

EL TEMA DE BUDA EN DOS COMEDIAS BARROCAS: HACIA UNA DRAMATURGIA DIECIOCHESCA. BARROQUISMO Y NEOCLASICISMO

JAVIER VELLÓN LAHOZ

En 1686 se funda una Sacra Liga, promovida por el emperador alemán Leopoldo I, con el fin de arrebatar al imperio turco la ciudad húngara de Buda. La empresa le fue encomendada al Duque de Lorena y, en pocos meses, la cruzada logró un resonante triunfo inmediatamente divulgado en la España de Carlos II. Un gran número de dramaturgos, con gran celebridad, glosaron el éxito de la campaña militar y, fruto de ello, vieron la luz diversas comedias entre las que destacan las dos tomadas como modelo en el presente artículo: *La restauración de Buda* de Bances Candamo¹ y *La toma de Buda por el Duque de Lorena* de Manuel Vidal y Salvador².

Las motivaciones ideológicas que justifican la popularidad del tema en

¹ Comedia impresa suelta, en Madrid 1686, por Sebastián de ARMENDÁRIZ. Fue también conocida con el nombre de *El sitio de Buda*. La obra se representó el 15 de noviembre de 1686 en el Saloncete del Buen Retiro por la compañía de Manuel Mosquera y Rosendo López, como indican SHERGOLD y VAREY (*Representaciones palaciegas. 1603-1699*. London, Tamesis-Books, 1982. *vid.* p. 252). Para mayor información sobre dicha interpretación, *vid.* Rosita SUBIRATS, «Contribution a l'établissement du répertoire théâtral a la cour de Philippe IV et de Charles II». *Bulletin Hispanique*, Tome LXXIX, n.º 3-4, pp. 401-479. Sobre la representación pública de la obra y sobre problemas de denominación en su transmisión, *vid.* SHERGOLD y VAREY, *Comedias en Madrid: 1603-1709*. London, Tamesis-Books, 1989, pp. 200-201.

² Manuel Vidal (Torreblanca ¿? —Madrid, 1698). Para mayor información sobre dicho dramaturgo *vid.* Javier Vellón, «Manuel Vidal: el intelectual valenciano y la corte de Carlos II» en I Congrés d'Història i Filologia de la Plana, Publicacions de la diputació de Castelló, 1990, pp. 379-387 y, del mismo autor, «Manuel Vidal: un modelo de cultura centripeta» en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, abril-junio 1990, Tomo XLVI. pp. 240-248. No existe documentación acerca de su representación en los teatros madrileños durante el siglo XVII. El manuscrito de la obra (Biblioteca Municipal de Madrid, sig. T-68-10), contiene la aprobación para ser representada con la firma de Cañizares, el 1 de febrero de 1779.

el teatro de la época son fácilmente deducibles: las mencionadas piezas se incluyen en el discurso apologético de las gestas monárquico-religiosas que patentiza una voluntad de integración social. Evangelina Rodríguez, en su análisis de la obra de Manuel Vidal *El fuego de las riquezas y destrucción de Sagunto*, alude al parentesco de estas composiciones con la tipología instaurada por la *Numancia* cervantina y, concluye: «Estaba claro que en plena desintegración austríaca era necesario, de nuevo, prender el mito colectivo»³.

Géneros como la comedia hagiográfica, las alegorías sacramentales y mitológicas —formas dramáticas que comparten la aceptación popular con los argumentos belicistas en los últimos años del siglo XVII—, no son un mero alarde especular con fines propagandísticos, sino que modelizan un comportamiento comunitario entroncado en la movilización de la conciencia individual pues, como afirma Walter Benjamin: «La palabra, la libertad y la fe en el teatro barroco son meros pretextos libremente intercambiables para poner a prueba la virtud privada»⁴.

Individuo y colectividad son las magnitudes interrelacionadas en numerosas comedias barrocas y, muy especialmente, en las pertenecientes a un grupo genérico como el estudiado aquí. Las diferencias entre ambas obras son, sin embargo, notables: mientras en la de Bances Candamo el conflicto particular afecta exclusivamente al ámbito turco —disputas amorosas entre Amurates e Ibraim por Xarifa—, y su pertinencia funcional es muy limitada, en la de Manuel Vidal las escenas heroicas se simultanean con las locuras de Carrafa, un gracioso atípico por su condición de noble, y con las maquinaciones de María, la amante despechada, en su pretensión de vengarse de Eduardo, el cual galantea con Luna, la preferida del Bajá. La dicotomía historia / intrahistoria, actualizada de manera distinta en cada pieza⁵, reafirma la efectividad del proyecto alienador citado por Walter Benjamin pues como estima J.M. Rozas en su estudio del teatro lopesco: «Con frecuencia la primera acción lopista, la del conflicto, es intrahistoria, y la

³ «Pertinencia, pertenencia, ambigüedad del texto teatral: *La destrucción de Sagunto* de Manuel Vidal», en *La génesis de la teatralidad barroca. Cuadernos de Filología. Literaturas: análisis*. Tomo III, 1-2. Facultad de Filología de Valencia, 1981. pp. 321-338. La misma autora ha realizado un esclarecedor análisis de la dramaturgia postcalderoniana en Valencia en su artículo: «Los epígonos del teatro barroco en Valencia: la coherencia con una tradición», en *Teatros y prácticas escénicas. II: la comedia*. Coordinador, José Luis Canet. London, Tamesis-Books, 1986. pp. 347-375.

⁴ *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990. cita p. 76.

⁵ La obra de Manuel Vidal posee una especificidad que explica la irregular estructuración de la acción, y la omnipresencia de la intrahistoria: la existencia de un final abierto. El Duque de Lorena consigue la conquista —finalidad histórica cumplida—, pero todas las secuencias iniciadas de la intrahistoria no concluyen: Luna debe renunciar al amor de Eduardo; el demonio no es descubierto y huye con su discípula, María. La lógica de la acción sólo culmina en los segmentos pertenecientes a la historia. La razón la refiere el Duque: «Pues conseguimos / con tanta felicidad / de Buda acavar el sitio, / hasta que segunda parte / deje el caso definido».

segunda, la del Rey, histórica. Pues bien, podemos decir que, mientras la segunda mira al sistema y hace propaganda de él, la primera ve sus conflictos particulares, los retrata y, a veces, los denuncia. Se crea así una interacción entre las dos acciones de valor ideológico, pero, sobre todo, de mayor valor estético»⁶.

Dada una propuesta cosmovisionaria, es necesario, en el campo del arte, dotarla de una coherencia retórica y, así, los tratados barrocos insisten en la primacía del arte sobre la realidad. Valga como ejemplo la idea de Bances Candamo en la tercera versión de su *Theatro de los theatros*: «(El teatro) es la historia visible de el Pueblo, y es para su enseñanza mejor que la historia, porque como la pintura llega después de la naturaleza y la enmienda imitándola, así la Poesía llega después de la historia, i imitándola, la enmienda. La historia nos expone los sucesos como son, la comedia nos los exorna como devían ser, añadiéndole a la verdad de la experiencia mucha más perfección para la enseñanza»⁷.

Los procedimientos dramáticos utilizados para llevar a cabo esta programación instituida por las estructuras del poder se vislumbran, en su equívoco esplendor, desde la práctica calderoniana como autor de la corte: la grandiosidad escenográfica, el concepto de espectáculo total bajo el patrocinio económico de la corte, pues, como indica Saavedra Fajardo en su Empresa XXXI —«Existimacione nixa»—: «el pueblo se deja llevar de lo exterior, no consultándose menos el corazón con los ojos que con el entendimiento...el lustre y grandeza de la corte y las demás ostentaciones públicas, acreditan el poder del príncipe, descubren su grandeza»⁸.

Música, complejos artificios escenográficos, maquinaria y mutaciones, etcétera son el resultado de la implicación monetaria de la corona en el teatro, ya no sólo como mero artifice ideológico sino como «deus ex machina» que mueve las instancias de una representación que ficcionaliza su pretendida grandeza. Asistimos, en los estertores del sistema austriaco, no tanto a una redefinición de la función social del teatro sino a un cambio sustancial de los componentes dramáticos. En el origen de esta transformación, alejada de los esbozos lopescos sobre el teatro de corral, se sitúa el eje de lo sorprendente —prevalecen los sentidos sobre la razón, como decía Saavedra Fajardo—; así lo identifica S. Neumeister: «El empuje que dan los medios escenográficos a la cultura de la corte, como cultura ostentosa, es lo que explica su papel en la época. El “cómo” es más importante que el “qué”, el efecto es más importante que el motivo»⁹.

⁶ *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*. Madrid, SGEL, 1976. cita p. 159.

⁷ Ed. de Duncan Moir. London, Tamesis-Books, 1970. cita p. 82.

⁸ *Empresas políticas*, ed. de Javier Díez Revenga. Barcelona, Planeta, 1988. cita pp. 206-207.

⁹ «Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo», en *La escenografía del*

Al margen de las diferencias puntuales, y que atañen al tratamiento argumental, ambas comedias apuntan a un diseño particular de la estrategia dramática: el sustrato espectacular al que se subordinan el resto de factores de la escritura teatral. Se está produciendo la génesis de una nueva experiencia dramática, fundada en las expectativas planteadas por el público, cuyas preferencias están en estrecha concomitancia con las manifestadas por los auditorios mayoritarios del siglo XVIII. Es el llamado barroquismo o rococó artístico, denominación que denota una cierta actitud despectiva, como si la historiografía literaria aceptara, sin una evaluación posterior, los planteamientos críticos establecidos por la Ilustración hacia un movimiento que le resulta anacrónico¹⁰. Como señala René Andioc en torno al teatro de gran parte del siglo XVIII: «Lo que la asistencia parece, pues, exigir al teatro es que sea espectáculo en el sentido etimológico de la palabra y, si es posible, un espectáculo completo, susceptible no sólo de embelesar la vista y el oído, sino de divertir por su polivalencia»¹¹.

La generación de dramaturgos de finales del siglo XVII, fieles a esta vertiente teatral, orientan los temas vinculándolos a la potencialidad sorpresiva de los recursos escenográficos —incluso musicales y corales—, verdaderos focos climáticos hacia los que se dirigen las preferencias del espectador. Paul Mérimée, en su disertación acerca del teatro de los autores de la primera mitad del siglo XVIII, define dicha dramaturgia en términos paralelos: «Le genre répond à ce qu'on pouvait en attendre; il faut divertir à tout prix, et le prix est élevé: c'est l'abandon de toute logique, de tout bon sens, de tout effort»¹².

Lo que había surgido como un teatro de tramoya, con unas directrices ideológicas determinadas, se convierte, en el siglo XVIII, gracias a su popularidad, en una diversión urbana mayoritaria, en el que el público reconoce, como rasgo distintivo, sus cada vez más estrambóticas propuestas

teatro barroco. Coord. por Aurora Egido. Salamanca, Ed. de la Univ. de Salamanca. *Acta salmanticensis, Estudios Filológicos*, 224. 1989. pp. 141-160. cita p. 145. El mismo autor realizó un análisis práctico de sus teorías acerca del teatro de la época en: «La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico (*Fieras afemina amor*)» en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio angloamericano*. Berlín-New York, 1976. Walter de Groyne, pp. 157-170.

¹⁰ Es una constante en la crítica literaria, desde hace algunos años, la revisión de la periodización del siglo XVIII así como de las perspectivas analíticas centradas en dicha época. Emilio OROZCO señala: «Considerado en su conjunto, tendríamos que hablar como del siglo del último Barroco y del rococó», en «Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII», Oviedo, *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, n.º 21, 1968, pp. 7-60, cita p. 15. Para un planteamiento historiográfico de la época, vid. José Caso González, «Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII», en VV.AA., *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1970, pp. 7-29.

¹¹ *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Castalia-Fundación Juan March, 1976, cita p. 35.

¹² *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle*. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983, cita p. 38.

escenográficas. Tal como sucedía en su correlato barroco, la verosimilitud es una preocupación que atañe a la especulación preceptiva y no a la competencia de un auditorio cuyas expectativas se dirigen hacia la sugestión sensitiva propuesta por la comedia.

Las obras analizadas aquí contienen las coartadas temáticas sobre las que se superpone la presencia de la espectacularidad. Analicemos alguno de estos componentes.

1. La magia

Es éste una de las entidades que, como estructura generadora de situaciones dramáticas, va a prevalecer ya no sólo en el teatro del siglo XVIII —oficialmente se prohibieron las comedias de magia en 1788—, sino en los aledaños del teatro burgués romántico, si bien éste con características particulares respecto a los géneros barroquistas¹³.

En la pieza de Bances Candamo las artes mágicas son desplegadas por Mehemet, sabio turco, quien muestra al Gran Visir de Constantinopla los diferentes lugares implicados en la futura batalla por Buda:

- a) Campamento de los cristianos: «Suena terremoto. Sobre los dos, en dos elevaciones a las puertas del teatro tocan caxas y clarines; descúbrese una tienda de campaña y, en ella, el Duque de Lorena y soldados...»
- b) El salón del palacio húngaro de «Madama Ragazi»; coro de coristas «con mascarillas, formando un sarao»; más tarde, «estando en el sarao se rompe el artesón; cae una bomba ardiendo que enciende el gabinete con estruendo y humo».
- c) La armada veneciana: «Descúbrese el teatro de mar y en ella armada de galeras, bordeando y disparando siempre».

¹³ Un magnífico estudio sobre la evolución, en el Romanticismo, de dicho género es el realizado por J. Alvarez Barrientos, «Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos», en *Castilla*, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Valladolid, 1988, n.º 13, pp. 17-33. El autor más citado en estas cuestiones es E. CALDERA, *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1980 (especialmente, pp. 11-32 y 185-205). En su aplicación a otros ámbitos hispanos distintos al madrileño, vid. L. IZQUIERDO, «Las comedias de magia en Valencia (1800-1850)», en *Revista de literatura*, t. XLVIII, n.º 96, julio-diciembre 1986, pp. 387-405. Para el fenómeno específico de las primeras décadas del XVIII sigue siendo de gran utilidad el análisis de J. CARO BAROJA, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

Si en la obra de Bances Candamo la magia es un apartado puntual en el nudo del conflicto, en la de Manuel Vidal se despliega a lo largo de incontables situaciones dramáticas, nutriéndose, argumentalmente, de la intrahistoria amorosa entre María y Eduardo. La dama, desdeñada por el joven cuando éste marcha con el Duque de Lorena, actualiza el mito fáustico, ofreciendo su alma al diablo —Lucifero— a cambio del poder que le permita seguir a su amante¹⁴. Al margen de su habilidad transformista —que le facilita el cambio de identidad y sexo, con los consecuentes enredos—, María utiliza sus dotes nigrománticas haciendo aparecer y desaparecer personajes (cuando Carrafa se abalanza hacia ella, de súbito, se muestra el Duque de Estaremborg en su bufete, «que estará escondido en un peñasco», con la consiguiente comicidad), e, incluso, lo emplea para ver acciones transcurridas en otros lugares, como Mehemet. Sin duda, la actividad más destacada es la acaecida en la Jornada II: los nobles cristianos asisten a la escenificación alegórica de las cuatro partes del mundo como exponente de los poderes de la muchacha —bajo el disfraz varonil—:

«Mutación de las cuatro partes del mundo; los dos primeros bastidores serán del Asia, donde se verán cuatro elefantes y, sobre ellos, cuatro ninfas pintadas a lo turco. Los dos segundos de África, y sobre camellos cuatro ninfas a lo indio. El foro compondrá la Europa que, adornándose de flores y otros adornos propios del país (como en las demás de las partes del mundo han de adornar los bastidores), y en medio Europa, en forma de ninfa sobre un toro, como se pinta».

La metateatralidad de la situación como, por lo demás, de otras originadas por la magia, visualiza el fuerte instinto de la escena característico de estos autores, y su capacidad para modelar acciones estilísticamente teatralizadas, situándolas en el contexto de lo espectacular. Esta tendencia es evidente en Manuel Vidal, donde el heroísmo de la cruzada se ve contrarrestado por la constante actividad de Carrafa, causante de un sinfín de peripecias burlescas. Por su parte, Bances Candamo, dramaturgo oficial de Carlos II, concentra su escritura en la vertiente militar, sin duda debido a la motivación de la fiesta «Al Augusto nombre del Señor Emperador».

¹⁴ La conversión demoníaca del personaje por motivos amorosos, a cambio del poder mágico que contribuirá a lograr sus apetencias, es un lugar común del teatro barroco; recordemos las figuras calderonianas de Cipriano en *El mágico prodigioso* y de Irene en *Las cadenas del demonio*. Una visión de conjunto sobre el tema aparece en A. L. CILVETI, *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros, 1977.

2. El componente bélico

La versión de Manuel Vidal no es demasiado pródiga en la descripción de las batallas pese a que, en otras obras del autor sí hay un relato pormenorizado de las lides, con un acusado acento de gigantismo propio del diseño escenográfico de este tipo de representación¹⁵.

Más explícitas son las acotaciones de la impresa de Candamo, en la que se pone de relieve los continuos envites del ejército cruzado contra las tropas otomanas. Veamos dos de estas acotaciones en la Jornada II:

— «Aquí, saliendo Estaremborg, Sereni, Marqués de Valerio y gran número de soldados con espadas y rodelas, guadañas y otros instrumentos de assaltar **se persuadió la vista a que tenía el ejército cesáreo presente**».

— «... fingióse tal assalto **que dio horror a la vista y aún a la memoria**. Embistieron formados los españoles... Bolaron delante de la brecha contra los agresores dos minas, con tal estruendo y estrago **que causó pavor a todos**, bolando hombres... sin cessar nunca el arma en las caxas y clarines».

En su reflexión teórica sobre el teatro de su época el mismo Candamo testimonia el afán de los dramaturgos e ingenieros escénicos por causar asombro al espectador, implicando sus esferas emotivas a costa de la racionalidad: «ha llegado a tal punto que la vista se pasma en los theatros, usurpando al arte todo el imperio de la naturaleza... de suerte que jamás ha estado tan adelantado el aparato de la escena»¹⁶.

Las indicaciones del dramaturgo para la representación, verdaderas relaciones escenográficas, otorgan un lugar preeminente a los efectos sensoriales sobre el auditorio con el uso del aparato escénico. La conjunción de sistemas dramáticos —música, motivos sonoros y visuales, mutaciones, et-cétera—, sintetiza una concepción teatral —«wagneriana», en palabras de

¹⁵ Se trata de *El fuego de las riquezas y destrucción de Sagunto*, en la que las damas saguntinas se arrojan, con sus pertenencias al fuego (ed. de Betoret París, Publicaciones de la Caja de Ahorros de Sagunto, 1980) y de *El sol robado de un ciego y el panal en el león* (ed. de Betoret París, Sociedad Castellonense de cultura. Colección de libros raros y curiosos, XXV. CSIC, Valencia, 1975). Estas son las únicas obras editadas del autor junto a la reciente de *La Colonia de Diana* (ed. de Pasqual Mas y Javier Vellón, Kassel ed. Reichenberger, 1991).

¹⁶ *Op. cit.*, p. 30.

Valbuena Prat¹⁷—, que se nutre de una preconcebida funcionalidad didáctica y sugestiva de cara al espectador. Sin entrar en disquisiciones acerca de la voluntariedad temático-estilística del autor —interpretada por W. G. Chapman en un clásico estudio¹⁸—, no hay duda de que la dramaturgia postcalderoniana del XVII avanza hacia una práctica globalizadora que, en sus afanes integradores, aporta unos mecanismos de interacción respecto al auditorio, mediatizados por la voluntad de asombro. Las batallas, como la magia y otras entidades argumentales, son variables que apuntan a una constante tenida como máxima en el siglo posterior: la indagación de recursos que permitan hacer efectiva una ilusión escénica más allá del límite teórico de lo verosímil.

3. Estructura contrastiva: la comicidad

El modelo de construcción dramática se ve sometido, a lo largo del Barroco, a un proceso de adecuación a las preferencias populares que afecta, especialmente, a la tonalidad semántica de las secuencias argumentales. El principio capital que urde dicha estrategia es la inserción del componente burlesco como contrapunto de la acción heroica. Esta práctica, no sólo identificable en la programación de una representación —los intermedios entremesiles—, sino en la propia yuxtaposición de escenas, adquirió entidad teórica y así la defienden los tratadistas de la tragicomedia (Pellicer de Tovar admitía esta tendencia incluso en «la comedia heroica», pues, si bien ésta se caracterizaba por las batallas o «acciones grandes», no debía ser ajena a la presencia de lo amoroso o lo jocoso¹⁹).

En la *Restauración...*, la intervención del gracioso se limita a su tradicional espíritu realista: Pierre, en dos de los combates, se dedica a beber («cargó, mientras disparan ustedes») y llega a dormirse en medio del campo de batalla.

Más cercano, en este aspecto, a las constantes del teatro dieciochesco, *La toma...*, sin renunciar al panegírico belicista, potencia la figura burlesca del protagonista: ya no es un personaje delimitado en el papel de gracioso; Carrafa, hermano de Eduardo y noble, es el encargado de conducir la in-

¹⁷ Calderón, *su personalidad, su arte dramático, su estilo, sus obras*. Barcelona, Juventud, 1941. Vid. Cap. II, «Las comedias mitológicas».

¹⁸ «Las comedias mitológicas de Calderón», en *Revista de Literatura*, t. V, 1954, pp. 35-67.

¹⁹ *Idea de la comedia de Castilla*, Precepto 16.º citado por SÁNCHEZ ESCRIBANO y PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española*. Madrid, Gredos, 1971, cita, p. 271.

trahistoria amorosa, con continuas interferencias en la acción central que llegan a restar preeminencia al propio Duque de Lorena. Tanto en sus intentos amorosos con María, en su hilarante pelea con Mazamorra, esclavo turco mudo, como en su participación en la pugna por la toma de la ciudad, Carrafa sitúa en un primer plano el afán paródico que llega a desdibujar el planteamiento genérico de la pieza.

Observamos, en este tipo de comedias, cómo la medida en el equilibrio de niveles dramáticos, condición perpetuada por la comedia barroca, se quiebra en favor de una sucesión de hechos grotescos, efectos espectaculares, escenas corales y musicales, en definitiva, un tipo de organización sobre la que se va a vertir las furibundas críticas neoclásicas; así se pronuncia Leandro Fdez. de Moratín: «No hay para qué ponderar la distracción, la discordancia, la falta de unidad e interés y el embrollo que resulta de esta mezcla exótica, porque fácilmente puede inferirse»²⁰.

La herencia aportada por esta modalidad del espectáculo al teatro del siglo XVIII no ha sido evaluada en toda su amplitud. La actitud negativa de los neoclásicos ante la comedia barroquista, en la época dominada por sus esfuerzos en pos de la implantación de un renovado concepto de la doctrina estética, ha supuesto un imponderable a la hora de trazar, objetivamente, el periplo histórico del drama barroco. Estos autores atribuyeron la popularidad alcanzada por los comediones al criterio de autoridad emanado del magisterio de Lope o Calderón, responsabilizándoles de la difusión social de un modelo vulgarizante de cultura. Clavijo Fajardo, como afirma Miguel de la Barrera en su glosa crítica a la obra del citado intelectual: «atribuye la corrupción del teatro español a aquellos dos ingenios»²¹.

Diatribas como la anteriormente mencionada son habituales entre los ilustrados, quienes, en su etapa más militante —la mayoría de ellos evolucionarán hacia posiciones, cuanto menos, eclécticas sobre el tema—, acusan a los clásicos hispanos de embelesar al pueblo con mensajes absurdos; tal es el caso de Nicolás Fdez. de Moratín, quien, en su disertación previa a *La petimetra* (1762) culpa a Calderón de que, «el vulgo, embelesado en aquel laberinto de enredos, se está con la boca abierta, hasta que, al final de la comedia salen absurdos»²². En plena descalificación global de los factores nucleares de este tipo de representación, Leandro Fdez. de Moratín, traductor del *Hamlet*, llega a censurar la aparición de fantasmas al inicio

²⁰ *Epistolario*, ed. de René Andioc. Madrid, Castalia, 1973, cita p. 49.

²¹ *Aduana crítica donde se han de registrar todas las piezas literarias cuyo despacho se solicita en esta corte. Hebdomadario de los sabios de España*. Madrid, Imprenta de G. Ramirez. Con licencia. 1763, cita p. 49.

²² Citado por J. ALONSO DE REAL, *Calderón según sus obras, sus críticos y sus admiradores, y crónica del segundo centenario de su muerte*. Barcelona, Administración Nueva de San Francisco, 1881, cita p. 340.

de dicha obra, así como las referencias a brujas y encantos, recursos empleados por Shakespeare para, según él, rendir tributo al público iletrado²³.

Sin embargo estas posturas intransigentes van a verse matizadas, en los últimos decenios del siglo, precisamente, por los mismos teóricos del racionalismo. Surge una reacción que, paulatinamente, reproduce algunas cuestiones ya explicitadas por Luzán: los dramaturgos barrocos poseen un genio intuitivo deformado por «culpa del siglo» en palabras de J. P. Forner²⁴. La novedad del planteamiento se centra en discriminar la dramaturgia de Calderón, Lope, Moreto, etc. respecto a los que se autodenominan sus continuadores. Fco. Nieto Molina, en su paródico diálogo entre un autor de comedias y D. Antonio, describe, en el soneto final, dicha diferenciación, cuando éste reprocha a su interlocutor que haya definido una comedia como «disparatón»:

«¿Disparatón y dixo muy sutil
aplaudiéndola ayer D. Agapito
callen Solís, Moreto y Calderón?»²⁵.

En la misma línea, Forner carga contra los presuntos continuadores de la estética calderoniana, pues, «achacando sus delirios a la depravación del gusto popular, incapaces de imitar las excelencias de nuestros antiguos dramáticos, imitan y recargan sus defectos»²⁶.

La historiografía literaria se ha dejado guiar por premisas históricas demasiado amplias, y no ha prestado suficiente atención a fenómenos, en apariencia intrascendentes, que contradicen las opiniones vertidas sobre un siglo tan controvertido. Algunos de los errores tradicionales pueden sintetizarse del siguiente modo:

a) Aceptar la confrontación estética emanada de dos sistemas cosmovisionarios tan distantes como el neoclásico y el barroco. Los ilustrados

²³ El estudio de dicha actitud aparece en la obra de Edith HELMAN, *Jovellanos y Goya*. Madrid, Taurus, 1970, *vid.* pp. 262 y ss.

²⁴ «Carta de J. P. Forner a Ignacio López de Ayala, catedrático...» Madrid, BAE, 1952. T. LXIII, p. 374. Forner adopta la postura típica del ilustrado: desde el siglo de la razón se evalúa históricamente el pasado, pues, como sentencia I. Kant, «la ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad», en *VV.AA. ¿Qué es la Ilustración?*, Madrid, Tecnos, 1988, cita p. 9.

²⁵ *Los críticos de Madrid en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas*. Madrid, Imp. de Pantaleón Aznar. Con licencia. 1768.

²⁶ «Reflexiones sobre el teatro español», en *Exequias de la lengua castellana*, *vid. op. cit.* p. 404.

dirigen sus críticas, al menos, en sus formulaciones más ecuanímes, extendidas a finales del siglo, a los autores coetáneos que se limitan a perpetuar una dramaturgia basada en la espectacularidad gratuita, lo que constituye una transgresión al principio educador del arte.

b) Adentrándonos en los orígenes de esta modalidad dramática, observaremos que la dialéctica del teatro áureo contiene el germen evolutivo del que emergerá una nueva disposición del espectáculo, tendente a privilegiar el efectismo escenográfico sobre la lógica de los contenidos. Autores como W. G. Chapman²⁷ consideran que la etapa calderoniana como dramaturgo de la Corte impulsó esa dimensión potencial del teatro, insistiendo en la conjunción de sistemas artísticos cuya finalidad emocional de cara al espectador resulta evidente. No deseo entrar en la discusión sobre la actitud filosófica del genio en esta etapa de su producción: sus epígonos potencian los signos externos y más visibles de esa transformación, y los ofrecen como legado al nuevo siglo.

c) La asociación teórica entre el continuismo dramático del siglo XVIII y los clásicos no tiene consistencia si atendemos al hecho, constatado por René Andioc²⁸, de que el éxito de Calderón en las temporadas madrileñas dista mucho de ser una realidad. Francis Sureda²⁹, en su estudio acerca del público valenciano en los primeros años del siglo, ofrece conclusiones valiosas: tuvieron mayor acogida las obras hagiográficas y heroicas de Alejandro Arboreda³⁰ —autor muy cercano, estética y cronológicamente, a los dramaturgos estudiados aquí—, que las del propio Calderón. Sin duda existen concomitancias entre la época barroca y sus perpetuadores, pero hay que situar tal contacto en una práctica concreta de lo teatral extendida en las últimas décadas del XVII.

d) Se ha reiterado hasta la saciedad que el reencuentro con el Siglo de Oro se realiza por medio de la lectura efectuada por Böhl de Faber de la obra de Schlegel, y las famosas polémicas con Alcalá Galiano y Mora³¹. En la actualidad no se puede aceptar esta premisa sin matizaciones importantes.

²⁷ *Op. cit.*

²⁸ *Op. cit.*

²⁹ «Recherches sur la composition du public du théâtre a Valencia au XVIII^{ème} siècles: apoches methodologiques», en *IV Tablee Rond sur le théâtre espagnol XVII-XVIII^{ème} siècles*. Collogne, Université de Pau, 1982, n.º 2, pp. 106-124.

³⁰ Sobre dicho autor vid. Pasqual MAS, *La práctica escénica del Barroco tardío: Alejandro Arboreda*. Valencia, Alfons el Magnánim, 1987.

³¹ Actualmente se cuestiona la incidencia real de estas polémicas en el contexto cultural del incipiente Romanticismo, vid. Russell P. SEBOLD, «Romanticismo y Barroco», en *Trayectoria del Romanticismo español*. Barcelona, Crítica, 1983, pp. 43-74.

Fueron los propios neoclásicos los que comenzaron a reivindicar a escritores como Lope y Moreto a través de las llamadas refundiciones. Desde Sebastián y Latre, que realiza una versión de *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla y de *El parecido en la corte*, de Moreto³², hasta Trigueros³³, que merced a sus refundiciones de Lope y el éxito conseguido, logran restituir a los escenarios los nombres de estos dramaturgos. Es cierto que estas prácticas tienen como condicionante la lectura preceptiva —por ejemplo, en el caso de las unidades—, realizada sobre las comedias barrocas; pero no es menos cierto que el Romanticismo, con su consabida apología del Siglo de Oro, conoció el teatro áureo a través de las refundiciones de Dionisio de Solís, Hartzenbusch, Lalana, Bretón de los Herreros, Mesonero Romanos, etc., todos ellos con una tendencia hacia la poética de la regularidad clásica³⁴.

e) La confusión, en definitiva, radica en la simplificación interpretativa, que ha otorgado concepciones absolutas a épocas marcadas, precisamente, por llamativos contrastes aún no clarificados: describir el Barroco con criterios de homogeneidad sin atender a las transformaciones internas del hecho teatral en las postrimerías del siglo XVII; tomar como exponente la confrontación de los neoclásicos frente a la dramaturgia barroca sin mayores especificaciones; finalmente, como demostración del monolitismo en la perspectiva pendular de la historia, atribuir al Romanticismo la exclusividad de lo barroco, solventando, así, la pretendida injusticia cometida por los ilustrados. Quizá debamos recordar las palabras de Alberto Lista dirigidas a la Real Academia de la Historia y, de algún modo, hacerlas nuestras:

«Pero estos y otros muchos puntos de nuestra literatura aún no han sido aclarados todavía; entran en el plano de la historia de la literatura

³² Ambas recogidas en el volumen *Ensayo sobre el teatro español*. Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1773. Van precedidas de un interesante estudio del autor sobre la finalidad de la refundición.

³³ En la versión manuscrita de sus refundiciones de la Biblioteca de Teatro de Barcelona, se reproduce el juicio crítico del autor sobre Lope y acerca de su labor como refundidor. Para un estudio de la personalidad y pensamiento de Trigueros, vid. AGUILAR PIÑAL, *Cándido María Trigueros. Un escritor ilustrado*. Madrid, CSIC, 1987.

³⁴ Sigue faltando un estudio sobre esta práctica teatral tan extendida en la época. Entre los realizados podemos destacar: E. CALDERA, *Il dramma romantico in Spagna*. Università di Pisa, 1974, vid. pp. 10 y ss.; como aproximaciones parciales a obras concretas pueden citarse: N. B. ADAMS «Hartzenbuch's Sancho Ortiz de las Roelas», *Studies in Philology*, XXVIII (1931), 319-324; Juana de JOSÉ PRADES, «El teatro de Lope de Vega en los años románticos», *Revista de literatura*, XIX (1960), pp. 235-248; Amy SPARKS, «Honor in Hartzenbuch's refundición of Calderón *El médico de su honra*», *Hispania* (1966), pp. 410-413; Javier VELLÓN, «La refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de J. J. Fdez. Guerra», *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 6, agosto-diciembre 1990.

española, que no debe reducirse a una narración estéril y descarnada de los sucesos, fechas y nombres propios, sino que debe extenderse a la explicación de los fenómenos más notables y constantes, y de las causas que los produjeron».