



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 19 (2013)

DE LA COMEDIA NUEVA A LA REFORMA DEL TEATRO

† René ANDIOC¹
(Université de Perpignan)

Recibido: 20-03-2013 / Revisado: 20-03-2013

Aceptado: 13-05-2013 / Publicado: 25-07-2013

RESUMEN: Se propone en este trabajo un estudio sobre el alcance de la reforma planteada por Moratín en el ámbito de la escena española de finales del siglo XVIII de acuerdo con las ideas que desarrolla en *La comedia nueva*, un texto que marcará para siempre un antes y un después en la historia del teatro español. Se estudia cómo dicha reforma supone una dura transformación que afectará a todos los elementos de la producción dramática, pues interviene también en los aspectos puramente materiales, económicos y sociales del espectáculo teatral.

PALABRAS CLAVE: Reforma teatral, Moratín, política teatral, actores, siglo XVIII.

FROM LA COMEDIA NUEVA TO THE THEATRE REFORM

ABSTRACT: A study on the importance of the reform proposed by Moratín in the field of Spanish theatre of the late eighteenth century according to the ideas developed in *La comedia nueva* is proposed in this work. This last text will forever mark a milestone in the history of the Spanish theater. How such reform is a tough transformation that affects all elements of dramatic production as is also involved in the purely physical, economic and social aspects of theater performance is also studied in this work.

KEYWORDS: Theatre, Theatrical Reform, Enlightenment, Spain, Eighteenth Century.

¹ El prof. Andioc falleció el 14 de marzo de 2011 en Mirepoix-sur-Tarn, en el transcurso de la preparación de este monográfico. Por esta circunstancia el texto no ha podido ser revisado por su autor.

Desde el todavía imprescindible Emilio Cotarelo y Mori hasta los historiadores de estos últimos años, mucho se ha escrito sobre la reforma teatral en la España del siglo XVIII y sus antecedentes, esto es, sobre la polémica que opuso a partidarios y promotores de un cambio en la producción dramática y la organización de los teatros por una parte, y, por otra, a los autores que preferían satisfacer la expectación de la mayoría del público. Por mi parte, tengo dedicadas no pocas páginas a este acontecimiento relevante de la historia del arte dramático —que, por cierto, en la edición española de mi ya lejana tesis doctoral se redujeron a un breve *Epílogo* de doce escasas páginas—, de manera que no pretendo mostrar mucha originalidad.

Si me lo permiten, quisiera evocar preferentemente unos cuantos temas, relacionados todos con dicha reforma, naturalmente, pero sobre los que aún no se ha conseguido total unanimidad, así como algunos aspectos más en los que me ha parecido necesario insistir para tratar de entender mejor aquel movimiento minoritario que desembocó en la creación de un efímero organismo director, cuya vida no excedió los tres años, esencialmente por vulnerar un conjunto de intereses político-económicos al menos tanto como propiamente literarios.

Hemos tenido y tendremos aún la buena fortuna de asistir a la representación, magistral, de una obra clave que se viene considerando un hito en el referido movimiento, y en la que el severo don Pedro afirma que lo que necesita el teatro español

es una reforma fundamental en todas sus partes, y que mientras no se verifique, los buenos ingenios que tiene la nación o no harán nada, o harán lo que únicamente baste para manifestar que saben escribir con acierto y que no quieren escribir.

Como sabemos, la que Menéndez y Pelayo, generalmente bastante justo con Moratín, consideraba «la más asombrosa sátira literaria que en ninguna lengua» conocía, apunta particularmente a las comedias heroicas o heroico-militares o «historiales», como las llama el catedrático de poética Santos Díez González, que fue uno de los promotores de la reforma, y es de creer que, especialmente, a la producción dramática de dos abastecedores de los teatros, Comella antes que nadie, pues éste puso una denuncia antes del estreno, y posiblemente también Zavala y Zamora, si bien afirma implícitamente don Leandro en unas notas a su comedia redactadas en 1807 que sus modelos fueron más numerosos (y se refiere incluso a uno posterior en dos años a la redacción de dicha obra...).

Para tratar de entender mejor el encarnizamiento de los promotores de la reforma contra aquellos reyes y magnates con nombres germánicos y eslavos «bien extravagantes que casi todos acaban en *of* y en *graf*», como dice la hermana del poeta dramático, doña Mariquita, prometida del pedante don Hermógenes, creo que convendría imaginar, con la ayuda de los textos, los teatrales y los críticos, aunque no es nada fácil, qué tipo de sensación debían de suscitar en el público madrileño. *Mutatis mutandis* y salvando las distancias, pienso que los dramas heroicos eran algo más o menos análogo a nuestras superproducciones cinematográficas hollywoodianas de héroes romanos, griegos, bíblicos, y mejor aún, de capa y espada o de guerra, tan taquilleras todas en la segunda mitad del siglo próximo pasado y que aún nos es dable ver en no pocos canales de televisión, con nombres no germánicos ni eslavos, aunque tampoco faltan éstos, sino más bien ya anglosajones en mayoría, que también favorecen una clara tendencia al escapismo frente a la cotidianeidad de la existencia.

Recuérdense por ejemplo, mejor que *El sitio de Calés* —cuyo título suena casi como el del dramón de don Eleuterio, *El gran cerco de Viena*—, las dos primeras partes del *Federico segundo rey de Prusia*, también de Comella (Moratín estrenó *La comedia nueva* dos meses escasos después de la segunda) y la frecuencia significativa —y algo machacona— con que

se comporta y autodefine el monarca prusiano, semejante en esto a varios colegas suyos europeos en el teatro de Comella, a un tiempo como «imagen de Dios vivo» y dechado de modestia y «humanidad» (la voz sirve de subtítulo a la tercera parte) y enemigo de etiquetas y trajes nuevos, amo severo y justo, «padre» bienhechor, y tal cual vez compañero de sus vasallos, regularmente «enternecido» o «compungido» ante las desgracias ajenas que le van refiriendo (incluso al enterarse de los miles y miles de muertos del enemigo...), según dice él o también rezan las acotaciones y afirman además con recurrencia varios vasallos; como un prócer capaz de compartir con campechanía el pan del rancho con los soldados, soltar un taco, bromear, beber agua de un charco sucio en el campo de batalla, oír en cualquier sitio y circunstancia una queja o un memorial o andar repartiendo con aparatosa y nunca vista generosidad promociones y ayudas, tocar la flauta a dúo con su quisquilloso amigo Quintus, a quien gusta de tomar el pelo a ver si se pica como suele, y hacer luego las paces con él; hombre al fin y superhombre a un tiempo *ad usum populi*, o, por mejor decir, arquetipo de *hombre singular*, al igual que el coronel Lievens en otra obra de Comella estrenada en 1795, *El hombre singular o Isabel I de Rusia* (al monarca prusiano le califica de *raro* el autor de un libelo); por último, suele ensartar con regularidad y no poca complacencia —y sin excesiva modestia— sus aforismos y principios de gobierno, algunos en largos monólogos, granjeándose, cómo no, el agradecimiento y admiración de todos, así como, indiscutiblemente, y esto es lo que importa al menos tanto, la del público madrileño

Tratemos, pues, de imaginar, si es posible, con un mínimo de aproximación y a pesar de dos siglos de distancia, qué clase de efecto debían de provocar, qué fibra sensible, distinta de la puramente estética, debía de conmover tanto este tipo de héroe, no único en el teatro, como su comportamiento, con el auxilio de la ilusión, en la mayoría de los aficionados que acudían al coliseo, si tenemos en cuenta que varios personajes, al igual que ciertas figuras en tal o cual *Capricho* goyesco, suelen sugerirle además al espectador la actitud que le conviene adoptar. Lo que nos puede ayudar en este intento, por extraño que parezca a primera vista, son las reacciones que, precisamente, Goya evoca de manera explícita o indirecta pero siempre con espontaneidad y sencillez, en algunas de sus cartas a Zapater, prácticamente en los mismos años del estreno de los *Federicos*: me refiero a la alegría e incluso emoción con que el pintor le cuenta al negociante zaragozano una de sus entrevistas en el palacete de Arenas de San Pedro con el infante don Luis de Borbón, esto es, el verdadero, no un rey o un poderoso de ficción encarnado por un cómico en un escenario, en septiembre de 1783. Oigámosle, o, por mejor decir, leámosle:

He salido dos veces a caza —escribe— con su Alteza, y tira muy bien, y la última tarde *me dijo* sobre tirar a un conejo: «*este pintamonas* aún es *más aficionado que yo*» [adviértase que habla en tercera persona, no en segunda: distanciamiento]. He estado un mes continuamente con estos Señores y *son unos ángeles, me an regalado mil duros y una bata para mi muger, toda de plata y oro que bale treinta mil reales*, según me dijeron allí los guarda ropas. *Y han sentido tanto* que me aya hido *que no se podían despedir del sentimiento* [...]. Si te pudiera yo decir por menor las circunstancias y lo que allí a ocurrido sé que tendrías *mucho gozo* [...]

Esto resérbatelo porque no está aún despachado, y es que *he merecido de Su Alteza le dé una capellanía* de Chinchón a Camilo... (Goya, carta 46).¹

El 20 de febrero de 1790 se apresura a contarle al de Zaragoza:

¹ Camilo es el hermano.

Hoy he entregado un quadro al Rey que me había mandado acer él mismo para su Hermano el Rey de Nápoles, y he tenido la *felicidad de aberle dado mucho gusto*, de modo que no sólo con las expresiones de su boca me ha eloxiado, *sino con las manos por mis ombros medio abrazándonos, y hablándome mal de los Aragoneses y de Zaragoza...* (carta 118).

¿Cómo no se va a recordar la costumbre antes evocada del gran Federico con su confidente, el querido y fidelísimo Quintus, consistente en picarle y manifestarle su cariño alternativamente? Pero en este caso al espectador madrileño le ha sustituido Goya, ascendido a interlocutor de reyes e infantes de verdad.

En otra misiva al mismo, escribe lo siguiente:

...oy he hido a ber al Rey mi Sr. y me ha recibido muy alegre, me ha ablado de las viruelas de mi Paco (que ya lo sabía), le he dado razón y me ha pretado la mano y se ha puesto a tocar el violín [Milos Forman dedica una breve secuencia a este recuerdo en *Los fantasmas de Goya*]. Hiba con miedo por que a abido persona de mi profesión que a dicho en el mismo quarto que yo no le quería servir, y otras cosas que hacen los ombres biles [...] y en éstos ha encontrado más cabida el beneno... (Carta 125).

Como se ve, ni siquiera falta el «traidor» u «hombre malvado», que tanto le gustaba al Pipí moratiniano en las comedias populares, y de que tampoco carece, como puede suponerse, ninguno de los tres *Federicos*.

Se podría añadir otra frase del mismo al mismo, sacada de una carta de marzo de 1798, en la que, de regreso de Aranjuez, esto es, del sitio donde residía entonces la corte, evoca al «Ministro», esto es, Jovellanos, que

se ha *escedido en obsequiarme* llebándome *consigo a paseo* en su coche aciéndome *las mayores expresiones de amistad que se pueden acer*; me *consentía* comer con capote porque acá mucho frío, *aprendió a ablar por la mano, y dejaba de comer* por ablarne [...] ay tienes una carta que lo acredita (Carta 140).

Estas coincidencias e incluso parecidos que he tratado de poner de manifiesto (a paso ligero) —exceptuando las sentencias, algo ingenuas, sobre el arte de reinar— permiten formarnos alguna idea, aproximada, eso sí, pero no totalmente aventurada, de las emociones que parecen haber experimentado, por interpósita persona, esto es, a diferencia de Goya, por la doble mediación de los protagonistas de la trilogía comellana y de sus intérpretes respectivos, los espectadores madrileños de finales del XVIII, aficionados a las demasiado breves apariciones fastuosas de los reyes en las calles de Madrid.

Moratín, en una de sus notas a *La comedia nueva* consistente en un diálogo imaginario entre dos espectadores del teatro del Príncipe, advierte que en los dramas heroicos, el pueblo que se entretiene viendo en el escenario los movimientos de la soldadesca y el arcabuceado, el consejo de guerra, etc., es el mismo que corre ansioso para gozar de tal espectáculo, de «esas evoluciones y ese estrépito de fusilería y cañonazos en los ejercicios y en los entierros militares» en la Plaza Mayor, en las calles, en los altos de Chamberí y en la pradera del Canal. Que no exagera en lo más mínimo lo prueba su propia presencia, mencionada en su diario íntimo, entre los mirones un día de ahorcado o de entierro de un general, pero mejor aún, de manera menos escueta que en el diario, el testimonio de

Goya en una carta a Zapater de 30 de marzo de 1785, en la que escribe con su habitual espontaneidad:

Ayer fue el Rey a Atocha a las 5 de la tarde, muy contento con el Príncipe a su izquierda y la Princesa y la Carlota al bidrio, los Ynfantes detrás en otra carroza y en la que se seguía la Ynfanta, *con todo el tren real que acá una bista muy buena* (y me acordé de ti, pues en todas mis *mejores dibersiones* me suele suceder).

Se ha dicho que esta imagen literaria del monarca cuya «quimera» se proponía al espectador madrileño se correspondía bien con la que de la realeza reformista querían acreditar los ilustrados y los medios gubernamentales.² A pesar de evocar efectivamente Comella con alguna frecuencia, y con anuencia del censor —además de «reivindicaciones» indudablemente gratas a los oídos de un público de cultura política parva— unos problemas de actualidad también debatidos, sí, entre la intelectualidad ilustrada,³ ¿cómo se puede explicar que dichos ilustrados se indignasen ante esas figuras de monarcas y poderosos que los llamados damaturgos «populares» presentaban como simpáticos, haciéndoles pronunciar incluso una retahíla de aforismos relativos a la forma ideal de reinar, es decir, acreditando implícita pero también, por medio de los súbditos, explícitamente —«Así me gustan los Reyes» (*Maria Teresa de Austria en Landaw*, acto II)— las medidas benéficas, y, algunas veces, inverosímiles (aunque tal vez verdaderas, al menos según los anecdóticos), que públicamente tomaban?

Para representar a Federico [el de Comella] como un Héroe —escribió Trigueros el 31 de julio de 1789, dos semanas después de la toma de la Bastilla— no halla el autor mejor expresión ni frase que hacerle decir: [¿] No soy yo un gran guerrero [?], que es lo mismo que si con este absurdo *fanfarrón* quisiese colocarnos al Rey de Prusia entre la clase de los valentones espadachines que hacen sus papeles en las representaciones de varios dramas cómicos. Convengamos acordes que el Autor del drama no ha tomado un solo carácter del Rey de Prusia en su verdadero esplendor (D.C.T. en el *Diario de Madrid* de aquella fecha)⁴

² Antes que nada, creo que importa manifestar cierta prudencia ante aquellas denuncias, frecuentes en Comella, de la dureza de los ricos poderosos, «embrutecidos como fieras» (es una cita) que se niegan a compartir sus rentas con los necesitados, del vicio que ha invadido a la sociedad, etc., porque, fuera de que cualquier predicador que no sea «gerundio», y, por cierto, también no pocos ilustrados, no dicen otra cosa, el alcance de esas denuncias reiteradas debe medirse con el mismo rasero que la toma de postura de Cienfuegos en su poema *En alabanza de un carpintero*, en el que se opone la ociosidad del aristócrata a la virtud del trabajador manual, «*sofística* declamación contra los nobles», en opinión de Gómez Hermosilla, y, mejor aún, ya que de aristócratas se trata, la generosa indignación manifestada por toda una marquesa de Fuerte Híjar, amiga de Cienfuegos, en la Sociedad Económica Matritense el 15 de septiembre de 1798 ante «la opulencia que sobre almohadas de plumas bebe con placer en copas de oro la sangre y el sudor de los mejores ciudadanos», y eso que se trataba de un *Elogio de la Reina N. S...*» (Cit. por Cano, 1957: 265).

³ E incluso, al concluir la tercera parte de sus *Federicos*, de anticiparse a ciertos decretos reales, pues, como advierte el censor Díez González, si el rey de Prusia (que en la parte anterior mandaba quemar vivo a un traidor...) prohíbe el uso de la tortura —denunciada por Jovellanos en clave «lacrmosa» en *El delincuente honrado*—, el gobierno español aún no ha zanjado la cuestión.

⁴ Por mi parte, concedo y repito que ese género de apreciaciones o testimonios, como todos los de la época, y de otras, debe acogerse con cierta cautela; y en efecto, Federico, con mucho «enojo» y en estrofas aliradas para mayor majestuosidad, si nos fiamos de la jornada segunda del texto impreso, dedica un monólogo a una larguísima relación de méritos después de descubrir un libelo que le acusa de injusticia, y pregunta, en realidad:

¿en las artes también no ha florecido [*Prusia*],
diciendo el orbe entero
que político *soy, si fui guerrero?*

Y proseguía, no sin haber dejado de advertir el gran éxito de la obra (17 sesiones seguidas):

Ni pasaré en silencio la falta absoluta de dignidad y nobleza en el estilo de este Drama, donde todos los Personages hablan como si perteneciesen a la ínfima clase del vulgo.

En su censura previa de la tercera parte de la trilogía comellana, *Federico segundo en Glatz o la humanidad*, halla Santos Díez González, catedrático de poética, que el carácter del rey

no tanto es propio de un Rey como de un Pedante que a cada paso quiere lucir vertiendo a borbotones máximas políticas tan vulgares y comunes que se ocurren a cualquier hombre de menos que mediana educación. Su confidente Quintus es de un carácter que toca en ridículo (Ebersole, 1982: 35).⁵

El comportamiento del Infante y del rey don Carlos con Goya, no en circunstancias oficiales y públicas, sino privadas y por otra parte excepcionales —importa insistir en ello—, es decir, su familiaridad e incluso «humanidad» (que no excluyen totalmente la conciencia de la superioridad), no difiere mucho de la manera de ponerse el poderoso fingido en las tablas, por medio de su estilo menos imponente que los endecasílabos, poco frecuentes, al alcance o nivel del pechero, del madrileño de a pie, y es la particularidad que Comella, mejor que ningún otro, sabe generalmente conferirles a Federico y sus semejantes, de manera que durante una hora de representación, al igual que Goya en su entrevista con el monarca o en Arenas de San Pedro, el público debía de experimentar, claro que en menor grado que el pintor, una sensación de mayor *proximidad y familiaridad*, de relativo *acercamiento*, máxime después de oír tantas veces a un monarca afirmar la igualdad de los de abajo y los de arriba. De ahí también el éxito, innegable y testimoniado por los contemporáneos, de ese tipo de dramas. De ahí además y por contra, la disconformidad de los neoclásicos ante la que consideraban degradación de la figura real, aunque fuese extranjera, por demasiado «popular», o en alguna medida, aplebeyada, y, de rebote, la del mundo de los gobernantes.⁶

Me parece doblemente revelador que Moratín, en una larguísima nota a su comedia (1867: 138 y ss.), dedique varias páginas a constituir, reproduciéndolos *en prosa*, una colección de «ejemplos —escribe— del estilo vulgar, incorrecto, chabacano y ridículo con que los mencionados poetas [*i.e.*: los contemporáneos de don Eleuterio] hicieron hablar a los héroes más célebres, antiguos y modernos», los cuales, es ocioso recordarlo, solían expresarse las más veces en octosílabos de romance. Pero debo añadir, en aras a la verdad, que primero traté, en vano, de reconstituir el ritmo octosilábico original a partir de los versos que, supuestamente, trasladaba con exactitud, aunque en prosa, don Leandro de las obras criticadas, y, basándome simplemente en una de ellas, *Carlos Quinto sobre Dura*, de Zavala

Por lo tanto, no se debe excluir la posibilidad de que el actor que encarnaba al monarca (el cual exclama sin embargo en la segunda parte: «¿Pero no soy Federico / yo? ¿A mí mismo no me excedo / en constancia?») modificase involuntariamente, por no recordarla bien, a no ser que fuese para lucirse más, esta parte del texto que le correspondía.

⁵ El «hombre de menos que mediana educación» es el de cultura política parva a que me refería antes.

⁶ En cuanto a la «demagogia», o «populismo» (no sé cómo decirlo), del Federico comellano, ocioso es decir que no excede ciertos límites: por ejemplo, en el acto 1 de la primera parte, confiesa que el pan del rancho que acaba de probar «está mejor para bestias / que para hombres», y que le gustaría mandar que los generales comieran el mismo que los soldados para que se fijasen en lo mal que sabe, pero agrega prudentemente: «si raro no pareciera». El caso es que compara la vida que lleva a la de un cartujo por reducirse ya su comida a ocho platos escasos...

y Zamora, estrenada en 1790, advertí con sorpresa y satisfacción a un tiempo que los «pro-sificaba», diré, más de lo que convenía, suprimiendo tal o cual inversión, rompiendo el ritmo, desplazando palabras y dejando un verso sin concluir, para dar mayor legitimidad a su denuncia; venga una sola muestra sacada de la jornada primera; en ella, el capitán Antonio de Leyva (a quien Zavala llama «Juan») arenga a sus soldados:

Amigos, una vez que
S.M. se ha servido
poner hoy a nuestro cargo
esta acción, y hemos salido
de otras con honra y provecho,
ánimo, y por Jesu Christo,
no lo echemos a perder
a lo mejor. El peligro
no es poco, pero si todos
hubiéramos aprendido
otro oficio, en estos pasos
no nos viéramos; quedito,
y sigamos la jornada
sin miedo, que al fin, amigos...
.....
Cuenta, y aunque sobre todos
un chaparrón de enemigos
venga, nunca os separéis...

Lo cual se convierte en cuatro citas presentadas como distintas, que son:

Una vez que S. M. se ha servido poner hoy a nuestro cargo esta acción, y hemos salido de otras con honra y provecho, ánimo, amigos, y no lo echemos a perder a lo mejor, ¡por Jesucristo! — El peligro no es poco; pero si hubiéramos aprendido todos otro oficio, no nos viéramos en estos pasos.— Quedito, y sigamos la jornada sin miedo.— Cuenta, y nunca os separéis, aunque un chaparrón de enemigos venga sobre todos.

Verdad es que puesto así resulta más prosaico, pero Moratín no hace más que amplificar en este caso una sensación, una impresión que, a pesar de los dos siglos que de él nos separan, podemos aún experimentar, sobre todo si tenemos en cuenta que la manera de expresarse los reyes y poderosos en el teatro neoclásico, si bien distinta, no era menos convencional, como lo evidenciaría, si fuera necesario, un simple cotejo con las pocas palabras dirigidas a Goya por el infante don Luis. Por ello no debemos extrañar que le moleste a «Inarco» el estilo de María Teresa de Austria, y califique de «lengaje de esquina» el de Catalina II, o que el del marqués de Pescara le parezca «de cabo de escuadra harto de coles, habichuelas y raeduras de tocino».

Por mucha exageración que se le atribuya a don Leandro o por no menor malevolencia que se le achaque a un censor como Díez González, no se puede por menos de suponer que como galardonado el primero por la Academia y catedrático el segundo de poética en los Reales Estudios, hablarían un castellano correcto y alguna razón debían de tener al criticar el estilo de un Comella o un Zavala; además de que, a diferencia de los citados dramaturgos, se tomaban por su parte todo el tiempo necesario para redactar sus

textos y revisarlos (en el caso de Moratín, sobran pruebas al respecto), en lugar de proponer a las compañías cómicas el mayor número posible de obras en el mínimo de tiempo para ganarse el sustento, prueba de ello la equivocación en el nombre de un personaje del *Cristóbal Colón*, de Comella, que éste juzgó necesario señalar en un suelto del *Diario de Madrid*.

La impresión de Moratín o de Díez queda confirmada por el redactor del *Memorial Literario* de 1786, el cual comparte las ideas estéticas, y no solamente estéticas, de aquéllos, y afirma a propósito del estreno del *Carlos XII rey de Suecia*, de Zavala, que

el autor quiso pintar el ardimiento, seriedad y valor de Carlos 12, y poner en su boca varias expresiones y dichos suyos que mostrasen este carácter, pero en el teatro parecieron más bien dichos de gracioso que sentencias de un Rey... (Coe, 1935: 37).

Y a propósito de la tercera parte, evoca otra vez el mismo periódico «el arte de hacer a los Reyes graciosos», comparando la embestida del rey a sus soldados con la espada desnuda a un fin de entremés.

Esa forma de comportarse y expresarse, al menos según los distintos testimonios concordantes que acabamos de evocar, que es lo que importa, contribuía a desprestigiar a los poderosos a cambio de popularizarlos —en toda la extensión de la voz— durante una representación, y ello tanto más cuanto que el teatro era el único medio de comunicación diario y permanente, al menos en Madrid, y era capaz de ejercer una influencia duradera y muchísimo más eficaz que hoy día, en que disponemos, solamente en este sector de actividad, de un abanico mucho más amplio y relativamente diversificado de medios que, por decirlo como los neoclásicos, nos aplican, a su manera, el lema «enseñar deleitando». Y tampoco conviene olvidar que el público madrileño veía en las tablas, con una frecuencia notablemente mayor que en la actualidad, al mismo puñado de cómicos en análogos papeles y a menudo con vestidos idénticos, de manera que debía de ser más difícil que desapareciese, como solían decir, la «figura» tras el «figurado», el actor tras el personaje, máxime si aquél acababa de salir de pillo en el sainete entre acto y acto durante la misma función.

Tanto es así que Moratín busca suscitar la risa cómplice de sus espectadores —desafortunadamente no de todos, como sabemos gracias a su diario íntimo y a una carta suya a Forner— reproduciendo algunos pasajes de la, en su opinión, infeliz comedia nueva compuesta por don Eleuterio; me refiero, como es natural, a la «soberbia entrada» del emperador:

Ya sabéis, vasallos míos,
que habrá dos meses y medio
que el turco puso a Viena
con sus tropas el asedio...
[.....]
Bien conozco que la falta
del necesario alimento
ha sido tal que, rendidos
de la hambre a los esfuerzos,
hemos comido ratones,
sapos y sucios insectos.

Este prosaísmo, particularmente en la medición del tiempo, ya lo denunciaba don Leandro tres años antes en *La derrota de los pedantes*, donde declama un poetastro sus endecasílabos en honor a la proclamación de Carlos IV en enero de 1789:

*El día diecisiete del corriente,
A cosa de las nueve o nueve y cuarto
De la mañana, se juntaron todos
Los señores que estaban convidados,
Y como era preciso, cada uno
Llevó a la fiesta su mejor caballo,
De manera que cosa más lucida
No se ha visto jamás ni se ha pensado...*

versos éstos que quizás parodien un soneto de Francisco Durán publicado en el *Memorial Literario* del propio mes a continuación de la oda moratiniana con motivo de aquel acto, pero que suenan como los de otro poema (¿de Pichó y Rius?) publicado por el marqués de Valmar y relativo al mismo acontecimiento:

*Sabida la Real Orden de que el día
diecisiete de Enero se aclamara
a nuestro soberano...*

Creo que semejante actitud de los neoclásicos frente a los «reyes graciosos» se entenderá mejor recordando —si se me permite la comparación, pues me parece adecuada— un lance reciente y muy comentado en 2008, relatado por la prensa en ambas vertientes del Pirineo, que protagonizaron ante las cámaras de televisión un manifestante nervioso y el jefe de estado de un país vecino, de cuyo nombre prefiero no acordarme, el cual replicó (según me comentan, en voz algo baja) a una invectiva del otro: «¡lárgate, gilip...s!», expresión que, precisamente, hizo fruncir el ceño a los defensores de la dignidad de tan alto cargo, incluso en el propio partido mayoritario, por rebajar al titular de dicho cargo al nivel de su interlocutor, esto es, del ciudadano ordinario.

Para poner más de manifiesto el efecto, en su opinión y en la de los críticos, que podía producir en el público aquella imagen que, en fin de cuentas, daban de sí mismos los héroes de comedia heroica, Moratín nos permite captarlo en tres niveles distintos: además del de dichos críticos, que ya he referido, el del propio dramaturgo fracasado, el del aficionado, y, por último, el del espectador fuera ya del teatro, como si dijéramos: vuelto a la vida normal. El primero se desprende de la manera *coloquial*, esto es, por valerme de la equivalencia neoclásica, indecorosa, de comentar don Eleuterio los lances ocurridos a sus protagonistas:

...El emperador está lleno de miedo por un papel que se ha encontrado en el suelo [...] el visir está rabiando por gozar de la hermosura de Margarita [...] pues, como digo, el visir está loco de amores por ella; el senescal, que es hombre de bien si los hay, no las tiene todas consigo, porque sabe que el conde anda tras de quitarle el empleo, y continuamente lleva chismes al emperador contra él.

El mismo «beneno», recuérdese, que le dieron al rey y a los altos funcionarios los enemigos de Goya...

Luego —y éste es el segundo nivel— encarece don Antonio, fingiendo interés, a propósito de la dama que clama contra el visir que la tiene seis días sin comer:

D.A.— ¡Pobrecita! ¡Ya se ve! El visir sería un bruto.

D.E.— Sí, señor.

D.A.— Hombre arrebatado, ¿eh?

D.E.— Sí, señor.

D.A.— Lascivo como un mico, feote de cara, ¿es verdad?

D.E.— Cierito.

D.A.— Alto, moreno, un poco bizco, grandes bigotes.

D.E.— Sí, señor, sí. Lo mismo me le he figurado yo.

D.A.— ¡Enorme animal! Pues no, la dama no se muerde la lengua. ¡No es cosa cómo le pone!...

La «verosimilitud» corre parejas con la «vulgaridad», y viceversa. La imaginación del aficionado supera ya la del dramaturgo novel. Moratín hace finalmente que se exprese don Eleuterio, o, por mejor decir, el interlocutor de éste, como se expresa él mismo al fingir contar con seriedad, usando incluso el estilo indirecto libre como si se introdujera en la ficción, las peripecias de un drama en su opinión ridículo. Así en otra nota a *La comedia nueva* que evoca un lance de *El sitio de Pultova por Carlos XII*, de Zavala:

Y toda esta cólera [la del zar] nace de que los soldados querían que se entregase la plaza, a causa de que en tres días no habían comido; lo cual escandaliza tanto al bueno del Emperador que apenas puede persuadirse de que sea verdad; *porque en efecto, ¿qué quiere decir no haber comido en tres días, ni qué motivo es éste para que un soldado se desanime? [...] y les dice que se vayan; que no puede sufrirlos; que él se quedará con los valientes que le quieran acompañar, a los cuales dará a comer yeguas y caballos infinitos, y animales inmundos, y duros troncos y piedras; y luego que no haya piedras, se comerán unos a otros, y él por su parte ofrece comerse un brazo...* (Fernández de Moratín: 117).

El tercer nivel, el más interesante creo yo, lo tenemos en otra comedia moratiniana, *El barón*. En ésta, una aldeana de Illescas deseosa de casar a su hija con un poderoso para salir de su medianía pueblerina, se deja estafar por un perdulario de Triana que se hace pasar por barón y, para deslumbrarla, se refiere con *mucha familiaridad* a su supuesta noble parentela, también extranjera, naturalmente, como los próceres comellanos, los de Zavala y otros, de manera que la pobre tía Mónica llegará por su parte a conseguir la ilusión de asimilarse a dicha tribu imaginaria evocándola a su vez con la misma *familiaridad* que el barón, e incluso disputándole ya su parte de herencia con impropiedades y frases que recuerdan una riña de verduleras. Y merece la pena advertir dos cosas: primero, que, como recuerdo en otro lugar, Mónica ha estado en Madrid durante un mes, lo cual tiende a sugerir, entre otros efectos, que ha podido ser «inficionada» por el «virus» de tal o cual comedia heroica de las que florecen en los teatros de la Villa, en que, precisamente se dan casos frecuentes de matrimonios —según dice otro don Pedro, hermano de la tía Mónica— entre «príncipes de Dinamarca / vestidos de jardineros» y «alguna pastorcilla», y luego

salen con la patochada
de que la tal moza es hija
del duque de Transilvania.

Esta unión entre dos clases situadas en los dos polos opuestos de la sociedad, al menos antes de intervenir, como suele ocurrir con frecuencia, una benéfica anagnórisis final, puede considerarse en cierto modo como la culminación de la efímera e ilusoria variedad de apropiación, o asimilación, que propician los *Federicos* y demás dramas heroicos criticados en *La comedia nueva*, como hemos visto; de ahí que no pueda separarse esta obra de *El barón*, la cual, si prestamos fe a un amigo italiano de Moratín, Napoli-Signorelli, puede considerarse «como una sátira de las demás que en Madrid se representan».

Basta con leer la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos*, de Jovellanos (1790), para comprender que el trasfondo de aquellos «preceptos», del «decoro», de la «verosimilitud» y demás criterios en nombre de los cuales se critican tanto los supuestos «defectos», o «vicios», de las comedias áureas como las pretendidas «monstruosidades» de las contemporáneas, es de tipo mucho menos estético, en definitiva, que políticosocial. Por algo se consideró inverosímil, en realidad social y moralmente inadmisibles, en *El perro del hortelano*, no el amor de Diana por un simple secretario, pero sí en cambio la «poca cordura» y el «poco miramiento» con que lo hizo público, así como también lo es, por resultar políticamente peligroso, que el rey de *Sancho Ortiz de las Roelas*, arreglo dieciochesco de *La estrella de Sevilla*, confiese públicamente su crimen. Por hacer patente una película estadounidense, *Senderos de gloria*, otra «monstruosidad» o «inverosimilitud», esto es, la histórica ignominia del alto mando francés que hizo fusilar a decenas de soldados inocentes elegidos al azar durante la primera guerra mundial para que los demás escarmentasen en cabeza ajena, no pudo ser proyectada en Francia durante años y años, hasta que, con la suficiente perspectiva, quedaron oficial y provisionalmente reconciliadas, según los censores, la «verdad» y la «verosimilitud».⁷

Se me ha dirigido una curiosa crítica, después de una lectura indudablemente «diagonal», como solemos decir los galos, de mis trabajos, esto es selectiva y de todas formas incompleta, cada día desgraciadamente más inevitable para cualquier dieciochista deseoso de afrontar la galopante bibliografía en su ramo de estudio. Y es que a propósito de la reforma teatral propuse del discurso teórico-literario neoclásico una interpretación reduccionista, esto es, reducida a las llamadas reglas, considerándolo —cito— «intencional, sesgada y degradadoramente [...] bien un rígido código normativo, bien una pobre reflexión que no trasciende las tres unidades», cuando en realidad, se trata —sigo citando— «de principios abstractos y globales que se articulan a partir de la experiencia observada y racionalizada —una forma de manifestarse la naturaleza— y que tienen como objetivo estructurar discursivamente la práctica acumulada históricamente» (Pérez-Magallón, 2001: 31-32).

Primorosamente dicho está. Sólo que una cosa es la teoría, y otra, precisamente, como vamos a ver, la práctica corriente, y que este proceso lockiano del «human understanding» aplicado a la génesis del neoclasicismo no basta para explicar las medidas tomadas por los promotores de la reforma de 1799 y siguientes en nombre de dicha teoría estética, o,

⁷ Me refiero al filme de Stanley Kubrick intitulado *Paths of Glory* (1957). Recordemos otro pasaje de la ya citada crítica de Trigueros al personaje de Federico II: «Lo que sí es necesario siempre, es que se haga hablar a los grandes hombres el lenguaje que les corresponde, conforme a su carácter y condición; porque de otro modo no es observar la verdad, que es una ley invariable a la qual no debe faltarse en el teatro». Dicho de otra forma: en este caso, la «verdad» y el «decoro» son una sola y misma cosa, distinta de la objetividad, esto es, una convención en la que entra más política que estética.

por mejor decir, en nombre de la «razón», o «razón natural», asimilada al «arte» por Díez González («que es lo mismo», dice), al «buen gusto» por Forner, una razón que no es más, al fin y al cabo, que el interés de un grupo determinado convertido, según suele ocurrir a menudo, en «principio abstracto» y universal. Fuera de que los «principios abstractos», extraídos de la observación de aquella «naturaleza», y que, efectivamente, invocan los neoclásicos (cuando no afirman por el contrario que los toman «de los más clásicos autores griegos y latinos, italianos y franceses, si bien se puede argüir que éstos los sacaron de la naturaleza, etc...»), otros los alegan también para defender una concepción divergente de la de aquéllos, y, por otra parte, el propio Nicolás Moratín, en el prólogo de su *Guzmán el Bueno*, justificaba la excesiva credulidad que muestra Pelayo en la *Hormesinda* afirmando que el concepto de «naturaleza» era algo relativo:

Muchos apoyan su crítica con la naturaleza: el argumento es excelente, pero ella no tiene los límites tan bien señalados que se distinguen por líneas para saber cuándo se rompen; y así, en no siendo un absurdo, *es imposible conocerlo...*

Afirmar que se detenta el monopolio de lo «natural», de la «ciencia», de la «razón», incluso «sana», del «buen gusto», de la «ilustración», no es acreditarlo, ni es demostrar, sino simplemente inferir de manera casi silogística, que de todo ello carecen los partidarios de otra forma de pensar, debido a la «ignorancia», al «arcaísmo», a «la imaginación disparatada», a la «monstruosidad» (fruto del «sueño de la razón», como todos sabemos), al «gusto estragado» de la mayoría, argumentos clásicos todos —sin juego de palabras—, destinados a descalificar al «vulgo de todas clases», como dijo uno, que no adopta la postura de la que se considera «élite», por medio de una forma de chantaje, quizás no del todo consciente, pero tampoco solamente implícita.

La acusación de «rigidez» del «código normativo», a quienes tiene que dirigirse, aunque no es ningún delito, es a los que la formularon verdaderamente, y fueron quienes criticaban los efectos *concretos* más aparentes *para ellos*, y no «abstractos», de la poética neoclásica, de manera «reductora» si se quiere, pero fundándose en sus propios criterios estéticos, en su propia «experiencia», esto es, como afirman ellos mismos, en la «naturaleza», concepto éste provisto, como se ve, de cierta elasticidad semántica. Ya consideraba Lope que «buen ejemplo nos da naturaleza» de la mezcla de lo trágico y lo cómico, dándola por admitida, aunque tampoco era fórmula original, mientras que los neoclásicos se negaron generalmente a admitirla, al menos en el teatro, quizás en nombre de la misma naturaleza, pero vista a través de un prisma distinto; el marqués de la Olmeda —en su *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* (1750)—, y no cualquier «degradador» actual, fue quien declaró que aquella «afectada regularidad» no era sino «una *prisión que oprime y sujeta con crueles grillos* toda la facultad del discurso al límite de su estrechez» (Menéndez Pelayo, 1940: 252-253),⁸ crítica que recuerda la de Nipho, para quien «el hombre de gusto [no: «de buen gusto», pero la diferencia es corta...] no se deja *encadenar*»; el citado marqués, por otro nombre «Erauso y Zavaleta», añadía que «la *naturaleza* no puso *tassa*, límite ni término invariable a las acciones, a los tiempos ni a los lugares», y preguntaba cómo se pretendía «hacer imitaciones de la *Naturaleza* desfigurándola el semblante y descuartizándola los hechos», afirmando, contra los críticos

⁸ En una reseña reciente, de 2008, tuve que reducir varias veces seguidas la extensión del texto por exceder éste las normas de la revista, quedando por un descuido mío atribuida a Huerta la frase de «Erauso y Zavaleta... Confesemos de pasada otro descuido, equitativamente compartido: a los autores de la segunda edición de la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, se nos olvidó suprimir la mención de que *Solimán II*, de Rodríguez de Arellano, era traducción de Favart, pues no lo es, y se puntualiza en la correspondiente nota 60.

de las comedias de Calderón, que éste «quiso, en el anchuroso campo de la *Naturaleza*, elegir para sus imitaciones nuevo rumbo», y que «si él estudiaba en las aulas de la muy sabia y escondida *naturaleza*», hubiera sido necedad «seguir las enseñanzas de los que no la entendieron.» «Aquellas *rígidas reglas* de pura *convención*», según el autor de *Raquel*, no eran sino la tapadera tras la que ocultaban los clásicos franceses (y sus «secuaces» de tras el Pirineo) su «falta de fuego e invención», siendo la «causa *natural*» de ello —escribe— las tierras pantanosas y poco favorecidas del calor de Febo en que vivían los galos; lo más divertido, sin embargo, es que fue Huerta, como afirma él mismo en la *Advertencia del editor* de su *Raquel* —no confundir con el «impresor»— quien, obligándose a observar —agrega— más «religiosamente» que sus contemporáneos las «decantadas unidades», logró escribir la mejor tragedia clásica de su tiempo. En su *Continuación de las Memorias Críticas por Cosme Damián*, Samaniego, en son de broma, y fingiendo hablar en nombre de Huerta, fustigaba por su parte en los preceptos el «yugo contrario a la natural libertad», por ser la imaginación «reina y señora natural» del poeta (recuérdese a don Eleuterio, de «eléutheros», libre, en griego). Pero Forner, autor de una comedia de corte clásico, partidario del neoclasicismo y amigo de Moratín el Mozo, no lo decía de otra forma (y lo decía en serio): «El ingenio sin arte es un caballo sin *freno* que le *sujete*, expuestísimo a desbocarse».

Y para acabar con la rigidez y el reduccionismo, tal vez valga la pena aducir que *La Petimetra*, la escribió Moratín padre «con todo el *rigor* del arte», y que su hijo, decenios más tarde, censuró «la regularidad violenta [es de creer que no muy «natural»] a que su autor quiso reducirla», al igual que en *Guzmán el Bueno*. Don Leandro escribió por su parte que «los preceptos deben ilustrar y dirigir el talento, no esterilizarle ni oprimirle», lo cual permite comprender mejor que, como se ha visto, otros los pudiesen considerar, precisamente, opresivos. Y terminaré este párrafo con una frase del mismo Moratín, escrita en el «Prólogo», a sus *Obras dramáticas y líricas* de 1825, la cual, según creo, propone para la voz «naturaleza» un sentido menos fluctuante y más fácil de captar, por no decir más... «natural»; habla de sí mismo en tercera persona:

Su *propia observación* le dio a conocer que si el arte es suficiente para evitar el error, no basta él solo para producir los aciertos: éstos nacen de otro origen; *no los aprende* el poeta, *los halla en sí*; *no los adquiere a fuerza de instrucción, la naturaleza se los da* (xxvii).

Se refiere, ocioso es decirlo, a la «invención», como afirmaba ya unos treinta y cinco años antes en la *Derrota de los pedantes*. Lo efectivo es que una de las primeras utilidades del precepto —no digo: pretexto— de la unidad de tiempo y lugar es la de justificar, en nombre del arte, la poda que va a sufrir durante la reforma el repertorio de las compañías particularmente en lo que a comedias heroicas o «de teatro» se refiere.

Díez González fue el que con más empeño y mayor continuidad obró por la reforma de los teatros, colaborando con los corregidores Armona y Morales, y consiguiendo conservar su puesto de censor, o corrector, incluso después de disuelta la Junta destinada a gobernarlos. Desde finales de la década de los años ochenta, en que dirigió un largo informe al corregidor, juez protector de los teatros, varias censuras de comedias que va remitiendo a la autoridad concluyen con un visto bueno concedido de mala gana, «atendiendo a la escasez de buenos Dramas» o «por falta de comedias mejores», y en una de octubre de 1799 advierte ya, con mal disimulado júbilo, que *El fénix de las mujeres*, de Comella, es «de las últimas que han de elejir a su arbitrio las compañías cómicas» (Ebersole, 1982: 48, 62 y 67).

Los obstáculos que se oponían a una reforma de los teatros eran, además de las indudables preferencias de la mayoría del público, obstáculos de tipo político y religioso, y por otra parte, administrativo y económico.

La relativa autonomía de las compañías para el examen y admisión de obras teatrales, efectuados generalmente por el «autor», esto es, director, y el primer galán, y el modo de remuneración de los cómicos, que dependía en gran parte de los fondos reunidos por medio de las entradas, descontados los gastos de las representaciones y las cantidades reservadas a hospitales y beneficencia, permiten comprender la preferencia concedida a las obras más taquilleras, en particular las llamadas comedias «de teatro» (lo eran todas las heroicas o «historiales»), o sea con decoraciones variadas que suponían a menudo cambios de lugar y por ende mayor diversión para el público, y un aumento del precio de la entrada, de manera que existía una especie de solidaridad tácita, o de comunidad de intereses, entre dicho público, las compañías, los dramaturgos, que cobraban 1.500 reales por aquel tipo de obras, frente a los 900, como mucho, a que se llegaba por una comedia «diaria» o sencilla, y el ayuntamiento, que separaba por su parte la cantidad destinada a las obras pías. Se ve, pues, que los partidarios de la reforma, minoritarios y conocedores desde tiempo atrás del influjo que podía ejercer el teatro sobre el público «que no tiene otros libros ni tiene otra educación», según escribía ya Clavijo y Fajardo, sabían que sólo con la ayuda del gobierno podían llegar a realizar sus planes. Ningún telespectador actual puede dejar de captar, por medio de la propia experiencia diaria, la importancia de aquel intento de hacerse con la dirección del entonces casi único medio de comunicación de masas para el que desease formar, modelar, es decir controlar, la opinión, con arreglo, naturalmente, a unos intereses no sólo estéticos, sino más globalmente, y como decían por cierto entonces, «políticos», en el sentido lato de la voz.

Fruto de varios años de reflexión, el plan de Díez, remitido en 1797 proponía naturalmente eximir a los cómicos de la intervención en la elección del repertorio, que se había de encargar al juez protector de los teatros, a la sazón el corregidor, previa consulta de los censores gubernamental y eclesiástico. A los cómicos se les había de dar un sueldo fijo, es decir, independiente de las entradas, como en Cádiz y Barcelona, quedando, al menos teóricamente, aflojado el lazo de complicidad entre el llamado «vulgo» y las compañías; en cuanto a los abastecedores de éstas, habían de cobrar, en lugar de la determinada cantidad fijada de antemano, un 3% de las recaudaciones diarias durante un decenio y en toda España; la supresión de las dos categorías principales de comedias (de teatro o sencillas) suponía la unificación de los precios de entrada, los cuales, en compensación, se habían de aumentar —como ya proponía Jovellanos—, en detrimento, ocioso es decirlo, de las capas menos favorecidas; de ahí la alegría de Moratín al comprobar poco antes de estallar la Guerra de la Independencia, que el «patio» ha dejado ya de dar la ley.

Pero lo más importante, con toda evidencia, y como lo confirma en primer lugar la creación de una Junta de Dirección y Reforma por real decreto de 21 de noviembre de 1799, en plena temporada teatral, es que se pretendía fundamentalmente independizar la administración de los teatros de la jurisdicción del Ayuntamiento, el cual intervenía en la formación de las compañías e incluso en la elección de actores por medio de su secretario y de los regidores comisarios de comedias, y trasladarla a la jurisdicción real. La exoneración, a las pocas semanas, del primer presidente de la Junta, entonces el corregidor, funcionario real, eso sí, pero también primer magistrado de la Villa, en beneficio del gobernador del Consejo o de un subdelegado de éste («corregidor expulsus ex teatro», escribe lacónicamente Moratín en su diario íntimo), dejaba augurar un período fasto, treinta años después del intento de Olavide en Sevilla.

Y efectivamente, el día de la apertura de la temporada de 1800-1801, en el teatro de la Cruz se inició la sesión con una *Introducción al año cómico de 1800*, bastante insulsa por cierto, en la que intervenían varios personajes de *La comedia nueva* moratiniana y algunos actores desempeñando sus propios papeles en alabanza de la reforma que había de convertir al teatro, cómo no, en «escuela de las costumbres». Pero Moratín, al ver que el puesto de director que se le ofrecía no le garantizaba los plenos poderes que deseaba desde tiempo atrás, desechó el cargo, porque —escribía a los pocos años— «la autoridad residía exclusivamente en el Juez Protector y la instrucción en la Junta: división funesta...»; y agregaba:

Si a ningún insigne escultor se le da jamás el mando de una provincia, si a ningún excelente músico se le fía una escuadra, ¿por qué ha de ponerse en manos de un jefe militar la dirección del Teatro [el gobernador era el general Cuesta, cuyo argumento contundente consistió en amenazar un día con lanzarle a Moratín un tintero a la cabeza]?

Dividida así la autoridad y la inteligencia, resulta necesariamente uno de dos males: o una discordia intestina y funesta usurpación recíproca del mando, cuestiones interminables, resoluciones atropelladas y contradicción en todo cuanto se determina si los que *entienden la facultad de que se trata* quieren oponerse a la *ignorancia de quien les preside*, o, si no tienen valor para retirarse y dejarle que lo yerre solo, una abatida sumisión... (1857: 144).

Y cumplió su palabra al ver que, contra lo que le proponía él a Godoy a finales de 1792, no podía ser «*absoluto* en todo lo perteneciente a las reformas y perfección del Teatro», pues en dicha propuesta solamente admitía Moratín una colaboración *de igual a igual* con el juez protector en la formación de compañías y en asuntos económicos. Un «absolutismo» que no reconocía más autoridad que la del rey por medio de su ministro de Estado. Si se hubiera realizado ese proyecto, el verdadero amo de los dos coliseos del Príncipe y de la Cruz hubiera sido el nuevo director, pasando por encima de la Villa, y ya no el corregidor de Madrid, entonces juez protector de los teatros del reino, el cual hubiera conservado como tal un simple derecho de fiscalización sobre los de la capital. En su memoria de 1789, Díez González, más moderado que don Leandro, puntualizaba que el director había de obrar «bajo las inmediatas órdenes y autoridad del señor juez protector», lo que se hizo diez años después, pero sin Moratín, a quien susituyó el catedrático Andrés Navarro, o, por mejor decir, con Moratín, pues tuvo éste que permanecer provisionalmente como simple vocal, a quien se le había de encargar la corrección de las comedias antiguas —desde el Siglo de Oro hasta los primeros decenios del XVIII— con el fin de convertirlas en inocuas para la moral y buenas costumbres, obligación ésta de la que pronto también consiguió zafarse. Y pienso que no es ocioso recordar ahora que, contra lo que podría inferirse leyendo el *Isidoro Máiquez*, de Cotarelo, nada tuvo que ver el autor de *La comedia nueva* en la redacción de una lista de más de seiscientas comedias desterradas de los teatros por la Junta, que se publicó en los seis volúmenes sucesivos del *Teatro Nuevo Español*, colección ideada por Díez para premiar y publicar las en su opinión mejores obras nuevas ajustadas —con alguna flexibilidad pues se admitían ya comedias serias o lacrimosas, y pastorales— a los preceptos neoclásicos garantes del orden literario y moral.

El aspecto económico no era el de menor importancia, ya que desde tiempo atrás clamaban tanto Moratín como Díez y otros más contra la utilización para fines benéficos de parte de la cantidades producidas por las representaciones (son las «socaliñas piadosas»

a que se refería Trigueros); importaba por lo tanto estancar aquella hemorragia de reales para iniciar los gastos que requería la puesta en marcha de la reforma y reducir al mínimo las cargas que gravaban la economía de los teatros, es decir, en realidad, la del Ayuntamiento que los administraba hasta entonces, y ascendía a poco menos de 800.000 reales. Pero la necesidad de realizar ahorros en determinados ramos por una parte y acrecentar por otra el volumen de los ingresos, el aumento de los precios de entrada (y por ende, la menor frecuentación del público popular), la pérdida de sus antiguas prerrogativas por el Ayuntamiento y la pugna por recobrarlas, es decir, toda aquella acumulación de intereses vulnerados por la reforma, unida a una red inextricable de relaciones personales hábilmente utilizada por los adversarios deseosos de neutralizar a los advenedizos, y a la voluntad, evidente en las autoridades políticas, de no comprometerse demasiado ni herir la dignidad de las partes, sobre todo la de las más destacadas socialmente, había de acelerar la caída de los promotores de la reforma.

Porque la Junta tuvo que habérselas no solamente con su enemigo principal que era el Ayuntamiento, sino también y a un tiempo con la resistencia de la Junta de Hospitales, que dirigía el teatro autónomo de los Caños del Peral, especializado en la representación de óperas, con personalidades que Moratín califica de «gente poderosa y de grande influjo en la corte», tan destacadas —y potencialmente peligrosas— como el marqués de Astorga, conde de Altamira, hermano mayor de dicha institución, la duquesa de Osuna y el duque del Infantado, los cuales hicieron todo lo posible para resistir o soslayar la que Astorga llama «la oficiosa y destemplada pretensión» de la Junta. Recordaré simplemente, para dar una idea del berenjenal en que se habían metido los cuatro componentes de ella, que Manuel Godoy era regidor honorario de la Villa, igual que Urquijo, favorecedor de los reformadores, a quien se había concedido, como medida preventiva, la misma distinción el 9 de diciembre de 1799; que Diego Godoy, hermano del valido, era inspector general de Caballería, un arma en la que Dámaso Gutiérrez de la Torre, entonces miembro del comité de patrocinio de los Caños, futuro corregidor de Madrid bajo el intruso y a partir de entonces solamente, amigo de Moratín, encontró al capitán Mendoza, autor del plagio de *El barón*, con el que el teatro de los Caños logró ganar por la mano a don Leandro, tomándose el desquite de una mala jugada idéntica por parte de la Junta de Reforma con la ópera *Semíramis*; *El barón* llevaba una dedicatoria a Godoy, y el plagio, intitulado *La lugareña orgullosa*, otra al hermano del valido, y resulta por ello difícil considerarle a don Manuel ardiente defensor de la reforma mientras su hermano hacía causa común con los de los Caños; el ministro de justicia Caballero, de quien dependía la beneficencia, había sido antes también miembro de la Junta de Hospitales, y varios historiadores le atribuyen el fracaso de los reformadores; una carta urgente y confidencial del duque de Aliaga, hijo del de Híjar, transmitida a Astorga, muestra que Diego Godoy estaba involucrado en la conspiración tendente a conseguir «el paso de las correas e inibición de [la] Mesa censoria», esto es, la Junta. Y parece bastante revelador que Comella y Zavala y Zamora fuesen contratados por el teatro de los Caños durante aquel periodo. Ocioso es decir que, pese a lo escrito por Cotarelo, no fue la Junta de Reforma la única en ejercer presiones, algunas de ellas de escasa ortodoxia, sino que también varios cómicos trataron por su parte de aprovechar en beneficio propio las disensiones y rivalidad entre dicha Junta y la de Hospitales; así Máiquez, el cual intentó conseguir un sueldo considerado excesivo para su esposa a cambio del ingreso de ésta, Antonia Prado, en una de las dos compañías, o la cantante Carlota Michelet, la cual pidió a Astorga un estatus de «Dama de Ópera absoluto [...] bajo las preeminencias, facultades y condiciones que hasta ahora han tenido y tienen las Damas de Ópera Italiano» [*sic*], entre cuyas varias exigencias figuraba un sueldo de 25.000 reales, a lo cual contestó fríamente el hermano mayor que el estado

«decadente» de su voz no le permitía desempeñar primeros papeles, aunque al parecer tuvo que ceder, pues la Michelet figuró al lado de la Prado como primera dama de cantado en la apertura de la temporada, y con un sueldo ascendido a ¡28.000 reales! (Andioc, 2005).

El año teatral de 1801-1802 fue el del declive: el 24 de enero de 1802 una real orden suprimió las prerrogativas de la Junta en asuntos administrativos, dejándole sólo la aprobación de las obras teatrales y la vigilancia del decoro escénico. La supresión definitiva fue el 1 de marzo de 1803, teniendo que esperar el Ayuntamiento hasta 1806, es decir, hasta la reedificación, que él mismo costeó, del teatro del Príncipe incendiado en julio de 1802 con el archivo de la Junta, para recuperar la dirección de los dos teatros públicos, con poderes superiores a los que detentaba antes de la reforma, pues el corregidor, que sucedía al subdelegado del gobernador del Consejo, era simple presidente de la nueva Junta, la cual detentaba ya la «*dirección, gobierno y manejo total*» de los teatros de la capital con mayoría absoluta de los ediles. El reparto de poderes se había modificado en favor de los vencidos de la víspera.

Añadiré simplemente que, a falta de un número suficiente de obras nuevas digamos «tolerables», los miembros de la Junta, en particular Navarro y Díez, tuvieron que resignarse a poner otra vez en cartel, como refiere por otra parte indignado Moratín, varias comedias antes prohibidas, para tratar de retardar la quiebra. Pero por otra parte, si la colección en seis volúmenes del *Teatro Nuevo Español*, que tuvo una tirada de 500 ejemplares de a 12 reales cada uno, premiaba 22 traducciones de un total de 28 obras recién estrenadas que contenía, no por ello dejaba de reflejar en cierta medida y a su manera una lenta evolución de las preferencias del público y de los dramaturgos: en efecto, de entre aquellas piezas que también se editaron sueltas con tiradas netamente superiores, las más vendidas hasta 1802 fueron *El abate de l'Épee*, traducida del francés, y la tragedia de Quintana *El duque de Visco*, la primera, patética y con el tipo entonces corriente del infeliz venido a menos (aquí un sordomudo con su lenguaje manual) y que llega a recobrar su estatus de noble frente a un malvado usurpador; la segunda, uno de esos dramas de tiranos y horror «demasiado a la moda en ciertos teatros extranjeros», según lamenta el *Memorial Literario*, y que abría nuevas perspectivas. Lícito es por otra parte preguntarse cómo pudo admitir el legalista y amigo del orden Díez González en su colección una obra como *El amor y la intriga*, adaptada de *Kabale und Liebe*,⁹ de Schiller, que en mi opinión constituye el punto extremo a que se iban encaminando las numerosas comedias, patéticas o no, en que se planteaba y trataba de resolver mal que bien la a veces dramática contradicción que entrañaba el amor entre dos jóvenes socialmente muy desiguales. En esta obra ya no se trata de reconocimiento final ni, por lo mismo, de asimilación, esperada e incluso previsible, o, por mejor decir, del artificio tan socorrido para soslayar el verdadero problema, pues la rebelión abierta del joven contra la autoridad del padre, alto dignatario áulico por añadidura, y la muerte de los dos amantes, proclaman ya dramáticamente la incompatibilidad de los derechos del individuo con los prejuicios sociales del Antiguo Régimen. Antes de estrenarse, una comedia como *El barón*, de Moratín, parece ya, bajo este aspecto, superada, y se vislumbra, lejos aún en el horizonte, el *Don Álvaro* de Rivas.

A manera de conclusión, un tanto artificial, y teniendo presente el aforismo de Moratín procedente de una de sus tan citadas notas a *La comedia nueva*, a saber que: «escribir mucho significa lo mismo que escribir mal», creo conveniente oír el aviso del creador de

⁹ En un libro reciente, *Goya. Letra y figuras*, ortografié erróneamente como «Kramer» el apellido alemán de uno de los dos autores del famoso *Malleus maleficarum* (o *Martillo de las brujas*), el cual firma en latín: «Institor». Falta en efecto una diéresis en la «a», pues tiene que sonar el citado apellido más o menos como el de un poeta español del siglo próximo pasado, Victoriano Crémer. Justo castigo de mis ínfulas de exgermanista en ciernes...

la comedia moderna, tomando la decisión de no correr ya el riesgo de «escribir peor», recordándole por consiguiente al lector benévolo, con Ramón de la Cruz en el sainete *El deseo de seguidillas* (1769), que

es carácter de los sabios
el disimular defectos,
cuya piedad imploramos
para indulto de los nuestros.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO (1981-2011), *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 10 vols.
- ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, NICASIO (1969), *Poesías*, ed. José Luis Cano, Madrid, Castalia, Cásicos Castalia 4.
- ANDIOC, RENÉ y COULON, MIREILLE (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2ª ed., Madrid, FUE, 2 vols.
- ANDIOC, RENÉ (2005), «La reforma», en *Del siglo XVIII al XIX. Estudios históricos-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 569-674.
- CANO, JOSÉ LUIS (1957), «Cienfuegos, poeta social», *Papeles de Son Armadans*, VI, XVIII, pp. 248-270.
- COE, ADA M. (1935), *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press.
- COMELLA, LUCIANO FRANCISCO (1789-1792), *Federico segundo rey de Prusia, 1ª, 2ª y 3ª parte*, comedia.
——— (1790), *El sitio de Calés*, comedia.
——— (1793), *María Teresa de Austria en Landaw*, comedia.
——— (1795), *El hombre singular o Isabel I de Rusia*, comedia.
——— (1799), *El fénix de las mujeres*, comedia.
- EBERSOLE, ALVA V. (1982), *Santos Díez González, censor*, Valencia-Chapell Hill, Albatros Hispanófila.
- ERAUSO Y ZABALETA, TOMÁS DE (Ignacio de Loyola Oyanguren) (1750), *Discurso crítico sobre el origen y estado presente de las comedias en España*, Madrid, Juan de Zúñiga.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, LEANDRO (1826), *Obras dramáticas y líricas*, París, Coniam.
——— (1867), *Obras Póstumas*, I, Madrid.
——— (1973), *La derrota de los pedantes*, ed. John C. Dowling, Barcelona, Labor, THM 28.
- GARCÍA DE LA HUERTA, VICENTE (2001), *Raquel*, ed. René Andioc, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia 28.
- GÓMEZ HERMOSILLA, JOSÉ (1840), *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, Valencia, Librería de Mallén y sobrinos.
- GOYA, FRANCISCO DE (2003), *Cartas a Martín Zapater* (1983), ed. de M. Águeda y X. de Salas, Madrid, Istmo.
- JOVELLANOS, GASPAR MELCHOR DE (1993), «Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas», en *Poesía. Teatro. Prosa literaria*, ed. de John H.R. Polt, Madrid, Taurus, pp. 327-387.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO (1940), *Historia de las Ideas Estéticas*, Madrid, CSIC.
- PÉREZ-MAGALLÓN, JESÚS (2001), *El teatro neoclásico*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- SAMANIEGO, FÉLIX MARÍA (2001), *Obras completas*, ed. Emilio Palacios Fernández, Madrid, Biblioteca Castro.

TEATRO (1800-1801), *Teatro Nuevo Español*, Madrid, Benito García y compañía, 6 vols.

TRIGUEROS, Cándido María (1800), *Sancho Ortiz de las Roelas*, tragedia.

ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar (1786), *Carlos XII rey de Suecia*, comedia.

——— (1786), *El sitio de Pultova por Carlos XII*, comedia.

——— (1790), *Carlos Quinto sobre Dura*, comedia.