimiento*, comedia muy recomendable según él, aprovecha la ocasión para decirle además a qué tipos de comedia *no* la llevaría, explicación que vuelve a tocar la idea de Jovellanos sobre su "destierro" de la escena:

Aun aquellas comedias que no dañan sino al buen gusto debían desterrarse por insípidas, inverosímiles y fantásticas. Ya ustedes conocerán que hablo de las comedias mágicas, que vulgarmente llaman los empresarios *de pueblo*. Esto es, aquellas que todo su asunto consiste en hechos maravillosos y que están fuera del orden natural, increíbles y que inducen a la superstición.⁶

Ejemplifica entonces con *El mágico de Serbán* [*Esposa y trono a un tiempo, y Mágico de Serbán*, de Antonio Valladares y Sotomayor], *Juana la Rabicortona* [*El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, de Antonio Pablo Fernández], *El mágico de Salerno*, etcétera. Y aunque nuestro Pensador considera los avances que efectivamente se iban dando en los aspectos de la producción escénica, dentro de un género destinado primordialmente a la diversión, el criterio literario se le impone. Pero en este terreno, tal como lo hemos visto con Moratín, a la diversión se oponen las exigencias didácticas y moralizantes del neoclasicismo español, marcadamente pragmáticas:

⁶ José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras-VII. Novelas*, recop., ed., notas y estudio prel. de María Rosa Palazón Mayoral, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1980 (Nueva Biblioteca Mexicana, 75), p. 350. Como la primera edición quedó trunca, el capítulo que citamos apareció hasta la segunda (México, Imprenta de Altamirano a cargo de Daniel Barquera, 1831), con el número X del tomo III, y el título: "En el que continúa la historia de Irene".

Estas comedias, si no se van a ver para gustar de la destreza de los mozos que sirven las tramoyas, o de la habilidad del autor de las perspectivas, no tienen otro mérito porque verse. En ellas no se halla asunto digno, hilación regular, genio poético, ilusión, reglas cómicas, moral, ni gracia alguna que ilustre al entendimiento, ni mueva la voluntad a acciones nobles y virtuosas [las cursivas son mías]. Todas son fruslerías, extravagancia, desaliños, trampantojos y, para decirlo de una vez, ridiculeces y títeres más propios para divertir muchachos que para hacer perder el tiempo a muchas gentes que parecen juiciosas e instruidas.⁷

Por lo que toca a las comedias heroicas o militares, apuntamos en el capítulo anterior el rechazo que, por razones nacionalistas, Lizardi manifiesta hacia aquellas que conmemoraban la Conquista de México con una óptica española. Pero no sólo eso, en el mencionado capítulo de *La Quijotita* resulta patente también su rechazo estético, que es acorde con la doctrina sostenida por Moratín: "Un trozo moral del *Otelo*, un retazo crítico de *El café* [*La comedia nueva*], no vale tanto para el necio como ver volar una ninfa [...]"⁸ y demás eventos espectaculares acostumbrados.

De los géneros populares que revisamos, sólo se salva de la reprobación de Lizardi la comedia lacrimosa, y esto a causa de sus pretensiones moralizantes, compatibles con la Ilustración. Así que Lizardi se reserva sus encomios para *Misantropía* y *arrepentimiento* (que aquí se conocía simplemente como la *Misantropía*), haciendo decir al coronel:

Sí te llevaré; puntualmente es una pieza dramática que deben ver las mujeres. Su moralidad consiste en manifestar al alma los remordimientos, aflicciones y sustos que sufre una mujer noble [i. e. sensible] cuando ha tenido la desgracia de ser infiel a un marido honrado y amoroso. A esta comedia te llevaré de buena gana, y a otras como

⁷ *Ibidem*, p. 350.

⁸ *Ibidem*, p. 351.

ella.⁹

Menos ingenuo que Lizardi, o quizá simplemente menos desprevenido a causa de que él sí estaba al tanto del cambio en las costumbres europeas, Moratín censuró la laxitud moral que suponía el desenlace de *Misantropía y arrepentimiento*; con el perdón de última hora que le era otorgado a la mujer, dicha obra promovía, para él, "aquella flexible y cómoda moralidad que es ya peculiar de ciertas clases en los pueblos más civilizados de Europa".¹⁰

El exigente criterio moral y educativo de los ilustrados españoles, llevado adelante por sus impulsos reformadores hasta "la exageración", fue puesto en práctica, con el apoyo de la autoridad real, en un Plan de Reforma de los Teatros de Madrid que se aprobó en 1799 y se ejecutó en la temporada teatral de 1800-1801. No serían ya las

⁹ *Ibidem*, p. 349. Escrita originalmente por el dramaturgo alemán August von Kotzebue y adaptada después en Francia por una tal Madame Molé, de ahí la tomó el apuntador del teatro del Príncipe, don Dionisio Solís, para ponerla en verso castellano. En su estreno en Madrid había causado un verdadero revuelo, especialmente entre el público femenino. Durante sus primeros dos periodos de estreno, en 1800, había alcanzado alrededor de veinticinco representaciones, cifra muy alta para la época, obteniendo jugosas ganancias. En la Nueva España ya se representaba en 1805, según documenta Olavarría y Ferrari. Se trata de una historia que plantea la separación y el probable divorcio de una pareja, a causa de la infidelidad de la mujer, una burguesa que casó con un noble. De ahí la misantropía forzada de Carlos, virtuoso barón de Menó, y el arrepentimiento de Eulalia, quien después de haberse visto abandonada por su seductor compensa ahora su error dedicándose a la práctica de la caridad. Pero habiendo estado separados por tres años, y viviendo en la misma apartada comarca campestre sin saberlo uno ni otro, pues viven ocultando su verdadera identidad, la mano de la casualidad propicia su inesperado reencuentro. "¡Cuán cruel es la venganza/ de la ultrajada virtud!", se dice entonces, pues el perdón no le es otorgado a Eulalia, cuyo error se explica por su extrema juventud y por las artes de que se valió su seductor; el perdón sobreviene silenciosamente hasta el último instante, mediante un abrazo cuando se decían el postrero adiós en presencia de sus inocentes hijos. Cito por el ejemplar que existe en la Biblioteca Nacional de México: Sin nombre de autor. *Misantropía y arrepentimiento*; drama en tres actos, Valencia, Idefonso Mompí, 1822 (Comedia Nueva, 120); *cfr.* p. 21.

¹⁰ Citado en René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March, 1976 (Pensamiento Literario Español, 2), p. 432.

compañías quienes seleccionaran su repertorio, sino una Junta designada para tal efecto. Como miembro de ella Moratín, quien finalmente aceptó el singular cargo de "corrector de comedias antiguas" (habiendo rechazado antes el nombramiento de director de la misma), se encargaría de revisar las obras que formaban entonces parte del repertorio de las dos compañías madrileñas, con el objeto de recoger y enviar a la biblioteca real las que, en su opinión, merecieran ser prohibidas definitivamente, seleccionando primero las que considerase adecuadas para llevarse a la escena... con las "correcciones" ideológicas y formales necesarias. No se trataba sólo de un acto de censura, sino de la imposición tiránica de una escuela artística.

Por parte de nuestro Pensador, que para la fecha en que escribe sobre el asunto ya había sufrido los rigores de la persecución ideológica, no podría haber conformidad con ese tipo de "destierro" de la escena. Lizardi confía más bien en las razones ilustradas que por convicción propia debieran adoptar los empresarios del Coliseo... coincidiendo con Moratín --a pesar de todo-- en el carácter educativo y moralizante de un repertorio ideal. Se acuerda aquí de las frases con que Tomás de Iriarte le revira a Lope de Vega diciendo: *al pueblo si le dan paja, come paja, pero en dándole grano come grano* (en glosa de Lizardi).

El episodio de la Junta de Reforma española terminó en un desastre financiero que, según John A. Cook, se debió no tanto a las obras que sí se representaron en esa primera temporada, sino a la intención de sabotaje mostrada por la displicencia con que se desempeñaron los actores, y a la ausencia absoluta en ella de comedias de magia y de comedias heroico-militares. En consecuencia, la autoridad real tuvo que devolver la administración de los teatros al gobierno municipal y a los empresarios mismos.¹¹

Después de lo expuesto, concordamos con Guillermo Carnero cuando afirma

¹¹ Para una relación minuciosa de este episodio véase del libro de Cook el capítulo intitulado "The Plan of Reform of 1799", *Neo-classic Drama in Spain*, pp. 367-383.

redondamente que "Los neoclásicos (y hay que decirlo sin temor) legislaron en cuestiones literarias para el universo y para la eternidad." De ello resulta, continuó citándolo:

Un radicalismo y una intolerancia que, en una primera aproximación, pueden resultar sorprendentes o repugnantes, pero que se legitiman [a la vista de sus teóricos] por estar basados en la tradición de la antigüedad grecolatina, en la razón y en las exigencias de la psicología del destinatario de la literatura: tres ejes de coordenadas supuestamente fijos y con respecto a los cuales el discurso neoclásico se define como de trayectoria única e invariable [...] ¹²

Pero desde el punto de vista dramaturgico que nos importa, ¿hasta qué punto son fieles a la tradición grecolatina, cuya autoridad invocan para justificar su autoritarismo?, ¿y qué matices e innovaciones les son propias, estando sujetos a la influencia de la época en que viven?

Solamente señalaré, a continuación, algunos aspectos que me parecen evidentes en la teoría y la práctica cómica de los neoclásicos españoles –tales como la tendencia universalista apuntada por Carnero--, que resaltan cuando se cotejan con su formulación inicial en el texto de Aristóteles.

Debemos recordar, en primer término, que en el Estagirita se trata de una formulación incompleta. Si en el caso de la tragedia –comparada con la épica-- tenemos ante nosotros un universo teórico que no acaba de cerrarse a causa de que no hay en la *Poética* una definición cabal de lo que su autor entendía por *katharsis*, ¿qué no ocurrirá respecto de la comedia, a la que se dedica apenas un puñado de reflexiones?

Puñado de reflexiones que, sin embargo de su brevedad, ha servido para identificar al menos un tipo de comedia. La principal de estas reflexiones redondea la

¹² G. Carnero, "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral", en *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, p. 8.

explicación acerca del objeto de imitación que le es propio y abre la mirada a la dinámica de lo risible o lo ridículo:

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina: así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor (49a31-35).

La nota que aquí intercala Valentín García Yebra, riguroso traductor e intérprete, hace avanzar la explicación situándonos en posición de aplicarla a algún caso concreto:

Esta descripción de la comedia está en relación con lo dicho antes (48b37) a propósito del *Margites*, en el que Homero no dramatizó una invectiva, sino lo risible. Lo risible, elemento esencial de la comedia, no causa dolor ni ruina, al contrario que el *pathos* o "lance patético" de la tragedia, que es "una acción destructora o dolorosa" [...] Platón, *Filebo* 49e, explica cómo la presunción de sabiduría o belleza [...] por parte de los amigos es risible [...] cuando es débil y no causa daño a los demás [...], mientras que se torna odiosa [...] cuando ha cobrado fuerza [...]¹³

Uno se preguntaría: ¿Que no resulta dañina la avaricia de Harpagon para sus hijos en la obra de Molière, cuando les está impidiendo la satisfacción de sus más legítimas aspiraciones, como es el matrimonio, y aun de sus necesidades básicas, al punto de que el hijo se ha entregado a las garras de un agiotista secreto que viene a ser el mismo avaro? Sí, nos contestamos; pero de conformidad con García Yebra, ello no produce un daño irremediable, una "ruina", porque el "defecto" o la "fealdad" de la avaricia es susceptible de neutralizarse por la vía de la ridiculización. De alguna manera, este tipo de comedia es moralizante.

Adicionalmente, la insistencia del filósofo griego en diferenciarla de las invectivas

¹³ Valentín García Yebra, *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe por [...] Madrid, Gredos, 1974 (Biblioteca Románica Hispánica. IV. Textos, 8), n.88, p. 261.

coloca aparte a la comedia aristofánica, de acuerdo con el parecer de los intérpretes tradicionales, y también de los modernos, para quienes ésta constituiría una expresión de la *farsa*, género en el que privan las tendencias más elementales de la risa, aquella que se regocija con las alusiones sexuales y la que libera la agresividad que es propia de las invectivas. Un género, pues, que proviene directamente de lo carnavalesco.¹⁴ Con criterio histórico, los antiguos lo llamaban simplemente "comedia antigua", la cual tuvo que ser prohibida por los excesos en que incurría (según Horacio). Era un género amoral, y que en el plano social podía resultar disolvente. De manera que Aristóteles más bien está caracterizando, según las evidencias, la comedia a la manera de Menandro, llamada "comedia nueva" por el cambio que ha ocurrido en ella, y que por la persistencia que adquiere en la tradición grecolatina, y después humanista, nosotros podemos identificar como *comedia clásica*.

Otro pasaje complementario señala que el proceder del poeta cómico apunta a lo general (o universal), aplicándole a este tipo de comedia el mismo criterio de *verosimilitud* que antes ha planteado respecto de la tragedia:

Pues bien, en cuanto a la comedia, esto resulta claro; en efecto, después de componer la fábula verosímilmente, asignan a cada personaje un nombre cualquiera, y no componen sus obras, como los poetas yámbicos, en torno a individuos particulares (51b11-15).

Con esto, el deslinde de Aristófanes ha concluido. Además de introducir en sus obras personajes reales con su propio nombre, y de hacer durante la representación referencias abiertas y directas a personajes que el público conoce, las historias que él

¹⁴ Esos atributos halla en la farsa cómica Luisa Josefina Hernández en "Un enfoque teórico de la farsa", que apareció como introducción a su propia traducción de la obra de Karl Sternheim *Los calzones*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1977, pp. 5-11. En el caso de este género, su explicación del mismo se remite directamente al crítico estadounidense Eric Bentley, de quien fue discípula en Columbia University, y quien valiéndose de la teoría freudiana lo considera un género también *catártico*. Cfr. E. Bentley, "La farsa", en *La vida del drama*, trad. de Alberto Vanasco, Buenos Aires, Paidós, [1971], pp. 205-237.

diseña no son verosímiles. Son tan absolutamente improbables como la de Lisistrata, que por lo mismo provocaba hilaridad en una sociedad patriarcal.

Ahora bien, ¿qué nos ofrece, en la teoría, la comedia neoclásica a la española en tiempos de Moratín? Vayamos directamente a la definición que éste propone, con cuya explicación y defensa concluye, *in extenso* y de manera todavía combativa, su prólogo de 1825:

Imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud (320).

Contrario a las convenciones escénicas que intervienen en la dimensión espacio-temporal por voluntad del poeta, como ocurre en "el caos dramático de Shakespeare" (p. 321), reitera primero la exigencia de las llamadas "unidades" supuestamente aristotélicas (lo que Guillermo Carnero designa como "el más vistoso de los ingredientes de la teoría literaria neoclásica"),¹⁵ apenas dos años antes de que Víctor Hugo lanzara en el prefacio a *Cromwell* su virulento ataque contra éstas e iniciara el rescate crítico del poeta inglés para el romanticismo francés. Una década antes, el

¹⁵ Después han sido llamadas, en estricta justicia, "unidades italianas", a causa de su verdadero origen, que García Yebra precisa en la nota correspondiente: "La doctrina de las tres unidades dramáticas (de acción, tiempo y lugar) fue elaborada por los comentaristas italianos de Aristóteles a lo largo del siglo XVI. La única unidad verdaderamente aristotélica es la de acción. La de tiempo, fue Agnolo Segni el primero que (en 1549) la fijó en veinticuatro horas como máximo. La de lugar surgió como consecuencia de la de tiempo y fue definida por V. Maggi en 1550. Ludovico Castelvetro reunió las tres y les dio forma definitiva en 1570, proponiéndolas como reglas inviolables de la composición dramática. De los tratadistas italianos las tomaron los franceses, y fue en Francia donde los dramaturgos las observaron con más rigor. En España, ni los tratadistas ni los dramaturgos del Siglo de Oro acataron más unidad que la de acción. La de tiempo, el Pinciano la ensancha hasta cinco días para la tragedia y tres para la comedia [...]; Cascales, hasta diez días. Tirso de Molina la rechaza totalmente [...] Lope de Vega defendió la unidad de acción, pero no siempre la observó fielmente." *Poética de Aristóteles*, n. 98, p. 263.

romanticismo alemán había comenzado la rehabilitación de Calderón. La exigencia de Moratín, sostenida durante casi tres siglos por los neorristotéticos, sólo tiene de peculiar su carácter tardío y reacio a toda otra posibilidad. Es de notarse, en efecto, que en el prólogo mencionado no exista la más leve referencia a la teoría romántica emergente en España, a diferencia del conocimiento que de ella muestra Gorostiza.

La frase "entre personas particulares" de la definición se refiere, específicamente, a los burgueses y plebeyos, únicos a quienes se podía considerar los *peores* o *inferiores* de la teorización aristotélica, según la entendían los neoclásicos, siendo así el factor social uno de sus criterios determinantes para la diferenciación entre tragedia y comedia. Como si no hubiera ocurrido ya la toma de la Bastilla en Francia, y al igual que otros correligionarios en materia dramática, Moratín sigue sosteniendo la "visión aristocrática del mundo y el desdén hacia las clases popular y burguesa que revela la oposición neoclásica entre tragedia y comedia", síntoma "de los prejuicios estamentales de la sociedad del Antiguo Régimen", en frases de Guillermo Carnero.¹⁶ Y también como si no estuviera ocurriendo dentro de la misma España --hay que señalar en el terreno dramático--, la difusión de la *comedia sentimental* o *lacrimosa*, destinada precisamente a los estamentos medios, y que alguna influencia debía de tener en los otros géneros, en buena comprensión dialéctica.

Verdadera declaración de principios dramáticos hecha cuando Moratín ya había dado por concluida su carrera en el teatro, el prólogo de 1825 remata la definición de comedia con una interpretación de Aristóteles que hace patente el rumbo que ésta ha tomado en manos de los ilustrados españoles. Apuntando sus baterías hacia "los vicios y errores comunes en la sociedad", en la comedia habrán de quedar recomendadas, *por consiguiente*, "la verdad y la virtud". Pero no como mera consecuencia implícita que el espectador pueda elaborar eventual y libremente en su yo interno; sino ayudado (o coaccionado) por la presentación de ejemplos positivos

¹⁶ G. Carnero, *op. cit.*, p. 35.

que se contrapongan al vicio, como explica Moratín:

En la comedia se recomienda la virtud haciéndola amable, como efectivamente lo es; pintando en otros hombres pasiones generosas o tiernas, que haciéndolos superiores a todo otro interés menos laudable, los determinan a proceder en las varias combinaciones de la vida según los principios de la justicia, de la prudencia, de la humanidad y del honor lo piden. Cuantos vicios risibles infestan la sociedad, otros tantos descubre la comedia para inducirnos a conocerlos y evitarlos, al mismo tiempo que nos acuerda las obligaciones que debemos desempeñar en el trato del mundo para evitar los peligros que a cada paso nos presenta [etcétera] (p. 322).¹⁷

Estos ejemplos positivos estarán presentes en las obras de Moratín, de acuerdo con la argumentación que aquí sigue, no tanto por la necesidad de la verosimilitud, sino como una necesidad didáctica de énfasis en el terreno de la moral. Y si a esto se añade la enseñanza "de la verdad" (p. 322), que para esa época consiste principalmente en el conocimiento enciclopédico, tenemos caracterizado suficientemente el modelo moratiniano de la comedia, sobrecargado de moralismo y de didactismo para nuestro gusto actual, así como los dogmas neoclásicos nos parecen ahora de "un radicalismo y una intolerancia que, en una primera aproximación, pueden resultar sorprendentes o repugnantes", según decía Carnero.

Y por lo que toca a los llamados para que se nos *acuerden* "las obligaciones que debemos desempeñar en el trato del mundo", la expresión misma nos *recuerda* no

¹⁷ La definición de Luzán es muy similar: "La comedia [...] es una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho o enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquélla y de lo ridículo e infeliz de éste." *Op. cit.*, p. 528. Matices aparte, resalta en la definición de Luzán la frase que se refiere al final propio de la comedia ("con fin alegre y regocijado"), que no se podría aplicar del todo a *El viejo y la niña*.

tanto a Molière como a la comedia seria de Diderot. En efecto, en el ejemplo de Molière arriba citado, la avaricia de Harpagón, que todos los demás personajes conocen y prueban a su manera (como hijos, como criados o como vecinos), no hallamos largas parrafadas moralizantes contra este pecado capital, ni tampoco el reconocimiento final del mismo por parte del protagonista; sino que a lo largo de la obra vemos una serie de situaciones rematadamente ridículas a las que Harpagón es llevado por la práctica desenfrenada de la codicia, y al final parece salirse con la suya, endosándole a su futuro consuegro los gastos de las dos bodas que se harán, a más de las costas judiciales que originó la pesquisa del supuesto robo de su cofrecillo, e incluso el costo de un traje nuevo para él destinado al día de la boda doble. Un final feliz enteramente irónico, a diferencia de los finales de Moratín, que a veces nos muestran los generosos principios humanitarios de un personaje positivo (el don Pedro de *La comedia nueva* ofreciéndole un futuro sin apremios económicos al autorcillo fracasado, habiéndose compadecido de él y de su familia); o bien las consecuencias patéticas de las más rectas decisiones morales (la Isabel de *El viejo y la niña* optando por recluírse en un convento después de un fracaso amoroso y una boda insensata).

Es precisamente en relación con esta última obra, que Moratín defiende en unas notas, escritas hacia 1806, la presencia de situaciones conmovedoras ("interesantes", se decía) dentro de una comedia, sin que caigan de lleno en el terreno de la tragedia, y que se justifican esta vez en nombre de la verosimilitud, como lo explica detenidamente:

La comedia, imitando los vicios y errores más comunes, y haciendo que el espectador se ría de las extravagancias en que incurren sus semejantes, le da una lección agradable y útil para que no se precipite en ellas. Pero las ridiculeces, que tanto abundan en la vida civil, no siempre son inocentes o, por mejor decir, no siempre causan una ligera molestia, ni siempre son bastantes para su corrección el desprecio y la burla. Muchas veces las preocupaciones de la ignorancia o de la falsa

sabiduría, los extravíos del amor propio, los resabios de la mala educación, que hacen ridículo a quien los tiene, causan funestos desórdenes en las familias, y el que no es más que un personaje grotesco a los ojos de quien le ve desde cierta distancia, para los que tienen relación directa con él es un ente odioso y aborrecible. De aquí resulta la mezcla de risa y llanto, que es propia de la buena comedia; de ambos medios se vale para formar una pintura fiel de las acciones de los hombres, comprendiendo en ella las causas y los efectos: sólo así la imitación será conforme a la verdad y agradable, y la doctrina moral, sólida y extensa.¹⁸

Además de lo transcrito, en las mismas notas ha defendido antes, tácitamente, *La reconciliación* y *La misantropía* (las comedias lacrimosas así conocidas de Kotzebue), como buenas comedias, al lado de Terencio, Goldoni, Voltaire y Beaumarchais, aunque años después le pareciese que Jovellanos se hallaba distante del "carácter de la buena comedia". La evocación de Kotzebue resulta entonces aquí sumamente extraña, si recordamos que en sus obras no hay situaciones propiamente cómicas enfocadas con la óptica del ridículo, y se hallan por lo tanto muy distantes del carácter de la comedia de origen grecolatino.

En cuanto a la interpretación que Moratín ha hecho de Aristóteles, y a su propia manera de llevar a la práctica lo aprendido en esa tradición teórica, nada más instructivo me parece que confrontarlo con otro intérprete setecentista del filósofo griego, que avanza por otra ruta distinta a la del sentimentalismo y la idealización. G. E. Lessing se aproxima al fenómeno de lo ridículo, arma propia de la comedia, como un recurso que primeramente despierta la capacidad crítica del espectador, para permitirle al cabo, mediante la risa, una experiencia preventiva o profiláctica que vale por sí misma, sin necesidad de ningún énfasis didáctico, tal como lo postula en la *Dramaturgia de Hamburgo*:

¹⁸ L. Fernández de Moratín, *Teatro completo*, I, ed., pról. y notas de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Labor, 1970 (Textos Hispánicos Modernos), p. 230.

La comedia quiere corregir a través de la risa, no a través de la burla, y lo que desea justamente mejorar no son las imperfecciones con las que nos hace reír, ni menos aún, exclusivamente a las personas en las que se dan estas imperfecciones ridículas. Su auténtica y general utilidad *consiste en la risa por ella misma* [mi subrayado], en el ejercicio de nuestra capacidad para observar lo ridículo; para observarlo sin esfuerzo y con rapidez bajo todos los fingimientos de la pasión y de la moda, en todas sus combinaciones con defectos aún peores o con buenas cualidades, e incluso en las arrugas de la ceremoniosa gravedad. Admitamos que ni *El avaro* de Molière ni *El jugador* de Regnard han corregido jamás a un avaro ni a un jugador; concedamos que la risa jamás podrá corregir a tales necios; peor para ellos, pero no para la comedia. A ella, si no puede curar enfermedades desesperadas, le basta con fortalecer a los sanos en su salud. El avaro es también aleccionador para el pródigo: y también para el que no juega resulta instructivo el jugador; las insensateces que ellos no hacen, las hacen otros con quienes han de convivir; es provechoso conocer a aquellos con quienes podemos entrar en colisión, y lo es también guardarse contra las impresiones del ejemplo. Un preventivo es también un remedio estimable, y toda la moral no conoce preventivo más enérgico ni eficaz que el ridículo.¹⁹

El ridículo y la risa como preventivo, como eficaz recurso profiláctico postulado por Lessing para la comedia, se aparta bastante --y hace resaltar sus peculiaridades-- de la concepción didáctica y enfáticamente moralizante de Fernández de Moratín, cuyo teatro, además, da cabida al sentimentalismo, ya sea con el propósito de "formar una pintura fiel de las acciones de los hombres", o ya sea por influencia de la comedia sentimental, o por ambas cosas a la vez. El estricto racionalismo de los ilustrados, en efecto, tal como lo hemos visto con Diderot, Jovellanos y Lizardi, no desdeñaba la apelación a los filones sentimentales como una especie de didáctica afectiva, aunque

¹⁹ Gotthold Ephraim Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*, trad. Feliu Formosa, introd. Paolo Chiarini (trad. Luigia Perotto), present. Luis de Tavira, México, CNCA, 1997 (Cien del Mundo), p. 227.

en el discurso teórico Moratín recomendará evitar todos los extremos, incluida la "sublimidad". Mientras que en Molière la risa vale por sí misma, siendo dueño de un incisivo sentido del humor que no cede a sentimentalismos. De modo que los rasgos definitorios que hemos señalado en las comedias del llamado "Molière español", vale concluir, en realidad lo separan de él, como sellos que corresponden a un marco histórico específico, el de la Ilustración española, aun cuando el comediógrafo francés y el español se inserten de manera general en la misma tradición de orígenes clásicos.

Muy pronto advertiría Mariano José de Larra, en la siguiente generación, las características distintivas que hemos señalado en la producción del maestro, cuando ante la oportunidad de presenciar la reposición sucesiva de dos comedias suyas lo compara con Molière:

Ésta es la ocasión de hacer una observación esencial. Moratín ha sido el primer poeta cómico que ha dado un carácter lacrimoso y sentimental a un género en que sus antecesores sólo habían querido presentar la ridiculez. *No sabemos si es efecto del carácter de la época en que ha vivido Moratín, en que el sentimiento empezaba a apoderarse del teatro [el subrayado es mío], o si es un resultado de profundas y sabias meditaciones. Ésta es una diferencia esencial que existe entre él y Molière. Éste habla siempre al entendimiento, y le convence presentándole el lado risible de las cosas. Moratín escoge ciertos personajes para cebar con ellos el ansia de reír del vulgo, pero parece dar otra importancia para sus espectadores más delicados a las situaciones de sus héroes. Convence, por una parte, con el cuadro ridículo al entendimiento; mueve, por otra, al corazón, presentándole al mismo tiempo los resultados del extravío; parece que se complace con amargura en poner a la boca del precipicio a su protagonista, como en *El sí de las niñas* y en *El barón*; o en hundirle en él cruelmente, como en *El viejo y la niña* y en *El café*. Un escritor romántico creería encontrar en esta manera de escribir alguna relación con Victor Hugo y su escuela, si nos permiten los clásicos esta que ellos llamarán blasfemia [mi*

subrayado].²⁰

El modelo de comedia por el que opta Moratín es llamado por él "comedia de carácter", y lo diferencia claramente del otro tipo de comedia que provenía, en forma inmediata, de la tradición española, de Lope y Calderón, comedia de enredo (o comedia-juego) cuyos rasgos hemos estudiado en el capítulo anterior (apartado 2a). Al definir las, Moratín considera innecesario incluir una categoría "mixta" que combine ambas, ya que la mezcla implicaría, en todo caso, la suma cabal de las cualidades descritas, y no la presencia parcial, disminuida, de unas y otras:

Es comedia de enredo la que abunda en accidentes inopinados, que varían la suerte de los personajes, sostienen el movimiento de la acción, y la desatan. Comedia de carácter es aquella en que todos los interlocutores, obrando según el carácter conveniente que les dio el poeta, según las pasiones e intereses que son verosímiles en ellos, causan la acción, su progreso, nudo y catástrofe. Ambos géneros necesitan acción (porque sin ella no hay drama); la diferencia está en que la del primero se apoya en casualidades imprevistas, y la del segundo en los afectos y opiniones humanas.²¹

Por lo que toca a Gorostiza, quien después de su etapa teatral madrileña reconoce desde Londres los méritos intrínsecos de una tradición teatral propia (reconocimiento de méritos que no le impidió refundir a Calderón para "mejorarlo"), nuestro autor

²⁰ M. J. de Larra ("Figaro"), "Representación de *El sí de las niñas*. Comedia de [...]", en *Obras I*, ed. y est. prel. de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 1960 (Biblioteca de Autores Españoles, CXXVII), p. 346. Este artículo apareció en la *Revista Española*, el 9 de febrero de 1834. Y en cuanto a la discursividad de Moratín, Larra afirmaba una semana antes (2 de febrero), en la misma revista, y en la "Representación de *La mojigata*", que "la gracia de Molière es más candorosamente cómica y se trasluce menos al poeta; *presenta las situaciones solas, y esto basta en él para hacer reír*. Moratín ayuda a la situación con una sátira más decidida; no se contenta con exponer el cuadro ridículo sencillamente a la vista del espectador; *echa además en la balanza para inclinarla a su favor el peso de su propia opinión* [en ambos casos las cursivas son mías]." *Ibidem*, p. 342.

²¹ L. Fernández de Moratín, *Teatro completo*, I, p. 221.

declara, en la misma ocasión y abiertamente, su preferencia por el modelo *cosmopolita* del teatro, que ha venido a culminar en "el inimitable Moratín":

No por eso creemos, sin embargo, que deja de haber un teatro clásico, o lo que es lo mismo, un teatro cosmopolita que pertenece a todos los pueblos, y que está sujeto en todo a las mismas reglas o convenciones, por girar únicamente alrededor de una sola órbita. Ésta no es otra que la censura de los vicios generales, y el insomnio [*sic* por *encomio*] de aquellas virtudes que aseguran el bienestar de los demás hombres, aun cuando sea a expensas de su propia conveniencia [en la tragedia]. Un embustero, un avaro, un hipócrita, son personajes cómicos de todas las edades, porque sus ridículos son inherentes a la fragilidad humana, y no dependen del refinamiento o atraso de la sociedad. Así, Molière pudo muy bien aclimatar en su tiempo un carácter bosquejado mucho antes por Plauto, sin que por eso perdiera su frescura, y hemos visto también en nuestros días que el inimitable Moratín ha sabido sacar partido para su *Mogigata* de algunos rasgos de Terencio.²²

La producción dramática de Gorostiza se ubica, pues, históricamente, entre la comedia neoclásica que ha llegado a su culminación con Moratín, y la comedia áurea, que, además de que nunca desapareció de escena, es en su tiempo objeto de revaloración por parte del romanticismo histórico. Gorostiza tenía a la vista, además, los géneros teatrales populares de origen vernáculo, así como el nuevo teatro francés, de la comedia sentimental en adelante.

2. ENTRE LA COMEDIA DE CARÁCTER Y LA COMEDIA DE ENREDO: SUS PRIMERAS DOS OBRAS

Después del ciclo productivo de Moratín, que abarca cinco obras originales estrenadas entre 1790 y 1806 (y que después fueron repuestas en innumerables ocasiones), el teatro español había entrado en un periodo de postración en el que se echaba de menos un repertorio propio renovado y representativo de la sociedad decimonónica. A

²² "Reflexiones...", en A. de María y Campos, *M. E. de Gorostiza...*, p. 409.

ello colaboraba la tirante situación política, tal como lo documenta la exhaustiva revisión que María José Rodríguez Sánchez ha hecho de la crítica dramática que fue publicada en el periodo que nos interesa. Durante el sexenio absolutista (1814-1820), la política teatral de Fernando VII se redujo a permitir la continuidad de un teatro de entretenimiento que no perjudicara la supervivencia del trono, evitando la representación de algunas tragedias que fomentaran la rebelión popular (como el *Pelayo* de Manuel José Quintana), y permitiendo en todo caso la de aquellas obras que exaltaran el heroísmo nacional (como la *Numancia* de Ignacio López de Ayala); pero más que nada autorizando

la vuelta a los escenarios de *Marta la Romarantina* y *El mágico de Salerno* [comedias de magia] y muy especialmente de las piezas más renombradas de Kotzebue y del teatro *larmoyant* con las que simpatizaba la burguesía. Así, se representaron *Misanropía* y *arrepentimiento* (1816, 1817, 1818) y *El divorcio por amor* (1819), los dramas sentimentales más conocidos de Comella y las traducciones francesas de Collin d'Harleville, Lemièrre y Pixérecourt.²³

De modo que ante el anuncio gubernamental de que se formarían nuevas compañías cómicas para la temporada de 1818, a fin de estimular la renovación de la escena española, en la que para entonces privaba ese teatro considerado antiliterario, el redactor de la *Crónica Científica y Literaria*, José Joaquín de Mora, amigo de Gorostiza, se regocijaba ante tal proyecto en la confianza de que "Cesará el escandaloso divorcio de la literatura con el teatro; divorcio que sólo ha podido existir en la infancia del arte o en los pueblos que carecen de ideas cultas y literarias".²⁴ Y es que Mora, siguiendo las teorías de Condillac —según establece la autora que citamos—

²³ Ma. J. Rodríguez Sánchez de León, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999 (Anejos de Revista de Literatura, 49), p. 256.

²⁴ Citado en Ma. J. Rodríguez, *op. cit.*, p. 252.

, confía como Jovellanos y Pedro María Olive, en la natural propensión de las sociedades hacia el buen gusto y la ilustración universal que, en el terreno del arte dramático, han cristalizado en la fórmula clásica. La razón de ello, afirma en otra ocasión el mismo Mora, es que "Como el buen gusto procede de la cultura de nuestras facultades intelectuales, se debe creer que hay en la sociedad una tendencia hacia su propagación, así como la hay hacia la ilustración universal, y que por poco favorables que sean las circunstancias políticas de las naciones, éstas progresan más o menos lentamente".²⁵

Es así que la crítica insistía más que nunca, afirma Rodríguez Sánchez, "en la falacia que suponía divertir al pueblo con aparatosas comedias y en la benéfica acción ejercida sobre las sociedades por un teatro reglado al estilo clásico",²⁶ señalamientos que estaban demandando la consolidación del modelo moratiniano. Coincían por el momento en tal demanda lo mismo el sector crítico y político más moderado ("liberales doctrinales"), sector al cual pertenecía Alberto Lista, que otro tipo de liberales con tintes más revolucionarios, como José Joaquín de Mora. Y del otro lado del espectro ideológico se hallaba por lo pronto el primer romanticismo, el romanticismo reaccionario de Böhl de Faber.

a) *Indulgencia para todos*

Escrita bajo estas circunstancias, la primera obra de Gorostiza, *Indulgencia para todos* (estr. 1818; en México, 1824)²⁷ ajusta sus cinco actos, sin falta alguna, a las

²⁵ [J. J. de Mora], "Moral", *Crónica Científica y Literaria*, núm. 211 (6 de abr., 1819), h. 2r. Citado en *ibidem*, p. 251.

²⁶ Ma. J. Rodríguez, *op. cit.*, p. 251.

²⁷ Su estreno fue anunciado en la *Crónica Científica y Literaria* el 1 de septiembre de 1818, en la lista de las funciones que se ejecutarían a lo largo del mes, incluyendo al famoso Isidoro Máiquez como galán. El estreno de la obra se efectuó el día 14 (Teatro del Príncipe), y fue reseñada en ese periódico el 29 del mismo mes. *Cfr.* Luis Monguió, "M. E. de Gorostiza, director

"unidades" de tiempo y lugar, como reglas de la razón, y quiere también poner en ridículo un vicio o error común en la sociedad, según decía Moratín. De ser cierta la inspiración de esta obra en un apólogo de Voltaire (fuente señalada por Alberto Lista en 1822), pudieron haberle parecido idóneos a Gorostiza para el teatro la concentración de la acción en un solo día y el fin moralizante que se podría deducir de dicha acción.

Más escéptico que moralizante era el texto de Voltaire, "Memnón o la sabiduría humana", una de esas narraciones de ámbito y disfraz oriental en que su autor plantea irónicamente los rasgos de nuestra condición. En él nos refiere que "Memnón concibió cierto día el insensato proyecto de ser perfectamente cuerdo [...] Memnón se dijo para sus adentros: 'Para ser cuerdo, y por consiguiente muy feliz, basta con no tener pasiones; y, como todo el mundo sabe, no hay nada más fácil'.²⁸ Pero a pesar de la determinación que por la mañana había experimentado para lograrlo, antes de llegar la noche había sido engañado y robado, se había emborrachado, había jugado y tenido una querrela, se había hecho saltar el ojo y había estado en la corte donde se habían reído de él.

El "don Severo" de Gorostiza no toma una decisión repentina, él ha tenido toda su vida una conducta intachable, hasta el día en que llega a casa de su prometida a efectuar el matrimonio concertado con el padre de ésta. Él sólo tiene un defecto: no tener ninguno. Pero los peligros en que cae no le sobrevienen espontáneamente, como a Memnón, sino que son resultado de una trampa, de una verdadera conspiración en que participa la familia toda de la novia, hasta un amigo de la casa que es el alcalde del pueblo.

de periódicos en Madrid, 1820-1821", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, t. I, Madrid, Castalia, 1966, p. 416.

²⁸ Voltaire, [François Marie Arouet de], "Memnón o la sabiduría humana", en *Así va el mundo*. Cuentos orientales, trad., pról. y notas de Mauro Armijo, Madrid, Valdemar, 1966 (Avatares, 22), p. 125.

Es el caso que estando a la espera del novio, quien se ha retrasado ya un día en llegar de viaje, el hermano de la prometida, Carlos, se sincera con su padre, aunque tardíamente pues él mismo ha recomendado la boda, y le hace ver lo difícil que será la convivencia familiar con un hombre como don Severo. Catedrático de humanidades entregado por completo a su profesión, en realidad no conoce los contrastes de la vida, a pesar de los talentos que posee y de sus treinta y cinco años; y además, inspirado por sus lecturas clásicas, les exige a todos la misma rigidez de conducta que él se empeña en practicar, como le consta a Carlos:

Es el alcalde del pueblo, que desempeña en la obra el rol del *raisonneur*, quien urde una intriga para castigar *por adelantado*, de manera preventiva, el vicio moral a que don Severo es proclive, y del cual sabemos todo aun antes de que entre en escena: la vanagloria por la conducta propia, sumada a la intolerancia que es su consecuencia lógica; dice entonces el alcalde:

Pues, amigos, oíd mi traza.
 La escalera de la vida
 está con jabón untada
 y el que baja más confiado,
 si se descuida, resbala,
 y da con su cuerpo en tierra
 como los demás. Se trata,
 me parece, de que el novio
 dé también su costalada
 para que luego no riña
 a los que en el suelo se hallan.
 Pues bien, pongamos chinitas [de jabón]
 de trecho en trecho; y si baja,
 él tropezará. (I, 31)

Tal es el esbozo del plan; ¿pero qué hará cada uno de ellos específicamente? Eso lo decidirán ellos en privado durante el primer entreacto mientras Gorostiza hace, hábilmente, que la simpática y gárrula criada quede a la espera de don Severo, picada de curiosidad, en un final gratamente irónico:

A la ventana

me vuelvo, que quiero ver
 si aprisa o despacio baja,
 si entra con el pie derecho,
 si estornuda o si se rasca;
 pues son dignas de notarse
 las menores circunstancias
 en un hombre tan valiente
 como el guapo que se casa. (I, 35)

Punto de partida de la intriga será el hacerle creer a don Severo que Tomasa, la novia, no se halla en casa sino en un convento, haciendo una novena para pedir buen marido. Mientras tanto, Tomasa se hace pasar por una inexistente prima suya que supuestamente se ha de casar con Carlos a pesar de no amarlo. La historia que han urdido para ella ostenta los rasgos usuales en las novelas sentimentales: huérfana, empobrecida, de temperamento apasionado y enamorada de otro hombre a quien apenas ha visto de lejos en la feria de Pamplona... ¡y que resulta ser el propio don Severo!, según lo confiesa ante él, de acuerdo al plan. Puede verse, pues, en la fingida prima, un primer esbozo de la Matilde de *Contigo pan y cebolla*; o lo que es lo mismo, una primera exposición crítica, en la obra de Gorostiza, de la afición de las damas al género *larmoyant*, afición que para ellas constituye un pasaporte de legitimación social en las tertulias. Ya que si para evitar ciertos males de moda como los desmayos, "las jaquecas, los vapores/ y otros alifafes" atribuibles a "una extremada/ afición a la lectura", les fuera necesario dejar de leer, pregunta inductivamente el *raisonneur*...

Señor ¿qué dama
 pudiera alternar entonces
 en cuestiones literarias
 como hoy alternan? (I, 71)

La respuesta del terrateniente patriarcal es rotunda por su sencillez casi burda, y a ella parecería adherirse Gorostiza:

¿Qué importa?

Mi madre, que de Dios haya,
aunque no supo de letras,
siempre estuvo embarazada
o parida: y esto es, amigo,
lo que ser madre se llama. (I, 71-72)

Mas si tenemos en cuenta el engaño, advertimos que la censura va dirigida a la falsa prima y presunta heroína de novela, no a la auténtica Tomasa, quien ocupa otra dimensión en la obra. Al principio su padre da por supuesto que ella es una joven enteramente cándida y docil, dispuesta a acceder a un matrimonio convencional para el que no se ha tomado en cuenta su opinión, lo mismo que en los matrimonios de Moratín: "Como está bien educada/ nunca tuvo voluntad propia" (I, 25), dice su padre. Pero durante el desarrollo de la intriga vemos cuán equivocado estaba, ya que Tomasa muestra la iniciativa de que es capaz, lo mismo para poner a prueba sensatamente al futuro marido, que para seducir con temezas al engañado novio en su papel de huérfana.

Efectivamente, las confidencias que la fingida prima le hace a don Severo resultan convincentes, provocando que éste se interese vivamente en ella. Lo cual a su vez da como resultado que Carlos lo desafíe a duelo. La desafortunada querrela de Memnón habría sido convertida por Gorostiza en esta práctica de los duelos por honor que era rotundamente rechazada por los ilustrados. De manera similar a *El delincuente honrado*, de Jovellanos, el provocado cuestiona "¿Qué derechos se reservan/ entonces las santas leyes [que prohíben los duelos]?" Y el que desafía se remite a la sanción social, ya que "En semejantes materias/ la opinión y la costumbre/ deciden" (I, 92). El duelo no tiene aquí resultados patéticos, desde luego, por ser parte de una intriga cómica, como tampoco resulta patético el matrimonio de Tomasa. En tono de broma, como es propio de la comedia, Gorostiza va censurando seriamente las prácticas sociales que preocupaban a los ilustrados, tales como los matrimonios impuestos por conveniencia, la moda del sentimentalismo y los duelos de honor.

Siguiendo más o menos la trayectoria de Memnón, el duelo concluye grotescamente para dar lugar al episodio del juego, en el que Severo pierde hasta un dinero ajeno que llevaba por encargo. Fugitivos de la justicia, los duelistas fueron a parar a un garito donde pasan la noche. Escenas que sólo son narradas en consideración a la unidad de lugar.

Y en consideración a la de tiempo, la intriga deberá terminar a la mañana siguiente, cuando el alcalde hace acto de presencia en casa de los Peralta, para dar cumplimiento a su obligación de arrestar a Carlos, a pesar de su amistad con la familia. Consultando con don Severo su ambigua situación de magistrado y amigo al mismo tiempo, aquél le ratifica sin dudarlo (y sin conocer la identidad del amigo) las obligaciones de su "augusto ministerio" (de nuevo una situación cercana a la de *El delincuente honrado* entre padre e hijo). El nudo de la obra se cierra, pues, con el falso encarcelamiento de Carlos, que don Severo no puede evitar ni aun a costa de desdecirse en nombre de la amistad, como lo hace, ni tampoco considerando la posibilidad de confesar su parte en el duelo.

Requerido el desenlace, lugar de la trama donde el *raisonneur* solía desempeñar un papel importante, de nuevo Gorostiza conduce con amable ironía el asunto cediéndole dicho desempeño a la criada Colasa. Ostentándose como "[...] el único archivo/ donde todos los secretos/ de los Peraltas se guardan" (I, 141), y siendo por lo tanto consejera universal de la familia, ella lleva a cabo gradualmente la revelación de la intriga a lo largo del acto quinto, ante don Severo,²⁹ para que Tomasa dé fin al

²⁹ Contraria al punto de vista que estoy exponiendo, acerca de la criada como un personaje simpático presentado irónicamente, la opinión de uno de los primeros críticos de Gorostiza le es adversa en este aspecto, aunque no tanto por motivos de índole dramática, como por razones de "propiedad" en la conducta, esto es, aduciendo los códigos de urbanidad y decencia propios de la sociedad decimonónica: "El desenlace viene a hazerse en al acto quinto sin estar preparado en los anteriores; i es tanto ménos acertado i feliz, quanto que naturalmente se presentaban los medios de hazer que fuese llegando por sí mismo sin ninguna violencia ni impropiedad, como es la de que una criada bachillera se entrometa a decir a D. Severo que es sabedora de todo lo que ha pasado en la noche anterior, i le obligue a hazer la declaracion de

escarmiento previo a la boda diciéndole:

Aquestas conjuraciones
 sólo os pueden enseñar:
 temed las que han de formar
 muy pronto vuestras pasiones.
 Éstas son, sin duda alguna,
 las que más debéis temer,
 y si las lográis vencer,
 bendecid vuestra fortuna;
 sin que por eso, señor,
 insultéis al que es vencido
 pues él hubiera querido
 ser, como vos, vencedor. (I, 163-164)

Hábil en el manejo de los roles tradicionales, como la criada de la comedia española y el *raisonneur* del teatro francés,³⁰ lo mismo que en el de algunos recursos de probada eficacia cuando se les administraba adecuadamente, como los *apartes*

sus flaquezas en presencia de todos. ¿No hubiera sido mucho mas decente i natural, mas conforme al carácter de un hombre honrado, mas digno de disculpa i recomendacion a los ojos de su novia, mas significativo de un arrepentimiento sincero i capaz de disipar los justos temores de esta, el que el mismo *D. Severo*, espontáneamente i por los remordimientos de su conciencia, se declarase culpado i abjurase sus errados principios de rigidez moral, tomando el noble empeño de salvar de la prision a su amigo i cómplice *D. Carlos*, o que lo hiziese al verse estrechado por *D. Fermin* a entregar el dinero que habia perdido en el juego, o movido por las resultas de estos dos medios a la vez, bien combinados uno con otro para que el desenlaze saliese de ellos, i no de la vulgar i pegadiza intervencion de una criada, cuyo papel es del todo inútil?" P. M. [Pablo Mendibil], "*Teatro escogido de M. E. de Gorostiza*, ciudadano mejicano (2 tom. 18mo. Bruselas. 1825)", *Repertorio Americano*, Londres, núm. 3 (abril de 1827), pp. 84-85.

³⁰ Así define Patrice Pavis este rol: "Personaje que representa la moral o el razonamiento correctos, encargado de dar a conocer, a través de su comentario, una visión 'objetiva' o la que el 'autor' tiene de la situación. Nunca es uno de los protagonistas de la obra, sino una figura marginal y neutra que da su opinión autorizada e intenta una síntesis o una reconciliación de los puntos de vista [...] Este tipo de personaje, heredero del coro trágico griego, aparece sobre todo en la época [neo]clásica [...]" *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, trad. de Fernando de Toro, Barcelona, Paidós, 1983 (Paidós Comunicación, 10), p. 393.

que preceden al encarcelamiento, Gorostiza le infundía a la escena española un sentido del humor del que ésta carecía por el momento (como es patente en Moratín),³¹ en una primera comedia suya donde la crítica reconoció la estirpe clásica, tal como lo asentó Alberto Lista a propósito de una reposición posterior (1822):

Pertenece al género cómico moral o a la comedia de costumbres en que tanto ha sobresalido en nuestros días el célebre [Louis-Benoit] Picard, y que se acerca más que otra alguna al estilo de Terencio, es decir, al modelo ideal del cómico propio de las sociedades cultas. En este género no se trata de excitar las groseras carcajadas del vulgo con arlequinadas, sino la sonrisa fina del hombre instruido, capaz de conocer la mordacidad de una expresión delicada o la fuerza moral encerrada a veces en una frase común.³²

Para nosotros, ahora, es suficiente la referencia al "modelo ideal" de Terencio, ya que el "célebre" Picard ha dejado de serlo tanto como entonces era. Según hemos visto antes, el mismo Gorostiza asociaba a Terencio con "el inimitable Moratín".

José Joaquín de Mora, por su parte, había manifestado una opinión favorable acerca de la primera comedia de su amigo, en ocasión de su estreno.³³

³¹ Ya en 1817 Mora se quejaba, a propósito de las novelas de la época, de que en ellas se confundía la moralidad con la lobreguez, y la ilustración con la gravedad excesiva, excluyendo todo aspecto cómico: "Parece que se degrada el carácter de un escritor si procura excitar la risa y que es mucho más noble fastidiar al lector con triviales moralizaciones o atormentando con la narración de catástrofes y desventuras. Desearíamos saber si la risa es incompatible con los progresos de la ilustración y si no es lícito de cuando en cuando bajar de la altura de las graves especulaciones para tomar alguna parte en la representación de tal o cual defecto ridículo o contraste grotesco. Esta insípida gravedad, esta misteriosa lobreguez, introducida modernamente en la literatura, nos parecen plantas exóticas en el Parnaso español, producciones poco análogas a nuestras costumbres y aun a nuestro idioma:" "Variedades. Novelas del día", *Crónica Científica y Literaria*, núm. 17 (27 mayo, 1817), h. 2v. Citado en M. J. Rodríguez, *op. cit.*, pp. 201-202.

³² A.. Lista, "*Indulgencia para todos*", *El Censor*, t. XVI, núm. 96 (1 jun., 1822), p. 415. Citado en M. J. Rodríguez, *op. cit.*, p. 202.

³³ Aunque la reseña que apareció en la *Crónica Científica y Literaria* no está firmada, todo hace

Será un crítico de la siguiente generación, Mariano José de Larra, quien después de quince años del estreno de esta comedia de Gorostiza, y habiendo asistido al de la última suya que se presentó en Madrid (*Contigo, pan y cebolla*, 1833), señale con precisión las debilidades de la construcción dramática por la que Gorostiza había optado, *en relación a la comedia de corte clásico*:

Peca además el plan por donde los más del mismo poeta: ya en otra ocasión hemos dicho que estos lances en que varios personajes fingen una intriga para escarmiento de otro son incompletos y conspiran contra la convicción, que debe ser el resultado del arte.

En Molière y en Moratín no se encuentra un solo plan de esta especie: el poeta cómico no debe hacer hipótesis; debe sorprender y retratar a la naturaleza tal cual es [...] ³⁴

Entre los críticos posteriores de la literatura en lengua española más significativos, don Marcelino Menéndez Pelayo juzgará las comedias de Gorostiza en el mismo sentido que Larra, tal vez apoyándose en él, como a veces parece transparentarse,

suponer que es de Mora. Luis Monguió reproduce algunos fragmentos de la misma. En ellos, además de algunas vaguedades, Mora elogia principalmente los aspectos estilísticos, como volvió a hacerlo al reseñar la edición del *Teatro escogido* de Gorostiza (Bruselas, 1825), afirmando que "Los aficionados a la poesía española aplaudirán la libertad que el autor ha tomado de intercalar en el diálogo, redondillas, décimas y endechas, por más que murmuren los reformadores del teatro español a la *triarie*, que excluyen de las comedias todo lo que no es romance y con un solo asonante en cada acto, para imitar sin duda la uniformidad de los alejandrinos franceses. Las redondillas de Gorostiza no ceden en fluidez y naturalidad a las de Calderón." (*Correo Literario y Político de Londres*, núm. 3 [1 jul., 1826], pp. 210-214.) Monguió glosa a continuación la reseña mencionada por lo que toca al aspecto de la amistad entre ambos: "Honradamente escribía Mora que le era casi imposible ser imparcial en su crítica porque Horacio y Boileau no podían tanto como la íntima amistad que le ligaba con Gorostiza y las reglas del arte tenían que callar cuando hablaba la prevención nacida del trato diario y de la intimidad fundada en la conformidad de doctrinas y opiniones." L. Monguió, "M. E. de Gorostiza, director de periódicos en Madrid, 1820-1821", en *op. cit.*, pp. 416-418.

³⁴ M. J. de Larra (Figaro), "Primera representación de la comedia nueva de don Manuel Gorostiza titulada *Contigo, pan y cebolla*", en *Obras I*, ed. y est. prel. de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 1960 (BAE, 127), p. 252. Originalmente apareció en la *Revista Española* el 9 de julio de 1833.

aunque ciertamente extendiendo la crítica a todos los aspectos de la composición dramática y reconociendo en ellos matices diversos. Por lo que toca a las tramas usuales en nuestro autor, su juicio es contundente, casi lapidario:

En Gorostiza son triviales las moralidades, figurones sin consistencia los caracteres, y la acción tan pobre, que en un repertorio tan reducido, no más que de cinco piezas originales, ha encontrado el autor modo de repetir cuatro veces el mismo recurso dramático, que es por cierto de los más artificiales y contrarios a la verosimilitud, el de introducir una comedia dentro de otra, haciendo que varios personajes se pongan de acuerdo para dar una broma o una saludable lección al protagonista. Todo esto quiere decir que en el teatro de Gorostiza lo cómico no brota directamente de la realidad, observada con paciencia y con amor, y transformada en materia poética, conforme a las peculiares leyes de la lógica artística; sino que el autor lo crea y produce de un modo arbitrario y exterior, para arrancar la risa de un momento.³⁵

De ahí las inconsistencias que se dejan ver en la caracterización de los personajes —continuamos con Menéndez Pelayo—, ya sea por exceso, caricaturizando a varios de ellos hasta convertirlos en figurones; o ya sea por deficiencia, pues se advierte

la falta de estudio y solidez en otros que podían ser germen de verdaderos caracteres cómicos, como el don Severo de *Indulgencia para todos*, cuya severidad e intolerancia nos consta porque los demás lo dicen, y por sus propios alardes, pero no porque el autor se tome el

³⁵ M. Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana*, ed. de Enrique Sánchez Reyes, t. I, Santander, Aldus, 1948 (*Obras completas*, XXVII), p. 116. Descontando *Tal para cual*, a la que el erudito español consideraba apenas un "juguete cómico", y de entre las obras mayores de Gorostiza *El jugador*, por ser imitación de Regnard, así como *El amigo íntimo*, por ser igualmente imitación de un vodevil francés, las otras tres con trama similar son *Las costumbres de antaño*, *Don Dieguito* y *Contigo, pan y cebolla*.

trabajo de razonarla ni explicarla más que con el vago motivo de lo mucho que admiraba las virtudes estoicas de griegos y romanos.³⁶

Y es que, efectivamente, reflexiono por mi parte, si les aplicamos a estos personajes el estricto criterio de verosimilitud que es propio de la comedia clásica, no lo resisten. Ocupados como están en fingir una intriga, o en padecerla sin advertir su falsedad, como don Severo, no exhiben espontáneamente un carácter a través de sus acciones, toda vez que éstas son aparentes. Los personajes "revisten los caracteres a causa de las acciones", asentó Aristóteles. Y añadió que "Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas [...] uno prefiere o evita".³⁷ Qué cosas, entonces, pueden preferir o evitar rectamente estos personajes que se hallan bajo el hechizo de una situación artificial. Si el don Severo de esta obra fuera consecuente con su intolerancia, o tal como lo planteará Rodolfo Usigli en el siglo XX, si fuese un verdadero *carácter*, "al enterarse de que sólo ha sido objeto de una broma gruesa y de mal gusto, plantaría a la novia y su familia y se volvería a su casa con sus convicciones, con sus ideas, con su sangre *en estado de pureza*",³⁸ y ejemplifica tal caso con *El misántropo* de Molière.

Ello por lo que toca a la caracterización de los personajes, que se ve limitada por la manipulación de la anécdota doble. ¿Y qué sucede con la finalidad última del género?

Aun cuando aparentemente esta comedia se insertaba, con su moralismo expreso, en el modelo moratiniano, el recurso de la intriga fingida desmentía tal pretensión, en tal forma que Menéndez Pelayo puede hablar de una "trascendencia humana"

³⁶ *Idem*.

³⁷ V. García Yebra, *Poética de Aristóteles*, pp. 148 y 149 (1450a, 20-21 y 1450b, 9-10).

³⁸ R. Usigli, "Manuel Eduardo de Gorostiza, hombre entre dos mundos", en *Teatro completo, IV. Escritos sobre la historia del teatro en México*, comp., pról. y notas de Luis de Tavira, México, FCE, 1996 (Letras Mexicanas), p. 367.

desmentida, "que de ningún modo ha de confundirse con la intención pedagógica ni con la moral casera".³⁹

Y si entonces no pertenecía legítimamente a la tradición clásica, a pesar de su moralismo expreso y de su respeto absoluto a la regla de las unidades, ¿a qué otra influencia se puede atribuir el desvío que ha sufrido el género en manos de Gorostiza? No a la comedia de enredo del Siglo de Oro, que tan lejos estaba de su sensibilidad, como lo hemos visto. ¿Pero y entonces?

Aquí es preciso tener en cuenta la avasallante presencia en la Península del teatro francés de la época, en forma de traducciones o adaptaciones ("imitaciones"), práctica dramática que era estimulada por la incesante necesidad de alimentar la cartelera. Me refiero en particular al modelo dramático que sería conocido como la *pièce bien faite* (pieza bien hecha), de cuya ascendencia y evolución daremos cuenta más adelante, pero de cuya consolidación y difusión podemos señalar desde ahora como principal promotor a Eugène Scribe, en tal grado que Rodolfo Usigli habla, refiriéndose a su predominio y falta de trascendencia al mismo tiempo, del "desierto 'scribificado' del teatro francés",⁴⁰ y se lamenta, por ello, de que Scribe fuese la principal influencia que adoptó Gorostiza. Scribe y no Moratín, a pesar de la admiración que expresa por él. A reserva de dilucidar en los textos de nuestro autor la tal influencia, advertimos por lo pronto en su cronología que, después de estrenar sus primeras cuatro comedias mayores, y habiendo adaptado en el ínterin otra muy célebre de Jean-François Regnard (*El jugador*, 1818), Gorostiza se dedica de lleno a traducir o adaptar a Scribe entre 1821 y 1822 (cuatro obras), estrenando al menos dos títulos de él durante esos años.

³⁹ M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁰ R. Usigli, *op. cit.*, p. 351.

Pero regresemos a 1819 y emprendamos la revisión de la comedia original en un acto que estrenó ese año, intitulada *Tal para cual* o *Las mujeres y los hombres*, la cual nos puede permitir obtener, objetivamente, algunas observaciones relativas a la mecánica dramática que estaba ensayando.

b) Tal para cual o *Las mujeres y los hombres*

La conducta de *las mujeres y los hombres* en torno a la situación del cortejo, según insinúa el epígrafe que reza: "Y sólo se engaña el sexo/ que al otro piensa que engaña. (*Don Juan*, escena última)."⁴¹ Ellas, tres mujeres involucradas en la situación mencionada. Una joven baronesa viuda, cuya belleza será halagada; una amiga que la visita en busca de confidencias, Clara, cuyo porte no habría de ser muy diferente; y la tía de la baronesa, doña Inés, mujer sesentona y con algunos achaques debidos a su edad, de charla engorrosamente limitada a los asuntos domésticos, rica y que ha enviudado dos veces; sin faltar además la criada taimada, confidenta de su ama la baronesa. Ellos, sólo dos hombres; un mundano hombre de sociedad que presume de poeta y un joven militar cuyo regimiento había estado alejado de Madrid y que ahora les ha anunciado su regreso a las tres mujeres... por separado, porque por separado las ha estado cortejando a las tres, de manera que su anunciado regreso es el estímulo que provoca la acción.

La actitud de cada una de ellas ante el regreso será presentada en orden sucesivo. Para la baronesa, quien es otra vez en la obra de Gorostiza una aficionada al género *larmoyant*, aunque esta vez como una mera moda superficial, como una convención

⁴¹ Se trata, en realidad, de una autorreferencia, y no de una cita ajena, porque ni en el *Don Juan* de Molière, ni en *El burlador de Sevilla* de Tirso se encuentra semejante frase en sus respectivas últimas escenas, que no vendría a cuento además ni en una ni en otra. La cita proviene del final de esta obra de Gorostiza, proferida por el poetastro cuyo nombre es *don Juan*. Según Ermanno Caldera se estrenó el 12 de julio. Cfr. *Historia del teatro en España. II. Siglos XVIII y XIX*, José María Díez Borque, ed., p. 408.

social para ser más precisos, el regreso, que en el fondo ella no deseaba, pero que tendrá que afrontar como un hecho inevitable, le dará la oportunidad de hacer una clara demostración de su "sensibilidad". Prepara para ello, primeramente, un ambiente escenográfico de tristeza, del que será parte principal un libro sobre el sofá, una novela sentimental de moda, precisamente; le pide a la criada que le lleve un tomo de *Clarissa* o *Historia de una señorita*, la célebre novela epistolar de Samuel Richardson que para ella es "la Clara", familiarmente; como aquélla no lo encuentra, se conformará con "la historia de Sancho Panza", con tal de colocar un libro a la vista. Ella supone que el regreso es estrictamente temporal, una despedida de hecho, ya que el militar le ha anunciado que sólo va de paso por Madrid para embarcarse en Cádiz rumbo a América. El regreso ocurrirá al día siguiente, así que a la baronesa no le parece excesivo dedicarle dos días a la tristeza.

La amiga que viene de visita en busca de confidencias, Clara, quiere exponerle el dilema que la agobia: casarse con un hombre mayor de edad, un ricacho que "no gasta/ otro alifafe que gota" (1820, 43), o bien arriesgarse con un joven oficial a quien conoció durante la pasada cuaresma... y quien le ha anunciado su regreso para el día siguiente. Por discreción no le revela su nombre a la baronesa, a pesar de que ésta se lo ha preguntado. Comenzamos a sospechar que se trata del mismo hombre. Por otra parte hemos quedado enterados de que, a pesar de las intimidades que se entrecruzan, estas dos damas tienen una relación superficial; se ven apenas un par de veces al año. Frívolas son, y tejen *frivolité* mientras platican. Y en cuanto a la opinión que la baronesa tiene de Clara, le confiesa a su criada que "Varios hallan/ en ella cierta belleza;/ pero a mí hablándote en plata/ me parece tonta y fea" (1820, 30).

La consulta sentimental de Clara tuvo que ser acelerada a causa de la subrepticia visita de la tía, quien vive en casa aparte. Aunque valiéndose de subterfugios, y con ayuda de la criada, la mantienen alejada por un momento, doña Inés entra para comunicarle a su sobrina su intención de contraer matrimonio al día siguiente, siempre y cuando acepte el novio... que llegará entonces. La tía no duda de que así será, fiada

en los cálculos que ha hecho acerca del novio, a quien describe pragmáticamente como

Un caballero
militar, de una gallarda
presencia, de fino trato,
sin más renta que su espada,
y con un grande deseo,
según pienso, de envainarla. (1820, 53)

La baronesa se entera, de paso, de los anteriores dos maridos de su tía, como si nunca hubiera oído hablar de ellos, en una nota de inverosimilitud que Gorostiza se permite; como inverosímil ha resultado también que la tía no le haya comunicado antes sus intenciones matrimoniales, aun cuando se trate, presumiblemente, de su familiar más cercano. Las inverosimilitudes señaladas están colaborando, sin duda, al avance de la trama, apuntalando la coincidencia de que las tres estén esperando al mismo hombre, como se sospecha cada vez más. Avance sostenido de la trama, e indiferencia ante algunas inverosimilitudes apenas justificadas (por la superficialidad de las relaciones sociales que presenciamos, en este caso), son rasgos característicos de la "pieza bien hecha", como se verá; y en el lenguaje que hemos empleado hasta ahora, limitado al teatro español, de la comedia de enredo.

La presencia de don Juan, el poeta mundano, le permitirá en seguida al lector/espectador percibir anticipadamente los contenidos temáticos de la obra. Entre los muchos géneros que ha practicado se incluyen las "coplas de amor", aunque no esté enamorado; porque para hacerlas basta con *saber aparentar*, según lo confiesa. Ante semejante dicho y la recitación de un soneto que expresa "su *extremada* afición al bello sexo", la baronesa halla aquí una declaración abierta de *veleidad*, el "gran principio" que dirige la conducta de los hombres en asuntos amorosos. De la baronesa ya hemos visto lo suficiente, a decir verdad, como para aplicarle a ella la misma observación. Y en cuanto al avance de la trama en sí, la visita casual del poeta les viene a las damas como anillo al dedo para solicitarle algunos versos que festejen la

boda del día siguiente. De manera igualmente casual, él traía consigo una loa que ya casi está acabada, cuyo asunto es nada menos que el juicio de Paris, loa que ellas mismas podrán representar, cediéndole el papel de Helena, la triunfadora, a la novia que se casa.

Aparte de la veleidad como tema que se va postulando deliberadamente, en el trasfondo de esta obra se hace presente también otro motivo característico de la comedia, en general, como género dramático: "el afán de poseer bienes materiales", según ha advertido penetrantemente Eric Bentley. Derivado del anhelo de vivir que expresa la comedia, el mencionado afán, en su forma más burda, aparece frecuentemente en este género como robo descarado; pero no sólo de esa forma, sino de las muy diversas maneras que podrían considerarse, más cortésmente, como "expropiación" o "desposeimiento". Respecto del primer caso, el del robo descarado, que podría ser ejemplificado con las prácticas usureras de Harpagón, dice Bentley: "¡Cuántas son las piezas cómicas cuyo tema es ¡el robo o la intención del robo! Si los hombres no tuvieran propensión a transgredir el décimo mandamiento, los argumentos cómicos, tal como los conocemos, nunca hubieran podido ser escritos."⁴²

⁴² Penetrando en las motivaciones profundas del género, que van de lo técnico a lo psicológico y a lo moral, pero también en sentido inverso, Bentley expone que "El tema de la comedia muy a menudo es el robo, exactamente como el de la tragedia es el crimen. Así como los poetas trágicos presentan muy pocas escenas en que alguien muere o está muerto, pero muchas (fuera del escenario o sobre él) en que se asesina a alguien, la comedia nos ofrece menos escenas de posesión que de expropiación (o de la maquinación de la expropiación). En ambos casos existe una razón técnica: es propio de la naturaleza del arte dramático mostrar, no estados de ser, sino lo que las personas hacen a otras personas. La muerte es un estado, la posesión es también un estado, pero el crimen y el robo son actos que las personas cometen contra otras personas. Pero, como ocurre siempre en el arte, las razones técnicas tienen una razón no técnica. El teatro, que es el arte de las situaciones extremas, busca siempre el acto último que corresponde al hecho último. En el mundo de la tragedia, por ser la muerte el hecho último, infligir la muerte es el acto último. En el mundo de la comedia, si la posesión es el hecho último, el desposeimiento es el acto último. Las fuerzas motoras son el odio y la codicia, respectivamente." E. Bentley, *La vida del drama*, trad. de Alberto Vanasco, Buenos Aires, Paidós, 1971 (Letras Mayúsculas, 21), pp. 281-282.

En la comedia que nos ocupa la "expropiación" se presenta en la forma socialmente aceptada de los matrimonios por conveniencia, como será el caso, bastante grotesco, de la boda de la tía Inés con el joven oficial. Pero también se manifiesta, no tan veladamente, en el caso de las otras dos mujeres. En cuanto a Clara, sabemos que de no decidirse por el militar, su tío le ha arreglado ya una boda conveniente; es cosa de que ella acepte, como en efecto ocurrirá. Y por lo que toca a la baronesa, su experiencia fue idéntica, como se lo recuerda a la criada:

BARONESA

[...] Llegó la hora de casarme,
y sin consultarme en nada
me dieron un novio rico,
viejo, enfadoso y con asma.
Ya ves tú si yo podía
quererle. Después hallaba
a la moda en favor mío,
porque entonces no se usaba
querer a marido viejo.

FERMINA

Es moda que nunca pasa.

BARONESA

Enviudé, como era justo [...] (1820, 20)

Por contraste con otras comedias de Gorostiza, donde este tipo de matrimonio le quiere ser impuesto, por la vía del autoritarismo o la seducción, a alguna dama o jovencuelo desorientado, y resulta al cabo felizmente frustrado y sustituido por un matrimonio deseado, los de esta obra han sido o son aceptados con cinismo (o al menos pragmáticamente) por los involucrados. El tratamiento que Gorostiza les ha dado es irónico, y no didáctico/moralizante, como ha podido verse, y como se ratificará en el final.

A la situación planteada sólo le faltaba la llegada *anticipada* del joven oficial, la cual ocurre, desde luego, provocándole a los personajes las inconveniencias del caso. La baronesa tendrá que fingir "un patatús", por consejo de la criada, para hablar a solas con el joven Nicasio, enviando a los demás personajes a otra habitación a terminar la loa. Con evasivas y circunloquios responde entonces el galán a las reprensiones de la baronesa, a las que ella recurre para recrear el tono adecuado de una escena sentimental. Pero de manera inevitable las otras dos damas regresan a la sala, y tenemos entonces un *tour de force* para el autor y el protagonista, quien, para no quedar mal con ninguna, utiliza tan diestramente el equívoco como si fuera su espada, fingiendo dirigirse a una para darse a entender con otra. La situación llega a su clímax con el asunto de la loa. Nicasio es convidado a representar a Paris y, mediante esa estrategia, es orillado a decidirse por alguna de las tres: "adivine quién alcanza/ de nosotras tres el premio/ de la belleza" (1820, 109). Todo ha resultado una parodia del juicio de Paris, porque él ya había decidido casarse con la tía. El tono paródico es acentuado por el detalle de que, careciendo de la manzana que se menciona en el mito griego, se utiliza un rústico *pero* del pueblo de Ronda (de cuyo regimiento, por cierto, Gorostiza había sido capitán hacia 1809).⁴³ Triunfadora la tía, las otras dos tendrán algún recurso para consolarse: la baronesa con las satisfacciones que le da su belleza, y Clara con el matrimonio conveniente que de todas maneras tenía asegurado.

El pragmatismo, la hipocresía y la veleidad mostrados por todos los personajes, atribuidos por ellos tan sólo al sexo opuesto, dan lugar a los versos conclusivos:

DON JUAN

Vaya,
no hay que disputar, señores,
que son iguales las armas,

⁴³ Véase la constancia expedida por el coronel Felipe de Corte y Coca, reproducida facsimilarmente entre las pp. 80 y 81 de A. de María y Campos, *op. cit.* Los peros de Ronda volverán a ser mencionados, aludiéndose a su gran tamaño, en *Las costumbres de antaño*.

*y sólo se engaña el sexo
que al otro piensa que engaña.*

DON NICASIO

Eso es decirnos que somos
tal para cual.

DON JUAN

Muchas gracias,
amigo, que usted me ahorra
el decirselo en sus barbas.

La acumulación de inverosimilitudes, coincidencias, casualidades y equívocos que hemos presenciado nos hace pensar de inmediato en la comedia de enredo, aun cuando se trate de una obra en un solo acto; incidentes estos que tendrían su desarrollo idóneo en una obra larga. Se trata, sí, aparentemente, del antiguo motivo del cortejo que termina en matrimonio después de un enredo; pero hay que señalar de manera enfática que el enredo de esta obra no tiene ya los mismos resortes lúdicos y la gozosa exaltación final del amor que es característica de la comedia barroca, por lo que habría que deslindarla de esta tradición.

Aquí el enredo está enfocado bajo la lente de una fina ironía que deviene directamente en crítica social y en moralización sin prédica, como ocurre en *El avaro* de Molière. Todos aquí se salen con la suya, al igual que Harpagón, pero bajo la mirada distanciada y crítica del dramaturgo que es capaz de discernir el vicio, aun bajo la engañosa apariencia de la aceptación social. Habría que adscribir esta obra, entonces, a la tradición clásica, a la comedia de índole moralizante, pero necesariamente considerando el paso de esta tradición por la Francia de principios de siglo.

¿Pero por qué a través de Francia? Primeramente, por la factura "scribificada" de esta comedia, con una trama lineal de dibujo ascendente (principio, medio y fin), la cual se permite algunas inverosimilitudes, y cuyas intensidades se desarrollan

gradualmente apoyándose en los recursos que hemos descrito, los cuales mantienen la expectación del público. (Sin que exista una trama falsa previamente acordada, hay que hacerlo notar.) Y por el tono, en segundo término; un tono mundano derivado del ambiente en que se desarrolla y que en su momento debió de parecer cínico, como cínicos eran los personajes. Qué diferencia entre estos personajes y los "razonadores" de otras obras de Gorostiza, como el alcalde don Pedro de la primera que escribió.

Hablando de la caracterización, hay que reconocer que está limitada, naturalmente, por la extensión de la obra; pero es suficientemente clara en todos los casos, con excepción quizá de la amiga, quien resulta bastante opaca (aunque un director de escena podría presentarla precisamente como un carácter opaco). Esta pequeña obra, que nos ha parecido desde tiempo atrás muy deleitable⁴⁴ (a pesar de su influencia francesa, le responderíamos a Usigli, respetuosamente), es lo que anuncia uno de sus portales: "Comedia original en verso y en un acto". Original, mientras no se demuestre lo contrario. Y en cuanto al peso específico del enredo, el cual dicho sea de paso también tiene orígenes clásicos (recuérdense algunas obras de Plauto, verdaderas comedias de equivocaciones, como *Los mellizos*), éste simplemente colabora al interés de la comedia moralizante, que de otra manera resultaría un fardo intolerable. En la multicitada obra de Molière, *El avaro*, tenemos el caso similar de los hermanos (Valerio y Mariana) con quienes se casarán los hijos de Harpagón, cuya historia familiar, tan abundante en incidentes extremos, parecería haber sido sacada de *Las mil y una noches*, y está incrustada en la otra trama.

A pesar de los méritos que he señalado en ella (no precisamente su respeto a las unidades, que era fácil de cumplir en un solo acto, por lo demás), la crítica la ha

⁴⁴ Habiendo tenido la fortuna de encontrar un ejemplar de ella en la Biblioteca Nacional de México, realicé hace años una edición modernizada, escuetamente anotada, que fue publicada en la revista *Tramoya* (Universidad Veracruzana, 1ª. ép., núms. 21 y 22, sep.-oct. y nov.-dic. 1981, pp. 5-44), en la cual lamentablemente se coló un buen número de erratas. Aun así, es la única edición que existe posterior a las tres iniciales.

ninguneado a causa de su brevedad. Menéndez Pelayo la equipara a *Las costumbres de antaño* y *El amigo íntimo*, mencionándolas apenas como las "farsas y juguetes" de Gorostiza, de menor importancia que "sus comedias propiamente dichas".⁴⁵ Posteriormente, y quizá influido por la opinión del crítico español, o a causa de no hallarle un lugar adecuado en ellos, Victoriano Agüeros no la incluyó en ninguno de los cuatro volúmenes que dedicó a Gorostiza.⁴⁶ "Parece claramente una omisión", supone Jefferson Rea Spell, quien a continuación opina que "Se trata de una quiscosa en farsa que recuerda en muchos aspectos el sainete a lo Ramón de la Cruz. Aunque las unidades están observadas, Gorostiza se dedica, más que al problema moral de las comedias neoclásicas, a retratar a la sociedad burguesa de Madrid. Pertenece [no obstante lo dicho, señalo yo] al periodo de la mejor producción de Gorostiza [...]"⁴⁷ Yo me pregunto entonces ante tal opinión, apoyándome en mi argumentación anterior: ¿Acaso el pragmatismo, hipocresía y veleidad en asuntos amorosos que eran propios de "la sociedad burguesa de Madrid" son ajenos del todo a una problemática moral? ¿El retrato de costumbres excluye los aspectos morales? Y más específicamente en cuanto a los aspectos dramáticos de que vengo tratando: ¿Las obras de teatro, los dramas en su sentido amplio, que son por naturaleza dinámicos, se desarrollan acumulando "retratos", o constituyen una sucesión de eventos en que están involucrados determinados caracteres? Aristóteles nos legó una definición que vale la pena recordar, me parece: "Pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos",⁴⁸ y no retratos, ni cuadros de costumbres.

⁴⁵ M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁶ El propio Gorostiza, después de haberla incluido en su *Teatro original*, la dejó fuera de su *Teatro escogido* en 1825, su segunda colección.

⁴⁷ J. R. Spell, "Algunas comedias poco conocidas de Gorostiza", *El Libro y el Pueblo*, vol. XII, núm. 2 (feb., 1934), p. 65.

⁴⁸ V. García Yebra, *op. cit.*, p.146.

Composición de los hechos: es decir *trama*, de acuerdo a la definición aristotélica. La acción dinámica –válgame la redundancia— es cuando menos el elemento central en la composición de un tipo de obra derivado de la tradición aristotélica que vendría a ser conocido, en la Francia del siglo XIX, como la *pièce bien faite*. Una variante de ese modelo dramático, el cual sería representado paradigmáticamente por Eugène Scribe, eran ya, antes de Scribe y antes de Gorostiza, las obras cómicas en que un personaje o un grupo de ellos le daban una “lección saludable” a otro, haciéndolo víctima de una intriga fingida, como ocurre en *A pícaro, pícaro y medio*, obra francesa de autor no identificado que ya se representaba en España desde finales del siglo XVIII, y en la Nueva España desde principios del XIX, y de la cual Gorostiza realizó una versión que estudiaremos en el capítulo III.

Muy familiarizado, pues, con el teatro francés de la época, y aparentemente sujetándose a la preceptiva neoclásica, Gorostiza le ofrece a la escena española dos primeras obras cuyos fines y resultados terminan invirtiéndose, paradójicamente. A la obra de moralización expresa se le impone el enredo de una intriga fingida, en tanto que la otra, de “puro enredo y diversión”, exhibe la mayor conciencia crítica de un verdadero poeta cómico, a pesar de su brevedad.

3. DE LA MORALIZACIÓN, AL FIGURÓN: LAS SIGUIENTES TRES OBRAS

a) *Las costumbres de antaño* o *La pesadilla*

De acuerdo con la cronología de su teatro que preparó Spell, la tercera obra original de Gorostiza, *Las costumbres de antaño*, fue estrenada en 1819 y publicada tres años después en el *Teatro original* (París, Rosa). Ahí aparecía una dedicatoria *al rey*, seguida de una “Nota del autor”, donde éste declara que “Esta comedia se escribió de *orden superior* y así debe reputarse como de *circunstancias*” (II, 309).⁴⁹ El motivo

⁴⁹ Spell no conoció la primera edición de la obra, que se hizo en Madrid el año mismo de su estreno, y donde la dedicatoria “Al rey/ nuestro señor” tenía un carácter más incondicional.

había sido la celebración del tercer matrimonio de Fernando VII, que se efectuó en octubre de 1819, con María Josefa Amalia de Sajonia, de quien se sabe que era una mujer poco agraciada, muy devota y aficionada a la poesía. Cabe preguntarse si advertido Gorostiza de la afición de la nueva reina, concibiese éste una situación dramática que le permitiese lucir sus dotes de versificador, como es el caso de las hermosas estancias de arte mayor en castellano antiguo que ubica en el entorno supuestamente medieval de la obra. Haya sucedido así, o no, el encargo de esta comedia por parte de la monarquía, según Menéndez Pelayo, revela a las claras "que el autor disfrutaba entonces del favor y la confianza de Fernando VII",⁵⁰ y que su posición política distaba todavía de orientarse francamente al liberalismo, como es evidente también en tres poesías, "del más fervoroso realismo", que su autor publicó el mismo año en la *Crónica Científica y Literaria*, particularmente una oda "A la expedición de ultramar", de la que el mismo Menéndez Pelayo parece complacerse en señalar que "contrasta notablemente con los rumbos políticos que luego siguió el poeta. Sin duda, cuando la escribió no se consideraba como americano a pesar de su nacimiento en Veracruz." El caso con la comedia es que, al publicarla en París, en su nota aclaratoria afirma no haber suprimido "las alusiones" a la boda del rey, ni haberla refundido en manera alguna, sino que "ha preferido sacrificar *Las costumbres de antaño* a su posición actual" (*idem*). Entiendo que Gorostiza se refiere, hablando en tercera persona, a su "actual" posición *política*, que en 1822 era ya activamente constitucionalista; y habla de "sacrificar" su comedia a su forma original, para no ameritar acusaciones de veleidad política.⁵¹

⁵⁰ Las citas acerca de este asunto provienen de M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁵¹ En "M. E. de Gorostiza, director de periódicos en Madrid, 1820-1821", Luis Monguió establece que, después de haber sido colaborador de la *Crónica Científica y Literaria*, nuestro autor asumió su dirección unos días después de que Fernando VII manifestó hallarse dispuesto (7-III-1820) a jurar la Constitución elaborada por las Cortes de Cádiz de 1812. Cambióle el título

La versión que Gorostiza presentaría en México una década después (1833) constituye, ésta sí, una refundición que suprime del todo —naturalmente— sus intenciones laudatorias originales. Es la versión que publicó Agüeros, incluyendo de todas maneras la "Nota del autor" donde éste se justifica. Para la revisión de esta comedia nos valdremos de esta última versión, por ser la que está más al alcance de los estudiosos; pero rescataremos en apéndice la forma original de las últimas escenas, en vista de las conclusiones ideológicas y dramáticas que se pueden deducir de ellas (*cf.* Apéndice III).

Exaltación "circunstancial" del sistema monárquico, y visión grotesca de un pasado heroico que pretende ser reinstaurado por el romanticismo histórico, *Las costumbres de antaño* remataba con una loa el desarrollo típico de una comedia de figurón, a la cual Gorostiza le injertaba su recurso preferido de la trama fingida, como se verá a continuación.

Siendo don Pedro un hombre que a los sesenta años de edad elogia a cada momento las costumbres de antaño, denigrando las de su propio tiempo, tiene ya verdaderamente hartos a sus dos sobrinos, hombre y mujer (don Félix e Inés), a quienes ha comprometido para casarse entre sí, pero no se decide a efectuar su unión hasta no asegurarse de que se tengan un amor apasionado a la altura de los tiempos

al de *El Constitucional*, o sea, *Crónica Científica, Literaria y Política*, y estuvo al frente de él, a partir del 13 de marzo, hasta el 5 de mayo de 1820. Luego fue editor, junto con Félix Mejía, del *Correo General de Madrid* (9-I al 28-II de 1821), y de *El Constitucional: Correo General de Madrid* (del 1 al 6 de marzo de 1821). De dicha labor Monguió concluye que "Gorostiza propugnó en esas publicaciones periódicas madrileñas del bienio constitucional un racional y moderado pero fervoroso liberalismo. En el primer *Constitucional* no olvidó prestar atención a asuntos literarios y en él aparecieron varios escritos suyos [poesías que Monguió presenta en apéndice por primera vez, aparte de las recogidas por Menéndez Pelayo y otros]. En dicho *Constitucional* publicó importantes textos de interés americanista que permiten documentar que ya en Madrid, en 1820, estuvo relacionado con el diputado de Ultramar, don José Mariano de Michelena quien, en 1824, en su calidad de Ministro de México en Londres, había de recomendar a su Gobierno el reconocimiento de la ciudadanía mexicana de don Manuel y sus primeros nombramientos diplomáticos al servicio de su país de nacimiento." En *op. cit.*, p. 424.

heroicos. La tendencia que sería normal en otros "ancianos" como una "chochera", en él se exhibe ya como un "desvarío" (II, 312), como una "manía" insoportable (II, 366), tal como le explican a un amigo de la familia, don Juan, quien será testigo de calidad de lo que aquí ocurra, en nombre de la cordura, desempeñándose en consecuencia como un *raisonneur*:

DON JUAN

Siempre a los viejos aqueja
semejante enfermedad,
y como su edad pasó
no hay uno solo que no
eche de menos su edad.

DON FÉLIX

Fácilmente se concibe
la razón, que a los sesenta
nada presente alimenta
y de recuerdos se vive.
Con todo, mi amado tío
se excede más que cualquiera,
y lo que en otro es chochera,
en él pasa a desvarío [...] (II, 312)

La obra se apoyará entonces, aparentemente, en la intencionalidad didáctico-moralizante de la comedia moratiniana, ya que se propone dejar en ridículo un vicio o error "común en la sociedad". Pero el maestro del neoclasicismo español relacionaba tal conducta viciosa con un carácter verosímilmente definido, y eso es lo que no hallaremos aquí. Al igual que con don Severo, que apenas muestra su severidad, don Pedro no ejercerá en absoluto su manía nostálgica. Son los otros personajes quienes hablan de ella, y la erigen por lo tanto como una premisa indeclinable.

El castigo del vicio, que en la comedia de corte clásico sobreviene al final, cuando la conducta viciosa es exhibida públicamente (don García recibiendo los reproches de todos los afectados por sus mentiras en *La verdad sospechosa*), ocupa aquí toda la

extensión de la comedia --si aceptáramos que se trata, efectivamente, de un vicio moral--. Con el objeto de curar a don Pedro de su manía los sobrinos le han preparado una representación del pasado remoto que tanto añora, involucrándolo a él como si fuese el presente. Al despertar de su siesta vespertina, y en la sala de su propia casa, comenzará a vivir en el siglo XIII, se dice primeramente, aunque después alguien apunta que se trata del año 1430. Para ello, se han agenciado, en la iglesia y donde han podido, el mobiliario más antiguo que han encontrado, y han contratado los servicios de unos cómicos de la legua que pasaban por el lugar, aprovechando sus dotes histriónicas y los trajes de época que éstos traían.

Sin que hayamos visto, pues, su nostalgia del pasado, comienza don Pedro a confrontarse con él, resintiéndose primero de sus incomodidades en el ámbito doméstico. No hay poltronas, sino asientos duros de alcorcho; no existe el chocolate, puesto que aún no se ha descubierto América; y le atormenta la ropa con que le visten unos pajes y el escudero. Su primera impresión es que está siendo víctima de una conjuración demoníaca. Pero aunque se resiste, no puede exorcizar a los diablos porque está visto que "en no hablándoles latín/ se hacen los desentendidos" (II, 326).

Sus resistencias dan pie a que se le suponga enfermo y se le amenace con sangrías y demás métodos de la medicina antigua. Pero ante la posibilidad de que se trate más bien de "dolencias del espíritu", se le ofrece aliviarlas con los "regocijos" de la época. Mas don Pedro no sabe danzar, ni jugar cañas, ni correr liebres, ni cabalgar, ni lancear en torneos, "únicos placeres/ a los nobles concedidos" (II, 343). Todo ello es opuesto al sentido común y al pragmatismo del terrateniente que en realidad es, únicos rasgos que en verdad lo identifican, sin que exhiba ningún atributo psicológico adicional:

¿Mas no soy don Pedro Risco,
el hidalgo de Chinchón
y el cosechero más rico

de la villa? (II, 330)

En el contraste, y no en el carácter, está la dinámica que provoca la comicidad, oponiendo la rudeza del mundo medieval que le era desconocida a don Pedro, con la suavidad de costumbres de su propia época que ahora añora. La situación se le complica más al protagonista. No sólo ausencia de teatros bien concurridos, ni corridas de toros, ni visitas ni paseos, diversiones seguras todas ellas; sino que ahora se le aparece una doncella en desgracia, rogándole matar a un tirano que la acucia, su propio tutor. Y luego, tendrá que acudir al llamado del rey a sofocar una sublevación de nobles, para culminar con un ataque de moros que se aprovechan del desorden que priva en el reino. Le colocan a don Pero Pérez de Hita una armadura con la cual no puede ni caminar, cae en la escalera a causa del susto y se desmaya.

Al cabo de un largo proceso de evolución en la comedia de figurón, ya no se reconoce en éste el contraste con el mundo de la corte madrileña, ni con los galanes verdaderos de la comedia de enredo en situación de cortejo, ni el vocablo *figura* surge una sola vez; pero persiste aquí el contraste como recurso, y la situación de marginalidad del figurón, aunque de manera peculiar. Siendo el respetable centro de su familia, la manía nostálgica de don Pedro le convirtió ante ella en un figurón ridículo, marginándose a sí mismo y ameritando un escarmiento. Colocado en una situación falsa, reacciona como quien es; el contraste operará a partir de entonces, entre los motivos heroicos de una literatura y una historia pretéritas, y el nivel prosaico de su conducta y de las acotaciones que hace a las situaciones que se le presentan, como cuando lo visten de guerrero:

DON FÉLIX
¡Brava celada!

ESCUADERO
¡Buen peto!

DON FÉLIX

¡El escudo es de primor!

DON PEDRO

Pues dónde dejan ustedes
tan descomunal lanzón,
que a su lado el de Longinos
fue patillo de tambor. (II, 362)

Es el contraste propio del figurón y, en general, del grotesco en sus diferentes niveles, aun cuando éste no hubiera sido teorizado todavía por Victor Hugo, relacionándolo con lo sublime.⁵² Del grotesco se vale aquí Gorostiza, muy claramente, para ridiculizar los postulados del romanticismo histórico de Böhl de Faber. En este sentido, el artículo londinense en que alude a este movimiento ("Reflexiones...") sería la argumentación explícita de lo que aquí se expone en forma cómica, recordándonos después en aquél que la educación de los *infanzones* "tuvo que ser adecuada al género de vida que les esperaba; y hasta en sus entretenimientos se advierte cierto espíritu guerrero [...] ¿Qué influencia podían entonces ejercer las tímidas Artes sobre tales ganapanes?" Ésta es la parte crítica de la obra, pero incluye también una parte positiva, doctrinaria.

El aspecto doctrinario positivo está concentrado en la escena final de la versión dedicada a Fernando VII, escena que asume la forma dramática de la loa, caso

⁵² Modernamente, en la primera mitad del siglo XX, el director teatral ruso Vsevolod Meyerhold, quien en su trabajo rindió tributo a las formas tradicionales del teatro, reconoció el valor del contraste en el grotesco, precisando su dinámica con un ejemplo: "En un día otoñal, lluvioso, por la calle se alarga un cortejo fúnebre. Por la actitud que adoptan las gentes [*sic*] que marchan tras el féretro, se ve una profunda condolencia: de repente, el viento arranca el sombrero de la cabeza de uno de los apenados acompañantes. Se inclina a recogerlo, pero el viento se lo lleva de una parte a otra. Cada salto del compungido señor tras el sombrero obliga a su cuerpo a contorsiones tan cómicas que una mano diabólica transforma de repente el tétrico cortejo fúnebre en multitud festiva. ¡Ojalá pudiésemos lograr este efecto sobre el escenario! *Contraste.*" V. Meyerhold, "El grotesco como forma escénica (1)", en *Textos teóricos*, t. I, trad. José Fernández; selec., est. prel., notas y bibl. de Juan Antonio Hormigón, Madrid, Alberto Corazón, s. a. (Comunicación, 7), pp. 179-180.

excepcional este en Gorostiza que implica una mudanza de lugar. Conducido al jardín después de su desmayo, ahí le revelan el engaño de que lo han hecho víctima, con el propósito último de provocarle un placer. ¿Cuál placer? El de comparar la experiencia que ha vivido con las aspiraciones de perfección de una sociedad ilustrada:

DON FÉLIX

Lo encontraréis, comparando
 el bien que estáis disfrutando
 con el mal que antes hubisteis;
 recordad del ya pasado
 tiempo lo poco seguro,
 lo agreste y desaliñado,
 lo incierto, pobre y cansado,
 lo ignorante, tosco y duro.
 Y ved luego la presente
 sociedad tan baldonada
 cual camina diligente
 hacia el estado inminente
 de perfección deseada. (1819, 84-85)

La boda de Fernando VII con la nueva reina, cuyos retratos serán coronados en escena, le da ocasión a Gorostiza de hacer el encomio del tiempo presente, por los avances que se han logrado en el campo jurídico, en el conocimiento científico, en el orden social y las costumbres urbanas, y por último, en la literatura. Avances protegidos, emblemáticamente, por la monarquía reinante.

En cuanto a la literatura (la Poesía con mayúscula), en realidad no se habla de "avance" alguno, sino de su mayor difusión en el tiempo presente y las mejores condiciones existentes para disfrutarla. Tan es relativo el avance —para un neoclásico no dogmático como Gorostiza— en el terreno de la literatura, que uno de los pasajes mejor logrados estilísticamente en esta obra es sin duda su recreación de las estancias de arte mayor, el metro de Juan de Mena. Un metro de carácter muy romántico que volvería a aparecer en el teatro español en el *Macías* de Larra (1834), nos recuerda Menéndez Pelayo; sin embargo, señala al propio tiempo que las

estancias de nuestro autor, "además de ser anteriores en trece años están mejor construidas, porque Gorostiza era más diestro versificador que Larra".⁵³ De las quejas con que Inés, en su papel de doncella en desgracia, implora la protección de "don Pero Pérez de Hita", copio sólo la parte en que se refiere a su enamoramiento a los catorce años de edad:

Catorce vegadas he visto con flores
 ornarse los campos e a la mariposa
 mecerse en su cáliz, robando envidiosa,
 a par de la abeja, sustancia e colores.
 Catorce vegadas oí ruiseñores
 en suaves concetos cantar sus querellas,
 e también catorce burlábame de ellas,
 ca non conocía qué cosa era amores.
 Mas, ¡ay, sin ventura!, la paz que yo había
 huyóse del pecho, cual sombra ligera,
 e lo muy tranquila que entonces viviera
 castigame el cielo con gran tiranía.
 Sin sueño de noche, sin gusto de día,
 sollozo, suspiro, morirme me siento;
 e como la rosa por cálido viento,
 así se marchita la mí lozanía.
 Si encuentran mis ojos los ojos que admiran
 al punto se bajan como avergonzados,
 e luego al soslayo, sin ser levantados,
 curiosos se indagan, e tiernos se miran [...] (II, 349-350)

El pasaje nos da pie para traer a colación nuevamente la cuestión de la verosimilitud. Si los primeros neoclasicistas, como Fernández de Moratín el padre, censuraban a los comediógrafos del Siglo de Oro por el uso inapropiado que hacían del estilo *sublime*, permitiéndole a sus personajes "proferir agudezas tan artificiosas y sutiles como se oyen a cada paso",⁵⁴ ¿qué decir de estos versos y, más aún, de la

⁵³ M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁴ Véase en el capítulo I la p. 60.

destreza actoral que se presupone en todos los personajes de Gorostiza que participan en una trama fingida? Una respuesta en nombre de la verosimilitud sería la de Rodolfo Usigli, quien sentencia magistralmente:

Ninguna acción es ya espontánea ni fruto del carácter, sino resultado de una situación artificial. En otras palabras, no habría comedia si algún personaje no tuviera la idea de jugar una broma, tender un lazo, enseñar una lección aplicada, etcétera. La legitimidad de este recurso es discutible, y resulta curiosa esa inhibición de Gorostiza que, en vez de atacar de frente su problema en una trama simple, carea un personaje para que invente a otro por él. Es un autor que inventa *por poder*, en cierto modo y por no poder inventar sin ese requisito, y esto es lo que hace de él, en conclusión final, un dramaturgo a la inversa.⁵⁵

Si Gorostiza, a pesar de su aparente propósito moralizante, termina aquí apelando al figurón, movido por sus desacuerdos con el historicismo romántico de cepa reaccionaria, y enalteciendo, en 1819, a la monarquía reinante con una loa final, hay que señalar en el aspecto dramático que ello lo apartaba de la composición de tipo aristotélico que tan bien manejó en *Tal para cual*, aun tratándose de un derivado muy francés *à la mode*. La secuencia de episodios de *Las costumbres de antaño* no apunta a intensificar la acción y el interés por el desenlace. Tan es así que en la versión representada y publicada en México (1833),⁵⁶ refundida, de la que se ha

⁵⁵ R. Usigli, *op. cit.*, p. 361. Para la severidad de Usigli, por cierto, los versos que he citado serían meramente "*pastiches*, reconstrucciones artificiales" (*idem*).

⁵⁶ Es José María Roa Bárcena quien nos proporciona los datos de la edición mexicana (véase la bibliografía), asegurando que "Ganó, en mi concepto, en la refundición, y ésta no fue hecha en México, sino en Londres, no obstante lo que se dice en la portada." *Cfr.* "Discurso pronunciado en la sesión que en honor de don Manuel de Gorostiza celebró el Liceo Hidalgo, el 17 de enero de 1876", en *Relatos*, 1955, p. 180. En esta versión, reproducida por Agüeros, la dedicatoria al rey es sustituida por otra en la que Gorostiza ofrece ahora la comedia "al ciudadano José María de Bocanegra", en testimonio "de su inalterable [de Gorostiza] y bien correspondido afecto". Este Bocanegra había sido ministro de Relaciones Interiores y Exteriores en los gabinetes de Guadalupe Victoria y Vicente Guerrero, por lo que Gorostiza debió de

cercenado toda la escena final (escena XVI) y algo más (y no unas meras "alusiones" a la boda del rey), esta escena es sustituida por un nuevo final, obligadamente. En él no se le revela al protagonista que ha sido víctima de una confabulación aleccionadora. Después de su caída en las escaleras, se le devuelve al tiempo presente haciéndole creer que todo ha sido una pesadilla, lo cual provoca en él de todas maneras la enmienda. De este cambio deriva el subtítulo que adoptó entonces: *La pesadilla*. Maltratado esquema aristotélico que permite que se cambie tranquilamente un final por otro muy distinto.

Parte de la pesadilla vivida con las costumbres de siglos atrás ha sido el concepto del amor, precisamente romántico, propio de romances y novelas, lo cual se enfatiza más en la versión mexicana. Al final de ésta Inés finge renunciar al amor de su primo, para dedicarse a cuidar al tío a la manera medieval, y he aquí las razones que arguye en lo que toca al amor:

DOÑA INÉS

Paso,
 pues, adelante, y con gran
 dolor y vergüenza, me hallo
 obligada a confesar
 que estabais equivocado
 de medio a medio, y que Félix,
 aunque me estime algún tanto
 no me ama como debiera
 y como en su tiempo amaron
 los Bernardos y Rodrigos,
 los Macías y Abelardos.

DON PEDRO

Y él que la hiciera. [?]

responder ante él en lo tocante a sus misiones diplomáticas. En 1833 Bocanegra fue ministro de Hacienda de los presidentes Gómez Farias y Santa Anna, del 26 de abril al 12 de diciembre de ese año.

DOÑA INÉS

¡Miradle!

Ni está pálido, ni flaco,
 ni ojeroso, ni amarillo,
 ni tose, ni tiene espasmos,
 ni solloza, ni tiritá,
 vamos, ¡ni aun se ha puesto calvo! (II, 382-383)

Tan poco convincentes le resultan ahora a don Pedro Risco tales razones, que inmediatamente dispone "el matrimonial contrato" de los sobrinos, decidiéndose a vivir "como en Chinchón/ se vive, y no nos metamos/ en dibujos" (386).

Finalmente, en cuanto al aspecto político de esta comedia, a fin de explicarnos la posición que Gorostiza asume en ella, es de advertirse no tanto el favor y la confianza de Fernando VII de que quizá disfrutaba nuestro autor, ni su "fervoroso realismo", realismo que no podría más que configurarse como tal en una obra escrita *por encargo*, "de orden superior"; sino que habría de advertirse que nuestro autor se hallaba en un momento de crisis y de cambio, como toda España. En tal crisis, la formación ilustrada de Gorostiza lo induce a pensar, en un primer momento, que Fernando VII tiene la oportunidad de asimilar las tendencias modernizantes de la época, todavía dentro del anterior modelo del monarca ilustrado. En ese sentido, la lectura política de *Las costumbres de antaño* debería complementarse con las opiniones expresas que, en ese terreno, manifestaba en los artículos periodísticos que por entonces publicaba. Para quien los ha revisado como Luis Monguió, sorprende en ellos la "inocencia política" de nuestro autor ante Fernando VII.⁵⁷ Inocencia que pronto sería sustituida, añadimos nosotros, por un activismo de oposición que lo hace finalmente acreedor al destierro.

Las siguientes dos obras originales de Gorostiza todavía mostrarán tanto algunos personajes en que puede reconocerse un figurón transformado, así como la

⁵⁷ L. Monguió, "M. E. de Gorostiza, director...", en *op. cit.*, p. 420.

persistencia de la intriga fingida, con variantes que conviene señalar. Y desde luego, una más definida o más difusa intención didáctico-moralizante.

b) *Don Dieguito*

En la alternancia de su título original, *Don Dieguito* (estr. 1820; en México, 1825)⁵⁸ y el subtítulo que le añadieron después en los anuncios teatrales, *El montañés astuto*, esta obra cifra la peculiaridad de tener dos protagonistas igualmente válidos e importantes para su desarrollo anecdótico.

Sobrino y tío de origen montañés, ambos podrían, en principio, ser considerados como figurones de acuerdo con la tradición centenaria que los precedía. El sobrino, don Dieguito, renegando de su origen se ha convertido, después de tres años de estancia en Madrid, en un "pasiego parisién" (120),⁵⁹ un petimetre superficial y afrancesado cuyas únicas ocupaciones son las actividades sociales, contando con el incondicional apoyo económico del tío, comerciante rico que no tiene más descendencia que él. Y como Dieguito no escatima en gastos, ello lo ha hecho objeto de las adulaciones de una familia con hija casadera, cuyos favores él no atribuye -- envanecido de sí mismo-- a la mera suerte: "No es estrella;/ sino mi figura bella/ y mi gran entendimiento." (16)

La autocomplacencia de esta afirmación nos recuerda directamente, en cuanto a la estirpe del personaje, a *El lindo don Diego* (antes de 1662) de Agustín Moreto y Cabaña, estirpe que ya había sido delineada hacia 1600-1603 por Quevedo, según

⁵⁸ En Madrid su estreno fue reseñado en el número 294 de la *Crónica* (21 de enero de 1820, p. 2). Luis Monguió señala al respecto que, para esa fecha, José Joaquín de Mora se hallaba en París, y sugiere que "La reseña del *Don Dieguito* será de algún otro colaborador de la *Crónica*, si es que aquél no hubiera leído la obra antes de su salida y dejado escrita su apreciación de la misma." *Op. cit.*, p. 417, n. 12.

⁵⁹ *pasiego*. Natural de Pas, valle de la provincia de Santander.

hemos visto, ubicando dentro de la categoría de las "figuras artificiales" precisamente a los "lindos de la Corte".⁶⁰

En el caso de don Diego, su posible caracterización como "figura" o "figurón" estaría orientada, recordando lo dicho por Eugenio Asensio, a "subrayar el aspecto cómico de las pretensiones y vanidades que impulsan a los hombres a tomar actitudes falsas, a simular realidades vacías".⁶¹ Ésa es, en efecto, la forma en que lo veremos conducirse a lo largo de toda la obra, hasta que las circunstancias lo obligan a optar por un cambio.

Y en cuanto al tío, montañés de Santander fiel a sus costumbres, amerita al principio que se le considere una figura, figura de tapiz en su caso, ya que el término designaba desde antaño "una apariencia estrambótica, una exterioridad provocante a risa" (Eugenio Asensio). Recién llegado a Madrid, y estando todavía en traje de camino, el primer cortesano que lo ve se secretea burlonamente con don Dieguito en sus correspondientes apartes:

DON SIMPLICIO

¿De qué tapiz se arrancó
la figura que allí está?

DON DIEGUITO

Sepa usted...

DON SIMPLICIO

Por vida mía,
que es espantosa visión.
¡Qué chupa! ¡Qué casacón!
Mullidor⁶² de cofradía

⁶⁰ Ver capítulo I de este trabajo, p. 70.

⁶¹ Cfr. cap. I, p. 72.

⁶² *mullidor*. Muñidor. Criado de cofradía, que sirve para avisar a los hermanos las fiestas, entierros y otros ejercicios a que deben concurrir.

cuando menos será el tal. (22-23)

Pero al enterarse el susodicho cortesano de que se trata del tío "de los millones" que le sostiene a Dieguito su tren de vida, y comenzar aquél a adularlo retóricamente, obtiene del tío Anselmo una respuesta que, por su sinceridad y sensatez, lo colocará a partir de entonces por encima de la burla:

DON SIMPLICIO

Hablaba en alegoría.

DON ANSELMO

Ése es otro desatino.

Guarde usted su alegoría

para el cortesano lindo

que dice lo que no siente,

y lo que no se le dijo

oye; pero a montañés,

el pan, pan, y el vino, vino. (37)

La acción está desarrollándose en casa de la novia, donde se aloja desde hace tiempo don Dieguito por invitación supuestamente desinteresada de la familia. Y el tío Anselmo ha llegado sin previo aviso, ya que la correspondencia de aquél le hablaba de un probable futuro matrimonio. Le ha bastado, en tal caso, el reencuentro con el sobrino y su primer contacto con la familia, para advertir suspicazmente lo "estudiado", lo "embustero" (50) de la situación.

Cierto que a su penetración o suspicacia le ha ayudado no poco, por parte de Gorostiza, un recurso de caracterización bastante desmañado, consistente en que sea el propio don Dieguito —atribuyéndole una inocencia mayúscula— quien nos haga una descripción completa de la interesada familia en cuyas garras ha caído, sin que él advierta en absoluto una situación que al público le resultará transparente, la de la intención expropiatoria de la riqueza ajena mediante un matrimonio inducido por adulación. Exagerando sus atenciones para con él, le han hecho creer que admiran no

sólo su "belleza", sino la fineza de su trato, la sapiencia que no ha podido adquirir sin estudios, el buen juicio con que aconseja en sus asuntos al dueño de casa, quien es abogado, y hasta su talento de poeta improvisado.

Aparecerá entonces un plan a cargo de "el astuto montañés" para frenar tales intenciones, el cual consistirá, de nueva cuenta, en una intriga fingida. La peculiaridad del plan es que don Anselmo sólo contará con un aliado, el criado que le asignó a Dieguito y que lo atiende en Madrid, aliado que por cierto resulta bastante pasivo, encomendándole entonces a su propia astucia casi por entero la ejecución del mismo. Don Anselmo le confiará el plan al criado cuando nadie los escuche, durante la noche, y en su ejecución consistirá la sustancia de la trama. Repitiendo mecánicamente un recurso ya ensayado antes en dos ocasiones, Gorostiza coloca en boca de ambos el disparador del dispositivo: una pregunta y su correspondiente respuesta, las cuales podrían ubicarse en cualquiera de estas tres obras similares:

SIMÓN

Válgate Dios, ¿ya tenemos
plan en campaña?

DON ANSELMO

Sí, amigo,
y con él probar espero
lo que vale un desengaño
siempre que nos llega a tiempo. (52)

El montañés desconfiado que es don Anselmo se mostrará entonces como un intrigante capaz de mover él solo todos los hilos de la comedia fingida, alternando motivaciones distintas en su conducta, y desconcertando deliberadamente a la familia y al sobrino.

Simula tener primero un nuevo plan para su futuro personal, ya que casándose Dieguito se quedaría solo. En ese caso, dejaría el comercio para siempre, fundaría un mayorazgo (donde habría de parar su herencia), compraría un título nobiliario de

Castilla y finalmente se casaría, señalando de paso a Adelaida, la hija de la familia, como el tipo de mujer que le parece ideal para tal efecto. Con esto, los padres de ella cambiarán de bando, influyendo en un cambio de prometido, aunque fuese un matrimonio desigual por las edades, y comienzan a desairar abiertamente a don Dieguito.

Don Anselmo llega a fingir inclusive un leve escarceo con la hija, después de lo cual, sorpresivamente y en sentido contrario, le encarga a su criado conseguir un notario al día siguiente para formalizar la boda, no de él, sino la de Dieguito y Adelaida, chasqueándolos a todos.

Preocupada toda la familia, y apenas comenzado el siguiente día, madre e hija se atreven a confesarle a don Anselmo, aunque con remilgos y disimulos, que Adelaida está enamorada de él, a lo cual el montañés opone las reservas del caso, relativas a sus diferencias con Dieguito. Aunque en bata y con gorro de dormir todavía, y sin peluquín, acepta pasear con Adelaida por el jardín, mientras a Dieguito nadie le hace caso, e inclusive se burlan de su traje de boda afrancesado.

El golpe de gracia a las ambiciones de la familia es otro fingimiento de don Anselmo: se confiesa arruinado por un mal negocio que tardará años en ser subsanado, razón que lo obliga a regresar de inmediato a Santander, cediéndole la novia a Dieguito.

Pero a estas alturas don Dieguito ha asimilado la lección y decide regresar con el tío a su tierra natal, escarmentado de la vida en la Corte, aunque deseando casarse todavía, pero ahora con "una pasiega rolliza/ que me estime y me hable claro" (175). Admoniciones y avisos acerca de la adulación, por parte del tío, no le habían faltado a lo largo de la obra, haciendo demasiado evidente la intención didáctico-moralizante de Gorostiza, según nos parece ahora. Sin embargo, en la España y el México del siglo XIX estos contenidos constituían un mérito por sí mismos, independientemente de su

formulación literaria.⁶³

En cuanto al tratamiento literario que Gorostiza da a sus personajes, don Anselmo resulta, precisamente, un moralista tallado en una sola pieza, además de la extraordinaria perspicacia que se le adjudica. Considerado en tanto portavoz del autor, rebasa en mucho los límites discretos, aunque precisos, de un *raisonneur*.⁶⁴ Qué distante está su persona de la que había sido la caracterización tradicional del montañés como figurón, a lo largo de varios siglos, examinada y descrita por Salvador García Castañeda en los siguientes términos:

Sabido es que el montañés recién llegado divierte por su rara manía nobiliaria [debida al "orgullo de saberse hijo de una tierra privilegiada, cuna de la cristiandad reconquistadora"], por su atuendo y por su comportamiento; exagerado todo hasta que el personaje parezca necio o loco. Sin experiencia de la vida, con una educación somera y ya con ideas preconcebidas, el hidalgo montañés se comporta en la Corte del mismo modo que lo haría en la aldea. Su sinceridad y rudeza de siempre son ahora grosería, su frugalidad miseria, su falta de tacto con las damas barbarie, su ignorancia tontería [...] en general aparece como un tipo risible, celoso y colérico, finchado y pretencioso, mísero y obstinado, bruto y grosero.⁶⁵

⁶³ Así opinaba la crítica periodística, según nos refiere Ma. José Rodríguez Sánchez, aunque mencionándose la primera comedia de nuestro autor: "Contrástese el juicio sobre Trigueros [refundidor de comedias áureas] con el de las comedias *Lo que puede un empleo* o *Don Melitón* de Martínez de la Rosa o *Indulgencia para todos* de Gorostiza, elogiadas por Lista en virtud de la generalización moral y consiguiente utilidad pública." *Op. cit.*, p. 301n.

⁶⁴ En realidad ese rol le correspondería, aunque limitado a su participación final, a don Simplicio, el parásito adulator de la familia, donde a modo de moraleja les echa en cara, precisamente, el mal gobierno de su casa y la ciega confianza que tienen en la adulación.

⁶⁵ S. García Castañeda, "De 'figurón' a hombre de pro: El montañés en la literatura de los siglos XVIII y XIX", en Douglas and Linda Jane Barnette, eds., *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Clarkson Dowling*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1985, pp. 90 y 95.

Lo que ha ocurrido en la transición del siglo XVIII al XIX con estos personajes, según el mismo autor, es su conversión de figurones en "hombres de pro", sensatos, prácticos, morigerados... y además ahora son ricos (a diferencia del anterior hidalgo pobretón que hacía alarde de nobleza). Conversión que en efecto es patente en don Anselmo, cuyo breve esbozo como figurón es sucedido rápidamente por su definición enfática como personaje positivo. Y no es que fuera el de don Anselmo un caso excepcional, sino que al parecer se trataba de una conversión más o menos generalizada, argumento este que sostiene García Castañeda señalando el estrecho paralelismo existente entre tres obras de "fuerte intención moralizadora y dentro de la línea que va desde Moratín a Bretón de los Herreros", donde ocupa lugar *Don Dieguito*.⁶⁶ La certera observación de este autor en el campo dramatúrgico se complementaría, según me parece, enunciando el proceso sociológico que revela, esto es, el aburguesamiento de estos personajes y de su entorno familiar, personajes que son ahora colocados resueltamente en el centro de la escena española en su modalidad de "comedia de costumbres". En la obra que nos ocupa, para ratificar mi aserto, don Anselmo no se muestra "muy consciente de su hidalguía", como afirma García Castañeda; antes al contrario, cuando la madre de familia pretende estimularle el orgullo nobiliario que supone en él, señalando la estirpe de que supuestamente

⁶⁶ Las comedias a que se refiere "Son muy semejantes entre si y el protagonista es montañés. Doña Guiomar en *La familia a la moda* (1805) de María Rosa Gálvez, don Anselmo en *Don Dieguito* (1820) de Gorostiza y don Gregorio en *Un año después de la boda* (1826) de Gil y Zárate son chapados a la antigua y muy conscientes de su hidalguía. Además son ricos, muy desconfiados y tienen mucho sentido común; aunque viven contentos en su lugar llegan a la Corte para salvar a sus sobrinos. La de doña Guiomar está casada con un marqués elegante, derrochador y vano que pretende vivir a la francesa y lleva a la familia al caos económico y moral; don Anselmo encuentra a don Dieguito hecho 'un pasiego parisien' y a punto de casarse con la petimetra doña Adelaida; finalmente don Gregorio es tío del flamante marqués de Rosa Blanca, bien casado pero en tratos con una baronesa que le está arruinando [...] Estas comedias concluyen bien, con la vuelta al pueblo de los arrepentidos." S. García Castañeda, "De 'figurón' a hombre de pro...", en *op. cit.*, p. 97.

proceden ellos, el montañés contesta que "Para mí, señora mía,/ todos los Pérez son buenos." (58)

Y en cuanto a don Dieguito, aunque la vacuidad de sus pretensiones lo definen como un figurón (de manera especial en el momento en que aparece ridículamente vestido para una boda que no se efectuará), a lo largo de la obra su conducta resulta patética, más que cómica. Es la exagerada contraparte del moralista astuto: el inocentón que tiene los ojos cerrados en espera de que alguien se los abra, resultando entonces, al final, un figurón redimido que renuncia a sus pretensiones. Redentor y redimido se complementan mutuamente.

La vuelta de ambos al terruño incide en el tópico de la vida campestre idealizada y contrastada con la Corte, pero enmarcada en las actividades mercantiles y no como terratenientes bucólicos; ambos se definen, para ser precisos, como burguesía provinciana. Aunado a este rasgo sociológico que señalo, García Castañeda halla por su parte "un sentimiento antigalicano muy vivo que no ha variado a lo menos en los veinte años largos que median entre la comedia de María Rosa Gálvez y la de Gil y Zárate. De la inmoralidad que corroe la sociedad española tienen la culpa las perniciosas influencias de allende el Pirineo y, una vez más, las aldeas son baluartes de tradición, nacionalismo y moralidad."⁶⁷

Entre los otros temas tratados con frecuencia por Gorostiza, reaparece aquí el de los gustos teatrales y literarios de sus personajes. En cuanto al teatro, le toca ahora a la comedia de magia ser el objeto de los zumbones comentarios de don Anselmo en tanto portavoz del autor (acto II, escena II), refiriéndose a la obra que ese mismo día ha visto el criado de Dieguito, y cuya espectacularidad lo ha maravillado, lo mismo que a la multitud que asistió al coliseo, nada menos que *El mágico de Salerno* [Pedro Vayalarde], del célebre sastre don Juan Salvo y Vela, criticada también por Moratín, según se recordará. La vena sentimental le corresponde a los petimetres Dieguito y

⁶⁷ *Ibidem*, p. 98.

Adelaida, quienes se juran amor y constancia eterna ante un abanico decorado con las figuras de Abelardo y Heloísa (acto III, escena II), los célebres amantes del siglo XII cuya historia, además de abundar en elementos novelescos, alcanzó categoría de leyenda al quedar sepultados, luego de varios siglos, en la misma tumba.⁶⁸ Gorostiza nos confirma, de esta manera, los diferentes gustos que le correspondían en su época a las diversas clases sociales.

Y en cuanto al gusto por la moralización que fue propio de la clase media ilustrada, aunque éste persistió a lo largo del siglo XIX en México, no dejaban ya de advertir nuestros críticos a finales de éste los excesos o limitaciones del neoclasicismo, como lo hace Francisco Pimentel con la cuestión de las unidades, señalando en su caso “las inverosimilitudes morales y materiales que resultan de la estrecha unidad de tiempo”.⁶⁹ Señalamiento que en esta obra, en particular, podría extenderse también a la de lugar, ya que la “sala de la habitación” que ocupa Dieguito, lugar de cierta privacidad el cual además está ubicado en un segundo piso, no era sitio muy apto para que los padres de Adelaida tuvieran una conversación secreta, por muy dueños de la casa que fueran (acto II, escenas V y VI), ni para que toda la familia se fuese hasta allá a conspirar mientras don Anselmo y Adelaida se pasean por el jardín. Tan libre uso de la “escena fija” correspondía, en el género de la comedia, al “lugar banal”, neutro y sin visos de verosimilitud, que era recurrente en la tragedia neoclásica, y el cual fue atacado

⁶⁸ La fama de la pareja estaba plenamente vigente cuando Gorostiza escribió su comedia, por haber sido trasladadas las cenizas de ambos, en 1808, al museo de monumentos franceses de París, y después, en 1817, depositadas en la misma tumba del cementerio del padre Lachaise, aunque hubo duda y polémica acerca de la autenticidad de las mismas. Aparte de las cartas que a Heloísa le escribió Pedro Abelardo —teólogo muy polémico además de amante legendario—, existe una abundante bibliografía que relata su historia.

⁶⁹ A mayor abundancia véase Francisco Pimentel, *Historia crítica de la literatura y las ciencias en México* [...] *Poetas*, México, Librería de la Enseñanza, 1885, pp. 602-635.

sarcásticamente por Victor Hugo en su famoso manifiesto.⁷⁰

c) *El amigo íntimo*

DON TEODORO

No hay duda que don Cómodo es un original sin copia; pero también es preciso confesar que su bondad, su franqueza, y las nobles prendas que adornan su alma pura y generosa, compensan en demasía las rarezas de su genio y su ninguna experiencia. Si viera usted Juanita mía con qué calor, con qué desinterés ha abrazado nuestra desesperada causa..., si conociera usted sus ideas, sus proyectos... (II, 254)

El amigo íntimo,⁷¹ que fue anunciada también con el nombre de su personaje principal, *Don Cómodo*, ocupa cronológicamente el quinto lugar dentro de la producción original de Gorostiza. La incluimos dentro de ésta, y no en el capítulo en que revisamos algunas de sus "imitaciones" o adaptaciones, en razón del reclamo de originalidad que esgrime el propio Gorostiza en la nota que precede a su publicación, la cual dice: "Un *vaudeville* francés intitulado *Monsieur Sans-Gêne ou l'Ami de Collège*, dio la primera idea de esta comedia. Los que conozcan aquella bagatela, calificarán el grado de originalidad a que puede pretender el autor de *El amigo íntimo*" (II, 183). Queriendo que no, la nota da cuenta, asimismo, de la liberalidad con que los comediógrafos españoles se valían del teatro extranjero en beneficio propio y de su público, sin miramientos especiales. Gorostiza ni siquiera le da crédito al autor de la

⁷⁰ Decía en el prólogo a *Cromwell*: "este vestibulo, este peristilo, esta antecámara, lugar banal donde nuestras tragedias se complacen en desarrollarse, adonde llegan, no se sabe cómo, los conspiradores para declamar contra el tirano, el tirano para declamar contra los conspiradores, por turno [...] V. Hugo, *Manifiesto romántico*, trad. de Jaume Melendres, introd. de Henri de Saint-Denis, Barcelona, Ediciones Península, 1971 (Ediciones de Bolsillo, 159), p. 50.

⁷¹ J. R. Spell la fecha en 1820 (por razones que desconocemos), y anota como años de estreno y publicación, los de 1821 y 1825, respectivamente. Fue incluida en el tomo de *Teatro escogido*

obra original, Max-Antoine Desaugiers, y además la designa con un sustantivo peyorativo. El neoclasicista Gorostiza califica de bagatelas a los vodeviles franceses en 1825, aunque ya para entonces ha traducido o adaptado al menos cuatro de ellos, y lo hará en adelante con muchos más. Partiendo del vodevil original en un acto, Gorostiza compuso una comedia en tres actos y *en prosa*, como era lo normal en ese popular género francés. En cuanto a él, era esta la primera vez que Gorostiza recurría a la prosa, aunque en el teatro español ya existían los ilustres precedentes de *El delincuente honrado* (1773) de Jovellanos, quien seguía en esto los postulados de Diderot; y el del propio Moratin con *La comedia nueva* (1792) y *El sí de las niñas* (1806).

El protagonista de esta comedia es un indiano (un indiano enriquecido, en su caso), personaje que también había formado parte del catálogo de los figurones tradicionales, caracterizados por su marginalidad respecto del mundo de la corte, apareciendo en obras como *Cada loco con su tema* o *El montañés indiano* (1619), de Antonio Hurtado de Mendoza, y en *El indiano perseguido*, de Antonio de Zamora (?). El parlamento que nos sirve de epígrafe en este apartado caracteriza a nuestro personaje, en parte, como figurón: "original sin copia" y "las rarezas de su genio" son frases referidas a su excentricidad, que será exhibida más que suficientemente a lo largo de la comedia, y de la cual sólo puede darse como explicación su marginalidad, su "ninguna experiencia" en el trato de la gente, reducido como estuvo durante treinta años a la ocupación del comercio en las Indias; haciendo abstracción el autor del hecho de que el comercio implica, en primer término, el trato con la gente, por diferente que ésta fuese al otro lado del océano. Advertimos desde ya que la caracterización de don Cómodo va resultando un tanto convencional.

Los otros rasgos enunciados por don Teodoro, quien le ha tratado apenas durante unos pocos días, constituyen nuevamente una premisa indeclinable, como decíamos

de este último año.

antes, una afirmación que supuestamente el lector/espectador tendría que aceptar sin más, sin poder deducirla de los hechos, a excepción de la franqueza que va aunada a la excentricidad del indiano. Así que "su bondad" y "las nobles prendas que adornan su alma pura y generosa", si bien son rasgos que lo humanizan y lo apartan del figurón, serán comprobables en todo caso hasta el final y de manera fortuita. Y de las "ideas" y "proyectos" de que habla tan apasionadamente don Teodoro no tendremos nunca la menor precisión.

Lo que vemos desde el primer acto es a "un loco de buen humor" (228), a "un carácter tan decidido que encanta" (don Cómodo de sí mismo: 233), o a "un carácter extraordinario" (254) que, aduciendo su íntima amistad con un jefe de familia valenciano, a quien llega a visitar mientras éste se halla ausente, dispone de su casa como si fuese la suya propia. Da órdenes a los criados, exige que se le sirva la comida destinada a los amos y, además, varias botellas del mejor vino que hay en casa; no sólo eso, sino que en nombre del amo vuelve a recibir a un criado que había sido despedido por aquél y contrata con un vecino la compraventa de un terreno a menor precio del fijado por el dueño, quien, por lo demás, no es "nada aficionado a dar" (211).

Más prudente, aunque mucho más joven que él, su acompañante don Teodoro opta por irse a alojar a una posada. Precaución y respeto que se explican en razón de que Teodoro ha sido, desde hace tiempo, un pretendiente de la hija del dueño, Juanita, aceptado por ella pero rechazado por éste. Ha venido a este pueblo con la promesa de que el amigo íntimo intercederá por él, habiendo sido su tío corresponsal de don Cómodo en el comercio trasatlántico. Ello por lo que toca a la trama. Y por lo que toca a su rol dramático, desde aquí se nos presenta como el *raisonneur* que es capaz de explicarle al mismo don Cómodo las causas de su ingenuidad, la "ninguna experiencia" y el desarraigo propios del indiano que regresa:

Bien, mas no me negará usted que allí las costumbres se conservan más puras, porque la sociedad es más nueva, menos numerosa y, por

consiguiente, no tan corrompida como lo es la de nuestra anciana Europa. Por eso y por otra razón dije a usted que su carácter franco y la buena fe que preside a todas sus acciones, indicaban sobradamente que, trasplantado desde su primera juventud a un clima tan lejano, y entregado por espacio de treinta años a las laboriosas ocupaciones del comercio, no tuvo tiempo para adquirir la experiencia social que desengaña y la desconfianza que dirige. (218)

Rechazado por el padre a causa de su actual condición económica ("es más pobre que un hidalgo de la montaña": 296), Teodoro duda sensatamente acerca de la permanencia de una amistad surgida tantos años atrás, en el colegio; pero don Cómodo intenta darle confianza aludiendo a las eficaces virtudes de un "específico" que usaría con su amigo en última instancia.

La última instancia está a la puerta, toda vez que padre e hija habían ido a la ciudad a comprar los atavíos nupciales de Juanita, presionada por don Vicente para aceptar un matrimonio por conveniencia con un hidalgo del lugar, "feo, nada joven", pero rico. Acostumbrada por las madres del convento en que se educó "a disimular, y a no hacer nunca sino lo que se le manda" (293), justamente como en las obras de Moratín, ante el trance de un matrimonio forzado ahora está dispuesta a obedecer, pero no a mentir acerca de su voluntad, que su padre desconoce por completo:

DOÑA JUANITA

¿La tuve nunca para mi padre?, ¿ha indagado alguna vez mis gustos, mis inclinaciones?, ¿ha dudado siquiera de que mis deseos puedan ser otros que los suyos? Ah, no; jamás lo ha hecho: celoso de una autoridad cuyos límites desconoce, creería comprometerla si se humillaba hasta el punto de consultar con su hija lo que le era tan fácil ordenarla. (258)

DON TEODORO

¡Así se abusa de las leyes protectoras de la naturaleza! ¿Qué más haría un tirano?

Escena sentimental, sin duda, esta que sostienen Juanita y Teodoro, quizá la más sentimental que hay en Gorostiza; pero sin llegar nunca al patetismo de Moratín y

equilibrada de inmediato por un rasgo de amable ironía. Juanita habla de su "sacrificio", pero no deja de entusiasmarse al recordar los "dichosos trajes" que ha traído y a la modista catalana de prodigiosas manos que los ha hecho. En esta ocasión, pues, no hay crítica del sentimentalismo, sino una moderada recreación del mismo, inevitable ante las circunstancias en que se halla la pareja, cuya relación siempre ha sido obstaculizada.

Lejos de tener un apoyo en don Cómodo ante su padre, éste desconoce la tal amistad y su indignación está a punto de explotar al tratarle aquél el asunto del matrimonio de su hija; pero aturdido por la sorpresa, se limita a lanzarle pullas al intruso y opta por retirarse a comer. Decidido a que se lleve a cabo la boda con Teodoro, su candidato, don Cómodo va en busca de un escribano, habiendo tomado en préstamo un traje nuevo de don Vicente, a pesar de la lluvia torrencial que cae y que lo echará a perder sin remedio. Ausente don Cómodo, la ira de don Vicente estalla con el criado despedido y el vecino interesado en el terreno.

El desparpajo de don Cómodo llega al extremo cuando decide irse a dormir a la cama del propietario, sin haber sido invitado a ello. Ahora sí decidido a echarlo de su casa, don Vicente ordena ir a despertarlo. Pero en eso se presenta, ante él, el escribano con el contrato matrimonial que le ha solicitado don Cómodo, y con el cual el indiano se constituye en un verdadero *deus ex machina* portador de un final feliz. En el contrato ha incluido, como compromiso suyo por no tener descendencia propia, una muy generosa dote para Juanita, nombrándola además su heredera universal.

Mas don Cómodo no se entera de la revelación que ha hecho el escribano; cuando por fin el testarudo e interesado padre consiente en el matrimonio de su hija con quien ella ama, ya que el pretendiente lugareño ha sido desengañado por ella misma, el indiano lo entiende tan sólo como una reacción sensata de parte de don Vicente. Con esto el indiano, que muy realistamente confiaba en el poder persuasivo de su dinero como último recurso, cree con verdadera inocencia que no hubo necesidad de usar el tal "específico", y el autor evita, gracias a ese hecho fortuito, hacerlo quedar como un

cínico. Hasta ese momento se hacen manifiestas su bondad y "las nobles prendas que adornan su alma pura y generosa".

Don Cómodo, pues, no encarna la representación del vicio que es propia de la comedia, como ocurre siempre con los protagonistas de este género clásico –los embusteros, avaros o hipócritas de todas las épocas a que se refiere Gorostiza en el discurso teórico--. Su conducta no está motivada por un defecto pernicioso, sino simplemente por una excentricidad incorregible e inocente. Se trata, en todo caso, de un figurón redimido por sus buenas intenciones, como lo expresa al final:

Y por eso, y porque nunca hago mal a nadie, y sí bien a cuantos puedo, por eso, repito, me creo con derecho de llamarme el amigo íntimo de cuantos me conocen. (306)

El truco de la trama ha consistido, precisamente, en demorar hasta el último momento la revelación plena de esa buenas intenciones. Hasta entonces, el lector/espectador no ha podido sino compartir el punto de vista de don Vicente (justificando su impaciencia e irritación) ante la irrupción en su casa de un intruso abusivo que, literalmente, le quiere imponer su amistad, so pretexto de haberlo tratado en el colegio treinta años atrás, según remata don Cómodo al final del segundo acto:

Vamos, pobre gente, vamos, y no desconfíen; porque aunque Vicente no quiera, me ha de querer de por fuerza, tanto como yo le quiero. (273)

Recurso chapucero a la Scribe, para mantener el interés del público a toda costa hasta el final, o pervivencia de la dinámica del figurón, sustentada en una *idée fixe* que lo hace conducirse como un auténtico loco, el desconocimiento de sus intenciones últimas provoca el enredo de la comedia, particularmente para don Vicente, cuyo orden doméstico ha venido a ser trastornado. En conclusión, aunque esta vez no hay una trama falsa armada de común acuerdo entre varios personajes, ni siquiera entre dos, se trata de una comedia de enredo provocado este por un figurón decidido a hacer valer sus buenas intenciones... y su dinero.

Disociado del protagonista el enfoque crítico del autor (la exposición de "los vicios y

errores comunes en la sociedad", en expresión de Moratín), éste se concentra en don Vicente, cuya codicia y autoritarismo patriarcal son explícitamente enjuiciados. Pero no resulta ridiculizado, antes bien su codicia parecería ser recompensada al final. Al conocer las ventajosas condiciones del contrato matrimonial, su actitud ante don Cómodo da un viraje de ciento ochenta grados; pero no hay en su interior el menor cambio. La "expropiación" de la riqueza ajena se da, en este caso, no sólo con el consentimiento del expropiado, sino como resultado de sus propias maquinaciones, urdida por él mismo.

Es obvio que estamos ya ante el ascenso histórico de la burguesía y la postulación abierta de sus valores, glorificando pragmáticamente el brutal poder del dinero, aunque haciéndose pasar este hecho por generosidad pura y desinteresada.

El afán de poseer bienes materiales que Eric Bentley nos ha explicado en términos de técnica dramática, y que se hace manifiesto de una u otra manera en las comedias de Gorostiza, es considerado como algo "absolutamente inmoral" por nuestro Rodolfo Usigli al referirlo a "una época en la que Europa luchaba contra la sombra de Napoleón I, [y] en la que América se emancipaba de Europa". Acerca de las maneras en que el asunto del dinero se hace presente en las comedias de Gorostiza, Usigli precisa entonces que:

Curiosamente, siendo, por educación y por temperamento un moralista de herencia libresca, acaba por resultar absolutamente inmoral en su insistencia —scribiana— sobre la fuerza del dinero. A menudo sus personajes aman o dejan de amar por razones de dinero (don Dieguito); aceptan o rechazan a las personas por dinero (*El amigo íntimo*); se quedan al lado del tío pasadista [nostálgico del pasado], en vez de fugarse, porque el tío tiene dinero (*La pesadilla*); Matilde encuentra distinguido el título de alguacil mayor y acepta volver a vivir con, y no separarse nunca de su padre, porque el dinero la pondrá a cubierto de humillaciones de marquesas de cartón, de esconderse del casero, de quemarse los dedos, y le permitirá comprar telas de punto de Flandes

para hacerse lindos vestidos (*Contigo pan y cebolla*).⁷²

Compartiendo o no el punto de vista de Rodolfo Usigli, hay que resaltar que está motivado por una apasionada visión americanista, y que es producto de sus meditaciones acerca de los abismos que, en su momento histórico y hasta el presente, nos separaban y nos siguen separando del llamado primer mundo.

En cuanto a la visión americanista que el propio Gorostiza pudo haberse formado en los años previos a su elección de la ciudadanía mexicana, debemos señalar que, aparte de su convicción un tanto rousseauiana acerca de una América joven (y pura), que se contraponen a una Europa anciana (y proclive a la corrupción), no hay nada más en esta comedia cuyo protagonista es un indiano que tiene desinteresadas "ideas" y "proyectos". Lo que no sabemos es cuáles eran éstos; quizá nuestro autor prefirió dejar el asunto en una mera insinuación.

La presencia de América habría que detectarla en los artículos periodísticos que para entonces escribía o cuya publicación apoyaba, como director de varias publicaciones periódicas madrileñas del bienio constitucional, desde las cuales propugnó "un racional y moderado pero fervoroso liberalismo", en juicio de Luis Monguió. Documentando precisamente la relación personal que ya desde 1820 se había establecido entre Gorostiza y el diputado de Ultramar don José Mariano de Michelena, quienes coincidían en demandar iguales derechos para los americanos en las Cortes, Monguió recoge algunos datos de la mayor importancia.⁷³

⁷² R. Usigli, "Manuel Eduardo de Gorostiza, hombre entre dos mundos", en *op. cit.*, p. 369.

⁷³ Por ejemplo: "La falta de la generosidad de miras hacia los americanos se ve reflejada en dos protestas que, escritas por algunos de ellos residentes en la península, publicó Gorostiza en *El Constitucional*. En efecto, en el núm. 339, de 12 de abril de 1820, págs. 2-3, insertó un artículo comunicado que incluía una 'exposición que manifiesta el derecho que tienen los españoles de Ultramar para reclamar el artº 11 del Decreto de 22 de marzo', que limitaba a treinta los representantes de las provincias de América en las convocadas Cortes. Decla en esa ocasión *El Constitucional* que 'J. M. de M. pide al editor que publique esta exposición'. J. M. de M. ha de ser don José Mariano de Michelena, el futuro presidente del Poder Ejecutivo de México en 1823

En otro ángulo de su convicción liberal, que ya era muy pública desde el mes de marzo de 1820, Gorostiza se permite en esta comedia una crítica de pasada a los privilegios del clero, cuando don Vicente exclama con indignación: "¡Qué siesta ni qué demonios! Que la duerman en hora buena los seres privilegiados, los canónigos, los maestrantes; pero no los criados que esperan a sus amos" (235). Parlamento que, a pesar de su brevedad, fue censurado en la representación,⁷⁴ lo cual nos da una idea de lo diligentes que andaban los censores. Ya tendría Gorostiza oportunidad, radicando en Londres, de hacerle un ajuste de cuentas público a la Inquisición española.⁷⁵

Así pues, de la comparación entre ambas Alfonso Saura puede concluir que "a partir de la piecicilla francesa y aprovechando muchos de sus elementos, Gorostiza ha construido una comedia más amplia con dos aportaciones principales: la adaptación de los caracteres y los rasgos costumbristas y la discusión ilustrada sobre

y futuro Ministro de México en Londres que en 1824 gestionó el reconocimiento de la ciudadanía mexicana de Gorostiza, emigrado de España; y ha de ser él porque a los cuatro días, en el núm. 344, de 17 de abril de 1820, págs. 1-2 publicó también Gorostiza una 'Representación presentada a la Junta Superior de Galicia por los americanos residentes en esta provincia', entre cuyos firmantes aparece precisamente José Mariano Michelena." L. Monguió, "M. E. de Gorostiza, director de periódicos en Madrid, 1820-1821", en *op. cit.*, p. 421.

⁷⁴ Según noticia de Jean Belorgey recogida por Alfonso Saura ("Manuel Eduardo de Gorostiza, traductor", en *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Francisco Lafarga, ed., Lleida, Universitat de Lleida, 1999, p. 512).

⁷⁵ En un artículo que le ha sido atribuido por Vicente Llorens (*op. cit.*, p. 361): "Secrets of the Modern Spanish Inquisition", en el *New Monthly Magazine*, X, 1824, pp. 522-526; firmado por "G." No habiendo tenido aún la oportunidad de revisarlo, tenemos a la vista, sin embargo, un par de páginas que al parecer complementan sus "Reflexiones sobre el antiguo teatro español", donde aborda la "esencial liberalidad" (*i. e.* liberalismo) de los dramaturgos áureos, patente en las imágenes que ofrecen de "estos gusanos roedores de nuestra prosperidad". En A. de María y Campos, *op. cit.*, pp. 415-417.

el libre matrimonio de la mujer".⁷⁶

Sólo nos resta referirnos al dato de que, al momento de su publicación, Gorostiza colocó al principio de esta comedia la siguiente dedicatoria: "Al ciudadano Vicente Rocafuerte/ le dedica la comedia de *El amigo íntimo*/ Su íntimo amigo, M. E. de Gorostiza. Bruselas, 1° de Julio de 1825."

Entusiasmado ahora por las posibilidades del liberalismo en América, Gorostiza compartía fraternalmente su ciudadanía mexicana con Rocafuerte,⁷⁷ ecuatoriano de origen, pero que, al igual que él, representaba en ese momento, diplomáticamente, los intereses de México en el viejo continente.

⁷⁶ Del grado de reelaboración de que fue objeto el vodevil original nos da una idea suficientemente clara la síntesis que de él ofrece el mismo Saura: "Al levantarse el telón el ama de llaves de un rico propietario se queja del desenvuelto comportamiento de M. Sans-Gêne quien, alegando su vieja amistad con el amo, ha mandado que le sirvan de comer y beber a pesar de la ausencia de éste. Sans-Gêne dispone, premia y amenaza en casa ajena haciendo honor a su nombre ["sin miramiento"], basándose en una amistad surgida treinta años atrás en el colegio. Cuando el propietario y su hija regresan de Le Havre, donde han ido a recoger información sobre Eugène, joven pretendiente de la hija, se tropiezan con que Sans-Gêne se ha postulado como novio y ha salido a buscar un notario para firmar sus capitulaciones matrimoniales. Por fin logran echarlo de la casa, pero, incorregible, regresa a pasar la noche alegando que su coche ha volcado. El tono es siempre ligero y los descaros de Sans-Gêne se exponen entre risas y cantos de *couplets*." A. Saura, "Manuel Eduardo de Gorostiza, traductor", en *op. cit.*, p. 510.

⁷⁷ *Vicente Rocafuerte* (1783-1847). Ecuatoriano. Fue diputado a las Cortes españolas en 1812; eludiendo una orden de prisión, sale de España. Habiendo radicado en los E. U. A., de ahí vino a México en 1824, tras de publicar en Filadelfia varios libros de política, entre ellos el *Bosquejo ligerísimo de la Revolución de Méjico desde el grito de Iguala hasta la proclamación imperial de Iturbide*, de 1822 (aunque Manuel Ortuño Martínez, por su parte, le supone en España en 1820; *cfr. Manuel Eduardo de Gorostiza*, s. l., Asociación Cultural de Amistad Hispano-Mexicana, s. f., p. 17). Según el *Diccionario de biografía, geografía e historia de México* (6ª. ed., México, Porrúa, 1995), "El Supremo Poder Ejecutivo le nombró por decreto de 22 de febr. de 1824 secretario de la Legación que se enviaba a Londres. Allí, en ausencia del Ministro D. Mariano Michelena, quedó de Encargado de Negocios; siguió como srio. con D. Sebastián Camacho, volvió a tener el carácter de Encargado e hizo entrega a mediados de 1829 de la Legación a D. Manuel Eduardo de Gorostiza. En 1827 hizo un viaje a México, a traer el Tratado con Inglaterra, y regresó a Londres en seguida." Llegó a ser presidente de su país.

4. SU ÚLTIMA OBRA ORIGINAL: UN REMATE CON ESCARMIENTO (*CONTIGO PAN Y CEBOLLA*)

DOÑA MATILDE

Porque ni entonces quise, ni ahora quiero oír hablar de intereses ni parentescos. Eso queda bueno cuando se trata de esos monstruosos enlaces que se ven por ahí, en donde todo se ajusta como libra de peras, y en donde se quiere averiguar antes si habrá luego qué comer, o si habrá con qué educar los hijos que vendrán o que quizá no vendrán. ¿Y yo había de pensar en eso? No, Eduardo, no; yo le quiero a usted más que a mi vida, pero sólo por usted; créame usted, por usted sólo.

(Acto I, escena III)

DOÑA MATILDE

¿Sueño por ventura? ¿Es ésta aquella Clementina tan sentimental, de cuya amistad estaba yo tan segura? ¡Cómo me ha tratado con su aire de protección!... ¡Peor que el casero con su grosería! Y compré el vestido sólo por darme en ojos... porque vio que me gustaba y que... ¡Ah, si yo hubiera tenido ochocientos reales! Sí, ¡cuándo volveré yo a tener ochocientos reales! Lo que tendré serán trabajos... y humillaciones... y enjabonaduras... ¡Ah, Eduardo, mucho te quiero, muchísimo, pero si hubiera sabido!...

(Acto IV, escena IX)

Retomando el proyecto didáctico-moralizante del neoclasicismo entendido a su manera, Gorostiza se propone en *Contigo, pan y cebolla* (Madrid y México, 1833) mostrar los excesos y errores en que pueden incurrir las lectoras inmaduras de novelas sentimentales, apoyándose de nuevo el autor, a su manera, en una trama fingida que le facilitaría la consecución de su propósito. Ya antes había dedicado,

como hemos visto, sendas alusiones críticas al género sentimental, recreando sus convenciones típicas en una historia falsa (la prima ficticia de *Indulgencia para todos*), o bien ironizando acerca de la patente superficialidad con que el público principalmente femenino de la clase burguesa adoptaba el sentimentalismo como moda (en *Tal para cual* y *Don Dieguito*). Pero existen ahora, en torno a la composición y estreno de esta comedia, dos circunstancias que, desde el punto de vista histórico, deben llamar nuestra atención.

Primeramente, una de carácter general, relativa a la dialéctica de los movimientos literarios. Como sátira del romanticismo se ha considerado a esta comedia, aun cuando la aparición "oficial" de este movimiento en la escena española no se diese sino hasta el año siguiente (1834), con la presentación en Madrid de *La conjuración de Venecia*, de Francisco Martínez de la Rosa; y aun cuando el adjetivo *romántico* no fuese empleado en ella por Gorostiza ni una sola vez. Será Mariano José de Larra quien utilice dicho adjetivo --en la reseña que hizo del estreno de esta comedia--, por una sola ocasión, para caracterizar a Matilde, la protagonista. De percibir en toda la comedia una crítica fundamentada a los postulados del romanticismo (que sí era manifiesta en *Las costumbres de antaño*, contrastando a éste con la Ilustración representada por Fernando VII), Larra habría dicho algo al respecto,⁷⁸ toda vez que también al año siguiente había de representar su *Macías*, identificándose con el nuevo movimiento. La repetida idea de la sátira de un movimiento que todavía no existe en la práctica, bajo la bandera de un término específico, nos demanda, pues, alguna

⁷⁸ Larra estaba al tanto de los postulados del romanticismo histórico, como lo demuestra la reseña que un poco antes había escrito del opúsculo de Agustín Durán (que al parecer había sido reimpresso en 1833), intitulado *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito particular* (1828). Cfr. J. M. de Larra, *Obras I*, ed. y est. pef. de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 1960 (BAE, 127), pp. 206-207. El editor moderno del *Discurso*, D. L. Shaw, considera que "es una de las obras críticas más extensas y, en cierto modo, más influyentes en relación al debate romántico en España" (Maracena [Granada], Ágora, 1944, p. 12).

precisión al respecto.

Y en segundo término, la circunstancia de carácter personal en que se da el estreno de esta que sería su última comedia original. Doce años habían transcurrido sin que Gorostiza se diese el tiempo (o tuviese el impulso para hacerlo) de escribir teatro original, ocupado como había estado, viajando de una ciudad europea a otra, en el desempeño de las funciones diplomáticas que el gobierno mexicano le iba encomendando. El estreno, por lo demás, es doble, en Madrid y la ciudad de México durante el mismo año, aunque no simultáneamente; tratando de satisfacer al propio tiempo a dos públicos, a uno de los cuales conocía más que suficientemente, y del que lo ignoraba todo en el otro caso, ya que al momento de concebir su obra aún no había regresado a su país de origen.

El público mexicano, por su parte, albergaba amplias expectativas respecto de él. La trayectoria dramática que había desarrollado en Madrid era bien conocida aquí a través de la representación de sus obras; como liberal, tenía el prestigio de haber sido perseguido y desterrado por Fernando VII; y a ello se añadía el hecho de haber adoptado la ciudadanía mexicana, con todo lo cual vendría a presenciar el estreno de su comedia como una figura consagrada, portadora además de una aureola patriótica. Así las cosas, no era raro que circularan los rumores y las consejas en torno al anunciado estreno, como parece ser el incidente al que se refiere Armando de María y Campos citando una nota periodística y dándola por buena sin más:

Contigo pan y cebolla la escribió Gorostiza en Londres con la intención de que se estrenase en México antes que en España; "pero los españoles obtuvieron, por alguna superchería, una copia y la acaban de representar en Madrid, con todo éxito, y con tal entusiasmo, que la *Revista Española* dice que no se había visto igual, desde *El sí de las niñas*, de Moratín", según declaró el *Registro Oficial*, el 4 de septiembre de 1833.⁷⁹

⁷⁹ A. de María y Campos, "Prólogo" a Manuel Eduardo de Gorostiza, *Teatro selecto*, México, Porrúa, 1957 (Colección de Escritores Mexicanos, 73), pp. ix-x. La reseña de Larra que cito

Superchería aparte, el encarecimiento aludido era seguramente el de Larra, quien, después de sintetizar en su artículo la anécdota de la obra, decía:

Ya puede inferir el lector qué de escenas cómicas, eminentemente cómicas, ha tenido el autor a su disposición. El señor Gorostiza no las ha desperdiciado: rasgos hemos visto en su linda comedia que Molière no repugnaría, escenas enteras que honrarían a Moratín [...] En cuanto a la representación, podemos asegurar que no nos acordamos de haber visto en Madrid nada mejor desempeñado en este género.⁸⁰

Tal era el aspecto positivo de la crítica de Larra; pero bien se cuidó el enterado redactor de aludir en absoluto a sus observaciones negativas, a las que nos referiremos más adelante y de las cuales ya hemos adelantado algo.

Las citas que hemos puesto al principio de este apartado resumen cabalmente, según nos parece, la trayectoria que sigue la protagonista, ubicando al mismo tiempo

más adelante es del 9 de julio y apareció en la *Revista Española*. También Bretón de los Herreros se ocupó del estreno español en *El Correo Literario y Mercantil* (8 y 10 jul., y 13 ag.) y da como fecha de ese evento el 6 de julio. Su reseña concluía con la siguiente "Nota. Después de escrito este artículo hemos sabido que esta comedia recién impresa se halla de venta en la librería de *Escamilla*, calle de Carretas." (¿Se habrá tratado acaso de una edición "pirata", resultado de la tal superchería? O si se tiene en cuenta la conocida edición inglesa, cabe pensar, simplemente, en dos ediciones simultáneas promovidas por su autor.) Cfr. Manuel Bretón de los Herreros, *Obra selecta. III. Poesía, prosa. Bretón académico*, ed. de Miguel Ángel Muro y Bernardo Sánchez Salas, Logroño, Universidad de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1999 (Textos Riojanos, 4), pp. 281-288. En años recientes, Ermanno Caldera ha identificado la edición mencionada por Bretón (cfr. nota 88 a este capítulo).

En cuanto a los errores que contiene la información de Armando de Maria y Campos, fue Lota M. Spell quien procedió a corregirlos: "en realidad, para aquellas fechas no existía tal periódico... [el mexicano]; muchos meses antes, el *Registro Oficial* había sido sustituido por *El Telégrafo*, que es donde aparecen efectivamente estas líneas sobre el estreno de *Contigo pan y cebolla*, aunque no el 4 de septiembre, sino el 4 de diciembre. El estreno de esta comedia en México tuvo lugar el día siguiente, 5 de diciembre de 1833, y no el 15 de diciembre, como dice el señor Maria y Campos en la p. xiii, ni mucho menos en 1834, según nos informa luego en la p. xxii." Cfr. "Para la biografía de Gorostiza", *Historia Mexicana*, vol. VIII, núm. 2 (oct.-dic., 1958), pp. 232-233.

⁸⁰ M. J. de Larra, "Primera representación de la comedia nueva de don Manuel Gorostiza

el sentido de la obra en el marco de las preocupaciones ideológicas del autor que hemos venido reconstruyendo. Convencida primero de estar tan enamorada como para casarse, esta mimada hija única de un padre anciano y consentidor ha estado de acuerdo en que don Eduardo de Contreras acuda ante él a pedir su mano. El pretendiente tiene absoluta confianza en que su petición será concedida, ya que reúne los requisitos de un buen partido, adornado incluso con algunos ribetes del antiguo régimen, según lo reconoce el padre de la novia: "Muchas [circunstancias] reúne usted, por vida mía, señor don Eduardo; nacimiento ilustre, mayorazgo crecido, educación, talento, moralidad [...] Y el ser sobre todo sobrino y heredero de mi mejor amigo..." (184). El entusiasmo rayano en locuacidad que muestra la novia, en la entrevista previa a la petición, hace suponer a todos, incluido el obsecuente y cariñoso criado de la casa, que se trata de un evento feliz, previsible y normal. El desinterés que Matilde expresa respecto del origen social del novio parece ratificar, en efecto, la veracidad de su enamoramiento, lo mismo que su menosprecio hacia el bienestar económico que se busca en tantos "monstruosos enlaces" como se ven, "en donde todo se ajusta como libra de peras". En ello parecería coincidir Matilde con la reprobación expresa de Gorostiza, que hemos visto en otras obras, respecto de los matrimonios por interés, la cual provocaba su indignación en *El amigo íntimo* o lo movía a sarcasmo en *Tal para cual*. Pero en aquellas obras era de notarse la disparidad evidente en las proyectadas parejas, así como la descarada ambición que era su motor. El menosprecio de Matilde hacia el bienestar económico, por lo demás, es *desmesurado*, según lo presenta claramente el autor, toda vez que se hace extensivo a las necesidades básicas de una pareja, las que se refieren, primero, a la subsistencia propia, y luego, a la manutención y educación de los posibles hijos. Desde ese momento, Gorostiza se aparta críticamente de Matilde, colocándola en una posición falsa.

El apasionado interés de Matilde en su pretendiente se desvanece de pronto al

titulada *Contigo pan y cebolla*", en *Obras I*, pp. 252 y 253.

enterarse de la riqueza que posee gracias a su "nacimiento ilustre", heredero como es de un título de alguacil mayor que forma parte de su mayorazgo.⁸¹ Antes le hemos visto, complementando su caracterización, peculiares rasgos de conducta que corresponden a su afición a las novelas: en lugar de chocolate, bebe te como sus heroínas; ante un evento como la petición de mano, le molesta que se hable de cuestiones prosaicas como los alimentos del día, no se diga del flato que ha entrado en la conversación; y finalmente, utiliza todo el tiempo un lenguaje exaltado para referirse a la situación "normal" por la que atraviesa. Desconocedor de todo esto hasta ahora, el novio concluye a solas que "Es lástima, por cierto, que haya leído tanta novela" (182). *Sátira del romanticismo*, han dicho los historiadores de la literatura respecto de su afición a las novelas.⁸² Pero, ¿qué tipo de novelas?, habría que preguntarse. No las de Walter Scott, Henri Stendhal o Goethe, ni ninguna otra coetánea que represente un romanticismo de consideración; sino muy particularmente

⁸¹ *mayorazgo*. Institución de derecho civil que tenía por objeto perpetuar en la familia la propiedad de ciertos bienes, con arreglo a las condiciones que se dictasen al establecerla o, a falta de ellas, a las prescritas por la ley. A causa de los perjuicios sociales que ocasionaba, los gobiernos ilustrados de Carlos III y Carlos IV tomaron medidas contra ella. Y aunque en el año de 1820 resolvieron las Cortes su completa abolición, la correspondiente ley fue desconocida por Fernando VII en 1824. No fue sino hasta 1856 cuando, por real decreto de la reina gobernadora doña María Cristina, se restableció la ley de 1820. Llama la atención que Gorostiza, quien deslizaba de cuando en cuando alguna crítica al antiguo régimen, muestre aquí una actitud ambigua ante esta institución. Para explicármolo, habría que tomar en cuenta, tal vez, su pretensión de que esta obra se representara en España en un momento en que los mayorazgos eran vigentes.

⁸² Traigo a colación el primer ejemplo que me viene a la mano: Después de referirse correctamente a la cronología del romanticismo en España, afirmando que "El romanticismo de moda en los años 1834 a 1840 fue satirizado y ridiculizado en docenas de comedias que hicieron las delicias de los espectadores", Juan Ignacio Ferreras dice de esta comedia que "Fue un gran triunfo cómico que subió a escena en pleno éxito romántico". Tal éxito ya lo había fechado unas páginas antes. En todo caso, era el debate teórico del romanticismo lo que ya había llegado a su apogeo hacia 1833. *Cfr. El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1989 (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, 18), pp. 65 y 72.

la novela sentimental *prerromántica* cuyo prototipo sería la muy difundida en España *Pablo y Virginia* (1789), de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre,⁸³ mencionada más adelante por Matilde misma, quien alude además, aquí y allá, a la secuela que dejó aquélla de novelitas (y melodramas) que constituyeron un *romanticismo vulgar*, por oposición a lo que entenderíamos como el *romanticismo doctrinario*. De ahí le viene la tendencia a idealizar el amor, suponiendo que éste sólo puede florecer en medio de la pobreza; y de ello deriva, en consecuencia, su repentina decisión de suspender el compromiso con Eduardo, considerando con sorna, para sus adentros, la muy mediocre distinción que conlleva el título de alguacil mayor. Pero eso no es todo. También se entera apenas Eduardo de que durante el último año Matilde estuvo comprometida en dos ocasiones más, con un primo suyo y con el vizconde del Relámpago (cuyo título probablemente la deslumbró, como solía ocurrirle a Emma Bovary, también lectora de novelas), enlace este que estuvo muy adelantado. Pasmado se queda el novio, naturalmente; pero como reconoce estar de veras enamorado, acepta la promesa que Matilde le hace de tomar una decisión definitiva en el término de tres o cuatro días. La volubilidad de Matilde respecto de las cuestiones sentimentales era un importante dato de carácter que, de ser profundizado, podría haber hecho su historia sombría y finalmente desastrosa. Su repentino rechazo no era algo previsible, ni era normal en absoluto que ocurriera por tercera vez.⁸⁴ Lo que Gorostiza había diseñado, sin embargo —el plan de la obra, como se decía—, era

⁸³ El *Manual del librero hispanoamericano*, de Antonio Palau y Dulcet, registra doce ediciones de la versión en lengua española, por José Miguel de Alea (1798), anteriores a 1833, año en que se sitúa la obra. Y en fecha tan tardía como 1845 Antonio Alcalá Galiano la califica de "libro leído aún por todos los jóvenes" (cfr. E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, I, p. 175).

⁸⁴ Larra explica la cuestión de otra manera que resulta similar. De seguir Gorostiza rigurosamente su planteamiento a la manera clásica, afirma aquél, "esta comedia hubiera requerido una mujer realmente enamorada, y que realmente hubiera hecho una locura, como en *El viejo y la niña* sucede; verdad es que entonces no hubiera podido ser dichoso el

nuevamente la historia de un escarmiento ejemplarizante.

El escarmiento ejemplarizante tendría que ocurrir, en esta ocasión, en el término de tres o cuatro días ofrecido por Matilde. Con solo este rasgo no renunciaba Gorostiza necesariamente a satisfacer los requisitos formales "más vistosos" exigidos por el neoclasicismo, las famosas unidades de tiempo y lugar. Si bien Moratín consideraba irrenunciable el principio de las veinticuatro horas para una acción dramática, hemos señalado también la concepción *gradualista* de Luzán, con su relativa permisividad para alejarse *de*, o acercarse *a* ellas, y *a la perfección*. Sin embargo, es de notarse que es esta la primera vez, precisamente en su última obra original, escrita después de doce años de no hacerlo (años en que se intensifica la polémica del romanticismo), en la que Gorostiza se aparta de la *aplicación estricta* de esta "regla".

Un día después de haber recibido una carta de rechazo definitivo, don Eduardo echa a andar la trama falsa que concibe para recuperar a Matilde. Eligiendo al padre de Matilde, don Pedro, como único aliado, le solicita por escrito que a partir de ahora lo rechace de todas las maneras como le sea posible, mientras habla a solas con él para explicarle su plan, y que le niegue la mano de su hija si la vuelve a pedir, a no ser que lo haga por escrito. El plan consiste, lógicamente, en poner a Matilde en condición de vivir en carne propia algo de lo que ha leído en sus novelas. Como la despedida "para siempre" que con ella finge, supuestamente dispuesto, por la desilusión que ha sufrido, a marcharse a algún país remoto, y de preferencia exótico, tal vez la isla donde nacieron Pablo y Virginia. La empatía que con esto empieza a sentir Matilde se exagera con la noticia de que Eduardo ha sido desheredado por el tío, a causa de no haber aceptado casarse con la hija única del conde de la Langosta. El resultado inmediato que provoca la historia de su desgracia es una nueva petición de mano denegada por don Pedro conforme al plan.

Después de continuar insistiendo en su petición (no se sabe cuántos días, pero ha sido algo reiterado), y de valerse del criado antiguo para entrevistarse, Eduardo, provocando la impulsividad de Matilde, la convence de casarse sin el consentimiento del padre, fugándose en la noche. Y aunque llegado el momento la puerta principal está abierta, obligan al pobre criado a utilizar la llave de la reja de una ventana, amenazándolo ella con ingerir unas píldoras de veneno si no le abre, y con dispararse él un pistoletazo si Matilde no sale descolgándose por la ventana. Todo ello como sería *de rigor* en una novela.

Amanecen en "un cuarto muy miserable" después de la boda secreta, con lo cual Gorostiza se aparta también, por vez primera, de la estricta unidad de lugar. Trece años antes, cuando se empeñaba en poner "de escena fija" a Calderón y a Rojas, lo que hace esta vez habría sido inconcebible para él, a no dudarlo. Y pues bien, la niña mimada a quien esta situación le habría parecido ideal para que una pareja la disfrutara tranquilamente, encuentra todas las incomodidades del caso. Cuando intenta preparar el chocolate para el desayuno, no acierta ni a encender el brasero; una vez que Eduardo le ayuda, y trata ella de servirlo, se quema los dedos y tira el chocolate, por lo que deciden comer crudos dos trozos que han quedado. Su tranquilidad es interrumpida en seguida por el casero que quiere cobrar por adelantado, pero no hay con qué pagarle. Eduardo la embroma todo el tiempo haciendo solapados contrapuntos sarcásticos a cada detalle de la situación, como imaginar la aspereza que adquirirán sus delicadas manos cuando se encargue de lavar la ropa y el piso de la habitación. O recordándole a sus antiguas amigas del colegio justamente después de que una vecina vulgar del mismo piso, "entre cotorra y contrabandista" (Larra) ha venido a ofrecerle su amistad. Se queda sola, pues, Matilde, ya que Eduardo ha salido en procura de un ofrecimiento que le hicieron de emplearse como amanuense, copiando documentos a destajo. Entonces otra vecina se equivoca de puerta buscando a una encajera y se aparece ante la suya.

Es una antigua amiga del colegio, "aquella Clementina tan sentimental", que la

encuentra ridículamente sentada sobre el colchón y el jergón de la cama puestos en el suelo, comenzando como estaba a arreglar el cuarto. Clementina dejó de ser *sentimental* (nótese que Gorostiza no dice *romántica*) y aceptó un matrimonio práctico que la convirtió en marquesa. Ocupa el piso principal del edificio y lleva el tren de vida que es de imaginarse, lo cual le permite comprar de improviso el vestido que le muestra la cotorra contrabandista y ofrecerle a Matilde, afectando compasión, tarea de bordar pagada modestamente. Matilde estaría a punto de tomar el veneno de la noche anterior con esta humillación, observa Bretón de los Herreros, de no ser porque el escarmiento termina en la forma que Larra lo describe, imponiéndose a la fuerza el sentido común:

llora Matilde y conoce su yerro. Vuelve, entonces, su esposo, y vienen impacientes papá y el criado honrado; descúbrese la ficción, y se van todos muy convencidos de que para quererse mucho es indispensable por lo menos haber comido algo; verdad indisputable de todos los tiempos y países, y que no bastarán a echar por tierra todas las pasiones reunidas que pueden agitar a un mísero mortal.⁸⁵

Si de romanticismo se tiene que hablar en relación con esta obra, el único de que aquí se trata críticamente es del "amatorio romanticismo" —en frase precisa de Bretón que incluyo más adelante en su contexto—, relacionado con los tópicos de la moda sentimental. Porque desde el punto de vista formal parecería lo contrario, paradójicamente. Parecería que Gorostiza se aprovechara de los espacios de libertad que el romanticismo doctrinario había estado exigiendo respecto de los dogmas pseudoaristotélicos. O dicho de otra manera, el programa romántico se había difundido en tal grado que había logrado debilitar las posiciones neoclásicas más dogmáticas. El alejamiento de nuestro autor respecto del espíritu clásico se complementa con el uso de la prosa en sustitución del verso, cambio que de por sí ya había operado Moratín, y también el mismo Gorostiza en su última obra original de la década anterior.

Los elogios de Larra al talento cómico de Gorostiza se detienen en punto a la cuestión de la "intriga para escarmiento", y lo que de este diseño preconcebido, tan reiterado por nuestro autor, resulta en cuanto a la caracterización y a la finalidad última de la comedia como género clásico. En cuanto a la caracterización de la protagonista explica entonces que:

Quisiéramos equivocarnos, pero el carácter de la protagonista nos parece, por lo menos, llevado a un punto de *exageración* tal, que sería imposible hallar en el mundo un original siquiera que se le aproximase. Estas niñas *románticas*, cuya cabeza ha podido exaltar la lectura de las novelas, no reparan en clases ni en dinero; éste podrá ser su yerro; enamóranse de un hombre sin preguntarle quién es; ésta es su imprudencia: si sale pobre, verdad es, nada las arredra, y en las aras del amor sacrifican su porvenir; mas si sale rico, como ya están enamoradas, por esa sola circunstancia no se desenamorán. Por la misma razón, si tratan de escaparse y no tienen otro recurso, se arrojan por una ventana; mas si tienen la puerta franca, *aquel paso ya no es ni medio verosímil*. Esta *exageración* hace aparecer a *Matilde loca* las más veces; quiere ser el don Quijote de las novelas. Pero acordémonos de que Cervantes, para huir de la *inverosimilitud* que de la exageración debía resultar, hizo loco realmente y enfermo a su héroe, y una enfermedad no es un carácter. Si la comedia pedía un carácter, era preciso no haber pasado los límites de la *verosimilitud*, pues pasándolos, *Matilde* no resulta enamorada, sino *maniática*; por eso en varias ocasiones parece que ella misma se burla de sus desatinos: lo mismo hubiera sucedido con don Quijote si no nos hubiera dicho Cervantes desde el principio: *Miren ustedes que está loco*.⁸⁶

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 251-252.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 252. Excepto en la última frase las cursivas son mías. Las conclusiones de Bretón son muy similares y se centran en la caracterización de *Matilde*: "Lástima es que el carácter de *Matilde* sea tan exagerado, que puede llamársele falso. Una mujer puede ser novelesca, desinteresada y entusiasta de ideales venturas hasta el extremo de idolatrar a un hombre, aunque sea más pobre que Diógenes, y aunque haya de preferirlo a 20 rivales que naden en la opulencia; pero negar su mano a la persona que adora sólo porque tiene qué comer, es llevar a una altura inverosímil, increíble, el entusiasmo del amorío romanticismo." (M. Bretón de los Herreros, *op. cit.*, p. 287.) Utilizando el adjetivo que discutimos, a lo largo de su reseña dice:

De modo que volvemos a encontrar, ahora por cuenta de Larra, los términos que han interrelacionado, en nuestro análisis, a los protagonistas típicos de Gorostiza con la tradición no extinta todavía, y que se adivina subterránea, del figurón: exageración e inverosimilitud, locura y comportamiento maniático. Tradición subterránea porque se le impone inconscientemente a nuestro autor, ya que en su elección deliberada éste había optado no por la burla fácil e incluso injusta con que se trata a los figurones (Quevedo), sino por una auténtica "censura de los vicios generales", la cual cae en la órbita de un teatro cosmopolita, es decir, clásico.

La finalidad última de éste será entonces desvirtuada por la apelación a la dinámica obsesiva del figurón, regida por una *idée fixe* más que por los impulsos incontenibles de un vicio verdadero. El efecto final de la comedia de Gorostiza será, según lo percibe Larra, la sustitución de las convenciones sentimentales de Matilde, por una convención de desenlace feliz en la que el dinero finalmente *sí cuenta*; un desenlace, pues, de comedia burguesa:

Si Matilde no se ha de casar más de una vez con Eduardo, si esa vez que se ha casado no ha hecho realmente locura alguna, supuesto que Eduardo es rico, ¿de qué puede servirte el escarmiento y el ver lo que le hubiera sucedido si hubiera hecho lo que no ha hecho? A ella no, nos contestarán; a los demás que ven la comedia. Tampoco, responderemos, porque las que crean en novelas al pie de la letra, crearán al pie de la letra en la comedia, que es otra nueva novela para ellas: en la novela leen que aquel que se presentó incógnito, se descubre ser luego hijo de algún señorón oculto, y en la comedia se descubre ser luego rico el pobre. Se enamorarán, pues, sin cuidado, seguras de que hacia el fin de su boda se ha de descubrir la riqueza del marido, así como creían que debían salir por la ventana, por decirlo las novelas.⁸⁷

Así como en su relación con los padres del romanticismo España había elaborado

"una cabeza románticamente evaporada" (282), "el carácter demasiado romántico de Matilde" (283) y "un romántico corazón" (283). Frases todas referidas exclusivamente a la protagonista.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 253.

la *fórmula de compromiso* que representaban las refundiciones (Peers), me parece que la "intriga para escarmiento" recurrida por Gorostiza era igualmente otra fórmula de compromiso, en la que nuestro autor pretendió conciliar las preocupaciones ilustradas dominantes (didáctico-moralizantes) con diversos recursos cómicos de probada eficacia ante públicos mayoritarios, ya por continuidad de la vernácula comedia de figurón, ya por la adopción de los influjos del teatro francés de bulevard. Tal fue su manera personal de asumir la tarea de "instruir deleitando".

Como contribuciones importantes al estudio de esta comedia hemos de considerar aquí, finalmente, los apuntamientos que han hecho acerca de su posible génesis Ermanno Caldera y Richard B. O'Connell. El primero le atribuye a Gorostiza otra obra, intitulada *La lechugina patética* (1827), que sería nueva en su lista, aduciendo la similitud de la trama. De ser, efectivamente, obra de Gorostiza, constituiría un primer ensayo del asunto de las conductas novelescas que desarrolla en *Contigo pan y cebolla*. De no serlo, la recurrencia en el mismo asunto daría cuenta de la importancia de éste en su momento, así como de la frecuencia de la trama falsa.⁸⁸ Hasta el

⁸⁸ Ha escrito así, hace casi dos décadas, este historiador del teatro español: "Sin embargo, el que más cumplidamente logró presentar en la escena una sátira de las nuevas modas culturales, fue el infatigable Gorostiza, quien afrontó el tema dos veces.

"La primera, en 1827, cuando compuso una especie de farsa *grandguñolesca* titulada *La lechugina patética*, donde el epíteto encajaba muy bien en los gustos de la época. Se trata de la consabida burla, jugada esta vez por la criada Gabriela, con el fin de que su ama Juliana desista de su inclinación por un pseudo coronel prusiano y vuelva al amor más natural de su novio Lucas. La sátira nace aquí de que Juliana tiene la cabeza trastomada por la lectura de novelas tenebrosas [¿góticas?], como —cita paródicamente Gorostiza— *Adelaida Tontikoff, o los misterios de los subterráneos de Kamkatska*, que es, dice, 'la historia de una duquesa rusa que se escapa de su casa con un espectro', y otras por el estilo.

"Sin embargo, el tema, sólo embrional, encontrará su mayor desarrollo en *Contigo pan y cebolla*, que se estrenó con gran éxito el 6 de julio de 1833." Ermanno Caldera y Antonietta Calderone, "El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)", cap. III de José María Díez Borque, *et al.*, *Historia del teatro en España. II. Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 423-424. La obra atribuida fue impresa en Madrid, por Ortega y Cía., en el año mencionado, estando nuestro autor fuera de España (en 1826 era encargado de negocios de México ante el gobierno holandés). Caldera puntualiza que "No aparece el nombre del autor, sustituido por unos

momento, la atribución señalada no pasa de ser una hipótesis.

Más probable nos parece la relación que ha señalado O'Connell entre *Contigo pan y cebolla* y *Los rivales* (*The Rivals*, 1775), comedia del angloirlandés Richard B. Sheridan (1751-1816), proponiéndola como la fuente de inspiración inmediata de Gorostiza en el terreno literario. En ambas, el motivo dramático consiste en "el capricho de una joven dama quijotesca romántica; y el estímulo para mover la trama proviene del engaño que conciben sus respectivos pretendientes" [*the whim of a quixotically romantic young lady, and the momentum for the plot is furnished by a hoax perpetrated by a determined suitor*], como puede verse por la sinopsis que de la segunda obra nos ofrece el propio O'Connell:

Los rivales [...] es una obra de construcción "suelta" que gira alrededor de las nociones extravagantemente románticas de una joven dama acerca del amor y el matrimonio, nociones que ha sacado, aparentemente, de la lectura voraz de novelas sentimentales. Con el fin de preservar al amor de la corrupción de lo práctico, Lydia Languish ha decidido casarse con un hombre que no tenga ni dinero ni [buena] posición social. Pero desde el momento en que semejante matrimonio no contará con la aprobación de su tía y tutora, la señora Malaprop, sólo podrá realizarse recurriendo a la fuga, idea que satisface las ilusiones de Lydia. A consecuencia de la fuga, perderá el derecho a su herencia, dándole así a todo el mundo una prueba adicional de que se casó únicamente por amor.

El capitán Jack Absolute, hijo de un acaudalado barón, se enamora de Lydia y, enterado por adelantado de su peculiar capricho, se hace pasar ante ella como un hombre sin recursos económicos ni oportunidades. Sus planes para conquistarla antes de dar a conocer su verdadera identidad se ven frustrados, porque Lydia se entera de que no

asteriscos". *La lechugina patética* no está incluida en la lista de obras de Gorostiza recogida por Armando de María y Campos de manos de los descendientes de aquél.

Por otra parte, el mismo Caldera identifica la edición madrileña de *Contigo pan y cebolla* mencionada por Bretón, y que no registra Spell: por Repullés, 1833. Algo más de una década antes, Repullés le había publicado a Gorostiza tres comedias. ¿Habrà sido capaz este impresor de hacerle ahora una "supercheria"?

sólo le parece adecuado a su tía, sino que, de hecho, ya ha sido aceptado por ella. Disgustada por el cambio poco romántico que han sufrido sus asuntos, Lydia renuncia a Jack "para siempre". Sin embargo, casi en seguida de esta renuncia, se entera de que Jack está a punto de batirse en duelo; entonces cambia repentinamente de idea y lo acepta tal como es.

[The Rivals (...) is a loosely constructed comedy, revolving around a young lady's extravagantly romantic notions about love and marriage, notions which have, apparently, been gained from avid reading of sentimental novels. In order to preserve romance from the taint of the practical, Lydia Languish has resolved to marry a man who has neither money nor social position. Since such a match will not meet the approval of her aunt and guardian, Mrs. Malaprop, it can only be accomplished by means of elopement, a project dear to Lydia's heart. By eloping she will forfeit her inheritance, thus giving the world additional proof that her marriage was made for love alone.

Captain Jack Absolute, the son of a wealthy baronet, falls in love with Lydia and, having foreknowledge of her unusual whim, represents himself to her as a man without money or prospects. His plans to win her before revealing his true identity are frustrated when Lydia learns that he is not only acceptable to her aunt but has, in fact, already been accepted. Angry at this unromantic turn of affairs, Lydia renounces Jack "for ever". Shortly after this renunciation, however, when she learns that Jack is about to fight a duel, she suddenly changes her mind and accepts him as he is.]⁸⁹

El hecho de que Gorostiza, por su parte, haya concebido su obra para corregir una situación en el terreno de lo familiar que le preocupaba, no hace sino enfatizar el carácter didáctico-moralizante de sus intenciones dramáticas.⁹⁰ Intenciones que,

⁸⁹ R. B. O'Connell, "Contigo pan y cebolla and Sheridan's *The Rivals*", *Hispania*, vol. XLIII, No. 3 (sep., 1960), pp. 384-385.

⁹⁰ José María Roa Bárcena, quien recogió directamente algunos de sus datos de la familia de Gorostiza, consigna que "Unas relaciones de doña Luisa [la mayor de sus hijos] con cierto joven español de buena cuna y brillantes cualidades, pero emigrado y sin recursos para establecerse,

aunadas al recurso de la trama falsa, son responsables —subrayo de nuevo por mi cuenta— de la escasa densidad psicológica de la protagonista, cuya caracterización es percibida por O'Connell como un artificio: *el capricho en sí*, afirma éste, resulta ser la muchacha misma (como entidad dramática, entiendo), “porque ninguno de los dos autores se esfuerza siquiera en dotar a su heroína de algo más que esta peculiaridad psicológica” [*In both cases the whim is the girl, for neither author makes any serious attempt to give his heroine more than this one psychological dimension*].⁹¹ Todo ello le permite concluir razonablemente que “En todo caso, la idea de Sheridan constituye el núcleo de *Contigo pan y cebolla*” [*In any case, Sheridan's idea forms the nucleus of Contigo*].⁹²

5. RECAPITULACIÓN

En oposición a los géneros teatrales populares que hemos revisado en el primer capítulo, los cuales se afiliaban al melodrama desde un punto de vista dramatúrgico, y resultaban finalmente escapistas y retrógrados al alimentar la religiosidad supersticiosa y el nacionalismo ramplón del público mayoritario (*vulgo*, decíase enfáticamente), los comediógrafos neoclásicos españoles se propusieron ofrecer una imagen veraz de la sociedad en que vivían, propugnando al mismo tiempo por su modernización. Beneficiarios de una educación ilustrada de signo positivo (válgame la redundancia), se valieron del didactismo y la moralización como instrumentos idóneos, imponiéndose a sí mismos la *verosimilitud* como criterio rector de sus reproducciones artísticas, aunada a las condiciones formales que tal criterio suponía para la

inspiraron a Gorostiza su comedia *Contigo pan y cebolla* con que hizo desistir a su hija de un casamiento que él no aprobaba [...] Debo estos y algunos otros detalles a don Eduardo [el segundo de ellos], que ha seguido la carrera diplomática, habiéndola comenzado en Londres al lado de su padre [...]” Cfr. “Discurso...”, en *Relatos*, 1955, p. 139.

⁹¹ *Ibidem*, p.386.

preceptiva neoclásica, relativas a las convenciones espacio-temporales, el uso del lenguaje, etcétera. En esta línea, la producción de Moratín, aunque más bien escasa, resultó para la crítica un logro paradigmático en relación con el cual había que ubicar comparativamente la de cualquier nuevo autor; en este caso se hallaba la cosecha de comedias que iba dando Manuel Eduardo de Gorostiza.

“Caos sin posible organización”, “intenciones dramáticas [de lo] más diversas”, consideraban los críticos rigoristas como Alberto Lista a la forzosa alternancia entre los empeños de unos y otros, tan divergentes que parecían no tener el menor punto de contacto, siendo estimulados tan sólo por la “codicia” de los empresarios..., aunque en el fondo sabemos que ésta siempre procura satisfacer los diversos intereses de los espectadores, los cuales participan así dialógicamente en el espectáculo teatral. Así que a pesar de la anarquía aparentemente absoluta, los artículos londinenses de Gorostiza acerca del teatro español moderno percibían ya algunos rasgos fundamentales en los géneros populares, que nos permiten definirlos al cabo del tiempo como géneros prerrománticos. Ante ellos, si bien los describe con ironía, la suya resulta comprensiva y condescendiente (en su tono dramático preferido), a diferencia de Moratín, quien se refiere al estilo de Comella con indignación y acrimonia, como si le reventara el hígado. Ya desde las primeras décadas del siglo, y aun cuando el romanticismo no ha hecho acto de presencia en las tablas españolas identificado como tal (a no ser en las reposiciones del antiguo teatro español, propuesto ya para entonces como el romanticismo originario), los agrupamientos posibles de aquellas “intenciones dramáticas” nos remiten por fuerza a la oposición romanticismo/neoclasicismo. Ello por lo que respecta a su posible organización, necesaria para una comprensión histórica dialéctica.

Porque sucede que en una relación auténticamente dialéctica, oposición no significa exclusión mutua absoluta. Sólo así nos podemos explicar la marcada

⁹² *Ibidem*, p. 387, n. 6.

presencia del sentimentalismo en las comedias de Moratín, tan racionalista como el que más. No es el caso de Gorostiza, quien apenas le da cabida a los registros sentimentales en *El amigo íntimo*, y al contrario los ridiculiza en otras tres de sus obras. Las influencias que operan dialécticamente en Gorostiza habrá que desentrañarlas en el teatro cómico francés, en la secuencia histórica (degenerativa) que va de la comedia clásica de Molière a la *pièce bien faite* de Scribe, razón por la cual Usigli juzga duramente a Gorostiza calificándolo como un autor "pseudoneoclásico". A reserva de constatar las razones de Usigli en la vertiente francesa, queda aquí la revisión que hemos hecho de la relación que con el romanticismo tuvo nuestro autor, así como de la perspectiva que adoptó en su opción neoclásica.

De entre sus comedias, la que está dedicada a ridiculizar el *romanticismo histórico* —tal como era defendido por J. N. Böhl von Faber en su línea de nostalgia por la edad heroica de España—, es *Las costumbres de antaño*, y no *Contigo pan y cebolla*, que se refiere a la novela sentimental prerromántica, cuyas convenciones serían adoptadas por la burguesía como una moda superficial, y cuyas reiteraciones mecánicas vendrían a constituir un romanticismo que considero *vulgar* por oposición al *doctrinario*; su última obra original se ocupa, entonces, exclusivamente del romanticismo "amatorio", en frase de Bretón de los Herreros. Este romanticismo sería, en todo caso, la manifestación más extendida —y criticable— de un movimiento que tenía bases ideológicas y estéticas de mayor entidad que una simple moda.

Pero a ellas opone Gorostiza, a fines de la segunda década del siglo, su fe en la Ilustración, todavía orientada —en una obra de circunstancias escrita por encargo— a las posibilidades de rectificación histórica de la monarquía fernandina, que tenía la oportunidad de asimilar los impulsos renovadores de la constitución de Cádiz. Si su crítica al romanticismo histórico se manifiesta superficial y caricaturesca en *Las costumbres de antaño*, ello se debe a que adopta por segunda ocasión la fórmula de la intriga fingida, o intriga para escarmiento, la cual lo orilla a valerse indefectiblemente

de los recursos del grotesco y el figurón. Por contraste, y de nuevo en forma dialéctica, brilla en esta comedia su recreación del estilo poético antiguo, que ensayaría también en otras ocasiones con un par de romances moriscos.⁹³ Sería ya en su destierro en Londres, cuatro años después, cuando Gorostiza acepte explícitamente que "el teatro particular de cada pueblo tiene que diferenciarse más o menos a medida que se apartan sus hábitos e inclinaciones", de acuerdo con los reclamos románticos. Pero por esos años, y durante más de una década, Gorostiza ya no vuelve a escribir teatro, y ocurre que en su última obra original regresa a la fórmula de la intriga fingida, apartándose un tanto de las exigencias espacio-temporales que en sus obras anteriores se había impuesto. Tal cambio tendría que ser interpretado, me parece, como un aprovechamiento de los espacios de libertad que la teoría del romanticismo iba creando; como una influencia *indirecta* de éste, en conclusión.⁹⁴

Y por lo que se refiere a la doctrina neoclásica, datan también de esa época algunas consideraciones suyas en que se deslinda de ella hasta cierto punto, al

⁹³ "¿De qué le sirve su fama/ al desdichado Zulema..." apareció en el núm. 321 de *El Constitucional*, 25 mar. 1820, p. 4; fue rescatado por Luis Monguío en *op. cit.*, pp. 426-427. Y "No pienses, Zaida enemiga/ que se ignoran tus traiciones..." fue publicado en *El Museo Popular*, de México, en 1840; recogido después por M. Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas hispano-americanos*, I (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1893), pp. 89-90.

⁹⁴ Ya para entonces era frecuente que la crítica propusiera, para resolver la polémica, una especie de "justo medio" entre ambos movimientos; o de otra manera, que se aceptaran algunas concesiones en punto a la cuestión de las unidades, como lo hace Bretón en su columna de "Teatros" de *El Correo Literario y Mercantil* (13 de abril de 1831), quien concluye un coloquio imaginario en torno al asunto diciendo, en voz de un tal don *Prudencio*: "Señores, todos los extremos son viciosos. Entre seguir al pie de la tetra los preceptos de *Horacio*, y echarse a buscar *lances* por esos trigos de Dios sin más norma que el capricho, hay un medio prudente que el ingenio ilustrado puede tentar con acierto. Los mismos poetas *clásicos* que han florecido desde la restauración de la buena literatura no han tenido escrúpulo en dar alguna más latitud a las unidades de *tiempo* y *lugar*, porque la de *acción* es inviolable en todos los *poemas*. Tragedias y comedias se han escrito desde el siglo XVII a nuestros días de tanto mérito, aun separándose algún tanto de lo prescrito en la famosa *Epístola a los Pisones*, que si viviera el poeta *Venusino* no vacilaría en aprobarlas [...]" *Cfr. op. cit.*, pp. 208-209.

menos de los aspectos "sectarios" (descritos de manera muy general) que estarían presentes en *La poética* de Ignacio de Luzán y que desataron en España la "clasicomanía", en sus propios términos:

Esta obra, aunque no hace más que seguir el ejemplo de Aristóteles y de Boileau, y aunque [de hecho] se apoyaba en las conocidas máximas de [René] Rapin y [Ludovico Antonio] Muratori, le ganó a Luzán mucho respeto por parte de toda la tribu de escritores que seguía la escuela francesa, para cuya gran mayoría él ha sido a partir de entonces una autoridad inapelable. Su libro, es cierto, está bien escrito, y muestra, en su mayor parte, buen gusto lo mismo que moderación. Sin embargo, como todos los líderes sectarios, en ocasiones lleva su celo por el nuevo sistema a un extremo de prejuicio contra el antiguo. Él se propuso a sí mismo, sin duda, la construcción de un altar sobre las ruinas de otro: la demolición de la estatua de Lope de Vega, para hacerle lugar a la de Molière. En esta perspectiva ha sido su norma decir poco, y eso cautelosamente, respecto de los puntos de mérito de los antiguos dramaturgos; mientras que se ha explayado ampliamente en sus defectos, y ha ensayado contra ellos, en su análisis, todas las armas de la lógica y de la crítica más severa. Aunque por ello mismo ha exhibido cabalmente su propio lado débil, aun así no es difícil suponer cuál debe de haber sido la conclusión de semejante litigio ante un tribunal tan prejuiciado.

This work, though merely following the example of Aristotle and Boileau, and was grounded on the familiar maxims of Rapin and Muratori, obtained great respect for M. Luzan from all the tribe of writers after the French school, with the great number of whom he has been thenceforward an authority without appeal. His book, indeed, is well written, and shews, for the most part, taste as well as moderation. Sometimes, however, like all sectarian leaders, he carries his zeal for the new sistem to an extreme of prejudice against the old. He, doubtless, proposed to himself the erection of one altar on the ruins of another—the overturning of Lope de Vega's statue, to make room for that of Molière. With this view it has been his rule to say little, and that guardedly, respecting the points of merit in the old dramatists; whilst he has

*expatiated largely on their defects, and has exerted against them, in his Analysis, all the weapons of logic and severe criticism. Although he has thereby completely exposed his own weak side, yet it is not difficult to see what must have been the issue of such pleading before so prejudiced a court.*⁹⁵

De modo que *su convicción neoclásica*, en primer término, *aspira a no ser dogmática*: ello le concedería el derecho, en su perspectiva teórico-crítica, a ubicarse aparte de "la tribu de escritores que seguía la escuela francesa" (aunque no precise los extremos en que éstos cayeron en España, incluyendo a su admirado Moratín). Así mismo, le permitiría reconocer, en el nivel reflexivo, "los puntos de mérito de los antiguos dramaturgos" (aunque sus propias refundiciones de Calderón y Rojas mostraran, en la práctica, la forma de "corregirlos" de acuerdo a las "reglas de la razón").

En segundo lugar, *no siendo dogmática*, o digamos *imperiosa* en respeto a Moratín, *su convicción le permite transigir con las diversas demandas de diversión de un público heterogéneo*, propio de un sistema teatral que, en el Madrid y en la Ciudad de México de la primera mitad del siglo, mucho tenía de industria. Para no hablar todavía de sus traducciones y adaptaciones del teatro francés de bulevar, la fórmula de la intriga para escarmiento le permitía mantenerse dentro de la respetabilidad ilustrada del didactismo y la moralización, al tiempo que divertía a su público, unas veces de manera refinada y sutil, otras apelando a una comicidad gruesa y simplista. Estrategia de dramaturgo de oficio, que no de apóstol de una doctrina milenaria en crisis, en su momento logró que en sus obras originales se reconociera todavía la estirpe clásica, aunque la lectura de la siguiente generación apuntaría la medida en que se apartaba de la verosimilitud.

Hábil en la utilización de recursos anecdóticos tradicionales como la coincidencia, el equívoco, el contraste, la parodia e incluso los apartes (que se resistían a desaparecer), así como en la caracterización de tipos sociales que se adecuaban a los

⁹⁵ "On the Modern Spanish Theatre", No. II, p. 503.

roles teatrales acostumbrados, su propia estrategia inicial relativa a la trama le impedía la exploración de caracteres cómicos complejos (*verdaderos*, ha dicho Usigli) y el paso a una "trascendencia humana" que fuera más allá de la intención pedagógica y la moral casera (en términos de Menéndez Pelayo). ¿No escribió, quizá, más teatro original después de *Contigo pan y cebolla* por haber sentido, espontáneamente, que el recurso de la trama falsa se le había agotado? ¿O no habrán tenido algo que ver en ello las críticas de Larra y Bretón, que eran coincidentes, y que provocaron una breve polémica con su respectivo ruido?⁹⁶

Por lo demás, las tendencias críticas de un escritor cómico tenían claramente señalados, en su época, los límites que las autoridades tolerarían, como había sido patente por las prohibiciones que se habían lanzado, durante el sexenio absolutista, de volver a representar *El sí de las niñas*, de Moratín, por considerarla como un ataque al estado eclesiástico. Acosado el teatro por la censura, la actividad política abierta (o la semiclandestina de los cafés) tenía que haber sido una tentación para él.

Es que su abandono de la carrera dramática fue gradual, y estuvo en relación con sus actividades políticas, según lo manifiesta su cronología. Su última obra "original" de este período (*El amigo íntimo*) data de 1820, al iniciarse el trienio constitucional que resucitó las esperanzas de todos los liberales. Los siguientes dos años ven aparecer sus dos refundiciones del antiguo teatro y cuatro traducciones o adaptaciones, más dos obras breves de circunstancias. Por último, en 1823, tenemos tan sólo el estreno de una adaptación de Scribe (*El amante jorobado*). Y luego el destierro.

Por lo contrario, el incremento de sus inquietudes políticas es notable. Además de la atención que a los asuntos públicos dedicaba como director de periódicos, las

⁹⁶ Después de las reseñas de ambos, apareció un libelo intitulado *Defensa de la comedia "Contigo pan y cebolla" contra las críticas que han hecho de ella los periódicos de Madrid*. La breve respuesta de Larra (*Revista Española*, 13 de ag.) consideraba suficientemente claros sus razonamientos anteriores e inútil el volver a repetirlos. Cfr. *Obras I*, p. 268. Bretón contestó, el mismo día que Larra, en el *Correo Literario y Mercantil*.

fuentes de la época documentan su asiduidad a los cafés, sitios de convivencia natural que fueron dando espacio, espontáneamente, a reuniones de carácter político, donde cualquier asistente se levantaba a pronunciar un discurso, a recitar una poesía, e incluso a entonar alguna canción; "y con frecuencia estas intervenciones acababan en discusión y polémica, en un ambiente de permisividad y aliento liberal",⁹⁷ según glosa Manuel Ortuño la información disponible, de primera mano, proporcionada por autores como Ramón de Mesonero Romanos y Antonio Alcalá Galiano. Acerca de la importancia que llegaron a tener estos lugares, para el país y para nuestro autor, explica entonces Ortuño:

Los cafés, tan frecuentados por Gorostiza, quien aparece con insistencia en todas las referencias documentales, fueron los núcleos iniciales de las organizaciones políticas embrionarias que se irían desarrollando a lo largo del primer tercio del siglo XIX, y no solamente en Madrid, sino que se difundieron y extendieron como reguero de pólvora por todo el país. En el café Lorenzini, pronto cerrado definitivamente, y en el de la Fontana de Oro, se prepararon todo tipo de acciones, se organizaron manifestaciones y algaradas, se redactaron manifiestos, se decidieron representaciones y presiones frente a las Cortes, el Ayuntamiento y la Casa Real. Allí se recibió a Riego cuando éste se decidió finalmente a venir a Madrid, de paso para Galicia; en los cafés se discutían y seguían acaloradamente las sesiones de las Cortes, las actividades de los absolutistas, las incitaciones militares, los rumores de golpes, la ineficacia del Gabinete y las relaciones de los Ministros con el Rey. En los cafés se analizaron pormenorizadamente las iniciativas y los proyectos sobre desafectación de bienes [los vinculados por mayorazgo], la cuestión religiosa y todos los temas que se iban iniciando y discutiendo en las Cortes.

A lo largo del trienio vamos a seguir a Gorostiza en un protagonismo popular cada vez más evidente, siempre a la cabeza de las manifestaciones populares, como con ocasión del 7 de julio de 1821, momento culminante en el proceso de crisis a que se veía sometido el

⁹⁷ M. Ortuño, *Manuel Eduardo de Gorostiza. Hispano-mexicano, romántico y liberal*, s. l., Asociación Cultural de Amistad Hispano-Mexicana, s. f., p. 18.

régimen constitucional. A la cabeza de los manifestantes apareció en la plaza de la Villa para exigir explicaciones y preguntar el porqué de la destitución de Riego y las nuevas orientaciones de la Corona. Entraba en crisis su confianza en el Rey y le resultaba cada vez más difícil aceptar la buena voluntad del monarca y su disposición a gobernar en el marco de la Constitución.⁹⁸

Las actividades espontáneas de los liberales en los cafés dieron paso, pues, a la formación de las sociedades patrióticas, y en ello participó Gorostiza. Fundador de la Sociedad Landaburiana,⁹⁹ con Alcalá Galiano y Félix Mejía entre otros, dio muestras de moderantismo y trató de desempeñar el papel de enlace entre los personajes representativos de las dos tendencias liberales; pero en última instancia, él se había adherido a una organización que, "en el proceso final del Trienio, significó la exaltación y popularización de las estructuras de apoyo al liberalismo más radical",¹⁰⁰ según precisa Ortuño. El desenlace previsible a la vuelta del absolutismo fue resumido así por Menéndez Pelayo: "Y aunque no llegó a ser diputado, ni ejerció cargos públicos, contrajo bastantes méritos revolucionarios para que la reacción triunfante le condenase a destierro y confiscación de bienes."¹⁰¹

La causa del destierro de Gorostiza, hay que enfatizarlo, fueron sus actividades "revolucionarias", y no su peligrosidad real o potencial como escritor de teatro. Si bien

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 19-20.

⁹⁹ "La sociedad, en homenaje al capitán Landáburu, muerto con motivo del levantamiento absolutista de El Pardo y el intento de asalto a Madrid, supuso la ruptura definitiva entre las dos ramas del liberalismo revolucionario, la que siguió estando dominada por las figuras más conocidas del constitucionalismo puro, pero elitista y minoritario, y la facción más popular, integrada por ciudadanos de a pie, influidos por la tradición comunera castellana... [La sociedad] sostenía la tesis de que la soberanía reside esencialmente en la Nación, y uno de sus gritos era "¡Constitución o muerte!" *Ibidem*, pp. 21 y 42.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 21.

¹⁰¹ M. Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana*, p. 112.

podiera parecernos comprensible la lectura política, muy sesgada, que se hizo de *Indulgencia para todos* en un momento de encono entre los bandos liberal y absolutista, de ninguna otra de las comedias que hemos revisado puede rescatarse, derechamente, el menor contenido político, además de *Las costumbres de antaño* (y del breve pasaje anticlerical censurado en *El amigo íntimo*). Alberto Lista había recordado en 1822, acerca de la primera comedia, que "Pocos dejaron de entender una alusión política en la época en que se representó esta pieza por primera vez".¹⁰² Pero sólo forzando demasiado la interpretación, y pretendiendo que los personajes verosímiles de Gorostiza funcionaran al mismo tiempo como *personajes alegóricos*, se podría suponer que la alusión política sesgada se hiciera una estrategia en nuestro autor desde los comienzos de su carrera.¹⁰³

Admitamos, sin embargo, la posibilidad de que las dos obras breves de circunstancias que estrenó durante ese periodo hubiesen provocado irritación en el bando absolutista, sumándose a su notoriedad en las manifestaciones populares. Aunque se trataba de obras de trascendencia menor,¹⁰⁴ meramente circunstanciales, pudieron haber contribuido —imaginamos esto ante la falta de algún testimonio documental— a acabar de considerarlo como un enemigo del reino. Los regímenes autoritarios, al ser reinstaurados después de una etapa de crisis, suelen no olvidar

¹⁰² Citado en M. J. Rodríguez Sánchez, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, p. 202.

¹⁰³ En ese tenor, Joaquina Rodríguez Plaza ha concluido, acerca de la siguiente comedia, *Tal para cual*, que "la parlanchina Inés [personifica] a la España antifrancesa y liberal. [¿De dónde habrá podido deducir esta virtud? ¿De su liberalidad con el dinero?] Con ella están las simpatías de Gorostiza, que ahora ya se muestra totalmente liberal; por ella optará también el militar Nicasio... [¿Este oportunista será entonces una representación de los militares progresistas como Riego?]. En su prólogo a M. E. de Gorostiza, *Don Bonifacio. La chimenea*, Xalapa, Universidad Veracruzana/Instituto Veracruzano de Cultura, 1990, p. 9.

¹⁰⁴ El propio Gorostiza no las recogió ni en los dos volúmenes de su *Teatro original* (1822), ni en los otros dos del *Teatro escogido* (1825), así como tampoco en el *Apéndice al teatro escogido* (1826).

nada en sus ajustes de cuentas. Quien recuperó para nuestro tiempo estas obras ya desde 1932 (Jefferson R. Spell) se refiere a ellas sin vincularlas explícita y necesariamente a su destierro:

También demostrativa del periodo de su composición es *Virtud y patriotismo* [1821] y *Una noche de alarma en Madrid* [1821], que fueron escritas durante el periodo constitucional de 1820 a 1823, cuando dominaban los liberales y Riego. A pesar de que estas obras son inferiores a las demás de Gorostiza, muestran en su autor el más activo y entusiasta partidario del liberalismo. Con su derrota en 1823, Gorostiza fue obligado a salir de España.¹⁰⁵

En cuanto al sentido ideológico que orientó la etapa madrileña de su producción dramática, debemos considerar que, en todo caso, esta etapa es anterior a la cercanía política que pudo haber tenido con la facción más popular del liberalismo, influida por "la tradición comunera castellana". Si a alguna clase social estaban dirigidas sus comedias, ésta era la incipiente burguesía (con sus ribetes del antiguo régimen), apartándose, en consecuencia, de los segmentos más gruesos y rudos del público, como lo muestran las puyas que dedicó a los géneros teatrales populares de índole espectacular. En esto trataba de seguir a su admirado Moratín, aunque al mismo tiempo se permitiese algunas concesiones.

Entre éstas se hallaban las que se refieren al diálogo cómico, aspecto en el que ameritó la censura hasta de Menéndez Pelayo, mucho tiempo después, quien lo

¹⁰⁵ J. R. Spell, "Algunas comedias poco conocidas de Gorostiza", *El Libro y el Pueblo*, vol. XII, núm. 2 (feb., 1934), p. 66. Puede verse en este artículo una sinopsis de ambas obras: p. 64 (Spell había publicado en 1932 la versión original de este artículo, en inglés, en *The Romanic Review*). Por su parte M. J. Rodríguez Sánchez, al aludir a ellas como meras *funciones patrióticas* "que se escenificaron durante el Trienio para conmemorar el restablecimiento de las libertades públicas", recoge de *El Espectador* (núm. 435, 25 de jun., 1822, p. 290) la noticia de que "durante la representación de la pieza en un acto *Un día [sic] de alarma en Madrid* se vivió un gran ambiente patriótico pues los fondos obtenidos se destinarían a los pueblos catalanes que sufrieron las vejaciones de los facciosos". *Op. cit.*, p. 203.

encuentra demasiado casero y familiar, y quien al juzgarlo echaba mano todavía de criterios neoclásicos, como cuando dice que "No es Gorostiza ningún modelo de buen gusto, ni de buen tono, como ya advierte Larra: fácilmente se resbala a vulgarismos y chocarrerías, que son copia fiel del estilo usado en las tertulias madrileñas de la clase media de su tiempo".¹⁰⁶ En cuanto a Larra, siéndole más cercano, históricamente, el concepto neoclásico del *buen gusto*, era natural que a él se refiriera identificándolo con la que ya denomina *alta comedia*. Es así que afirma, en el párrafo aludido por Menéndez Pelayo, respecto de *Contigo pan y cebolla*:

El lenguaje es castizo y puro; el diálogo bien sostenido y chispeando gracias, si bien no quisiéramos que le desluciesen algunas demasiado chocarreras, como la de los malhadados *fetos por efectos*, la de la cebolla que *repite*, etcétera, y otras que no queremos citar porque no se nos tache de rigurosos. Estas gracias son de mal tono, *de no muy buen gusto y de baja sociedad*, por más que el público las ría y las aplauda en el primer momento.¹⁰⁷

Es que en su época ya se perfilaba, según lo dicho por Larra, la idea de una *alta comedia* cuyo ámbito vital propio sería el de una *alta sociedad* (burguesa), contrapuesta a la ínsita vulgaridad de la comedia de una baja sociedad. Aunque las "chocarrerías" de Gorostiza se rozaban apenas con lo escatológico, y no se atrevieron nunca con alusiones sexuales a la manera de Rojas y Zorrilla, en este aspecto fue medido por la vara de su propia escuela. Como concesiones que eran, Gorostiza pretendía ampliar su público con ellas.

Concesión era también, en el mismo sentido, su apelación a los recursos del figurón, que a pesar de la indulgencia de Luzán hacia éste no gozaba de muy buen prestigio entre los ilustrados. Aunque en cierta medida, como lo hemos explicado, el figurón era consecuencia casi inevitable de la trama falsa, había sido también recurso

¹⁰⁶ M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰⁷ M. J. de Larra, *op. cit.*, p. 252.

cómico de eficacia probada desde el siglo XVII, dándole amplios márgenes de ejercicio al ingenio barroco. No era este el caso, pues Gorostiza pretendía estar ubicado dentro del paradigma moratiniano.

De lo que estamos hablando entonces, en última instancia, es de la relación que guarda Gorostiza con el "prototeatro burgués moratiniano", cuyas propuestas teóricas han sido examinadas por Víctor García Ruiz como resultado, o síntoma, de una "ruptura de la sociedad", en términos del cambio que se registra en el gusto teatral, y de manera más amplia en el panorama de las mentalidades, en el tranco del barroco al neoclasicismo.

Lo que había sido durante el barroco (o primer romanticismo) una fiesta para todos, pasaría a ser, de acuerdo con el proyecto ilustrado de Jovellanos, una escuela de educación para gente rica y acomodada, señalando así a su nuevo destinatario preferente, y evidenciando su carácter excluyente. Disgregación que no existió antes, cuando los instruidos podían compartir los códigos del hombre común, sin rehusar el contacto social con éste —en el teatro, por ejemplo—, aunque internamente lo despreciara; dueño de un verdadero biculturalismo, el culto poseía, en exclusiva, los conocimientos propios de la tradición escrita, además del bagaje común de la cultura popular. Es así como, valiéndose de las observaciones de Peter Burke acerca de la cultura popular, para indagar en las raíces culturales distintas que alimentaron el *concepto de comedia* propuesto por Moratín, García Ruiz explica la *ruptura que éste delata*:

Las diferencias entre el teatro barroco y el neoclásico más que a mecanismos formales obedecen a una profunda transformación de las mentalidades, una de cuyas consecuencias fue la ruptura de la sociedad, una sociedad que hasta el siglo XVIII se concebía como un organismo unitario, una comunidad. La tendencia emancipadora y particularizadora propia de la Ilustración hizo imposible en adelante un fenómeno importantísimo que hasta entonces se producía de forma natural: el

biculturalismo de los cultos.¹⁰⁸

Compartiendo esta explicación, mi propio enfoque asume, precisamente, acerca de los "mecanismos formales" que son propios de los diversos géneros dramáticos, que ellos no ocurren en la mera forma, con independencia de los valores ideológicos y estéticos propuestos sucesivamente en la historia, sino que se implican y se corresponden el uno al otro. Al examinar las refundiciones que hizo Gorostiza de sendas comedias áureas, por ejemplo, he señalado las convicciones ideológicas y estéticas que impulsaron los cambios formales ejecutados por el refundidor.

Planteada, pues, la ruptura y la segregación de las clases sociales, quedaba trazado por Moratín el camino del teatro burgués en el mundo hispánico, conforme al resumen que hace García Ruiz del "Discurso preliminar" moratiniano a sus propias obras:

Recapitulando: por el planteamiento realista, por su intención docente (expositiva o satírica), por su construcción interna basada en las situaciones y en los caracteres; por su lenguaje dialéctico; por su destinatario, asistimos al nacer del *teatro burgués* en España; en otras palabras, al concepto de teatro propio de la época moderna.¹⁰⁹

El tal planteamiento realista desbordaba, por supuesto, los límites meramente literarios en que se da la propuesta de Moratín, e incidía en el terreno de la actuación y de la puesta en escena, como toda dramaturgia lo hace. En cuanto a lo primero, el propio Moratín se percató de que sus textos demandaban un modo de actuación distinto al estilo declamatorio a que los actores estaban acostumbrados, y llegó a intervenir en los ensayos. Y en cuanto a lo que ha sucedido en el ámbito del espacio escénico, considérese el contraste entre el "espacio neutro" que había sido frecuente

¹⁰⁸ V. García Ruiz, "Comedia neoclásica, Ilustración y ruptura de la sociedad", en Arellano Ignacio, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, eds., *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, p. 122.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 121.

en el teatro neoclásico, y la exigencia de un realismo más detallado que plantea el acto IV de *Contigo pan y cebolla*, que no pasó desapercibida para Larra cuando lo relata: "la infeliz Matilde tendrá que levantar la cama, que por más señas está a la vista del espectador en un estado de desorden propio del día; tendrá que barrer, que jabonar, que pasar hambres, que estar sola [...]",¹¹⁰ como la encuentra su amiga, ridículamente sentada sobre el colchón y el jergón de la cama puestos en el suelo. La descripción que Bretón hace de esta escena enumera los elementos de la utilería: "¿Dónde les amanece? En una miserable guardilla. ¿A qué se reduce su menaje? A cuatro sillas descoyuntadas, una mesa decrepita, un brasero, una chocolatera, un jarro con agua, una escoba... ¡ah! Y el tálamo nupcial. Ya íbamos a olvidarlo siendo un mueble tan de primera necesidad."¹¹¹ La escena exige un ámbito espacial tan realista que casi se revela naturalista, como el lenguaje que se le reprocha; es un claro ejemplo del tipo de realismo que el principio de la verosimilitud demandará en adelante. Además de remitirnos, por contraste, al concepto de *alta comedia* que ya circulaba, las "vulgaridades" y algunas escenas realistas de Gorostiza manifestaban la orientación *popularizante* que en sus manos tomaba el paradigma del teatro burgués moratiniano.

Proyecto este que no llega a consolidarse en el largo trecho que resta del siglo XIX, continúa explicando García Ruiz, entre otras razones por la endeble base social que encuentra. La clase media ilustrada no existía en el Madrid de principios del XIX con la solidez de un cuerpo social capaz de sostener un nuevo teatro. De ahí las concesiones que Gorostiza se permite en busca de público, según me parece, aparte de lo que puede considerarse como *fallas orgánicas* en su teatro. Neoclásico crepuscular, como le hemos llamado, él mira extinguirse en su propio trabajo la llama

¹¹⁰ M. J. de Larra, "Primera representación...", en *op. cit.*, p.251.

¹¹¹ M. Bretón de los H., "Análisis de la comedia...", en *op. cit.*, p. 285.

de la Ilustración. Y en cuanto al resto de lo que sucede en el teatro español, García Ruiz lo describe en apretada síntesis:

Sin embargo, lo que va a ocurrir en la España del XIX es que este prototeatro burgués moratiniano no cuajará, en la práctica, hasta la llegada de Benavente. Cuando aún no había tenido tiempo de consolidarse, la lección de Moratín quedó arrinconada por las obras histórico-románticas, por el auge de los géneros musicales, por las obras de magia y aparato, por las refundiciones de teatro clásico, por la retórica de la alta comedia. Es curioso que cien años más tarde, el primer Benavente tome la bandera de la naturalidad y de lo privado frente a la falsa teatralidad y lo insólito de los conflictos que solían ventilarse en los dramas "realistas", lo mismo que Moratín cuando censuraba las comedias de espectáculo.¹¹²

Si esta postergación del realismo ocurre en el teatro español, del mexicano no podría decirse menos: que sería hasta el siglo XX cuando aparezca una comedia verdaderamente realista, en el grupo de la Comedia Mexicana, con limitaciones; y de manera plena, hasta las comedias de Rodolfo Usigli, Emilio Carballido, Jorge Ibarguengoitia y Héctor Mendoza.¹¹³

En este caso, la continua presencia de las comedias originales de Gorostiza en el repertorio mexicano del siglo XIX ha de entenderse, entonces, como el antecedente más importante del realismo que, aun cuando fuese de una manera indirecta y simbólica, estimulaba la producción dramática vernácula.

¹¹² V. García Ruiz, "Comedia neoclásica..". en *op. cit.*, p. 121.

¹¹³ No es casual que Emilio Carballido se haya distinguido rescatando, como director de la revista *Tramoya*, todas las obras de Gorostiza que no se habían vuelto a publicar después de su primera edición, y varias inéditas además (ver bibliografía). Mucha es mi deuda con su labor.

De algunas de sus traducciones y adaptaciones del teatro francés nos ocuparemos, a guisa de ejemplo, en el capítulo III.

CAPÍTULO III

DE LA COMEDIA CLÁSICA A LA *PIÈCE BIEN FAITE*: GOROSTIZA TRADUCTOR Y ADAPTADOR DEL TEATRO FRANCÉS (UNA INTRODUCCIÓN)

La representación de obras extranjeras traducidas o adaptadas, principalmente de origen francés, completaba el panorama del teatro español hacia fines de la segunda década del siglo XIX, junto a las obras originales, recientes o del repertorio tradicional, y a las refundiciones del teatro áureo. Para la crítica ilustrada, representada en la prensa periódica por autores como José Joaquín de Mora y Alberto Lista, la presencia de las traducciones en la escena española sólo podía justificarse en términos de la aportación que hicieran a la consolidación de un teatro nacional moderno, entendido como institución educativa transmisora de valores morales y cívicos. Así lo expresa el primero de ellos, quien aludiendo primero a la comedia moratiniana, la contrapone a los influjos perniciosos que proyecta un teatro extranjero de gusto gótico o prerromántico, en todo caso melodramático, lo mismo que las piezas de mero espectáculo, fuesen óperas u otras diversiones líricas:

La literatura española poseyó un tiempo un teatro nacional, pero éste está en mucha parte anticuado y dista mucho de ser clásico con respecto a las reglas. Y aunque hay algunas piezas modernas que merecen este nombre, son sobrado escasas para formar un cuerpo caracterizado, un conjunto sistemático. ¿Cómo podrá lograrse que este edificio se consolide, que se propaguen las ideas de lo bello y de lo bueno, que haya autores originales y traductores castizos de obras cuyo mérito sea indudable? Presentando continuamente al público las pocas que existen, alejando de su vista esas horrorosas cuanto mezquinas historias mal tejidas y peor habladas que han ocupado casi exclusivamente las representaciones de algunos años, separando, en fin, del teatro, consagrado a un fin tan útil, la imperfecta representación de piezas de

otra especie, como son las óperas en que se han mutilado y alterado del modo más chocante las obras más originales y los llamados bailes pantomímicos destituidos de todos los elementos que pueden formar una composición de esta especie.¹

Al razonar de esta manera, el amigo de Gorostiza, con quien seguramente éste compartía criterios y opiniones, rebuscaba entre el abigarrado repertorio las pocas comedias existentes cuyo mérito fuese indudable, y coincidía con Lista en su preferencia hacia "el célebre Picard" y hacia "el modelo ideal cómico propio de las sociedades cultas": "¿Por qué —se pregunta Mora— los directores de teatro, tan deseosos de comedias nuevas, no prefieren las de Picard, Duval y otros de esta escuela a las mamarrachadas sentimentales con que nos fastidian todo el año? ¿Por qué no buscan traductores que sepan su idioma y no copistas [...]?"²

Aunque la primera adaptación que realizó Gorostiza del teatro francés (*El jugador* de Jean-François Regnard, 1696; trad., 1818) se corresponde con el "modelo ideal cómico" propuesto, y confirmaría la hipótesis de sus afinidades con Mora, la mayor parte de sus traducciones e "imitaciones" se aparta en gran medida de dicho modelo, inclusive su versión de *La casa en venta*, de Alexandre Duval,³ obra muy

¹ J. J. de Mora, "Variedades teatrales", *Crónica Científica y Literaria*, núm. 91 (10 feb., 1818), h. 1 v.-2r., citado en el apartado 4.3: "El agotamiento del teatro clásico francés y el descrédito de la traducción en el siglo XIX", de M. J. Rodríguez Sánchez, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, p. 150. En cuanto a las "mezquinas historias mal tejidas y peor habladas" a que Mora alude, llamadas por Emilio Cotarelo "dramones espantables que preparan el advenimiento del romanticismo", Ermanno Caldera incluye en su revisión histórica la sinopsis de cuatro de ellas, las primeras dos de las cuales consiguieron éxitos de gran relieve: *L'Épée y el asesino* o *La huérfana de Bruselas* (1824), *Treinta años* o *La vida de un jugador* (1828), *La Elina* (1805) y *La enterrada en vida* (1815). Cfr. "El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)", en *op. cit.*, pp. 401-403.

² J. J. de Mora, "*Siri Brahé* o *Las jóvenes curiosas*", *Crónica Científica y Literaria*, núm. 41 (19 ag., 1817), h. 2v., citado en *ibidem*, p. 151.

³ Aunque ya existían dos traslados anteriores de esta última obra, debidos a Félix Enciso Castrillón y Eugenio de Tapia, la versión manuscrita existente en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Tea-1-72-3, B) se le ha adjudicado a Gorostiza en razón de una nota

convencional de mera diversión. Y por lo que toca a Picard, hasta donde se sabe no lo tradujo.

Ahora bien, en cuanto a las traducciones que se representaron en Madrid en la década inmediatamente anterior a los comienzos de la carrera dramática de Gorostiza, existe información estadística puntual, debida a Charlotte M. Lorenz.⁴ De ella pueden desprenderse observaciones importantes para nuestro estudio.

El total de representaciones que se hicieron entonces, tanto de obras dramáticas como líricas, en los teatros del Príncipe, de la Cruz, y ahora también en el de los Caños del Peral, ascendió aproximadamente a 11,225, de las cuales 3,287 correspondían a traducciones, esto es, el 29%, o sea que no llegaban a una tercera parte; y mucho menos rebasaban la mitad, ni siquiera incluyendo las representaciones de obras cuyo autor no ha podido ser identificado. Ello a pesar de las quejas de los críticos de entonces, y de los historiadores del siglo XX que las repitieron, haciéndonos creer que el teatro francés había casi desplazado de la escena al español. Aunque ciertamente el número de representaciones de obras traducidas aumentó del año 1815 al de 1818, en coincidencia con el regreso de Fernando VII y del absolutismo. Si no de un desplazamiento, se trataba de todas maneras de una presencia extranjera muy relevante, y Charlotte M. Lorenz la documenta numéricamente, año con año, en el primer cuadro estadístico que incluye.

preliminar que dice: "El primer apunte se le dio al Sr. Gorostiza para poner la ópera de sólo representado, y se perdió por haberse marchado de España. En la época que era galán Bernardo Vecilla." Al final de la misma aparece la censura, fechada a 24 de abril de 1815; y el permiso para ser representada tiene la fecha de abril de 1817. Alfonso Saura, quien la ha cotejado con su original francés, señala, en consecuencia, la necesidad de confirmar tales datos de autoría y cronología, ya que "Si esta comedia es obra de Gorostiza, estaríamos [ante] su primera obra de teatro conocida, anterior a cualquier otra traducción, refundición o creación original". A. Saura, "Manuel Eduardo de Gorostiza, traductor", en *op. cit.*, pp. 515-516.

⁴ Ch. M. Lorenz, "Translated Plays in Madrid Theaters (1808-1818)", *Hispanic Review*, vol. IX (1941), pp. 376-382.

¿Y qué se puede decir acerca de los autores y el tipo de teatro preferidos? El segundo cuadro estadístico de Lorenz, que presenta la lista de los quince autores franceses más representados (precisando el número de sus obras traducidas y el total de sus representaciones), se puede interpretar, en este particular, de dos maneras. Los datos directos, en principio, resultarían sorprendentes al establecer aparentemente la preponderancia del gusto clásico en la comedia, ya que Molière es quien encabeza la lista, y en ella quedan incluidos también Picard (7° lugar) y Regnard (14° lugar). Pero como el resto de la lista la integran los dramaturgos que representan, de una u otra manera, la decadencia del teatro clásico francés, incluyendo a Duval y a los autores de "mamarrachadas sentimentales" y de "dramones espantables", cuando agrupamos a los doce restantes, un tanto arbitrariamente, y los oponemos al campeón de los clásicos franceses cómicos, tenemos un resultado diferente. Estaremos contrastando entonces las 228 representaciones de Molière a las 1016 del teatro no clásico. Las cifras del teatro de origen alemán e italiano son mucho menores y, además, éstos solían pasar a España por la mediación de un traslado francés; en cuanto al teatro inglés, su influencia era prácticamente inexistente.

Manuel Eduardo de Gorostiza no aparece en la lista de los veinte traductores más populares del periodo, por la obvia razón de que fue en 1818 cuando se inició en dicha actividad, de acuerdo a los datos confirmados hasta ahora. Y en cuanto al autor francés de quien más tradujo, Eugène Scribe, éste tampoco ocupa un lugar en la lista de sus quince destacados compatriotas por la misma razón, ya que su carrera comienza a intensificarse a partir de 1815. Con el tiempo, su producción abarcaría 174 vodeviles, 35 comedias y dramas, 37 óperas y ballets y 86 óperas cómicas; en total, 332 obras, con la peculiaridad de que, en su mayor parte, fueron resultado de la colaboración entre él y un verdadero "regimiento" de autores. Una producción característica de un sistema teatral de tipo industrial, ni más ni menos, con todas las

características que le eran anejas.⁵ *Gorostiza sería precisamente uno de sus primeros traductores en España* y a él se sumarían al paso de los años, entre los más notables, Mariano José de Larra y Manuel Bretón de los Herreros

Números aparte, en cuanto a la actividad dramática en sí que es el objeto de nuestro interés, donde ocurren, como en toda práctica artística, lo que Gutiérrez Nájera entendería como los "cruzamientos en literatura", Ermanno Caldera, en su revisión de este periodo, se refiere primero a la presumible influencia que debieron de ejercer las obras francesas durante el proceso mismo de su traducción o adaptación a los usos de España:

Si las obras de teatro traducidas al español pertenecen realmente a la historia literaria de otros países, por ciertos aspectos se inscriben, con pleno derecho, en la historia cultural de España y, más específicamente, en su historia teatral. En primer lugar, no se puede subestimar lo que supusieron en cuanto al entrenamiento de estilo y estructuración de la pieza. Valen para las obras traducidas las mismas consideraciones que se hicieron a propósito de las refundidas: los traductores, que fueron también refundidores del teatro antiguo y que, en su mayoría, fueron al mismo tiempo autores de obras originales, tuvieron la oportunidad, al traducir de la lengua extranjera, de aprender, reflexionar y comparar, con un trabajo que les resultó, al fin, útil para la actividad creativa.

Hay que añadir que raramente o nunca el traductor se contentaba con ofrecer un calco del modelo, que, en cambio, prefería modificar a su gusto o reducir a las reglas clasicistas o, en la mayoría de los casos, "adaptar" o "acomodar al teatro español", lo cual, en fin, podía autorizar cualquier violación del texto original, de manera que la misma traducción tenía a menudo el carácter de una re-creación.⁶

Más adelante, y en continuidad cronológica, el propio Caldera tipifica ese

⁵ Véase al respecto el libro de F. W. J. Hemmings, *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France*, Cambridge, the University Press, 1993.

⁶ E. Caldera, "El teatro...", en *op. cit.*, p. 400.

fenómeno con el caso de Eugène Scribe, quien ocuparía un lugar preferente entre los autores extranjeros (en sustitución de Molière), con muchas de sus obras traducidas y con las innumerables representaciones que se hicieron de ellas, en temporadas de estreno y reposiciones, a lo largo de varios lustros. Pertenecientes por su origen a un teatro extranjero, pero trasladadas ahora a España no sólo en cuanto a la lengua, sino con frecuencia ubicándose su desarrollo en algún lugar de este país (recuérdese el caso de *El amigo íntimo*), y españolizándose sus personajes y costumbres, se *aclimataron* por entero a su país de adopción –podemos concluir con Caldera--, entrando a formar parte del repertorio y la historia del teatro español. Y llegaron hasta México en esas condiciones, es decir, como *teatro hispánico* con el que estábamos identificados –añado por mi parte--, aunque la independencia política de nuestro país ya se había consumado para entonces.

Y aunque Caldera haya señalado antes la lección de dramaturgia que le era inherente a las traducciones, dando por supuesta la producción de "unas piezas elaboradas sobre su modelo", ahora concluye apuntando los límites que, en su opinión, tuvo la influencia extranjera:

Los vodeviles y otras piezas análogas satisficieron el gusto del público y tuvieron, por consiguiente, un enorme éxito. Sin embargo, no se puede decir que influyeran en el desarrollo del teatro cómico español, a pesar de contarse entre los traductores los mismos autores de comedias originales: Bretón, particularmente.⁷

Caldera no incluye aquí a Gorostiza, ni tendría por qué hacerlo necesariamente en una historia general, no exhaustiva, como la suya. Pero en un estudio dedicado a éste habrá que recordar el hecho de que, en su corta etapa madrileña, Gorostiza tradujo o adaptó seis obras francesas (o quizá siete),⁸ escritas por Scribe cuatro de ellas, hasta

⁷ *Ibidem*, p. 404.

⁸ Véase en la columna del "orden de producción", en la cronología de Spell, los números 4, 6, 10, 12, 13, 14 y 16. Este último corresponde a *La casa en venta*, la cual, según Spell, fue

donde se sabe; y que durante su etapa mexicana hizo la traducción de quince obras francesas más (seis de Scribe), ciñéndonos a las que se han verificado, aunque no se hayan recuperado los textos de todas ellas.

En cuanto a la conclusión general de Caldera, podríamos concordar con ella en lo que corresponde a Bretón y a otros autores, pero no respecto del caso particular de nuestro Gorostiza, a quien suponemos influido por el teatro francés de bulevar desde los comienzos mismos de su carrera, punto este de nuestra argumentación que nos hace considerarlo como un *neoclásico crepuscular*. Semejante consideración podría ser acabada de justificar con el examen de algunas de las piezas que eligió para traducir o adaptar.

1. *EL JUGADOR*, DE REGNARD

Más de cinco décadas después de haber sido realizada en Madrid por nuestro autor, su versión de *El jugador* mereció los más amplios elogios del maestro Ignacio Manuel Altamirano, al grado de considerarla "la obra magistral de Gorostiza, por su originalidad y por su forma". El análisis de esta comedia ocupaba la parte medular del discurso con el que Altamirano iniciaba, en enero de 1876, los trabajos de la Sociedad Dramática Gorostiza, orientada a consolidar este arte en nuestro país. Colocando bajo su patronazgo simbólico al grupo de colegas escritores y discípulos que se habían organizado con dicho propósito, Altamirano se proponía concluir al cabo que "Como poeta dramático, Gorostiza merece con justicia, encabezar la dramaturgia de México y figurar, como figura, en efecto, en la dramaturgia del mundo civilizado [...]"⁹ Curioso

traducida en 1824 y estrenada en México. Advértase que el texto de *El gorrista* (núm. 12) está desaparecido; y que tanto esta obra como *El oso y el bajá* (núm. 13) no se llegaron a estrenar en España en la etapa madrileña de Gorostiza.

⁹ I. M. Altamirano, "Manuel Eduardo de Gorostiza, dramaturgo", en *Obras completas. I: Discursos y brindis*, ed. y notas de Catalina Sierra Casasus y Jesús Sotelo Inclán, discurso introductorio de Jesús Reyes Heróles, México, SEP, 1986, p. 264.

resulta, en primer término, que después de haber señalado como objeto principal de su discurso el "tratar de sus obras y apreciar su influencia en la literatura dramática",¹⁰ finalmente lo posponga para otra ocasión, y en ésta se limite al examen de *El jugador*. Y más curioso es aún que, para levantarle su monumento como autor mexicano, Altamirano argumente precisamente la *originalidad* mostrada por Gorostiza en una pieza que sería considerada como "imitación", de acuerdo a los conceptos teóricos y a los usos de la época en que se produjo.

En cuanto a lo primero, tengo para mí que Altamirano, quien en el mismo discurso muestra conocer el consabido rechazo de Larra al tipo de tramas ideadas por Gorostiza, elude finalmente el "objeto principal" de su alocución, ante la dificultad de justificar semejante procedimiento de composición dramática, tratándose de un discurso de homenaje, como era el caso. Pero al elegir, para llevar a cabo el tal homenaje, precisamente una obra de ascendencia clásica, Altamirano afirma con ello una preferencia estética, se tratara o no de una imitación. Y para dilucidar por su cuenta esta última cuestión, observamos que Altamirano apela, todavía, a la interpretación que del concepto aristotélico de *mimesis* hicieron los neoclásicos por la vía de Horacio. Una cita del maestro neoclásico español nos ubicará directamente en la parcela teórica a que Altamirano se remite.

El *Molière español* (un imitador de otro, expresa la frase) se defendía, hacia 1806 o 1807, de la acusación de haber "copiado" en *El viejo y la niña* una escena de Corneille, ciertamente muy semejante, ante lo cual consideraba que:

No negará el autor la semejanza que se advierte en ambos pasajes, por más que los antecedentes, los medios y los efectos sean distintos; pero también puede asegurar, sin recelo de que nadie le desmienta, que si ha imitado en sus obras, no ha copiado jamás. Lo que se llama inventar en las artes no es otra cosa que imitar lo que existe en la naturaleza, o en

¹⁰ *Ibidem*, p. 262.

las producciones de los hombres, que la imitaron ya. El que se proponga no coincidir nunca en lo mismo que otros hicieron, se propone un método equivocado y absurdo, y el que huya de acomodar en sus obras las perfecciones de otro artífice, pudiendo hacerlo con oportunidad, voluntariamente yerra [...] El que no estudia por buenos principios la razón de las artes, nada de esto entiende; y luego que halla en cualquiera obra algún pasaje que tenga semejanza con otro, eso le basta para llamar plagio, copia, robo execrable, lo que es tal vez prueba de talento, de profunda meditación [...]¹¹

Sin hacer consideración filológica alguna acerca del término griego original, ni intentar todavía una recomposición sistemática de lo que para Aristóteles eran los medios y los objetos de la imitación artística (lo cual hará después en su famoso "Discurso preliminar"), Moratín asienta aquí, llanamente, que la imitación o invención creativa lo es respecto de la naturaleza principalmente, de manera directa; pero también incluye, dentro del mismo rango, la mediación de otra producción humana que la haya imitado antes. Procedimiento este último que había sido muy apreciado por el clasicismo francés, inclusive como condición de dignidad literaria.¹²

Pero muy otra cosa era —dejando aparte los ideales estéticos—, la práctica de la dramaturgia en un sistema teatral no sólo comercial, sino con rasgos de índole

¹¹ L. Fernández de Moratín, "Notas de Moratín a su comedia *El viejo y la niña*", en *Teatro completo I*, ed. Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Labor, 1970 (Textos Hispánicos Modernos, 2), pp. 231-232.

¹² Dice al respecto el crítico brasileño Antonio Candido: "La fertilización entre los textos literarios es y siempre fue uno de los medios más corrientes de composición, habiendo épocas, como el clasicismo en las literaturas occidentales modernas, en las cuales el autor se jacta de dejar clara su deuda y practicar la imitación como quien procura fundamento y nobleza para lo que escribe. Basta leer los prefacios de Racine para verificar el cuidado con que entronca genealógicamente sus piezas en la tradición de la Antigüedad, en la autoridad de este o de aquel autor, como si, sin eso, ellas sufriesen una disminución por falta de raíces. Ser parecido, reproducir, era condición de dignidad literaria. Por eso, todos querían ser o parecer derivados." A. Candido, "Resonancias" (trad. María Candelaria Verde Grillo), en *Estruendo y liberación*, ed. Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Arnoni Prado, México, Siglo Veintiuno, 2000, p. 239.

industrial. Es obvio suponer, primero, que los dramaturgos procuraran satisfacer, de una u otra manera, la demanda de obras. Y como estaba de por medio la cuestión de las tarifas diferenciadas que recibían por su trabajo, también es lógico que lo desempeñaran de acuerdo a ellas, procurando sacar alguna ventaja. No era raro, entonces, que vendieran como "obra original" lo que no era sino una "imitación".

Éste parece ser el caso de *El jugador*, de acuerdo a los datos disponibles. Su próximo estreno como "comedia nueva" de Gorostiza, a cargo del célebre actor Isidoro Máiquez, fue anunciado en la *Crónica Científica y Literaria* el 4 de diciembre de 1818 (núm. 176, p. 1), aunque no se llegó a efectuar sino hasta 1820.¹³ Fue hasta su publicación por Repullés, también en este último año, cuando Gorostiza insertó en la portada la aclaración de que se trataba de una comedia "imitada de la que escribió Regnard con el mismo título en francés". Este caso, y el de *El amigo íntimo*, pudieron haberle dado motivo a Larra, una década después, para considerar a Gorostiza como un "pirata" del teatro.¹⁴

¹³ No obstante el anuncio mencionado, la obra de Regnard se había representado ya desde el siglo XVIII en otra traducción, y existían además otras piezas extranjeras con el mismo título, entre ellas una inglesa, según refiere Francisco Lafarga: "Una primera versión, con el título *Malos efectos del vicio y jugador abandonado*, no publicada, se representó en el madrileño teatro del Príncipe en agosto de 1784, en traducción atribuida a [Pablo de] Olavide, que no sería otra que la realizada para el teatro de los Reales Sitios [a principios de la década de los 70]. Otro manuscrito de la misma versión se titula *El jugador o daños que causa el juego*. La única traducción publicada es muy tardía, de 1820, y se debe a M. E. de Gorostiza, pues el *Jugador* que corrió impreso fue la versión del *Béverlei* de Saurin (o sea, adaptación del *Gamester* de Moore), que aparece normalmente como 'el jugador inglés' para diferenciarlo del francés." Cfr. "La comedia francesa", en Francisco Lafarga, ed., *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 99.

¹⁴ Ubicándolo entre los buenos traductores que ha tenido España, y comparándolo con Moratín y con José Marchena, Larra juzga que "Gorostiza fue menos delicado, si tan buen traductor, porque alcanzó un tiempo en que era más fácil revestirse de galas ajenas; y así, sin que queramos decir que siempre fue plagiarlo, muchas veces no vaciló en titular originales sus piraterías". M. J. de Larra, "De las traducciones. De la introducción del vaudeville francés en el teatro español [...]", en *Obras*, t. II, p. 181. Este artículo apareció originalmente en *El Español*, el

En cuanto a la participación de Máiquez en su estreno, ella no tuvo lugar a causa de una prolongada enfermedad que atacó a este actor, seguida de su destierro y de su muerte en 1820, circunstancias narradas por el propio Gorostiza en la biografía que de él escribió.¹⁵ El dato del estreno de *El jugador* en Madrid, que tuvo lugar en 1820, proviene de la cronología de Jefferson R. Spell. Y por lo que se refiere a nuestro país, la fecha de representación más temprana que conocemos data de 1831.¹⁶

Ahora bien, regresando con Altamirano, parece claro que él desconocía los datos circunstanciales que hemos mencionado, por lo que su admiración hacia esta obra quedaba a salvo de toda posible contradicción. Para comenzar, se ancla en la idea de su originalidad. Aun cuando se tratara de una imitación, concede hipotéticamente, "La imitación, desempeñada con maestría, revestida del carácter nacional, ya le habría dado derechos a la admiración",¹⁷ como derechos tuvieron a ella, cuando imitaban, Corneille, Racine, Molière y Voltaire. Pero *no*, asegura Altamirano, desmintiendo involuntariamente toda posible evidencia textual y la aclaración editorial del propio Gorostiza en ese sentido: esta comedia "no se parece a *El jugador* de Regnard, la

11 de marzo de 1836.

¹⁵ Refiriéndose al proyectado estreno dice Gorostiza que "Hubo momentos en que se creyó asegurado el triunfo [sobre la enfermedad] y en el que se le consideró fuera de riesgo. Ya se levantaba, ya salía a la calle con algunas precauciones, ya pensaba en trabajar de nuevo y se complacía en anunciar que empezaría con *El jugador*, en obsequio a la amistad que le unía con su autor [...]". M. E. de Gorostiza, "Necrología sobre Isidoro Máiquez", en A. de María y Campos, *op. cit.*, p. 389.

¹⁶ Luis Reyes de la Maza recoge del periódico *El Sol* la noticia de que "Hoy lunes 8 de agosto de 1831 se representará la acreditada comedia composición del Excmo. señor Manuel Eduardo de Gorostiza, titulada *El jugador* [...]" Su estreno tuvo que darse algún tiempo antes, suponemos, pues ya para entonces estaba "acreditada" entre nosotros. *Cfr. El teatro en México durante la Independencia*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, p. 272.

¹⁷ I. M. Altamirano, "Manuel Eduardo de Gorostiza, dramaturgo", en *op. cit.*, p. 265.

mejor pieza de este autor, según Lessing",¹⁸ ni se parece a las fábulas dramáticas de otra pieza inglesa y varias italianas que tienen como protagonista a un personaje similar. Si la comedia de Gorostiza tiene un notable efecto moral entre el público, ello sólo puede tener una explicación: "Él no imitó, él no hizo una pintura secundaria o terciaria, él hizo lo que los grandes pintores: copió directamente de la naturaleza."¹⁹ Pasa entonces a explicar por qué le parece "un cuadro moral lleno de verdad":

¿Quién de vosotros, señores, no la conoce? ¿Quién no ha admirado la maestría, la profundidad de observación, la exactitud filosófica con que está trazado el carácter del jugador desenfrenado e invariable en el personaje de Carlos, el novio que, arrastrado por el impulso irresistible del vicio, corre a satisfacer la sed ardiente de goces devoradores que ofrece el juego a sus víctimas, y eso en el momento mismo en que iban a verificarse sus bodas? ¿Quién no ha contemplado también tristemente conmovida [*sic*, ¿por *conmovido*?] la figura secundaria pero no menos bien copiada de Jacinto, el amigo del jugador vicioso también, el demonio tentador, el Mefistófeles del desdichado Carlos?²⁰

El examen que hace, a continuación, de los otros personajes de la obra y de las circunstancias en que se hallan, así como de algunos rasgos formales de la misma, descritos de manera muy general, termina con "la naturalidad bien conducida del desenlace" y su consiguiente moraleja: "La moraleja que se desprende de la comedia y que se encarga de pronunciar *El jugador* se acepta con gusto como un bálsamo

¹⁸ *Idem*. Resultaría interesante averiguar qué tanto conocía Altamirano de la obra teórico-crítica de Lessing. Esta breve referencia se halla en la pieza XIV (16 de junio de 1767) de la *Dramaturgia de Hamburgo*, y la que trata, más adelante, del efecto moral de la comedia se encuentra en la XXI (7 de agosto de 1767). ¿Habría conocido Altamirano únicamente lo que escribió Lessing acerca de la comedia como género dramático, a través de una selección monográfica, por ejemplo, o habrá dispuesto del texto completo de "el más grande y más profundo de los críticos dramáticos"? (*Ibidem*, p. 267.)

¹⁹ *Ibidem*, p. 265.

²⁰ *Ibidem*, pp. 265-266.

preservativo, y no como una corrección."²¹

La idea del "bálsamo preservativo" que para Altamirano es *la moraleja* proviene, supuestamente, de aquella famosa cita de Lessing que se refiere a la "auténtica y general utilidad de la comedia", utilidad que "consiste en la risa por ella misma". Altamirano la transcribe completa (también nosotros nos hemos valido de ella en el apartado 1 del capítulo II). Pero advirtamos que Altamirano ha caído en un *quid pro quo*. El texto de Lessing, que postula como preservativo propio de la comedia a la risa o al ridículo, y no a la discursividad moralizante, se refiere a la obra original de Regnard, que precisamente carece de una moraleja explícita, siéndole suficiente la exhibición ridícula del vicio. El personaje de Regnard concluye la obra asumiendo su castigo con un breve parlamento, entre cinico y melancólico. A la sugerencia de su criado de que ahora le tendrá que leer un tratado del estoico Séneca, después de haber sido abandonado por la novia y, además, repudiado y desheredado por su padre, él responde:

Anda, ve [a traer el libro]. Consolémonos, Héctor. Y cualquier día de éstos
el juego me resarcirá de las pérdidas en el amor.
[*Va, va, consolons-nous, Hector: et quelque jour
le jeu m'acquitterá des pertes de l'amour.*]²²

Mientras que Altamirano está tomando en cuenta la adaptación o "imitación" de Gorostiza, la cual, dentro de la tradición didáctica y moralizante en que se inserta, incluye esta vez una larga moraleja de veinticuatro versos que termina diciendo:

El que vive de engañar,
el que su familia olvida,
el que no piensa ni cuida
sino en deber y trampear;

²¹ *Ibidem*, p. 267.

²² Acte V, scène XII et dernière. J. F. Regnard, *Le joueur*, Paris, L. Hachette, 1853, p. 109.

en fin, el que a todo precio
 juega, pierde y se envilece,
 don Jacinto, no merece
 compasión, sino desprecio. (I, 453-454)

La reivindicación de Gorostiza como autor mexicano se consuma entonces, en cuanto a sus cualidades dramáticas, precisamente por la orientación didáctico-moralizante de su producción, en el primer texto amplio que se le dedica en su país de nacimiento, por parte de un escritor liberal que se identifica plenamente con él en lo político y en lo literario. Recibidos como legítima herencia cultural de la antigua metrópoli, los rasgos ideológicos fundamentales del neoclasicismo y la Ilustración continuaban vigentes en la república restaurada, coadyuvando a su moralización, considerada ésta como requisito indispensable para su consolidación.²³ No se le escapó a Altamirano, a pesar de su admiración, la principal limitación de Gorostiza como dramaturgo ya señalada por Larra, y finalmente se ve precisado a dejar constancia de ello. Si ha optado por *El jugador* como lo mejor de Gorostiza, fue porque "el enredo aquí es natural y no entra para nada ese desgraciado ingenio de travesura que se opone radicalmente a uno de los objetos dramáticos y es: el de sorprender al público, el de mantener su atención y su interés con el desarrollo de una acción copiada de la vida real".²⁴ Pero lo que sí omitió del todo, como es patente en el *quid pro quo* señalado, fue el cotejo del texto de Gorostiza con el de Regnard.

²³ Especial lugar concedían los liberales a la moralización del país, como Altamirano lo hace en otro lugar cuando asienta que "Pero nosotros deseamos la moral ante todo, porque fuera de ella nada vemos útil, nada vemos que conduzca a la dicha, nada vemos que pueda llamarse verdaderamente placer; y como los sentimientos del corazón tan fácilmente pueden ser conducidos al bien individual y a la felicidad pública cuando se forman desde la adolescencia, deseamos que en todo lo que se lea en esta edad haya siempre un fondo de virtud." En *Revistas literarias de México*, ed. particular del autor, México, F. Díaz de León y S. White, impresores, 1868, p. 39.

²⁴ "Manuel Eduardo de Gorostiza, dramaturgo", en *op. cit.*, p. 268.

La tarea de comparar las obras traducidas o adaptadas por Gorostiza con sus versiones francesas originales ha sido ya hecha, en lo que se refiere a su periodo madrileño, por Alfonso Saura y Ermanno Caldera en años recientes.²⁵ No así en lo que corresponde a su amplio periodo mexicano, aunque su necesidad se nos hace claramente manifiesta con el caso de Altamirano.²⁶ Solamente llevando a cabo dicha labor, aun cuando estuviese limitada a cierto número de obras, será posible ubicar adecuadamente a Gorostiza en la historia del teatro hispánico, tanto en su origen peninsular como en su continuación americana. Por lo pronto, transcribo *in extenso*, a guisa de ejemplo, los resultados que obtiene Saura de la comparación entre ambas versiones de *El jugador*, en sus aspectos anecdóticos y formales:

Gorostiza ha simplificado la intriga de Regnard. El método ha sido la reducción de personajes sobre la escena. Ha suprimido todo el episodio de la condesa con sus anexos: rivalidad amorosa y el personaje del falso marqués. También han desaparecido el padre (Geronte) algunos de cuyos parlamentos han sido heredados por D. Manuel, el Dorante de Regnard, al que Gorostiza ha hecho no sólo tío y rival de don Carlos, sino tutor de la joven. Igualmente ha sido suprimido Toutabas, el maestro

²⁵ En el volumen colectivo *La traducción en España (1750-1830)*, editado por Francisco Lafarga (Lleida, Universitat de Lleida, 1999), Alfonso Saura se ha encargado de revisar meticulosamente *El jugador*, *El amigo íntimo*, *El cocinero y el secretario*, *El amante jobado* (estas dos de Scribe) y la versión atribuida a Gorostiza de *La casa en venta* (cfr. "Manuel Eduardo de Gorostiza, traductor", pp. 507-519); mientras que Ermanno Caldera compara "Diferentes maneras de traducir a Scribe", contrastando varias obras del autor francés traducidas por Manuel Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, José María de Carnerero, y Gorostiza (con *El cocinero y el secretario* este último; *op. cit.*, pp. 429-436).

²⁶ En cierta forma, Joaquina Rodríguez Plaza ha inaugurado dicha tarea en los preliminares con que presentó la edición conjunta de *Don Bonifacio y La chimenea* (Xalapa, Universidad veracruzana / Instituto Veracruzano de Cultura, 1990, Colección Rescate, núm. 32). Aunque su objetivo no sea el de llevar a cabo un cotejo riguroso, en ellos dedica importantes observaciones a la relación de la primera pieza con su fuente, o más bien fuentes francesas (de Scribe, claro), que sí tuvo a la mano. En el caso de la segunda, aún no se ha podido siquiera identificar a su autor.

de tric-trac. Pero aparece don Jacinto, amigo de don Carlos, cuyo papel parece ser el de incitarlo al juego. En cambio Gorostiza ha mantenido y adaptado los personajes populares: los dos criados y los tres secundarios —usurero, zapatero y sastre— (Mme La Ressource, usurière; Mme Adam, sellière; M. Galonnier, tailleur). Los personajes quedan así en nueve: cuatro aristócratas, dos criados, tres secundarios que representan al mundo del artesanado y el comercio. Así, lo que esta versión pierde de complejidad en la acción lo gana en proximidad a las costumbres de su tiempo. Finalmente señalemos un tercer elemento: la insistencia en la lección moral, que no sólo se deduce de la trama, como en el original, sino que se explicita en la última escena.

Por lo demás, esta versión se ajusta enteramente a la estética clasisista. La acción no sólo es una sino que está simplificada respecto de su original. Lugar y tiempo se ajustan enteramente a los requisitos; se observa la unión de escenas, etc. En cuanto a las partes cuantitativas, Gorostiza ha mantenido los cinco actos y el verso, si bien muy ajustados al gusto español. Para su versión se ha servido de romances y redondillas, notables por su calidad.²⁷

Y recordando detalles varios, continúa la argumentación que se ha planteado desde el comienzo, para decidir si se trata de una traducción más o menos fiel, o de una "imitación", que en la práctica es sinónimo, como lo hemos visto, de lo que ahora llamaríamos *adaptación*:

A mi juicio, lo máspreciado de esta versión es la capacidad de reelaboración a partir del texto original. A veces es pura necesidad de adaptar los caracteres o los detalles de la trama al público y a la sociedad para que cumpla con la verosimilitud y finalidad moralizadora de la sátira. Pero otras es auténtica creación despegándose del modelo original.²⁸

Decidido por la segunda opción, y habiendo tomado en cuenta las aportaciones ideológicas del "imitador", para Saura es claro que tanto esta obra como *El amigo*

²⁷ A. Saura, "Manuel Eduardo de Gorostiza, traductor", en *op. cit.*, p. 508.

²⁸ *Ibidem*, p. 509.

Intimo se sitúan a mitad de camino entre las traducciones de Gorostiza y sus obras definitivamente originales. Los temas que Gorostiza aporta cuando escribe creativamente, tales como la condena del juego (igual que Lizardi hizo en su momento), "reflejan los valores ideológicos de la Ilustración y de la burguesía naciente".²⁹

Por último, en cuanto a la ubicación del propio Jean-François Regnard (1655-1709) dentro del clasicismo francés, hay que señalar que se le considera como un epigono de Molière. Con mayor disposición que éste para armar una trama, carecía de la penetración de su antecesor, y de su habilidad para mostrar el fondo de un verdadero carácter. Dueño de un tono despreocupado, presentó las debilidades de su tiempo de una manera realista y divertida, sin la fiereza del autor satírico. Aunque se mantiene dentro de la normatividad del clasicismo, la ligereza de su producción hace patente ya el agotamiento del mismo en Francia y el comienzo de su transición hacia el modelo dramático de la *pièce bien faite*.

2. A *PÍCARO, PÍCARO Y MEDIO*: EN EL "TRIBUNAL DEL BUEN HUMOR" DEL VODEVIL

Probablemente adaptada de un *vaudeville* (o quizá de una ópera cómica, como *La casa en venta*), *A pícaro, pícaro y medio* constituye un ejemplo muy ilustrativo de aquel otro tipo de teatro cómico francés que tuvo en el mundo hispánico una influencia importante, al menos en el caso de nuestro dramaturgo; una variedad ligera destinada francamente a la diversión, y que por lo mismo se apartaba de las exigencias de la comedia clásica y de sus aspiraciones de universalidad.

Ya para fines del siglo XVII se le daba el nombre de *vaudeville* a una obra teatral en la que la parte hablada alternaba con canciones de carácter popular, basadas en aires conocidos o por lo menos fáciles de retener por el oído. Se trataba, pues, de una pieza con "intermedios" o *divertissements* musicales y cantados. También se llamaba

²⁹ *Ibidem*, p. 518.

así la cancioncilla popular, generalmente satírica, y los cuplés (*couplets*) sueltos que pueden figurar indistintamente en una u otra obra cómica sin relación con la anécdota de la misma. La parte musical da cuenta, precisamente, para los etimologistas, del origen más remoto de este género teatral.³⁰

En su definición formal como género teatral mucho tuvo que ver Florent Carton Dancourt (1661-1725), quien, además de haber intentado en varias ocasiones la comedia a la manera de Molière, se distinguió por su éxito con la comedia en un acto, siendo considerado como el padre del vodevil, según lo explica Karel Livanský:

En su época, algunas piezas de Dancourt tuvieron una notable repercusión. Se trata sobre todo de obras en un acto, donde la realidad de la vida está constreñida al máximo; la acción no solamente se halla concentrada y limitada en razón de su breve duración, sino también por el lugar [único]. La dimensión mínima en cuanto al espacio y el tiempo demandaba del autor una gran experiencia en lo que concierne al arte de la brevedad.

*[A l'époque, certaines pièces de Dancourt eurent un retentissement assez important. Il s'agit surtout des pièces en un acte, où la réalité de la vie est serrée au maximum, l'action est non seulement concentrée et même limitée par une courte durée mais aussi par le lieu. Dimension minimum de l'espace et du temps exigeait de l'auteur une expérience assez élevée même en ce qui concerne l'art du raccourcissement.]*³¹

Duración breve, no sólo de la pieza en sí, sino también de la historia representada,

³⁰ Una de las hipótesis al respecto afirma que el término se había originado en las canciones báquicas y satíricas que, en el siglo XV, componía Olivier Basselin, obrero del valle (*val* o *vau*) de Vire, región de Normandía; corrompido en *vaudeville*, quedó al fin como genérico para designar las comedias con cuplés.

³¹ K. Livanský, "Vaudeville: Nouveau genre dramatique français à la fin du 17^e. siècle", *Acta Universitatis Carolinae, Universita Karlova, Praga, 1971* (Philologica 1, Romanistica Pragensia VII), p. 115.

y lugar único, no como exigencias de una preceptiva, sino como requerimientos lógicos de la práctica teatral, pues resulta evidente que la dimensión mínima de los vodeviles desaconsejaba los cambios escénicos y las transiciones temporales por razones de economía, incluida la economía financiera del espectáculo. Recogiendo sus temas, además, de la vida cotidiana de los burgueses y los campesinos, y destinados en su origen a públicos sencillos ávidos de diversión, la brevedad misma se proponía una comunicación eficaz aunque de corta duración. Poética no doctrinal, los cuplés también tenían su razón técnica de ser, y no respondían tan sólo al gusto por la música:

Sus propósitos eran [...] animar la acción, divertir (*le "divertissement"*), acercar al actor y al espectador; pero también el poder concluir la acción brevemente y con precisión, dar realce a los personajes principales, y [por último] subrayar una idea, expresada dentro de la pieza ya sea directamente, o ya sea de una manera indirecta, idea que era importante para el autor y que él consideraba digna de ser repetida.

*[Leur but était (...) d'animer l'action, de divertir (le 'divertissement'), de rapprocher l'acteur et le spectateur, mais aussi de conclure l'action brièvement et avec concision, de mettre en relief les personnages principaux, de souligner une idée, proclamée dans la pièce soit directement soit d'une manière indirecte, idée importante pour l'auteur et qu'il considère comme digne d'être répétée.]*³²

Los vodeviles no renunciaban, pues, a la moraleja; antes al contrario, la subrayaban mediante el uso de los otros elementos teatrales, por sencilla que fuera en sus alcances:

En este sentido, la "diversión" o el "intermedio" son, por así decirlo, una especie de remate (ya sea total, ya sea parcial) de la acción, o de uno de sus elementos; y por último, a veces se halla una especie de estribillo que toma el aspecto de una sencilla lección moral o social. Éste es en

³² *Ibidem*, p. 116.

general el punto culminante del espectáculo, subrayado por los otros medios teatrales, por la música y a veces por el ballet.

[Dans ce sens, le 'divertissement' ou l'"intermede' sont pour ainsi dire une sorte de sommet (soit total, soit partiel) de l'action ou de l'un de ses éléments et à la fin, on trouve parfois une sorte d'envoie sous forme d'une simple leçon morale ou sociale. C'est en général le point culminant de la distraction, souligné par d'autres moyens dramatiques, par la musique et parfois par le ballet.]³³

Sin embargo, dentro de este género teatral el canto, la música y a veces el ballet no eran más que elementos auxiliares que complementaban al texto literario y nunca lo sobrepasaban; mientras que en la ópera cómica, que tendrá un desarrollo paralelo al del vodevil, tales elementos serán por lo menos equivalentes en importancia al texto literario.

A diferencia de Livanský, utilizo la expresión *género teatral* para caracterizar al vodevil, precisamente por la concurrencia en él de los "elementos auxiliares" mencionados, no tratándose propiamente de un género dramático definible sólo por sus características literarias. En ese sentido, cabe pensar en el vodevil como un *molde espectacular* en el que tenían cabida la crítica moral y social, la comedia de enredo, la farsa y hasta la "comedia sentimental" o el melodrama, como ya lo observó Usigli en el caso de *Estela* o *El padre y la hija*, original de Scribe.

Y por último, antes de pasar al texto de Gorostiza, es necesario señalar también el carácter evidentemente *convencional* que tenía este género, en razón de su utilización de tales elementos auxiliares. El tránsito del parlamento hablado al canto es una convención escénica que se aparta de la verosimilitud estricta e induce, a su vez, la presencia de otras inverosimilitudes, mayores o menores, en la anécdota de la obra en un acto, las cuales se hacían evidentes al convertir los vodeviles en teatro hablado

³³ *Idem.*

mediante su adaptación para el público hispánico. Por lo que toca al ámbito temporal en que se desarrolla la acción, ello es plenamente manifiesto en *A pícaro, pícaro y medio*.

La acotación o didascalía que precede a la obra únicamente nos informa que "La escena tiene lugar en la casa de campo de Céfira, distante algunas leguas de París, y representa una sala bien adornada" (143). Pero en cuanto al tiempo es razonable deducir, por el desarrollo mismo de la acción y por algún detalle adicional, que ésta comienza hacia el medio día: en una de las primeras escenas, un personaje le ofrece a otro "algún desayuno" (149). La inverosimilitud que resultará evidente al final consistirá en que, aun tratándose de una obra en un acto con acción continua, cuya duración aproximada sería de una hora, terminará con "noche cerrada" (161). Pues bien, vayamos al *planteamiento* de la situación que se realiza bastante completo en una sola escena, mediante el recurso de una carta. Céfira la recibe de parte de su tío, quien le anuncia la próxima llegada de su hijo Blinval, con quien ha de casarse; pero en ella también le advierte que, durante los cinco años que han dejado de verse los primos, Blinval ha desarrollado la pretensión de haberse convertido en filósofo; aunque de una clase peculiar: es de los que hablan mal y piensan mal de todo. Así que, en el trance de casarse, el primo ha concebido el plan de conocer secretamente la condición actual de Céfira ("tu carácter, tu conducta, tus inclinaciones y el estado de tu corazón": 144), desconfiando de la libertad que ha tenido ésta, por tres años, como viuda joven y rica. Para ello se presentará en la quinta de Céfira, disfrazado de un hombre mayor, haciéndose pasar por el ayuda de cámara de Blinval, con el propósito de intimar con una tal Catán, ama de llaves vieja y hablantina, de la que han tenido referencia por sus conocidos y que está al servicio de ella, a fin de sonsacarle toda la información que se pueda.

Indignada por el examen a que será sometida, Céfira decide corresponderle al primo con la misma moneda, engañándolo igualmente, asumiendo el papel de la vieja Catán y alternándolo con su propia identidad, pues "nunca hubo cosa más fácil que

engañar a los que se creen bastante diestros para engañar a los otros". Pero hará esto provocándolo adicionalmente, como es conveniente con ellos: "en irritando antes un poco su amor propio..., en ofuscándoles primero con algunas mentiras verosímiles que hieran su imaginación y les impidan el entrar después con ellos mismos en cuentas..." (145) Aplicará, así, el consejo de su propio tío, quien concluía su misiva diciéndole:

Diviértete, pues, un poco con semejante extravagancia, y hazle rabiar un sí es no es, para que aprenda a su costa que no siempre se acierta discuriendo lo peor; pero no olvides, por Dios, que su propio padre es el denunciante, y que no quiere que le juzgues en otro tribunal que en el del buen humor. (144)

La excusa para que no se presente Blinval personalmente, y en su lugar aparezca el supuesto ayuda de cámara llamado Dubois, será el haber sufrido un accidente con el transporte en que viajaba. La burla comienza al fingir la novia una indiferencia absoluta ante el suceso.

Escarmiento y diversión inocente tendremos, pues, en esta obra francesa de autor no identificado, la cual fue traducida y/o adaptada en España desde finales del siglo XVIII,³⁴ y cuya "imitación" fue realizada por nuestro autor "probablemente en México, ya que no se ha encontrado ningún registro sobre su representación en Madrid [esto es, atribuyéndosela a Gorostiza]", según afirma Jefferson Rea Spell, quien, en tratos con los descendientes de éste, obtuvo su borrador autografiado y la editó

³⁴ Jerónimo Herrera Navarro, en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, nos proporciona dos referencias de esta obra, atribuyéndosela en ambos casos a Luis Antonio José Moncín (?--1801?). Primero, como "comedia jocosa" (p. 310) cuyo manuscrito se halla en la Biblioteca Municipal de Madrid, fechado en 1794, y que fue aprobado por la censura el 10 de septiembre de ese año. Y luego, como sainete destinado a la "compañía de Rivera" (p. 315), según recibo autógrafo de 28 de enero de 1795. Fue publicada sin nombre de autor ni traductor en Valencia (1817), según Julio Cejador y Frauca (*Historia de la lengua y literatura castellana*, Madrid, Tip. de la "Revista de Archivos, Bibl. y Museos", 1917, p. 371).

posteriormente.³⁵ En su nota preliminar el editor asienta que "Se presentó en México el 15 de diciembre de 1843 y el 22 de abril y el 9 de diciembre de 1844" (143).³⁶ Quizá Gorostiza pensó que aquí era totalmente desconocida hasta entonces, pero hay noticias de lo contrario.³⁷

El recurso del engaño con escarmiento era frecuente en el teatro francés de boulevard, que con ello no renunciaba del todo a la tradicional finalidad didáctico-moralizante de la comedia clásica (patente en el estribillo de los cuplés, como hemos visto), pero que a la vez privilegiaba francamente la diversión inocente (o inocua, según se prefiera), convirtiendo así la escena en un complaciente "tribunal del buen humor". La diversión que garantizaba el esquema del engaño aumentaría, presumiblemente, en este caso, por tratarse de un engaño doble; el cual tendría el

³⁵ Con la acotación del autor de que se trata de una "comedia en un acto imitada del francés", es una de las obras cuya edición preparó Spell y que Emilio Carballido obtuvo para su publicación en *Tramoya* (Universidad Veracruzana / Rutgers University-Camden, nueva ép., núm. 61, oct.-dic. de 1999, pp. 143-164). Al parecer la versión de Gorostiza estuvo inédita hasta entonces, y de aquí provienen nuestras citas.

³⁶ En relación al origen mexicano de la "imitación" de Gorostiza, existen dos datos que confirmarían la hipótesis de Spell. Primero: los actores cuyos nombres aparecen después de la lista de personajes, Soledad Cordero y [Miguel] Val[le]to, formaban parte de la compañía del teatro Principal en 1844 (cfr. E. de Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica...*, p. 433). Y segundo: el parlamento inicial de Blinval en la escena V parece referirse al colegio de la Enseñanza Nueva, que se hallaba en el convento de Nuestra Señora de Guadalupe, en la ciudad de México, y era conducido por las religiosas de la Compañía de María; también conocido como el colegio de las Inditas. Esta referencia localista, lo mismo que la mención que se hace de la calzada de San Antonio Abad en *La chimenea*, resultan grotescas ya que las dos obras se desarrollan en París. Ambas parecen ser gracejadas absurdas para complacer a un público no muy exigente. Blinval dice aquí: "¡Caramba con la tal Catán! ¡Con siglo y medio en cada pata de gallo, y todavía se cree una niña de la Enseñanza! [...]" (148).

³⁷ El propio J. R. Spell la había incluido como uno de los sainetes representados en el Coliseo de la ciudad de México durante la temporada 1805-1806 (cfr. *Bridging the Gap*, p. 63). Y Armando de María y Campos recoge el dato de que también se representó ahí mismo en 1807 (cfr. *Cien años de teatro en México*, México, Costa-Amic, s. f., [La Máscara], p. 19).

atractivo adicional, durante la representación, de mostrar la destreza profesional de los actores, al exigirles vertiginosos y drásticos cambios de apariencia y personalidad, toda vez que a lo largo de la obra se alternarían las personalidades falsas y las verdaderas.³⁸ Y desde el punto de vista estrictamente dramático, el recurso del engaño se avenía bien con la dinámica reconcentrada de la obra en un acto, no exigiéndole al autor prolongar el engaño de manera verosímil.

Con el planteamiento antes descrito, el espectador intuye ya que la comedia terminará en boda de todas maneras. Toda la sustancia del nudo consistirá entonces en los fingimientos de que Céfira se valdrá para trastornar a Blinval, como su indiferencia ante el accidente y su interés en asistir, por lo contrario, a la fiesta de una vecina que podría durar varios días, quizá diez o doce; y luego, la insinuación que se hace de que esa misma noche se espera en casa una visita misteriosa, que podría ser la de un tal joven Dolban, un fatuo que le es sumamente antipático a Blinval, y con quien al parecer está concertada una cita para la firma del contrato matrimonial. Así se llega a la situación que exige el desenlace, y que permite la construcción imaginaria de una tercera personalidad masculina: Blinval en su papel de ayuda, escondido y a oscuras en la noche cerrada que pide la trama, siendo requerido por Céfira, *como si fuese el fatuo Dolban*, a firmar el contrato... que desde luego lleva su nombre verdadero, con lo cual se consuma su propio matrimonio con ella, pero bajo engaño.

El recurso dramático de que aquí echa mano el autor reiteradamente es el de la ironía. Céfira se permite decir la verdad en medio de las situaciones falsas que va creando, como el acordarse, por los "ojuelos" y "la nariz acaballada" del supuesto Dubois, "de un traidor a quien yo he amado mucho desde mi infancia" (149), cuyo castigo recomienda entonces el mismo Blinval, justamente cuando ella lo está

³⁸ Tal fue el atractivo que hallamos en la que seguramente fue la única representación de esta comedia que se hubiese hecho en el siglo XX, dirigida por Francisco Beverido, en Xalapa, Veracruz, como parte de un Coloquio en homenaje a nuestro autor, organizado por la asociación teatral Candileja (31 de agosto de 2000).

ejecutando:

CÉFIRA

Pues mire usted... me alegro que usted me lo aconseje, porque me quita usted cierto remordimientillo...

BLINVAL

¿Cómo?

CÉFIRA

Es que ya hace tiempo que me estoy burlando del susodicho sin que él lo conozca, lo que no ha dejado a veces de escocerme un poco.

BLINVAL

¿Qué dislate!... Vénguese usted, vénguese usted bien de ese mentecato... porque estoy seguro, cuando no conoce que se burlan de él, que el tal merece el nombre de mentecato.

CÉFIRA

Como usted lo dice. (149)

A partir de cierto momento, todo lo que se diga del supuesto amante y del matrimonio con él concertado será verdad, pero respecto del protagonista mismo, a quien consumen los celos por ignorancia de la verdad. Como si Céfira fuese una especie de Tiresias consciente de las ironías en que aquél ha caído. Con la enorme diferencia, sin embargo, de que todo lo que le ocurre a Edipo transita por la vía de una rigurosa verosimilitud y es espontáneo. En tanto que el castigo de Blinval es el resultado mecánico, no de las acciones a que lo induce su carácter, sino de las manipulaciones de Céfira, quien le demuestra así su mayor astucia, concluyendo con lo que en su origen pudo haber sido un cuplé:

CÉFIRA

Es que contabas sin la huésped, porque, en amor como en todo, siempre se ha dicho que el que piensa ser pícaro se encuentra muy a

menudo con otro más diestro que él, y que es en realidad pícaro y medio. (164)

Caracteres muy esquemáticamente trazados, ausencia de verosimilitud, desarrollo mecánico y por lo mismo falto de organicidad interna a pesar del cuidadoso cálculo de las situaciones, tales fueron las críticas que al paso del tiempo iba recibiendo la "pieza bien hecha" en su modalidad de comedia-vodevil. A lo cual habría que añadir su escasa densidad intelectual, como es patente aquí en las muy convencionales afirmaciones que se hacen alrededor del problemático tema de la lucha entre los sexos. Tan convencionales como la imagen misma de lo que, para la burguesía francesa, era un filósofo neófito de la época prenapoleónica.

Muchos debieron de haber sido los vodeviles franceses con anécdotas similares, de los que Gorostiza pudo haber tomado el recurso de la intriga para escarmiento. No es que en el vasto repertorio de la comedia áurea no las hubiese, pero hemos señalado ya la distancia que nuestro autor tomó respecto de ella. Se trataba de un tipo de trama que no renunciaba del todo a la moralización, al mismo tiempo que podía divertir, habiendo mostrado el vodevil su eficacia con el público francés. En el caso específico de *A pícaro, pícaro y medio*, resalta la semejanza del Blinval que en ella se presenta con el don Severo de la primera obra de Gorostiza: también es "filósofo", no conoce todavía el mundo "sino por los libros" (144), y en su conducta muestra un defecto que, en el trance de casarse, amerita una corrección preventiva.

Larra señaló en su momento las deformaciones por las que pasaba el vodevil al ser adaptado a la escena española, al tiempo que sugería los criterios idóneos para seleccionarlos:

El vaudeville, género de composición dramática puramente francés, fue una mina inagotable; género complejo, verdadero *melodrama* en miniatura, así participa de la ópera como de la comedia; hijo de las costumbres francesas, bástale su diálogo diestramente manejado y erizado de puntas epigramáticas; esto, y algunos casos monótonos que giran casi siempre sobre temas semejantes, bastan a adornar una idea

estéril que pocas veces produce más de una o dos escenas medianamente cómicas. El pueblo francés, tan cantor como mal músico, se paga de eso, y tiene razón, porque no le da más importancia que la que tiene, y porque rico el teatro de cómicos excelentes, el juego mimico y la perfección del arte prestan interés del otro lado de los Pirineos a la composición más desnuda de mérito y de originalidad.

Pero aquí donde el vaudeville empieza por perder la mitad de su ser, es decir, la parte música, aquí donde no es la expresión de las costumbres, aquí donde el público ha menester de composiciones más llenas, de más ingenio y enredo, su introducción debía de ser muy arriesgada, y sólo se le podía admitir en cuanto a comedia y a cuenta de comedias. Son sólo admisibles, pues, en la escena española aquellos vaudevilles que giran sobre un argumento y un enredo cómico de algún bulto, y aquellos en que queda [aún] material para llenar una pieza en un acto aun después de suprimida la música, y [aun] eso sin darle gran importancia, sin tratar de llenar con ellos una función entera.³⁹

3. LOS ALTIBAJOS DE LA PIEZA BIEN HECHA: *UN ENLACE ARISTOCRÁTICO*, DE SCRIBE Y LA CHIMENEA, DE AUTOR DESCONOCIDO

Así como hemos considerado al vodevil, por sus elementos escénicos, como un "molde espectacular" en el que tuvieron cabida diversos géneros dramáticos (comedia de crítica moral y social, comedia de enredo, farsa y "comedia sentimental" o melodrama), también la *pièce bien faite* es considerada como un molde o prototipo en términos estrictamente dramáticos. De ahí que hayan cabido bajo esta designación las obras de autores a cual más diversos, algunos prácticamente olvidados como Scribe y sus colaboradores, y otros que ocupan un lugar trascendente en la historia del teatro, como Henrik Ibsen, de acuerdo a la exposición que de los orígenes del término hace Patrice Pavis:

³⁹ M. J. de Larra, "De las traducciones. De la introducción del vaudeville francés en el teatro español [...]", en *Obras II*, p. 181. Este artículo apareció originalmente en *El Español* el 11 de marzo de 1836.

Nombre atribuido en el siglo XIX a un tipo de obras que se distinguían por su intriga y la organización perfectamente lógica de su acción. Es a Eugène Scribe (1791-1861) a quien se le atribuye la creación de la expresión y su significación. Otros autores (Sardou, Labiche, Feydeau, incluso el mismo Ibsen) construían sus obras siguiendo esta misma receta. Pero más allá de esta "escuela de composición", históricamente situada, la *pièce bien faite* describe un prototipo de dramaturgia postaristotélica que recuerda el drama de estructura cerrada; llega a ser sinónimo de una técnica de escritura cuyos hilos son lo suficientemente evidentes y numerosos como para ser catalogados.

Si el término puede aplicarse, de alguna manera, tanto a las anodinas obras de Scribe, lo mismo que a alguna tragedia moderna como *Espectros*, es porque se refiere específicamente a ciertas técnicas de composición que pudieron haber tenido, y de hecho tuvieron, sus altibajos a lo largo del siglo XIX; siendo apenas un punto de partida para autores como Ibsen en la recuperación del espíritu trágico, o la meta misma de un teatro meramente efectista que Pavis continúa describiendo *in extenso*:

El primer requisito es el desarrollo continuo, riguroso y progresivo de los movimientos de la acción. Incluso si la intriga es muy complicada (véase *Adrienne Lecouvreur*, de Scribe), el suspense debe ser mantenido sin falta. La curva de la acción presenta altibajos y una serie de *quidproquos*, efectos o golpes de efecto. El propósito es evidente: mantener despierta la atención del espectador, utilizar la ilusión naturalista.

La disposición de la materia dramática se realiza según normas muy precisas: la exposición prepara discretamente la obra y su conclusión; cada acto comprende una ascensión de la acción puntuada por un punto culminante. La historia culmina en una escena central (escena obligatoria) donde los diferentes hilos de la acción se reagrupan para revelar y resolver el conflicto central. Es la oportunidad que tiene el autor (o su delegado, el *raisonneur*) para introducir algunas fórmulas brillantes o profundas reflexiones. Es el lugar por excelencia de la ideología, la cual toma la forma de verdades generales e inofensivas.

La temática, por original y escabrosa que sea, nunca debe ser problemática y proponerle al público una filosofía que podría serle

extraña. La identificación y lo verosímil son sus reglas de oro.

La *pièce bien faite* es un molde en el que se vierten los acontecimientos, cualquiera que sea su especificidad. La dialéctica entre fondo y forma —la búsqueda de una forma adecuada a un contenido y vice-versa— es pues completamente inexistente: no hay un desarrollo orgánico del uno y/por el otro, sino la aplicación mecánica de un esquema tomado de un modelo clásico caduco. La obra bien hecha es la culminación y probablemente el “acabamiento” (paródico sin saberlo) de la tragedia clásica.

No es por ello sorprendente que la *pièce bien faite*, a pesar de la apariencia feliz de su formulación, se haya transformado en el prototipo y en el cualificativo de una dramaturgia muerta y de una técnica poco imaginativa, el símbolo de un formalismo abstracto y de un contrasentido con respecto a la dramaturgia y su poder crítico de la realidad. No obstante, siempre ha tenido éxito entre escritores de bulevar o de folletines televisuales.⁴⁰

Y pues de altibajos hemos hablado por nuestra cuenta, en relación a los resultados diversos que se obtuvieron en el siglo XIX con la aplicación de este prototipo, *Un enlace aristocrático* representaría, dentro del cúmulo de traducciones o adaptaciones que hizo Gorostiza, las limitaciones ideológicas de una dramaturgia caduca; en tanto que *La chimenea* puede mostrarnos algunos de los contenidos latentes que permitieron su rescate por parte de la tradición de la farsa francesa, que resurge después de Scribe en los autores mencionados por Pavis.

La publicación de *¡Vaya un apuro!* (estr., México, 1845) en la colección de Victoriano Agüeros lleva una nota del editor, la cual también se refiere a *Un enlace aristocrático* (estr., México, 1846), afirmando que los dos textos fueron originalmente publicados en *El Repertorio Mexicano*, en 1846, “con la firma del Lic. Sánchez Vicuña, natural de Maravatío”: “Creemos que ambas obras son de Gorostiza [continúa el editor], pues el estilo, los recursos escénicos, el carácter de los personajes, etc., así

⁴⁰ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983 (Paidós Comunicación, 10), pp. 365-366.

parecen confirmarlo. Como nosotros, lo creen algunos literatos entendidos. Además, el Lic. Sánchez Vicuña es un nombre desconocido en nuestra historia literaria [...]” (IV, 415). El recurso del seudónimo, que tiene visos de ser una tomadura de pelo, era consecuencia, al parecer, de los rumores que habían circulado en 1843, acusándolo de haber plagiado la *Emilia Galotti*, de Lessing, con la representación de *Emilia*, “drama magnífico” en cinco actos, como “original” de Gorostiza (véase el apéndice II, “Cronología de Manuel Eduardo de Gorostiza”).⁴¹ Sin pronunciarme sobre este último caso, del que además se desconoce el texto adaptado, doy por buena la atribución a Gorostiza, en el caso de *Un enlace aristocrático*, tomando en cuenta, sobre todo, el permanente interés que nuestro comediógrafo tuvo en Scribe, su autor original.⁴²

En el método de trabajo de Scribe, según es descrito por uno de sus colaboradores, el plan general de la obra tenía una importancia fundamental, y todos los hilos de la trama debían ser colocados estratégicamente desde el planteamiento.⁴³

⁴¹ Véase asimismo el prólogo de Joaquina Rodríguez Plaza a *Don Bonifacio...*, p. 20.

⁴² Casi todas las especificaciones de Gorostiza sobre las obras que publicaba decían, o bien “comedia... imitada...”, o bien “arreglada al teatro mexicano”. *Un enlace...* es la única que dice “comedia escrita en francés por Scribe... y traducida...” Esta anotación puede deberse al editor, quien la tomó de la revista mencionada. Las dos obras firmadas por el licenciado “natural de Maravatio” ostentan además la peculiaridad, quizá debida también a su origen hemerográfico, de llevar el texto de los apartes entre paréntesis, como si fuesen una acotación o didascalia.

⁴³ Ernest Legouvé justificaba, por ejemplo, el proceder de Scribe, con las expectativas que solían mostrar los espectadores: “El público, como entidad colectiva, es una criatura muy extraña, muy exigente y las más de las veces ilógica. El público insiste en que se llegue por pasos a todo y que todo le sea sugerido; al mismo tiempo, quiere ser sorprendido por lo que casi no se puede adivinar. Si algo les cae como del cielo, para usar una expresión popular, se quedan pasmados. Si algún suceso se anuncia de antemano en forma demasiado directa, se aburren. Resulta entonces que, para agradarlos, el dramaturgo tiene que tratarlos como alguien entendido y como alguien candoroso a la vez: esto es, tiene que dejar caer casualmente, en algún momento, una palabra que pase casi desapercibida y que les dé, sin embargo, una ligera idea de lo que va a suceder. Una palabra que entre por un lado y salga por el otro, y que, cuando “la situación” estalle enfrente de ellos, les haga proferir una exclamación de satisfacción, ese ¡Ah! que quiere decir: ‘Es cierto, el autor nos lo advirtió. ¡Qué estúpidos fuimos

Ello se puede apreciar en *Un enlace aristocrático*, donde en el espacio de las dos breves escenas iniciales se han colocado ya, a manera de dispositivos mecánicos, los indicios de todas las situaciones que emergerán después. Enunciada de manera escueta, la trama nos presenta el acontecer de dos parejas en torno al matrimonio. La pareja a que se refiere el título son un par de niños que llevan a cabo un matrimonio prematuro (a sus trece y once años, uno y otra), como consecuencia de los intereses hereditarios que entraban en juego durante la monarquía... pero también, al mismo tiempo, por el interés que se han tomado durante un periodo de convivencia, en el cual han tenido la oportunidad de imitar la vida adulta mirándola en la otra pareja. Esta otra es la de una rica heredera y un oficial de la guardia real, a quien aquella creyó muerto en combate y, habiendo decidido por ello entrar a un convento como canonesa, al reaparecer éste se ha casado con él en secreto. El temor al escándalo la tiene viviendo todavía con su tía, hablándose apenas con su esposo en los eventos sociales y desahogándose en la acostumbrada correspondencia secreta. Escribiendo una carta precisamente es sorprendida por el mayordomo en la primera escena, a la que sigue un monólogo mientras la esconde. Muy poco, en apariencia; pero Scribe ha

que no lo captamos!"

[The public as a collective entity is a very odd creature, very exacting, and most often very illogical. It insists that everything be led up to, be hinted at; at the same time, it wants to be startled by the quasi-unforeseen. If, to use the popular expression, a thing drops upon them from the skies, they are shocked. If a fact is too plainly announced beforehand, they are bored. In order to please them, then, the playwright has to treat them as both confidant and dupe: that is, he must casually drop at some point a word that shall pass almost unperceived and yet give them an inkling of what is going to happen; a word that goes in at one ear and out at the other, and that, when the "situation" bursts upon them, shall elicit an exclamation of content, that Ah! which signifies: "True, he warned us; how stupid we were not to have guessed as much!"] E. Legouvé, "Eugène Scribe" (translated by Albert D. Vandam), en Brander Matthews, ed., *Papers on Playmaking*, with a preface by Henry W. Wells, New York, Hill and Wang, 1957, p. 265. Scribe no dejó por sí mismo ningún documento "teórico"; pero aquí se halla una clara descripción de sus técnicas, como la que se refiere a lo que en el argot de los comediógrafos franceses se denominaba el *numérotage* (o planeación de la secuencia de escenas, ubicando a los personajes que participarían en cada una de ellas): *cfr.* pp. 258-259.

colocado ya los indicios de varias situaciones que se pueden enlistar en relación a los personajes:

- 1) En cuanto a Úrsula, la heredera, el dato de que, al solicitar su ingreso al convento, renunciaba tácitamente a su herencia, que recaía entonces en su prima Celina, la menor de edad. El casamiento secreto de Úrsula ha modificado ya esta situación, y provocará vaivenes en la trama, mientras que ella sólo busca la manera de hacerlo público. Ello sucederá al final, pero no por su propia decisión, sino como resultado casual de una confusión. La supuesta religiosidad de la aspirante a canonesa es contrastada por el mayordomo con la "manía" de las bodas prematuras, lo cual anuncia desde el principio el motivo que da título a la obra.
 - 2) De la niña Celina se sabe que tiene once años; que al tomar estado Úrsula "reunirá sobre su cabeza las dos herencias", incluyendo la suya propia; y que es convenientemente huérfana, lo cual hace presumir la necesidad de un mayordomo y administrador.
 - 3) El diligente mayordomo, que se jacta de su ubicuidad como tal, está muy al tanto de las dos herencias y dispuesto a ser útil a sus legatarias. Al consumarse el matrimonio de los infantes, asegurará de inmediato una futura colocación para su hijo, también niño todavía, pero ascendiendo a secretario. En su figura advertimos una contradicción que la trama hace inevitable: a pesar de presumirse ubicuo, en la primera escena no sabe por qué se está adornando la capilla, ni para quién llegó de París, la noche anterior, una canastilla nupcial. Su tarea al respecto es la de dejar caer esos datos al acaso, simplemente.
 - 4) Se alude a la manía casamentera de la tía de ambas herederas, quien disfruta, de cuando en cuando, la "diversión patriarcal" de arreglar alguna boda entre
-

campesinos. Al principio se sugiere que quizá se trate de eso, pero la trama revelará que los preparativos eran para la boda infantil. Es un personaje que nunca aparece en escena, aunque es quien gobierna la casa, ubicada no muy lejos de París. Su manía la hará acoger favorablemente la boda secreta de la sobrina.

A estos personajes sólo habrá que añadir en su momento a los maridos, el púber Octavio de Blaisville y el conde de Luzy (el oficial), más el atolondrado criado de campo que precipita el final confundiendo a la pareja adulta, que salía en fuga hacia París, en busca de su destino propio, con la pareja infantil, a la que también se le suponía en fuga.

Dos aspectos son entonces evidentes en la construcción de esta obra. Primeramente, su complejidad anecdótica; tanta que, a pesar de su brevedad, le parece a uno estar reseñando una comedia de Calderón, o algo semejante. Y en concomitancia con ello, la extrema condensación temporal en que ocurre la acción.

En cuanto a lo primero, son de notarse las peripecias por las que transita la boda infantil, del sigilo inicial con el que se prepara el festejo, al anuncio abierto de que el rey tuvo a bien autorizarla, accediendo a las gestiones interesadas del padre de Octavio; y luego, una vez que se ha consumado ella (estratégicamente fuera de escena), al enterarse el padre de Octavio del nuevo cambio en la situación hereditaria de Úrsula, sus intenciones de anularla... lo cual no ocurrirá gracias a las previsiones del rey.

Y en cuanto a lo segundo, la rápida sucesión temporal es posible porque varios eventos ocurren fuera de escena y sólo se les relata. Por lo demás, el público podría percibir la artificialidad de una situación que está ocupando varias horas, mientras lo que vemos en escena es un devenir aparentemente normal. De modo que, al igual que ocurre en *A pícaro, pícaro y medio*, a estos personajes se les hace de noche porque la trama lo requiere. La artificialidad es consecuencia, según decíamos, de la transformación del vodevil en teatro hablado. Mientras eran cantados, los cuplés le

conferían cierta intemporalidad a la acción, que así era aceptada. Al ser convertidos en diálogo llano, saltaba a la vista la inverosimilitud, perdiendo con ello los vodeviles "la mitad de su ser", en frase de Larra.

En cuanto a los comentarios que se hacen acerca del asunto de una boda infantil, aparecen tal cual vez las "puntas epigramáticas" a las que Larra se refería, como en la ocasión de recomendarle Octavio a su "esposa" que no brinque desde la ventana, ya que "Con una mujer coja no puede haber en una casa equilibrio de poderes" (IV, 535).

Y reaparecen las parodias del género sentimental, que ya conocimos en las obras originales de Gorostiza, como el monólogo que ocupa la escena XIII, que nos presenta a la niña completamente trastornada por haber sido separada de su "esposo" y recitando:

¡Muerta soy!... ¿Qué me sucede? Mi cabeza se trastorna [...] ¡Virgen mía!, no desampares a esta infeliz víctima del amor conyugal...Que no la separen de su marido..., y nada le importa, si se va [sic por ve] otra vez a su lado, vivir con él en mazmorras y subterráneos. (IV, 532-533)

Pero lo que prevalece son las "verdades generales e inofensivas", caracterizadas así por Patrice Pavis en su descripción de la pieza bien hecha, las cuales tienen la intención de hacernos "familiar" un asunto que pudo haber sido monstruoso, como lo es el de las bodas inducidas a tan temprana edad. Se supone entonces que el "encanto" de la obra radicaba en la alternancia entre las conductas pueriles de esta pareja, riñendo por cualquier cosa, y su interés por la vida adulta, lo cual provocaba comentarios como el del conde de Luzy:

¿Qué es eso, amigos míos? Haya paz, sosiéguese ustedes... no, no empiecen ustedes tan pronto a disputar sobre las prerrogativas respectivas de cada sexo, que es la parte más divertida del diálogo matrimonial! (IV, 527)

"La temática nunca debe ser escabrosa ni problemática", asienta Pavis al respecto.

De modo que, lejos de tratarse de una crítica a los matrimonios prematuros, como podría hacernos creer el enfado de Úrsula ante las "diversiones patriarcales" de su tía,

la sanción final del rey, que resuelve la obra en forma jubilosa, constituye precisamente un acto patriarcal orientado a la identificación. Nostalgia del pasado nada inexplicable en un país que buscaba su definición política entre el Antiguo Régimen y la democracia republicana. Pero resulta por lo menos extraña la elección de Gorostiza para reavivar esas nostalgias en una nación que lo había reconocido como propio justamente por sus antecedentes antiabsolutistas.

Que Gorostiza era consciente de lo que hacía lo manifiesta un cambio en el título. *Le mariage enfantin* (1821), de Scribe,⁴⁴ se convierte, con mayor precisión histórica, en *Un enlace aristocrático*.

Auténticamente graciosa y divertida es, por lo contrario, *La chimenea* (estr., México, 1835), aun cuando se mantenga dentro de las verdades generales e inofensivas y sólo se aproxime juguetonamente al asunto del adulterio, que, tratado con mucho mayor atrevimiento, será uno de los motivos centrales de la farsa francesa posterior, en autores como Eugène Labiche, Georges Feydeau y Victorien Sardou. De nuevo en París, el adulterio se insinúa por la conducta sospechosa de una casada joven que, habiendo convencido a su marido de mudarse de casa, ahora se hace señas con un joven vecino de ventana a ventana y recibe de él un mensaje escrito, según testimonia ante el marido el criado antiguo, para que el público venga a enterarse, ya avanzado el primer acto, que se trata del hermano de aquélla, quien es un perseguido político y vive en la clandestinidad. El interés se reanima por la forma en que empiezan a tener comunicación en secreto: a través de una chimenea, precisamente, la cual fue construida con un mecanismo de resortes para que se pudiese abrir como puerta giratoria, dando comunicación a las dos casas vecinas. No fue el hermano quien la diseñó, aclara él, refiriéndose a un hecho probablemente histórico aprovechado por el autor francés original:

⁴⁴ *Le mariage enfantin*, comédie-vaudeville en un acte, par MM. Eugène Scribe et G. Delavigne, Paris, Fages, 1821. El título original fue identificado por Menéndez Pelayo.

FEDERICO

No tal... dicen que fue el Duque de Richelieu quien la hizo construir para introducirse en casa de una de sus queridas, sin que lo sospechara el marido de quien aquél era íntimo amigo. ¡Poquito se divirtió todo París con esta historieta en aquellos tiempos! (103-104)

Histórico o no, el truco tiene también sus antecedentes como recurso teatral. De inmediato recordamos *La dama duende*, de Calderón, donde una alacena falsa colocada entre dos habitaciones colindantes de una misma casa permitirá la comunicación entre la dama y el galán de la comedia. Si el motivo original de su construcción fue el de aislar una de las habitaciones, adonde efectivamente queda en aislamiento la dama por designio de sus celosos hermanos, siendo ella una viuda joven y hermosa que debe guardar el luto, a la postre se convertirá en la vía de su nuevo compromiso matrimonial, dando margen, mientras tanto, a todos los enredos y situaciones cómicas que su presencia en la otra habitación, como imaginaria "dama duende", provoque para desconcierto del huésped que terminará siendo su prometido..., contando por supuesto con la participación del criado y gracioso. En el caso de Calderón, como era de rigor, el truco de la alacena se remitía al tema del honor, llegando a alcanzar inclusive niveles simbólicos, en la interpretación de uno de sus críticos: el contenido de la alacena (loza, porcelana y objetos de cristal), "lo mismo que la honra, es frágil, y en ambos planos, real y figurativo, es la vía hacia la femineidad de la protagonista".⁴⁵ Y tomando en cuenta que la comunicación a través de esa puerta secreta es instigada por la criada de la dama, uno se sospecha a continuación que el tal recurso también podría tener antecedentes en el teatro latino. Y resulta que sí, en *El soldado presumido*, de Plauto, aunque su probable realización escenográfica, como otros tantos detalles representacionales de ese teatro, no sea del todo explícita ni esté documentada. Ahí se trataba de un boquete abierto entre dos

⁴⁵ Ángel Valbuena Briones, "Introducción" a *La dama duende*, ed. de..., México, REI, 1988 (Letras Hispánicas, 39), p. 27.

alcobas de sendas casas vecinas, el cual permitía el reencuentro y los regocijos carnales entre un joven ateniense y su amada concubina de antaño.⁴⁶ Abolengo teatral y diversas posibilidades de ser explotado tenía, pues, el recurso de la chimenea, independientemente de su carácter histórico declarado.

No se agota el interés, en la obra francesa que nos ocupa, con la temprana revelación de la identidad del vecino, ya que la sospecha de adulterio sigue presente para el marido, cuya descripción había ya despertado los deseos ocultos del espectador (con un *Se lo merece* no pronunciado), orientando su simpatía hacia la joven casada, cuando la criada decía:

[...] ¿Qué sé yo? Mi ama es una linda muchacha que no llega a los veinte, y mi amo es un gordinflón [tocinero retirado, para más señas], que raya ya en los cincuenta, que no piensa más que en tragar, y que está siempre riendo sin saber por qué [...] (84)

No aumenta el aprecio del público hacia Richepanse --que tal es el nombre no traducido del extocinero-- la explicación que de propia boca hace de sus elementales convicciones políticas, marcadas por el oportunismo y la sumisión, diciéndole a su esposa:

No me hables de tu hermano, no me le nombres siquiera, es un loco, un atolondrado, a quien le he pedido el favor de que no ponga los pies en mi casa; porque sus principios políticos me hubieran comprometido tarde o temprano a los ojos linceos del comisario de policía de este cuartel.

⁴⁶ Debo esta referencia a nuestro especialista en el teatro latino, German Viveros, traductor de todo él, quien, trasladando el acostumbrado prólogo representacional de esta obra (curiosamente colocado al principio del segundo acto), pone así la explicación del criado instigador: "Así pues, yo prepararé aquí adentro grandes ardides, con lo cual, a una, yo haría encontradizos entre sí a los enamorados. En efecto, la sola alcoba que a la concubina dio el soldado [su forzada pareja actual] --para que nadie, excepto ella misma, introdujera un pie--, en esa alcoba yo traspasé una pared, por donde a escondidas la mujer tuviera un pasaje de aquí para allá." Plauto, *Comedias*, t. IV, introd., trad. y notas de G. V., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1986 (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana), p. 9.

Figúrate tú, ¡que exaltación la suya! Empeñarse en que los que gobiernan han de gobernar con arreglo a las leyes, ¡como si para eso quisiera uno gobernar! No, señor, nada menos que eso. Los hombres de juicio o de peso, como yo, no piden semejantes gollerías, y se contentan con obedecer lo que se les manda, tuerto o derecho hasta que ellos a su vez puedan mandar también a su antojo. (92)

Caracterización de auténtico tono fársico que, sin embargo de ello, no tendrá un soporte definitivo, ya que al final sabremos que el hermano, a pesar de haber escrito algún tiempo en un periódico de oposición, es inocente de la acusación por la cual se le persigue, la de haber escrito un libelo contra el gobernador de Marsella, toda vez que su autor verdadero ya se ha dado a conocer. Meneadas las aguas de la cuestión política, volverán al fin a su tranquilidad convencional, igual que sucede con el adulterio.

Pero habrá mientras tanto mucha diversión. Porque Richepanse sorprende al esposo secreto de la cocinera despachándose su propia comida y lo confunde con el supuesto amante; porque este esposo, quien es cabo de hacheros, y está entrenado por su oficio a andar en los tejados de los edificios, tiene la extravagante idea de entrar a la casa a escondidas descolgándose por la chimenea en los momentos más inoportunos; porque hay también una escena a oscuras en que la desconocida visita se aparece y desaparece por la chimenea como si fuese un fantasma (o un duende, como en la comedia áurea). Y porque para colmo de los equívocos que se dan, cuando la policía hace acto de presencia en búsqueda del supuesto libelista, es el propio esposo que se sospecha cornudo quien es aprehendido, ya que con el truco de la chimenea ha ido a dar a la casa vecina sin provocarlo él. Aclaradas las identidades y las situaciones, sobreviene el final feliz: Richepanse perdona al hermano y le concede la mano de una sobrina a quien pretendía casar con otro, y en cuanto a la cocinera, para que tenga cerca a su marido, lo darán de baja del servicio activo y se convertirá en empleado auxiliar de la casa.

Obra en dos actos, un ritmo intenso la sostiene gracias a su trama. Siendo

desconocido el texto original, desconocemos también el formato del que Gorostiza tradujo o adaptó.⁴⁷ Pero ya para la década de los años 20, en el siglo XIX la comedia-vodevil en un acto se había desarrollado para ocupar los dos, y aun los tres actos, como lo podemos constatar en la lista de las obras de Scribe,⁴⁸ la obligada referencia del género.

Clara predecesora de la que llegó a ser *maníaca* farsa francesa de alcoba (por su ritmo vertiginoso y su temática atrevida: *cfr.* Eric Bentley), *La chimenea* se mantiene todavía dentro de la comedia de enredo con final feliz sin perturbar demasiado las conciencias. Gracias a ello podía ser aceptada por una sociedad que, como la mexicana a esas alturas, exhibía un moralismo tan a flor de piel, y unos aires bastante provincianos, como lo vemos en las novelas de Lizardi, anteriores en muy poco tiempo. Ni siquiera el Duque Job, a finales de siglo, vería con buenos ojos las farsas de Sardou, a pesar de reconocer el notable ingenio cómico que las preside y su impecable ejecución dramática.⁴⁹ En cuanto a la obra que revisamos, la rapidez de su acción permite pasar por alto algunas inverosimilitudes, como una falta de prudencia

⁴⁷ El borrador autografiado contiene una enmienda que convierte la anotación de "un acto" en "dos actos". Quizá ello dé cuenta de una modificación estructural realizada por Gorostiza y que no nos parece que afecte a la obra. En ese caso, se trataría simplemente de una medida práctica tomada por un experto dramaturgo de oficio.

⁴⁸ *Cfr.* Stanley Hochman, ed., *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama*, 2a. ed., v. IV, New York, McGraw-Hill, 1984, pp. 352-358.

⁴⁹ Al opinar sobre la representación en México de *Divorçons (Divorciémonos)*, de Victorien Sardou y Émile de Najac, en 1882, obra en la que ciertamente se discutían algunas ideas acerca del divorcio, pero cuyo atractivo residía en las prestidigitaciones que se hacían con el asunto del adulterio, Gutiérrez Nájera escribía: "El público ríe desde la primera escena hasta la última. Yo río también, como si me estuvieran rascando la planta del pie con las barbas de una pluma. Todo es gracioso, todo es espiritual; mas --decididamente--, yo no querría que viesen estas cosas, ni mi mujer, ni mi novia, ni mi hermana." *Cfr.* "La moral de *Divorçons*", en *Obras IV. Teatro II*, introd., notas e índices de Yolanda Bache Cortés, México, UNAM, 1984 (Nueva Biblioteca Mexicana, 90) p. 281.

que muestra la joven casada, tan prudente y fiel por lo demás. Habiendo recibido la carta de su hermano, no se queda a leerla en la recámara, como sería lógico, sino que viene a hacerlo al lugar más abierto de la casa. Exigencias de la trama, ya que en seguida el hermano hará su primera aparatosa entrada a través de la chimenea, y tendrá su primer encuentro con él. Es de notarse también la abundancia de apartes, que se van haciendo cada vez más artificiales.

Y en cuanto a la labor de adaptación de Gorostiza, al publicar la edición de Spell, Joaquina Rodríguez añadió un buen número de anotaciones que muestran a nuestro autor interesado en acercarse al ambiente mexicano, introduciendo términos como *guajolote*, o refiriéndose a la calzada de San Antonio como el lugar donde se hallaba la tocinería (a pesar de la ubicación de la obra en París), pero utilizando al mismo tiempo, involuntariamente, los giros españoles o "madrileñísimos" que le eran naturales.

4. RECAPITULACIÓN

Practicante, como escritor de oficio, de las diversas modalidades dramatúrgicas que se acostumbraban en su época, la carrera de Manuel Eduardo de Gorostiza estuvo marcada desde el comienzo por la influencia francesa. Ya sea que haya comenzado traduciendo precisamente una ópera cómica emparentada con el vodevil (*La casa en venta*), o que su primera obra sea la que se ha conocido como tal (*Indulgencia para todos*), esta última muestra también la influencia dicha en dos sentidos: primero en cuanto a la anécdota que nos ofrece, muy probablemente inspirada en una narración de Voltaire; y luego en cuanto al recurso de la trama fingida para escarmiento del protagonista, un tipo de trama que era frecuente en el caudal vodevilescos, como nos lo muestra su traducción de la anónima *A pícaro, pícaro y medio*, obra que ya se representaba en otra versión desde finales del siglo XVIII, y donde aparece un tipo muy semejante a su don Severo, que presume de filósofo escéptico (¿mera coincidencia?). Con la trama fingida se hurtaba Gorostiza a las exigencias cabales de

la doctrina neoclásica, a pesar de ser ubicado por la crítica, de manera inmediata, entre los continuadores de Moratin.

Admirador incondicional de éste, en seguida la emprende con una comedia francesa que parece pertenecer a la misma escuela del maestro, *El jugador*, cuya traducción estaba ya lista desde 1818 aunque no se representó sino hasta 1820. Y como si quisiera reafirmar su filiación, no sólo la acomoda al ambiente español, sino que la corrige enfatizando las conclusiones moralizantes que se podían sacar de su historia, por más que ése no fuese el estilo de su autor original, a menudo tachado de frívolo si no es que de cínico. Si Lessing había ya señalado la falta de una moraleja final en la comedia de Regnard, pero diciendo precisamente que no le era necesaria, la tendencia didáctica de la teoría neoclásica española sí la exigía. De manera similar se atreverá Gorostiza, más adelante, a corregirle la plana a Calderón, haciendo con las mejores intenciones ilustradas lo que muchos otros refundidores del antiguo teatro español. "La obra magistral de Gorostiza", sentenciará nuestro Ignacio Manuel Altamirano de *El jugador*, haciendo encabezar a aquél, en su homenaje, la dramaturgia mexicana en formación. Pero muy pronto lo rectificará Menéndez Pelayo señalando que lo mejor que tiene esta comedia ("un carácter bien estudiado y una intriga cómica natural y bien desenvuelta") no es de Gorostiza, sino de Regnard.⁵⁰ El erudito español pasa por alto, sin embargo, como lo han hecho todos los estudiosos de Gorostiza hasta ahora, el equívoco flagrante que sufrió Altamirano con la interpretación del pasaje de Lessing, acerca del efecto final de la comedia, que toma por ejemplo a *El jugador*. El simple cotejo entre los finales de una y otra versión pone las cosas en su lugar, recordándonos la índole de la escuela neoclásica española a la que pertenecía Gorostiza, por más que en sus escritos periodísticos londinenses aluda

⁵⁰ M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 117. Esta afirmación tiene todos los visos de responder a Altamirano, cuyo discurso sí conocía el santanderino, quien en otro momento le corrige expresamente un dato bibliográfico.

zumbonamente a la tendencia dogmática de ésta.

Pero una golondrina no hace verano; ni por *El jugador* es posible convencernos de la fidelidad absoluta de Gorostiza a sus principios neoclasicistas. Ya desde su primera obra original había transigido, haciendo uso del cómodo recurso de la trama falsa, con la ligereza (y superficialidad) del nuevo teatro francés, orientado francamente al mero entretenimiento de un público en expansión, rasgo este que había hecho posible el ascenso del vodevil, desde los teatrillos de feria hasta los teatros de bulevar.

La forma del vodevil le permitía, como "pieza bien hecha" que era, y ampliada a la dimensión de una comedia, mantenerse dentro de la respetabilidad de las normas neoclásicas, ya que por sus propias necesidades aquél había optado por situarse, en términos escénicos, en un lugar único y ocupar un periodo corto de tiempo, concentrándose además en una acción continua. Curiosa sobreposición de intereses y tendencias que, por lo que toca al teatro francés, no pudo haber sido deliberadamente buscada, aunque pueda uno plantearse hipótesis al respecto, como lo hace Eric Bentley al señalar el cambio de vocabulario (y de enfoque) en la crítica teatral francesa del siglo XVIII, supuestamente aristotélica, cuando ésta se refiere a la supremacía de la trama:

El abad d'Aubignac ha declarado llanamente que la ley fundamental del teatro es el suspenso. Pero fue otro crítico neoclásico —Marmontel— quien expuso los medios y recursos: la celeridad, pensaba —como todo crítico de Broadway—, es *sine qua non* y, en cuanto al suspenso, aconsejaba al autor sostener el creciente interés del espectador desarrollando las situaciones gradual y cuidadosamente.⁵¹

Tales apreciaciones no podían sino ir a parar lógicamente en una especie de idolatría de la trama. De ahí que primero Eric Bentley, y luego Patrice Pavis, puedan afirmar que la "pieza bien hecha" constituye ya sea la declinación, o ya la

⁵¹ E. Bentley, *La vida del drama*, trad. de Alberto Vanasco, Buenos Aires, Paidós, 1964 (Letras Mayúsculas, 21), p. 31.

consumación, de la forma clásica, "según los puntos de vista", los cuales explora el primero en su apasionada defensa de la farsa francesa.⁵² Y de ahí que en la misma Francia del siglo XIX, Émile Zola advierta también tal cual continuidad --paradójica pues al comienzo pareció ir en contra del teatro clásico-- de una forma que él considera caduca, al revisar los antecedentes del naturalismo:

Este teatro es una reacción que continúa y que se acentúa cada vez más en contra del teatro clásico. Desde el momento en que se ha opuesto la acción a la narración, desde que la aventura ha tenido más importancia que los personajes, se ha caído en la intriga complicada, en las marionetas movidas por un hilo, en las peripecias continuas, en los golpes inesperados de los desenlaces. Scribe fue una fecha histórica en nuestra literatura dramática; exageró el nuevo principio de la acción convirtiendo la acción en algo único, demostrando cualidades extraordinarias de fabricante, inventando todo un código de leyes y de medios. Esto fue fatal, las reacciones son siempre extremadas. Lo que durante mucho tiempo se ha llamado teatro de género no tiene, pues, más fuente que una exageración del principio de la acción a costa de la descripción de los caracteres y del análisis de los sentimientos. Se salió de la verdad queriendo, en principio, entrar en ella. Se rompieron reglas para inventar otras nuevas, más falsas y más ridículas. La *pièce bien faite*, quiero decir, la que está hecha sobre un determinado modelo equilibrado y simétrico se ha convertido en un juguete curioso, emocionante, con el cual Europa entera se ha divertido a nuestra costa. De ello data la popularidad de nuestro repertorio en el extranjero, que lo ha aceptado por capricho, al igual que adopta nuestros artículos de París.⁵³

Ésta fue, pues, la escuela práctica de Gorostiza, de cuya forma, recursos y

⁵² Antes del capítulo que a ella dedica en el libro ya citado, Bentley escribió "The Psychology of Farce", introducción a su antología *Let's Get a Divorce! And Other Plays*, New York, Hill and Wang, 1958, pp. vii-xx.

⁵³ É. Zola, "El naturalismo en el teatro. III", en *El naturalismo*, selec., introd. y notas de Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1972 (Ediciones de Bolsillo, 241), p. 127.

anécdotas quiso valerse, tratando, en su teatro original, de conciliarla con sus convicciones ilustradas, que no abandonaría ni en su última comedia (*Contigo pan y cebolla*), tan próxima ya a la aparición del romanticismo en la escena española. Y mientras en la Península persistía la moda de este último movimiento a lo largo de dos décadas, él continuaría en México una labor de hombre de teatro práctico iniciada allá, la de expandir (y compartir hasta cierto punto) la fama de Scribe, apremiado por sus responsabilidades como empresario o encargado del teatro Principal, así se apartasen sus piezas del "modelo ideal cómico". De Scribe son muchas de las obras que aquí presentó, o de su escuela en todo caso, con la honrosa excepción de sendas obras de Lessing y de Hoffman, cuyas versiones adaptadas, por cierto, permanecen desconocidas. Tan existía afinidad entre esa escuela y Gorostiza, que también hubo de ser comprobada en sentido contrario, esto es, con Scribe valiéndose de nuestro autor, como lo señala Altamirano con orgullo, impresionado por la popularidad del teatro francés:

Pero no omitiré decir que también Gorostiza ha tenido el honor de ser imitado en el teatro francés contemporáneo. Scribe, el afamado Scribe, imitó precisamente la comedia *Contigo pan y cebolla* en su piecicita *Une chaumière et ton coeur*, de modo que Gorostiza, como Alarcón, ha tenido la gloria de hacer aplaudir sus impresiones en el escenario del gran teatro francés.⁵⁴

En cuanto a la incursión que hemos hecho en algunas de las "imitaciones" que sí se han conservado o rescatado últimamente, las tres últimas exhiben la factura scribiana de distinta manera. Con una comicidad bastante convencional *A pícaro, pícaro y medio*, sostenida por su enredo artificialmente creado y apelando a nociones de moral doméstica burguesa. Con un divertido enredo *La chimenea*, gracias al feliz

⁵⁴ J. M. Altamirano, "Manuel Eduardo de Gorostiza, dramaturgo", en *op. cit.*, p. 268. El título correcto es *Une chaumière et son coeur* (*Una choza y su corazón*), comedia-vodvil en dos actos, estrenada en el Théâtre du Gymnase el 10 de marzo de 1835, a escaso año y medio del estreno de la comedia de Gorostiza.

hallazgo de un recurso de largo abolengo teatral, condimentado con algunos toques auténticamente demenciales que serán propios de la farsa posterior. Y con una nostalgia patriarcal y aristocratizante el *Enlace* del mismo signo, en donde los devaneos de los niños contrayentes nos resultan a estas alturas algo peor que antipáticos. Ante esta obra, y otras similares que conocemos traducidas por Gorostiza, coincidimos del todo con la opinión que expresaba de ellas Bernard Shaw, con ironía típicamente inglesa, figurándose una cuna y no precisamente por las bodas infantiles:

Cuando los críticos (escribía Bernard Shaw en su columna de crítica musical) se llenaban la boca hablando de la "construcción" de una pieza de teatro, yo sostenía firmemente que una obra de teatro era un desarrollo, y no una construcción. Cuando autores como Scribe y Sardou nos entregaban limpias y ostentosas cunas, los críticos decían "¡Con cuánta exquisitez ha sido construida!" Y yo preguntaba: "¿Dónde está la criatura?"⁵⁵

Por ello también el juicio de Rodolfo Usigli sentenciando que "La parte más deleznable de la obra de Gorostiza está, sin duda, en sus adaptaciones de los *vaudevilles* franceses".⁵⁶

De todas las obras traducidas o adaptadas por nuestro autor en México, Altamirano no dijo ni media palabra en plan crítico, quizá por respeto al autor homenajeado, a pesar del concepto de *imitación* que el maestro liberal compartía con los neoclásicos, y que se refiere a la apropiación legítima que un autor hace, creativamente, de los materiales literarios de que dispone. Altamirano se refiere sobre todo a la etapa madreña de Gorostiza, tanto en lo literario como en lo político ("He aquí al apóstol de las libertades humanas, he aquí al obrero, que después [de su destierro] mereció formar parte de ese grupo inmortal de proscritos en Londres..."), subrayando sus

⁵⁵ Citado por Eric Bentley en *op. cit.*, pp. 33-34.

⁵⁶ R. Usigli, "Manuel Eduardo de Gorostiza, hombre entre dos mundos", en *op. cit.*, p. 364.

coincidencias ideológicas con él y enalteciendo la continuidad de su conducta patriótica y nacionalista:

Gorostiza no quiso pertenecer ya sino a México, su patria nativa, ni desmintió un solo instante su acendrado amor al suelo que lo vio nacer. Todo el mundo conoce aquí su heroísmo en Churubusco, durante la invasión norteamericana. Todo el mundo sabe lo que ese anciano denodado y altivo hizo para defender a su patria, no siendo impedimento su edad, ni sus achaques, para que ciñese la espada de su juventud y combatiese al frente de un puñado de hombres del pueblo contra las huestes vencedoras del invasor [...]⁵⁷

Porque Altamirano escribe en un momento en que, después de las intervenciones extranjeras, al proyecto nacionalista de los liberales le seguían siendo necesarias, por igual, tanto las virtudes morales y políticas, como las literarias, y a todo eso respondía la reivindicación de Gorostiza como autor mexicano, dirigida, según evidencia el exhorto final de su discurso, a los *patriotas* y *amigos*.

¿Mexicanidad literaria estricta? Yo diría la mexicanidad que iba siendo posible. Desde la continua representación en México de sus obras originales como herencia hispánica compartida, hasta los intentos de asimilar en su obra el ambiente y el habla mexicanos; intentos muy escasos en verdad, lo cual tiene que ver con su renuncia a seguir cultivando el teatro original. Además de *Don Bonifacio* o *El rancho de Aguascalientes*, en la lista de sus obras desaparecidas sólo figura con referencias localistas *La huerfanita de Tacubaya*, cuyo título nos recuerda algún melodrama europeo.

Entre las razones posibles de tal renuncia, además del agotamiento de su recurso preferido, y de los compromisos oficiales de todo tipo que demandaban su atención, hay que tomar en cuenta la abrupta separación de su público que sufrió con el destierro y, luego, el desarraigo cultural que debió de experimentar con su regreso a

⁵⁷ I. M. Altamirano, "Manuel Eduardo de Gorostiza, dramaturgo", en *op. cit.*, p. 264.

México, por más que ésta fuese una decisión voluntaria. Más imperiosa es la necesidad del contacto directo con un público conocido en el caso de los dramaturgos, según lo percibe Vicente Llorens por la experiencia del grupo de escritores españoles que vivieron su destierro en Londres:

Escribir para un público lejano y desconocido produce en muchos escritores un efecto desconcertante. Rota la relación mutua autor-lector, se sienten vivir literariamente en soledad y como a la intemperie [...] Estas circunstancias, importantes para cualquier escritor, afectan en mayor grado al dramático. Él es entre todos el más necesitado de un público cuya respuesta pueda percibir. El autor teatral no suele satisfacerse con la publicación de la obra; la escena es su fin natural, al mismo tiempo que piedra de toque [...] Aparte de Martínez de la Rosa y Trueba, Mora, Gorostiza, Saavedra, hasta un simple aficionado como Urcullu, se habían dado a conocer antes de la emigración en el teatro. Ahora, faltos del aliciente de la representación, cesaron de escribir, o escribieron poco, en espera de tiempos mejores.⁵⁸

Tiempos mejores, o no, Gorostiza regresaría a su otra tierra nativa que fue el teatro, y el emplazamiento apropiado de su obra en la historia del mismo ha de tomar en cuenta la variedad de las prácticas dramáticas que se acostumbraban en su época, así como los diversos géneros dramáticos que ocupaban la *escena hispánica* contraponiendo sus principios y permitiendo, al cabo, su mutua asimilación en el devenir de los estilos artísticos. El criterio central para entender esta dialéctica tendría que ser la originalidad aportada, inclusive en las apropiaciones (*El jugador*), y no su tamaño, como parece proponerlo Usigli. De algunas de las obras breves traducidas, según lo hemos visto, Gorostiza derivó una lección de dramaturgia, así fuese meramente estratégica. Y entre sus mejores obras originales hay que incluir, decididamente, *Tal para cual*, con todo y su brevedad. Por lo demás, no todas las obras traducidas por él eran breves, como es el caso de *La chimenea*. Que el tamaño apropiado para el esquema aristotélico fuesen los tres actos, era propiamente una

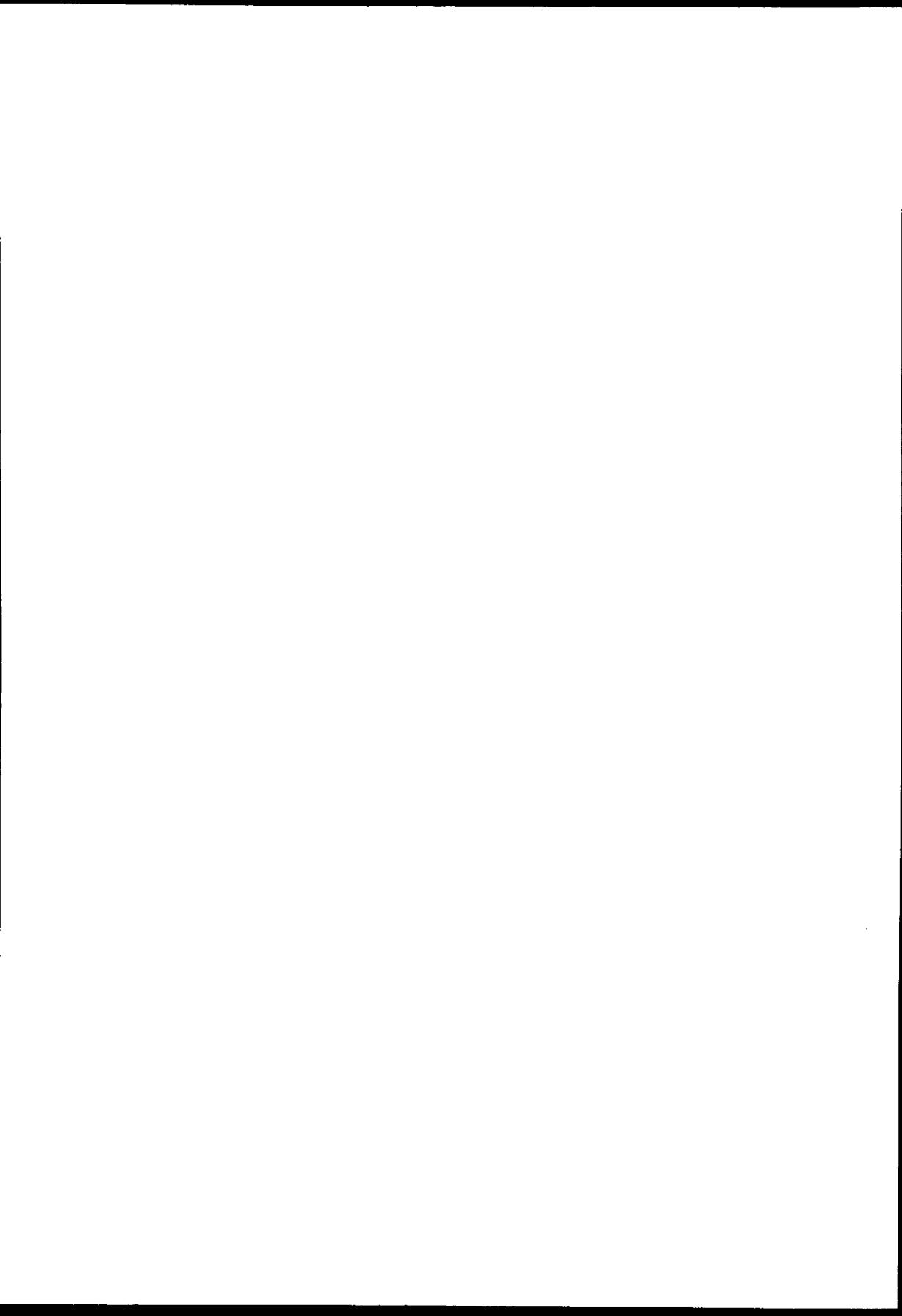
⁵⁸ V. Llorens, *op. cit.*, p. 257.

convicción de Usigli mismo.

En lo que sí estamos plenamente de acuerdo con Rodolfo Usigli es en la apostilla final a su (apasionado) ensayo (más que estudio) sobre Gorostiza:

En último análisis, el hombre honró a México; el comediógrafo divirtió al público, "la bestia fiera de su tiempo".

APÉNDICES



1. CRONOLOGÍA DEL TEATRO DE MANUEL EDUARDO DE GOROSTIZA
por Jefferson Rea Spell

De las 67 obras que según Armando de María y Campos escribió Gorostiza (pp. 331-332), de acuerdo con documentos que él tuvo en su poder, apenas quince de ellas fueron reimpresas en México en el siglo pasado, en cuatro volúmenes, por Victoriano Agüeros (1899-1902). En años recientes, fueron localizados por J. R. Spell once piezas más (1957) que junto con con las primeras, hacen un total de veintiséis comedias identificadas.

Con el fin de que se vean con claridad los datos que hasta ahora se tienen, se ha intentado la siguiente cronología de las obras de Gorostiza.

Además de las obras conocidas, se consideraran aquí siete obras más cuyos textos son aún desconocidos, pero a las que se alude con frecuencia cuando se habla de Gorostiza. Las primeras colecciones de las obras de Gorostiza ocupan también su sitio en la cronología atendiendo a las fechas de su publicación.

Fecha	Orden de Publicación	Título de la Obra	Original	S.	VA.	I.	Representación
1818	1	<i>Indigencia para todos.</i> Fecha en Madrid, el 1 de agosto	*	Impresa en Madrid, Impen- ta Cano, 1818		+	Estrenada en Madrid, 1818 En México, 1824
				<i>Teatro original</i> , Casa de Rosa, París, 1822			
				<i>Teatro escogido</i> , Casa Tallier, Bruselas, 1825			

Fecha	Orden de Publicación	Título de la Obra	Original	Primeras Publicaciones	S.	V.A.	I.	Representación
1819	2	<i>Tal para cual o Las mujeres y los hombres</i>	*	Impresa en Madrid, Imprenta de Repullés, 1820 <i>Teatro original</i> , Casa de Rosa, París, 1822	**			Estrenada en Madrid, 1819
	3	<i>Las costumbres de antaño o La pesadilla</i>	*	<i>Teatro original</i> , Casa de Rosa, París, 1822 [Impresa en Madrid, Imprenta de Repullés, 1819]	+			Estrenada en Madrid, 1818 y posteriormente en México, 1813
	4	<i>El jugador</i> , traducción de <i>Le joueur</i> de Regnard		<i>Teatro escogido</i> , Casa Tardier, Bruselas, 1825 [Impresa en Madrid, Imprenta de Repullés, 1820]	+			Madrid, 1820
1820	5	<i>Don Dieguito</i>	*	<i>Teatro original</i> , Casa de Rosa, París, 1822 [Impresa en Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro, 1820] <i>Teatro escogido</i> , Casa Tardier, Bruselas, 1825	+			Estrenada en Madrid, 1820. En México, 1825
		<i>Los sepulcros de Valencia</i> , escena alegórica						Representada hacia 1820 según J. R. Spell

Fecha	Orden de Publicación	Título de la Obra	Original	Primeras Publicaciones	S.	V.A.	I.	Representación
1821	6	<i>El amigo íntimo</i> , inspirada en el vodevil francés <i>Monsieur Sans Gene ou L'ami du college</i> [de Desaugiers y Genil]	*	<i>Teatro escogido</i> , Casa Taulier, Bruselas, 1825	+		Madrid, 1821	
1821	7	<i>Verdud y patriotismo o El 1.º de enero de 1820</i>	*	Imprenta de la viuda de Aznar, Madrid, 1821	**		Estrenada en Madrid, 1821, 1822	
1821	8	<i>Una noche de alarma en Madrid</i>	*	Impresa en Madrid, Imprenta de don Antonio Fernandez, 1821	**		Madrid, 1821	
1821	9	<i>También hay secreto en mujer</i> , inspirada en <i>Bien vengas mal si vienes solo</i> , de Calderón	*	Apéndice a <i>Teatro escogido</i> , Casa de Rosa, París, 1826	+		Madrid, 1821	
1822	10	<i>El cocinero y el secretario</i> , adaptación de <i>Le secrétaire et le cuisinier</i> de Scribe y Mélesville	**	Impresa en 1840, Imprenta de Yenes	**		Madrid, 1821, 1822	
1822	11	<i>Lo que son mujeres</i> , basada en una comedia de Rojas y Zorrilla	*	Apéndice a <i>Teatro escogido</i> , Casa de Rosa, París, 1826	+		Madrid, 1822	México, 1858
		<i>Teatro original de Manuel Eduardo de Gorostiza: Indulgencia para todos Tel. para cual</i>		<i>Teatro original</i> , Casa de Rosa, París, 1822 Traducción al francés; Répertoire de théâtres				

Fecha	Orden de Publicación	Título de la Obra	Original	Primeras Publicaciones	S. V.A.	I.	Representación
	12	<i>Las costumbres de antaño</i> <i>Don Dieguito</i>		étrangers, vol. LII, París, 1822		0	Madrid, 1842
	13	<i>El uso y el hábit</i> , adaptación de <i>L'ours et le Pacha</i> , de Scribe y Santine			**		México, 1843
	14	<i>El amante jorobado</i> , adaptación del francés <i>L'amant bossu</i> [de Scribe, Melesville y Vanclève]			**		Madrid, 1823, 1828 y 1832
1825	15	<i>El prevenido engañado</i> , adaptación de una novela de María de Zayas			**		Madrid, 1822
		<i>Teatro escogido</i> , dos volúmenes I. <i>Indulgencia para todos</i> <i>El jugador</i> II. <i>Don Dieguito</i> <i>El amigo íntimo</i>		Impreso en Bruselas, Casa Tardier, 1825			
1826		<i>Apéndice al Teatro escogido</i> <i>También hay secreto en mujer</i> <i>Lo que son mujeres</i>		Impreso en París, Casa de Rosa, 1826			

Fecha	Orden de Publicación	Título de la Obra	Original	Primeras Publicaciones	S.	V.A.	I.	Representación
1827	16	<i>La casa en venta</i> , adaptación en verso de la ópera de alexander Duval: <i>La maison à vendre</i>		Escrita en México	**			Madrid, 1827 México, 1824
1833	17	<i>Receta para casar una hija</i> , adaptación de una obra francesa, quizá de Scribe	*			+	0	México, 1833
1833	18	<i>El rancho de Aguas Calientes o Don Bonifacio</i> [adaptación de <i>Le Café des Variétés</i> , de Scribe] <i>Las costumbres de antaño</i> (nueva versión)	*	Escrita e impresa en Londres, Imprenta de Cunningham y Saluda, 1833 [en Madrid por Repullés, mismo año]		+		México, 1833 Estrenada en Madrid, 1833. En diciembre en México (Muchas veces repuesta)
1835	20	<i>Conigo pan y cebolla</i>	*			+	0	México, 1833
1835	21	<i>La madrastra</i> , adaptación de <i>La belle-mère</i> de Scribe <i>La chaqueta y la libra</i> , traducción de un vodevil			**	[+]	0	México, 1833 México, 1835
1835	22	<i>La chimenea</i> , adaptación del francés						México, 1835 y siguientes

Fecha	Orden de Publicación	Título de la Obra	Original	Primeras Publicaciones	S.	V.A.	I.	Representación
1837	23	<i>Estela o El padre y la hija</i> , adaptación de Scribe					+	México, 1837
1840-41	24	<i>Cristina o La reina de 16 años</i> , traducción de <i>La reina de seize ans</i> , de Bayard			**			México, 1841, 1842
1842	25	<i>La madrina</i>						México, 1842
1842	26	<i>Paulina o ¿Se sabe quién mueve los alambres?</i> adaptación de <i>Pauline de Duveyrier</i> y Camouche						México, 1842
1843	27	<i>La hija del payaso</i> , arreglada para el teatro mexicano						México, 1842
1843	28	<i>Emilia</i> , refundición de <i>Emilia Galotti</i> , de Lessing					0	México, 1843
1843	29	<i>A pícaro, pícaro y medio</i> , adaptación del francés		Probablemente se escribió en México				México, 1843-1844
	30	<i>Juan Jovial</i> , adaptación de Scribe					0	México
	31	<i>El día más feliz de mi vida</i> , adaptación de Scribe					0	México

Fecha	Orden de Publicación	Título de la Obra	Original	Primeras Publicaciones	S.	V.A.	I.	Representación
1844	32	<i>Apostar y no perder ninguna</i> , adaptación de Hoffmann				+	0	México, 1844
1845	33	<i>¡Vaya un gupur! o Novio a la fuerza</i> , firmada por el Lic. Vicuña (atribuida a Gorostiza)						México, 1845
1846	34	<i>Un matrimonio aristocrático</i> , firmada por el "Lic. Vicuña" (atribuida a Gorostiza) [En el t. IV de <i>Obras</i> se asienta: <i>Un enlace aristocrático</i> (...) escrita en francés por Schibe (...), p. 493]					+	México, 1846

CLAVES

* Obras originales

** Las que corresponden al grupo que rescató Spell (S)

+ Las que aparecen en los volúmenes de Agüeros (V.A.)

0 Las que no han sido localizadas aún

La Bibliografía incluida complementa esta cronología.

II. CRONOLOGÍA DE MANUEL EDUARDO DE GOROSTIZA

por MARÍA DEL CARMEN MILLÁN

- 1789 18 de agosto de 1789 arriba a las costas de Veracruz el navío de guerra San Ramón. En él llegan a la Nueva España el conde de Revillagigedo, nuevo virrey, y el brigadier don Pedro Fernández de Gorostiza, nuevo gobernador de la plaza de Veracruz. Es inspector general del ejército de la Nueva España. A don Pedro lo acompaña su esposa doña María del Rosario Cepeda, descendiente de Santa Teresa de Jesús, y quien por su amplia cultura y singular ingenio había sido nombrada regidora honoraria y perpetua de Cádiz, su ciudad natal.
- Ese mismo año, el 13 de octubre, en el puerto de Veracruz, nace el tercer hijo del matrimonio, Manuel María del Pilar Eduardo de Gorostiza.
- 1794 El 8 de noviembre muere en Veracruz don Pedro. La viuda y sus tres hijos: Francisco, Pedro Ángel y Manuel Eduardo, éste de cinco años, regresan a España. Manuel Eduardo estaba destinado a seguir estudios eclesiásticos, que abandona en cuanto puede hacerlo para seguir la carrera militar.
- 1808 Es capitán de granaderos. Ocurre entonces la invasión de España por las fuerzas napoleónicas. Según las propias palabras de Gorostiza, "capitán ya de granaderos cuando la invasión francesa, hice en seguida una gran parte de la guerra de independencia, y creo que con alguna distinción" [un documento precisa que fue capitán del Regimiento Provincial de Ronda].
- 1811 El 30 de diciembre contrae matrimonio en Madrid con doña Juana de Castilla, o Castillo [y Portugal].
- 1814 Gorostiza ostenta el grado de coronel.

En sus acciones militares recibe una herida de bayoneta que le deja encorvada la espalda y le impide continuar "en ejercicio tan activo". Se dedica entonces al cultivo de las letras e inicia su carrera política.

Nace su hija Luisa en Caén, Francia.

- 1817 Nace su hijo Eduardo, en Cahors, Francia.
- 1818 Escribe su primera obra dramática: *Indulgencia para todos*, fechada en Madrid en agosto y entrenada en septiembre por la compañía de teatro del Príncipe, con la participación del famoso actor Isidoro Máiquez.
- 1819 En junio se estrena *Tal para cual, o Las mujeres y los hombres*, impresa en 1820, y en octubre, *Las costumbres de antaño o La pesadilla*, dedicada al rey. Por lo que se ve en esta última obra y en sus poemas, Gorostiza disfruta aún del favor de Fernando VII. Escribe también una traducción de *Le joueur* de Regnard, *El jugador*, que no se pone pronto en escena [según los anuncios de teatro, ya estaba lista desde fines de 1818].
- Aparecen las poesías más antiguas de Gorostiza en la *Crónica Científica y Literaria* que dirigía don José Joaquín de Mora.
- 1820 Es representada con éxito *Don Dieguito*, obra original, y *El amigo íntimo*, inspirada en el vodevil francés *Monsieur Sans-Gêne ou l'Ami de College*, estrenada en marzo [según Spell se estrenó en 1821] y publicada en 1825.
- Se distingue como orador y periodista. Redacta con Mora y Mejía *El Correo General de Madrid*, improvisa versos políticos, pronuncia discursos en La Fontana de Oro y polemiza en folletos de circunstancias.
- 1821 Escribe *Virtud y patriotismo o El primero de enero de 1820*, para celebrar el aniversario de la revolución de Cádiz, contra el absolutismo de Fernando VII. Está dedicada al "Ciudadano Riego". Estrénase en el Teatro del Príncipe el 1º de enero de 1821 y se imprime inmediatamente. *Una noche de alarma en*

Madrid, es puesta en escena en febrero e impresa el mismo año. En mayo se presenta: *También hay secreto en mujer*, publicada en 1826, basada en la obra de Calderón *Bien vengas mal si vienes solo*. En junio se representa *El cocinero y el secretario*, impresa o reimpressa en 1840.

Nace en Madrid su hija Rosario.

- 1822 Es puesta en escena otra refundición de Gorostiza, *Lo que son mujeres*, basada en una comedia de Rojas Zorrilla. En este año se publica en París el *Teatro original de Manuel Eduardo de Gorostiza* que incluye *Indulgencia para todos*, *Tal para cual*, *Las costumbres de antaño* y *Don Dieguito*. Gorostiza traduce y adapta algunos vodeviles populares franceses, especialmente de Scribe, como *El gorrista*, basada en *Le gastronome sans argent*; *El oso y el bajá*, de *L'ours et le Pacha*; y *El amante jorobado de L'amant bossu*, representado en Madrid en enero de 1823. Además, *El prevenido engañado*, adaptación en verso de una novela de María de Zayas.
- 1823 Sale de España desterrado por Fernando VII debido a sus discursos y escritos contra el rey. Recorre algunos países europeos y se asienta en Londres donde vive de su pluma.
- 1824 Se presenta ante don José Mariano de Michelena, representante de México en Londres, como "un mexicano descarriado que deseaba regresar al regazo de su patria", y ofrece sus servicios a México. Se le da una misión importante en Holanda como agente privado del gobierno mexicano, la que realiza con buena fortuna.
- 1825 Recibe el nombramiento de cónsul general interino el Bélgica. En Bruselas, en casa de Tarlier, se publica su *Teatro escogido*, en dos tomos. El primero contiene *Indulgencia para todos* y *El Jugador*. El segundo, *Don Dieguito* y *El amigo íntimo*.

- Contribuye al establecimiento de la litografía en México, por su recomendación para que Claudio Linati pasara a este país.
- Nace su hijo Vicente .
- 1826 Gorostiza es encargado de negocios de México ante el gobierno holandés .
- 1827 Hace la adaptación en verso de la opereta de Alexander Duval, *Maison a vendre*, con el título de *La casa en venta*, puesta en escena en Madrid varias veces.
- 1829 Encargado de negocios de México ante la corte británica.
- 1830 Es ministro plenipotenciario ante la corte británica con facultades para arreglos, tratados de amistad, navegación y comercio con las naciones europeas, lo que hace con Prusia, Sajonia, y con las ciudades hanseáticas de Lübeck, Bremen y Hamburgo. Celebra otros tratados con Berlín y con Francia.
- 1833 Vuelve a su país de origen, México. En la capital es recibido por el vicepresidente Gómez Farías. Se le nombra bibliotecario nacional, síndico del Ayuntamiento y miembro de la Comisión de Instrucción Pública. Dedicar sus mayores esfuerzos a promover el teatro. Estrena sus comedias, *Receta para casar una hija*, *El ranchero de Aguas Calientes o Don Bonifacio*, [y] una refundición de *Las costumbres de antaño*. Da a conocer su obra original *Contigo pan y cebolla*, escrita e impresa en Londres y estrenada en Madrid y más tarde en México, y presenta *La madrastra*, adaptación de *La belle mère*, de Scribe.
- 1835 Se encarga del Teatro Principal. Representanse *La chaqueta y la librea* y *La chimenea*, ambas traducidas y adaptadas del francés. Gorostiza pone en escena también obras suyas que no habían sido estrenadas en México. Para esta fecha es miembro de las asociaciones culturales más importantes

del país como la primera Academia de la Lengua, la Academia Nacional de Historia y la Academia de Letrán.

Las cortes aprueban el Tratado de Paz y amistad entre España y México, aunque las relaciones no se establecieron realmente sino hasta 1839.

1836 Acepta el cargo de ministro plenipotenciario de México ante los Estados Unidos, para evitar la ayuda que este país podría darle a Texas. Mientras tanto, los problemas del teatro se agudizan a causa de los errores que comete el empresario Patiño que Gorostiza había dejado en su lugar.

Después del fracaso de su misión diplomática regresa a restaurar los destrozos que el teatro había sufrido en su ausencia.

1837 Es nombrado consejero del Gobierno. A pesar de sus graves responsabilidades, seguía atendiendo los asuntos teatrales. Se presenta, entre otras obras, la adaptación de Gorostiza de un vodevil de Scribe, *Estela* o *El padre y la hija*.

1838-39 Se hace cargo sucesivamente de varios ministerios: de Hacienda, del Interior y de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Tiene que enfrentarse al problema de Texas y a las negociaciones y firma del tratado de paz con Francia, que celebra en unión del general Guadalupe Victoria.

1840-41 Una buena temporada para el teatro. Se estrena *Cristina* o *La reina de 16 años*, "escrita en francés por Bayard e imitada en castellano por M.E.G.", con la famosa Soledad Cordero en el papel principal.

Al ocupar la dirección del Monopolio del Tabaco, mejora su situación económica y puede establecer una "Casa de corrección para jóvenes delincuentes", a quienes se preparaba para ser hombres útiles.

1842 Se presenta su comedia *Paulina* o *¿Se sabe quién mueve los alambres?* adaptación de *Pauline* de Duveyrier y Camouche, y se llevan a escena la

mayor parte de sus obras, algunas de las cuales no han sido publicadas aún. La cantidad y calidad de las funciones de ópera y drama que se ofrecen en este tiempo son promovidas en buena medida por la devoción y empeño de Gorostiza.

1843 Con el pretexto de la presentación de *Emilia*, "drama magnífico" en 5 actos, refundición de *Emilia Galotti* de Lessing, como original de Gorostiza, se le acusa de plagiarlo, sin tomar en cuenta su cuidado por consignar siempre las fuentes de sus obras. A pesar de todo, en diciembre se representa *A pícaro, pícaro y medio*, tomada del francés. Por breve plazo se encarga del Ministerio de Hacienda. Tanto en esta gestión como en la dirección del Monopolio del Tabaco, recibe severas críticas.

1844 Presenta en el Principal, del que es empresario, *Apostar y no perder ninguno*, adaptación de una pieza de Hoffman.

1845 En el Gran Teatro Nacional se lleva a cabo la presentación de *Vaya un apuro o Novio a la fuerza* que se atribuye a Gorostiza pero que aparece firmada por el "Licenciado Vicuña, natural de Maravatío".

1846 Se estrena *Un matrimonio aristocrático*, firmada también por el "Licenciado Vicuña".

La invasión norteamericana se aproxima al centro de país. Gorostiza forma con los empleados, dependientes y operarios de las Rentas Estancadas del Tabaco, el Batallón de Bravos y ofrece al presidente Santa Anna, que tanto él, en funciones de coronel del batallón, como sus soldados cubrirían totalmente el presupuesto económico del cuerpo.

1847 Al frente del Batallón de Bravos, Gorostiza participa en la defensa de Churubusco, a pesar de su edad y de su débil salud. El día 30 de agosto se consuma la derrota y Gorostiza es hecho prisionero.

Se retira de la política. Pero al reciente fracaso, se suman la enfermedad, el agobio de las deudas económicas y la muerte de su hija Luisa, lo cual quebranta profundamente su ánimo.

1851

Muere en Tacubaya el 23 de octubre, a los sesenta y dos años, a causa de un ataque cerebral, debido a un fuerte disgusto que le dieron con sus exigencias, unos acreedores.

El 27 de diciembre de ese año en el Teatro Nacional se celebra una gran función extraordinaria en homenaje a la memoria de Manuel Eduardo de Gorostiza.

3. EL FINAL ORIGINAL DE *LAS COSTUMBRES DE ANTAÑO*

ESCENA XV

Don Juan e Isabel.

ISABEL

¿Escuchaste?

DON JUAN

Lindamente;
desde el principio hasta el fin.

ISABEL

¿Y va bien?

DON JUAN

Perfectamente;
mas ¿dónde toda esa gente
se encamina?

ISABEL

Hacia el jardín.
Allí desengañarán
su envejecida manía,
y luego celebrarán
tanta dicha, y bailarán
hasta muy entrado el día;
pues habiendo ya llegado,
como llegó, la noticia
de que la corte ha logrado
el instante afortunado
de haber su reina y delicia,
no es justo, pues, que en Chinchón
esté muda la lealtad

que no hay —por triste— rincón
 desde donde la oblación
 no interese a la deidad.

DON JUAN

Es cierto.

ISABEL

Y tanto como es.

DON JUAN

Pues podemos, según veo,
 ir nosotros.

ISABEL

Vamos, pues.

Y ojalá tengan mis pies
 las alas de mi deseo.

ESCENA XVI Y ÚLTIMA

Jardín magníficamente adornado e iluminado. En el fondo se descubrirá el templo de la gloria, y a sus lados, pero más hacia la escena, dos jarrones de murta, que se abrirán a su debido tiempo y descubrirán los retratos de los reyes. Cuando llegue este caso, deberá salir del templo una matrona, representando la España, con una corona en cada mano; siendo de laurel la que lleve en la derecha, y de oliva la otra, y figurará coronar con ellas a los retratos. Aparecen ya sobre la escena don Félix, don Pedro, doña Inés, escudero, do[ctor, pajes y cuerpo de baile. Luego Isabel y don Juan.

DON PEDRO

Pero para tanto engaño
 y tal trapalonería,
 forjado todo en mi daño,
 ¿qué motivo...?

DON FELIX

Un desengaño
tan sólo se apetecía.

DON PEDRO

¡Desengaño!

DON FÉLIX

Sí, señor,
y digno de agradecer;
pues no hay servicio mayor
que disipar un error,
proporcionando un placer.

DON PEDRO

No encuentro ninguno, cuando
se me asusta, como hicisteis.

DON FÉLIX

Lo encontraréis, comparando
el bien que estáis disfrutando
con el mal que antes hubisteis;
recordad del ya pasado
tiempo lo poco seguro,
lo agreste y desaliñado,
lo incierto, pobre y cansado,
lo ignorante, tosco y duro.
Y ved luego la presente
sociedad tan baldonada
cual camina diligente
hacia el estado inminente
de perfección deseada.

ESCUADERO

Sabias leyes nos protegen
 y defienden y aseguran;
 y aunque los malos se quejen,
 no haya miedo que motejen
 las ventajas que procuran.

DO[C]TOR

Ya los errores pasaron
 ya se busca la verdad;
 y las ciencias alcanzaron,
 con la luz que demostraron
 disgustar de obscuridad.

DOÑA INÉS

Las artes encantadoras,
 la música, la Poesía
 engalanan nuestras horas,
 produciendo seductoras
 placer y cortesanía.

Escudero

Entonces todo era susto,
 guerra, facciones y duelos;
 y en tiempos de tal disgusto
 nadie esperaba lo justo,
 a no venir de los cielos.

DO[C]TOR

Entonces la necesidad
 deidad era peregrina;
 con tan magna ceguedad
 que para hallar la verdad
 se buscó en la medicina.

ISABEL

El tierno amor se trataba
 como materia de estado;
 y el que diez años rogaba
 ni siquiera adelantaba
 lo que ahora un recién llegado.

DON FÉLIX

Negar, fue tener razón.

ESCUDERO

Perseguir, filosofía.

DOÑA INÉS

Disputar, educación

DO[C]TOR

Y exacta demostración,
 un *ergo* de teología.

DON FÉLIX

Y si acaso no cedéis
 en vuestro temoso intento,
 ni tampoco os convencéis,
 veamos, pues, ¿qué respondéis
 a nuestro último argumento?

Da una palmada y descubre los retratos.

DON PEDRO

¡Qué miro!

DON FÉLIX

Un REY adorado,
 una REINA apetecida,

un momento deseado
y un enlace coronado
por la patria agradecida.

DON PEDRO

¡Qué!, ¿llegó ya?

DON FÉLIX

Sí, llegó,
y nuestro orgullo con ella;
mas ¿qué respondéis?

DON PEDRO

¿Quién, yo?

Que nadie nunca admiró
una adquisición tan bella,
como sabe mi lealtad
admirarla en este día.
Y en prueba de tal verdad,
confieso mi terquedad
y mi anticuaria manía.

DOÑA INÉS

¿Nos perdonáis, según eso?

DON PEDRO

Y os caso por buen garante.

DOÑA INÉS

Grato fin.

DON FÉLIX

Feliz suceso.

DON PEDRO

Porque no tuviera seso
 si no os casara al instante.
 Entre tanto celebrad,
 amigos, tales venturas;
 cantad, tocad y bailad,
 que en tan gran festividad
 locuras serán corduras.

Baile general.

Versos que se recitaron en las primeras representaciones de esta comedia por los principales actores de ella, en obsequio de sus majestades.

OCTAVA

Verdes coronas de laurel y oliva
 ciñan y adornen vuestra augusta frente.
 Nunca se os muestre la fortuna esquivada,
 siempre su imperio la justicia ostente.
 El nombre de BORBÓN eterno viva
 y suene sin cesar de gente en gente,
 desde el siglo presente al más remoto.
 Tal es, ¡oh, reyes!, de la España el voto.

SONETO

Cual cedro que en el Líbano levanta
 de las nubes a par su altiva frente,
 y extendiendo sus ramas, no consiente
 arbusto en torno suyo, flor, ni planta;
 así descuella con grandeza tanta,
 reina augusta, tu mérito eminente,
 pues bella entre mil bellas, solamente
 tu voz suspende, tu mirar encanta.
 Mas, ¿por qué extraño tal efecto, cuando,

dulce esperanza de la patria mía,
 eres esposa de FERNANDO cara?
 Su dicha nuestra dicha vas [sic] labrando,
 su amor y nuestro amor en ti confía,
 y ya el nombre de madre te prepara.

OTRO

Breve periodo de grandeza y gloria,
 aunque de ilustre y larga nombradía,
 ¿puede acaso ninguno en este día
 mancillar con sus hechos tu memoria?
 En buen hora recuerde nuestra historia
 esfuerzos de Numancia o de Pavía;
 si lauro sólo entonces se adquiría,
 laurel con libertad nos dio vi[c]toria.
 ¡Qué no se debe al pueblo que ha vencido
 por su FERNANDO en desigual pelea,
 el noble grito de la patria alzando!
 Honor y paz por ello ha conseguido;
 honor y paz, y dicha siempre sea
 divisa fiel del siglo de FERNANDO.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

I. TEATRO DE MANUEL EDUARDO DE GOROSTIZA

- , *Indulgencia para todos*. Comedia original en cinco actos por don Manuel Eduardo de Gorostiza. Madrid, imprenta de Cano, 1818, 182 pp.
- , *Las costumbres de antaño*. Comedia original por don... Madrid, imprenta de Repullés, 1819, 90 pp.
- 2ª. ed.: *Las costumbres de antaño o la pesadilla*, comedia en un acto, en verso, refundida por el autor para el Teatro Principal de México, y dedicada a don José María de Bocanegra; un tomo en dieciseisavo de 48 páginas, impreso por Miguel González, México, 1833 (referencia de Roa Bárcena, José María, p. 180).
- , *Tal para cual, o Las mujeres y los hombres*. Comedia original en verso y en un acto, por don... Madrid, imprenta de Repullés, 1820, 120 pp.
- 2a. ed.: París, Casa de Rosa, 1822.
- , *Don Dieguito*. Comedia original en cinco actos por don... Madrid, imprenta que fue de Fuentenebro, 1820, 119 pp.
- , *El jugador*. Comedia en cinco actos en verso, imitada de la que escribió *Regnard* con el mismo título en francés, por don... Madrid, imprenta de Repullés, 1820, 159 pp.
- , *Virtud y patriotismo o El 1º de enero de 1820*. Comedia en un acto, por..., Madrid, imprenta de la viuda de Aznar, 1821.
- , *Una noche de alarma en Madrid*. Comedia en un acto, por M. E. de Gorostiza. Madrid, imprenta de don Antonio Fernández, 1821.
- , *Teatro original* [de M. E. de G., natural de Veracruz]. París, Rosa, librero, 1822, 496 pp.
- (Es la segunda edición de las obras anteriores, excepto *El jugador*, que es "imitada", y *Tal para cual*, de la que es tercera.)

---, *Teatro escogido* [de M. E. de Gorostiza, ciudadano mexicano]. Bruselas, Tarlier, 1825, 2 vols.

Contiene: Vol. I. *Indulgencia para todos y El jugador*.

Vol. II. *Don Dieguito y El amigo íntimo*.

---, *Apéndice al teatro escogido*. París, Rosa, 1826, 2 vols.

Contiene: Vol. I. *También hay secreto en mujer*.

Vol. II. *Lo que son mujeres*.

---, *Contigo pan y cebolla*; comedia original en prosa y en cuatro actos. Londres, Cunningham & Salmon, 1833, 133 pp.

---, *Obras I*. México, imp. de V. Agüeros, editor, 1899 (Biblioteca de Autores Mexicanos, 22), 457 pp.

Contiene: "Noticia biográfica" (de autor anónimo), pp. v-xiii; *Indulgencia para todos*, *Contigo pan y cebolla* y *El jugador*.

---, *Obras II*. México, imp. de V. Agüeros, editor. 1899 (Biblioteca de Autores Mexicanos, 24), 386 pp.

Contiene: *Don Dieguito*, *El amigo íntimo*, *Las costumbres de antaño* o *La pesadilla*.

---, *Obras III*. México, imp. de V. Agüeros, editor, 1899 (Biblioteca de Autores Mexicanos, 26), 332 pp.

Contiene: *También hay secreto en mujer* y *Lo que son mujeres*.

---, *Obras IV*. México, imp. de V. Agüeros, editor, 1902 (Biblioteca de Autores Mexicanos, 45), 546 pp.

Contiene: *Don Bonifacio*, *La madrina*, *Paulina*, *¿o se sabe quién mueve los alambres?*, *La hija del payaso*, *Estela* o *El padre y la hija*, *¡Vaya un apuro!* y *Un enlace aristocrático*.

- , *Indulgencia para todos*, pról. de Mario Mariscal. México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1942 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 37), xxxvii + 181 pp.
- , *Cristina o la reina de 16 años*. Comedia en dos actos escrita en francés por Bayard e imitada en castellano por M. E. de Gorostiza, en *Boletín del Archivo General de la Nación*, t. XXIII, núm. 2 (abr.-jun., 1952), pp. 223-288; nota de Armando de María y Campos: pp. 217-222.
- , *Teatro selecto*, ed., pról. y notas de Armando de María y Campos. México, Porrúa, 1957 (Colección de Escritores Mexicanos, 73), xxiii + 330 pp.
- Contiene: *Indulgencia para todos*, *Don Dieguito* y *Contigo pan y cebolla*.
- , *Indulgencia para todos*, en *Teatro mexicano del siglo XIX*, selec., pról. y notas de Antonio Magaña-Esquivel, México, FCE, 1972 (Letras Mexicanas, 108), pp. 135-197.
- , *Contigo pan y cebolla*, en LUZURIAGA, Gerardo y Richard REEVE, *Los clásicos del teatro hispanoamericano*, ed., pról. y notas de... México, FCE, 1975 (Colección Tezontle), pp. 204-250.
- , *El amigo íntimo*, en *Tramoya*, Cuaderno de Teatro, Universidad Veracruzana, núm. 8 (jul.-sept., 1977), pp. 4-55.
- , *Tal para cual*, o *Las mujeres y los hombres*, edición y notas de Felipe Reyes Palacios, en *Tramoya*, núm. 21 y 22 (sep.-oct. y nov.-dic., 1981), pp. 5-44.
- , *La hija del payaso*, en *Tramoya*, Cuaderno de Teatro, Universidad Veracruzana / Rutgers University (Camden), 2a. época, núm. 10 (abr.-jun., 1987), pp. 53-76.
- , *Contigo pan y cebolla*, ed. de John Dowling, Madrid, Albatros Hispanófila (Clásicos Albatros, 11) (¿año?)
- , *El jugador*, en *Tramoya*, 2a. ép., núm. 45 (oct.-dic., 1995), pp. 123-171.
- , *El oso y el bajá*, *A pícaro, pícaro y medio* y *El amante jorobado*, en *Tramoya*, 2ª. ép., núm. 61 (oct.-dic., 1999), pp. 125-141, 143-164 y 166-183.

- , *El cocinero y el secretario*, en *Tramoya*, 2ª. ép., núm. 62 (ene.-mar., 2000), pp. 137-154.
- , *La casa en venta*, en *Tramoya*, 2ª. ép., núm. 63 (abr.-jun., 2000), pp. 67-92.
- , *El prevenido engañado*, en *Tramoya*, 2ª. ép., núm. 64 (jul.-sep., 2000), pp. 5-50.
- , *La madrina y Estela o El padre y la hija*, en *Tramoya*, 2ª. ép., núm. 71 (abr.-jun., 2002), pp. 5-32 y 33-66.
- , *¡Vaya un apuro!*, en *Tramoya*, Universidad Veracruzana / Conaculta, 2ª. ép., núm. 74 (ene.-mar., 2003), pp. 71-97.
- , *Un enlace aristocrático*, en *Tramoya*, 2ª. ép., núm. 75 (abr.-jun., 2003), pp. 145-162.
- , *También hay secreto en mujer*, en *Tramoya*, 2ª. ép., núm. 76 (jul.-sep., 2003), pp. 81-123.

II. OTROS ESCRITOS

- G. [GOROSTIZA], "On the Modern Spanish Theatre", *New Monthly Magazine and Literary Journal*, London, X (1824), pp. 328-333 y 502-507; XI (1824), pp. 87-92 y 186-192.
- , G. [GOROSTIZA], "Secrets of the Modern Spanish Inquisition", *New Monthly Magazine and Literary Journal*, London, X [1824], pp. 522-526.
- , "Necrología sobre Isidoro Máiquez", *cf.* MARIA Y CAMPOS, Armando de, *Manuel Eduardo de Gorostiza y su tiempo*, pp. 376-390.
- , "Culteranismo", en *idem*, pp. 398-407.
- , "Reflexiones sobre el antiguo teatro español", en *idem*, pp. 408-417.

NOTA: Los datos acerca de su *poesía lírica* pueden consultarse en los trabajos de MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, y MONGUIÓ, Luis.

III. RESEÑAS INMEDIATAS (según datos tomados de la bibliografía indirecta y en orden presuntamente cronológico)

RESEÑA de *Indulgencia para todos*, anónima, aunque escrita seguramente por José Joaquín de Mora, en la *Crónica Científica y Literaria*, núm. 157 (29 de sep., 1818), h. 1r.-1v.

BURGOS, Javier de, reseña de *Las costumbres de antaño*, en *Miscelánea de Comercio, Política y Literatura*, núm. 3 (5 de nov., 1819), pp. 3-4 y núm. 33 (14 de ene., 1820), pp. 3-4.

RESEÑA de *Don Dieguito*, anónima, en la *Crónica Científica y Literaria*, núm. 294 (21 de ene., 1820), p. 2. NOTA de Luis Monguió: "Mora se hallaba en París en enero de 1820. La reseña del *Don Dieguito* será de algún otro colaborador de la *Crónica*, si es que aquél no hubiera leído la obra antes de su salida y dejado escrita su apreciación de la misma" (p. 417).

BURGOS, Javier de, reseña de *Don Dieguito*, en *Miscelánea de Comercio, Política y Literatura*, núm. 37 (24 de ene., 1820), p. 4.

LISTA, Alberto, "Teatros. *También hay secreto en la mujer*, comedia en tres actos", *El Censor*, t. IX, p. 177.

---, "Teatros. *La huerfanita o lo que son los parientes*, comedia en tres actos; *El secretario y el cocinero*", *El Censor*, t. X, p. 225.

---"Teatros. *Indulgencia para todos*, comedia original de don Manuel Eduardo de Gorostiza, en cinco actos. *El barón*, comedia en dos actos, en verso, de Inarco Celenio", *El Censor*, t. XVI, núm. 96 (1 de jun., 1822), pp. 410-417.

MORA, José Joaquín de, "Teatro escogido de Manuel Eduardo de Gorostiza, Ciudadano Mejicano (Bruselas, 1825). Juicio de esta obra", *El Correo Literario y Político de Londres*, núm. 3 (1 de jul., 1826), pp. 210-214.

P. M. [Pablo MENDÍBIL], "Teatro escogido de M. E. de Gorostiza, ciudadano mejicano (2 tom. 18mo. Bruselas, 1825), *Repertorio Americano*, Londres, núm. 3 (abr., 1827), pp. 78-93.

ANÓNIMO, *Defensa de la comedia "Contigo pan y cebolla" y contra las críticas que han hecho de ella los periódicos de Madrid*, 1833.

LARRA, Mariano José de, "Revista semanal" (reseña de *Contigo pan y cebolla* dirigida a las damas), en *El Correo de las Damas*, 10 de jul., 1833.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, respuesta al anterior panfleto anónimo, en el *Correo Literario y Mercantil*, 13 de ago., 1833.

NOTA: Consúltense además las entradas de BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel y LARRA, Mariano José de, en la siguiente sección.

IV. SOBRE MANUEL EDUARDO DE GOROSTIZA

AGUILAR M., María Esperanza, *Estudio bio-bibliográfico de D. Manuel Eduardo de Gorostiza*, México, [Renacimiento], 1932, 114 pp.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, "Manuel Eduardo de Gorostiza, dramaturgo", en *Obras completas. I: Discursos y brindis*, ed. y notas de Catalina Sierra Casaus y Jesús Sotelo Inclán, discurso introductorio de Jesús Reyes Heróles, México, SEP, 1986, pp. 262-269.

ANÓNIMO, "Noticia biográfica", en *Obras I*, pp. v-xiii.

BANNER, J. W., *The Dramatic Works of Manuel Eduardo de Gorostiza*, unpublished doctoral dissertation, University of North Carolina, 1948.

BÉLORGEY, Jean, *Le théâtre de don Manuel Eduardo de Gorostiza*, tesis de tercer ciclo, inédita, Université de Paris X-Nanterre, 1970.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, "Teatro. Príncipe. Primera representación de *Contigo pan y cebolla*, comedia original de D. Manuel Eduardo de Gorostiza", en *Obra selecta. III. Poesía, prosa. Bretón académico*, ed. de Miguel Ángel Muro y Bernardo Sánchez Salas, Logroño, Universidad de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1999 (Textos Riojanos, 4), pp. 281-282.

Publicado originalmente en *El Correo Literario y Mercantil*, 8 de julio de 1833.

---, "Literatura dramática. Análisis de la comedia en cuatro actos y en prosa de D. Manuel Eduardo de Gorostiza, titulada *Contigo pan y cebolla*, representada por primera vez en el teatro del Príncipe el día 6 del actual", en *ibidem*, pp. 282-288.

Publicada originalmente en *El Correo Literario y Mercantil*, 10 de julio de 1833.

CASTILLO, Florencio M. del, "D. Manuel Eduardo de Gorostiza" (diciembre de 1851), en *Obras*, México, Manuel C. de Villegas, 1875, pp. 437-449.

DAUSTER, Frank, "The Ritual Feast: A Study in Dramatic Forms", *Latin American Theatre Review*, vol. IX, No. 1(Fall, 1975), pp. 5-9. (Sobre *Contigo pan y cebolla*.)

FERNÁNDEZ, Ángel José, "Gorostiza, ¿poeta lírico?, ¿director de la Biblioteca Nacional?", en Margarita Peña y Ambrosio Velasco Gómez, eds., *Maestros, caballeros y señores. Humanistas en la Universidad, siglos XVI-XX*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2003 (Cátedras), pp. 351-367.

LARRA, Mariano José de, "Primera representación de la comedia nueva de don Manuel Gorostiza titulada *Contigo pan y cebolla*", en *Obras I*, ed. y est. prel. de Carlos Seco Serrano), Madrid, Atlas, 1960 (Biblioteca de Autores Españoles, CXXVII), pp. 250-253.

Publicado originalmente en la *Revista Española*, 9 de julio de 1833.

---, "Réplica al folleto titulado *Defensa de la comedia 'Contigo pan y cebolla'*", en *ibidem*, p. 268.

Publicado originalmente en la *Revista Española*, 13 de agosto de 1833.

LICEO HIDALGO, México, *Velada literaria celebrada por el Liceo Hidalgo la noche del 17 de enero de 1876, para honrar la memoria del señor Manuel Eduardo de Gorostiza*, México, El Porvenir, 1876, 74 pp.

MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, "Manuel Eduardo de Gorostiza y su obra dramática", *Estaciones*, núm. 1 (primavera de 1956), pp. 85-91.

- MARIA Y CAMPOS, Armando de, "Obra inédita de Manuel Eduardo de Gorostiza", *Cuadernos Americanos*, año XV, vol. LXXXIX, núm. 5 (sep.-oct., 1956), pp. 149-178.
- , "Prólogo" a GOROSTIZA, Manuel Eduardo de, *Teatro selecto*, 1957, pp. ix-xxiii.
- , *Manuel Eduardo de Gorostiza y su tiempo*. Su vida. Su obra. México, [Talleres Gráficos de la Nación], 1959 (colofón: 1958).
- MARISCAL, Mario, "Prólogo" a GOROSTIZA, Manuel Eduardo de, *Indulgencia para todos*, 1942, pp. vii-xxxvii.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de la poesía hispano-americana*, ed. Enrique Sánchez Reyes, t. I, Santander, Aldus, 1948 (Obras completas, XXVII), pp. 107-117.
- MILLÁN, María del Carmen, "Cronología de Manuel Eduardo de Gorostiza", *Tramoya*, nueva ép., núm. 61 (oct.-dic., 1999), pp. 119-122.
- MONGUIÓ, Luis, "M. E. de Gorostiza, director de periódicos en Madrid, 1820-1821", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos, vol. I, Madrid, Castalia, 1966, pp. 413-427.
- O'CONNEL, Richard B., "Contigo pan y cebolla and Sheridan's *The Rivals*", *Hispania*, XLIII, 3 (sep., 1960), pp. 384-387.
- ORTUÑO, Manuel, *Manuel Eduardo de Gorostiza. Hispano-mexicano, romántico y liberal*, s. l., Asociación Cultural de Amistad Hispano-Mexicana, s. f.
- PIMENTEL, Francisco, *Historia crítica de la literatura y las ciencias en México [...] Poetas*, México, Librería de la Enseñanza, 1885, pp. 602-635.
- ROA BÁRCENA, José María, *Datos y apuntamientos para la biografía de don Manuel Eduardo de Gorostiza*, México, Ignacio Escalante, 1876, 170 pp.
- , "Discurso pronunciado en la sesión que en honor de don Manuel E. de Gorostiza celebró el Liceo Hidalgo, el 17 de enero de 1876", en *Relatos*, selec. y pról. de Julio Jiménez Rueda, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1941 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 28), pp. 119-181.

2ª. ed.: 1955.

RODRÍGUEZ PLAZA, Joaquina, "Notas sobre la vida y obra de Manuel Eduardo de Gorostiza", en Óscar Mata, coord., *En torno a la literatura mexicana*, México, UAM, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades [1989], pp. 11-30.

---, "Prólogo" a GOROSTIZA, Manuel Eduardo de, *Don Bonifacio. La chimenea*, 1990, pp. 7-22.

SAURA, Alfonso, "Manuel Eduardo de Gorostiza, traductor", en Francisco Lafarga, ed., *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, pp. 429-436.

SPELL, Jefferson Rea, "Some Little Known Plays of Gorostiza", *The Romanic Review*, vol. XXIII, No. 2 (April-July, 1932), pp. .

---, "Algunas comedias poco conocidas de Gorostiza", *El Libro y el Pueblo*, t. XII, núm. 2 (feb., 1934), pp. 62-66.

SPELL, Lota M., "Para la biografía de Gorostiza", *Historia Mexicana*, vol. VIII, núm. 2 (oct.-dic., 1958), pp. 230-235.

---, "Gorostiza destrozado", *Historia Mexicana*, vol. X, núm. 3 (ene.-mar., 1961), pp. 491-493.

USIGLI, Rodolfo, "Manuel Eduardo de Gorostiza, hombre entre dos mundos", en *Teatro completo IV. Escritos sobre la historia del teatro en México*, comp., pról. y notas de Luis de Tavira, México, FCE, 1996 (Letras Mexicanas), pp. 347-376.

V. BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

AGUILAR PIÑAL, Francisco, "Las refundiciones en el siglo XVIII", *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Ministerio de Cultura, núm. 5 (1990), pp. 33-41.

ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March, 1976 (Pensamiento Literario Español, 2).

- , "El teatro en el siglo XVIII", en José María Díez Borque, ed., *Historia de la literatura española. III. Siglos XVIII / XIX*, Madrid, Taurus, 1980 (Persiles, 118), pp. 199-290.
- ARELLANO, Ignacio, "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada", *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Ministerio de Cultura, núm. 1 (1988), pp. 27-49.
- BENTLEY, Eric, *La vida del drama*, trad. de Alberto Vanasco, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1964 (Letras Mayúsculas, 21).
- CALDERA, Ermanno y Antonietta CALDERONE, "El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)", en José María Díez Borque, ed., *Historia del teatro en España. II. Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 377-624.
- CALDERA, Ermanno, "Diferentes maneras de traducir a Scribe", en Francisco Lafarga, ed., *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, pp. 429-436.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias I*, Madrid, Atlas, 1944 (Biblioteca de Autores Españoles, VII).
- , *Obras completas. II. Comedias*, ed. pról. y notas de Ángel Valbuena Briones, 2ª. ed., 1ª. reimpr., Madrid, Aguilar, 1973.
- CARNERO, Guillermo, "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral", en *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997, pp. 7-44.
- , "Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora", en *Idem*, pp. 163-177.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel, "El delincuente honrado, drama sentimental", en *Ilustración y neoclasicismo*, ed. J. M. Caso González, trad. de Carlos Pujol, t. IV de Francisco Rico, coord., *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 400-412.

- COE, Ada May, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935 (The Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, extra volume IX).
- COOK, John A., *Neoclassic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, University Southern Methodist, 1959.
- COSSÍO, José María de, "Don Alberto Lista, crítico teatral de *El Censor*", en *El romanticismo a la vista. Tres estudios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, pp. 81-168.
- DIDEROT, Denis, "De la poésie dramatique. A monsieur Grimm », en *Oeuvres complètes*, revues sur les éditions originales [...] Étude sur Diderot [...] par J. Assézat, t. VII, Paris, Garnier Frères, 1875, pp. 307-394.
- DURÁN, Agustín, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, ed. e introd. de D. L. Shaw, trad. de la introd. y notas de Remedios Martín Lorenzo, Maracena [Granada], Ágora, 1994 (Hybris, 6).
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José, Joaquín, *La Quijotita y su prima*, en *Obras VII-Novelas*, recop., ed., notas y est. prel. de María Rosa Palazón Mayoral, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1980 (Nueva Biblioteca Mexicana, 75), pp. 348-360.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás y Leandro, *Obras*, ordenada e ilustrada por Buenaventura Carlos Aribau, Madrid, Atlas, 1944 (Biblioteca de Autores Españoles, II).
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, "Notas de Moratín a su comedia *El viejo y la niña*", en *Teatro completo, I*, ed., pról. y notas de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Labor, 1970 (Textos Hispánicos Modernos, 2), pp. 221-133.

- FERRERAS, Juan Ignacio, "Historia", en J. I. Ferreras y Andrés Franco, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1989 (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, 18).
- FLITTER, Derek, *Teoría y crítica del romanticismo español*, trad. de Benigno Fernández Salgado, Cambridge, The University Press, 1995.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, "De 'figurón' a hombre de pro: El montañés en la literatura de los siglos XVIII y XIX", en Douglas and Linda Jane Barnette, eds., *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Clarkson Dowling*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1985, pp. 89-98.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, "Comedia neoclásica, Ilustración y ruptura de la sociedad", en Ignacio Arellano, V. García Ruiz y Marc Vitse, eds., *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 115-128 (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura, 21).
- GIES, David Thatcher, "Inocente estupidez": *La pata de cabra* (1829), Grimaldi, and the Regeneration of the Spanish Stage", *Hispanic Review*, LIV, No. 4 (Autumn, 1986), pp. 375-396.
- , "Notas sobre Grimaldi y el 'furor de refundir' en Madrid (1820-1833)", *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Ministerio de Cultura, núm. 5 (1990), pp. 111-124.
- , *El teatro en la España del siglo XIX*, trad. de Juan Manuel Seco, Cambridge, The University Press, 1996.
- GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro, *Hernán Cortés en Cholula*. Comedia inédita de Fermín del Rey, México, UNAM, 2000 (Fuentes para el Estudio de la Literatura Novohispana, 2).
- HAZARD, Paul, *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, trad. de Julián Marías, Madrid, Pegaso, 1941.
- HERNÁNDEZ, Alice, "La risa grotesca: la comedia de figurón", en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos* (véase García Ruiz, Víctor), pp. 191-200.

- HERNÁNDEZ, Luisa Josefina, "Apunte sobre el teatro del Siglo de Oro", *Arte Teatral*.
Revista de la Escuela de..., México, núm. 5 (1962), pp. 45-50.
- , "Un enfoque teórico de la farsa", introd. a Karl Sternheim, *Los calzones*, trad. de...; pról.
de Jorge Ortiz Rivero, México, UNAM, 1977, pp. 5-11.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid,
Fundación Universitaria Española, 1993.
- HUGO, Victor, "Prólogo a *Cromwell*", en *Manifiesto romántico*, trad. de Jaume Melendres,
introd. de Henri de Saint-Denis, Barcelona, Península, 1971 (Ediciones de Bolsillo,
159), pp. 17-94.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, "El delincuente honrado", en *Obras I*, colección hecha e
ilustrada por D. Cándido Necedal, Madrid, Atlas, 1963 (Biblioteca de Autores
Españoles, XLVI), pp. 77-100.
- LAFARGA, Francisco, "La comedia francesa", en F. Lafarga, ed., *El teatro europeo en la
España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, pp. 87-104.
- LANOT, Jean-Raymond, "Para una sociología del figurón", en *Risa y sociedad en el teatro
español del Siglo de Oro*, Actes du 3e. Colloque du Groupe d'Etudes Sur le Théâtre
Espagnol, Paris, CNRS, 1980, pp. 131-151.
- LEGOUVÉ, Ernest, "Eugène Scribe" (translated by Albert D. Vandam), en Brander Matthews,
ed., *Papers on Playmaking*, with a preface by Henry W. Wells, New York, Hill and
Wang, 1957, pp. 253-274.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Dramaturgia de Hamburgo*, trad. de Feliu Formosa, introd. de
Paolo Chiarini (trad. de Luigia Perotto), present. de Luis de Távira, México, CNCA,
1997 (Cien del Mundo).
- LEONARD, Irving, "The 1790 Theater Season of the Mexico City Coliseo", *Hispanic Review*,
XIX, No. 2 (April, 1951), pp. 104-120.

- , "The Theater Season of 1791-1792 in Mexico City", *Hispanic American Historical Review*, XXXI, No. 2 (May, 1951), pp. 394-364.
- , "La temporada teatral de 1792 en el Nuevo Coliseo de México", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año V, núm. 4 (oct.-dic., 1951), pp. 394-410.
- LIVANSKÝ, Karel, "Vaudeville: nouveau genre dramatique française à la fin du 17^e. siècle", en *Acta Universitatis Carolinae. Romanistica Pragencia*, Universita Karlova, Praga, 1971 (Philologica 1. Romanistica Pragencia VII), pp. 113-117.
- LLORENS, Vicente, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, 2^a. ed., Madrid, Castalia, 1968 (España y Españoles).
1^a. ed.: El Colegio de México, 1954.
- LORENZ, Charlotte M., "Translated Plays in Madrid Theaters (1808-1818)", *Hispanic Review*, IX (1941), pp. 376-382.
- LUZÁN, Ignacio de, *La poética o Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, primera edición completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789); ed., pról. y glosario de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977 (Textos Hispánicos Modernos, 34).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, "Comedias de capa y espada y géneros inferiores", en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. III. Teatro: Lope, Tirso, Calderón*, ed. de Enrique Sánchez Reyes, Santander, Aldus, 1941 (Obras completas, VIII), pp. 269-287.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*, pról. Salvador Novo, 5 vols., México, Porrúa, 1961.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. de Fernando de Toro, Barcelona, Paidós, 1983 (Paidós Comunicación, 10).
- , "Tesis para el análisis del texto dramático", *Gestos*, núm. 33 (abr., 2002), pp. 9-34.

- PEERS, Allison E., *Historia del movimiento romántico español*, trad. de José Ma. Gimeno, 2 vols., Madrid, Gredos, 1954 (Biblioteca Románica Hispánica. I. Tratados y Monografías).
- REGNARD, Jean-François, *Le joueur*, comédie en cinq acts et en vers, Paris, L. Hachette, 1853.
- REYES DE LA MAZA, Luis, *El teatro en México durante la Independencia (1810-1839)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.
- , *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*, presentación Clementina Díaz y de Ovando, México, UNAM, 1985.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999 (Anejos de Revista de Literatura, 49).
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, "Lo que son mujeres", en *Comedias escogidas*, coleccionadas por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas, 1952 (Biblioteca de Autores Españoles, LIV), pp. 191-211.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, "La Colección General de Comedias de Ortega (Madrid, 1826-1834)", en Concepción Casado Lobato *et al.*, eds., *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Edition Reichenberger, 1988 (Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y Catálogos, 8), pp. 599-609.
- SÁNCHEZ-BLANCO PARODY, Francisco, "La risa y el movimiento ilustrado", en *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1991 (Alianza Universidad), pp. 173-198.
- SERRALTA, Frédéric, "El tipo del galán suelto: del enredo al figurón", *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1 (1988), pp. 83-93.

- SPELL, Jefferson Rea, "The Theater in Mexico City, 1805-1806", en *Bridging the Gap. Articles on Mexican Literature*, México, Libros de México, 1971, pp. 57-68. Reprinted from *Hispanic Review*, I (Jan., 1933), 55-61.
- VIVEROS, Germán, "Introducción" a *Teatro dieciochesco de Nueva España*, ed., introd., notas y apéndices de..., México, UNAM, 1990 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 111), pp. xi-ciii.
- VOLTAIRE [François Marie Arouet de], "Memnón o la sabiduría humana", en *Así va el mundo. Cuentos orientales*, trad., pról. y notas de Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, 1966 (Avatares, 22), pp. 125-132.
- ZOLA, Émile, "El naturalismo en el teatro. III", en *El naturalismo*, selec., introd. y notas de Laureano Bonet, Barcelona, Ediciones Península, 1972 (Ediciones de Bolsillo, 241), pp. 124-132.