

博士論文

La nación escenificada.

Estudio de las tragedias neoclásicas españolas en la época de la
reforma teatral del conde de Aranda

(舞台の上のネイション アランダ伯爵の演劇改革期における
スペイン新古典悲劇の研究)

Hiroki TOMITA

富田 広樹

Para H.

En recuerdo de los años que vivimos juntos

(2000-2013).

“Spain-a great whale stranded on the shores of Europe.”

Edmund Burke. (somewhere.)

Herman Melville,

Moby Dick; or, The Whale.

Un'altra risiede nella mia trattazione. Quando scrissi il libro ero giovane e perciò ero convinto che bastasse rendere nota un'osservazione o un'idea perché subito tutti la comprendessero e la condividessero. Procedetti quindi con la massima concisione e mi espressi nello stile dei teoremi, giudicando superfluo lo sviluppo o la dimostrazione particolareggiata delle mie idee come se anche così esse dovessero apparire a prima vista del tutto chiare e comprensibili. Ma in ciò mi sbagliai.

Vladimir Ja. Propp,

“Struttura e storia nello studio della favola”.

Agradecimientos

El 30 de enero de 2015, un día en el que la nieve cubría la ciudad de Tokio, tuvo lugar el acto de defensa pública de la presente tesis doctoral. El tribunal, compuesto por los profesores Ayako Saito (Universidad de Tokio, directora de tesis), Fumihiko Takemura (Universidad de Tokio), Tetsuya Amino (Universidad de Tokio), Kenji Inamoto (Universidad Doshisha) y el Dr. Norio Shimizu (Real Academia Española, Universidad Sofía de Tokio) evaluó por unanimidad esta tesis como apta para la obtención del título de Doctor por la Universidad de Tokio. Me gustaría expresar aquí mi más profundo agradecimiento a todos los miembros del tribunal por sus generosos consejos y valiosas sugerencias.

A lo largo de la realización de esta investigación he recibido la ayuda de muchas personas. En primer lugar, estoy en deuda con el profesor Dr. Emilio Martínez Mata de la Universidad de Oviedo, quien generosamente dirigió mi trabajo de investigación del DEA (Diploma de Estudios Avanzados) durante mi estancia en su universidad. El profesor Martínez Mata me enseñó la valentía académica que requería atreverse a profundizar en el estudio literario de un ámbito que todavía no había sido hollado. Recuerdo con especial cariño la entrañable conversación que mantuvimos en su residencia cuando tuve la oportunidad de disfrutar de su hospitalidad en uno de mis primeros viajes

El Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Oviedo me permitió la consulta de su valioso fondo documental. Las tardes de lectura en su biblioteca, con los pies fríos a causa de una calefacción siempre mínima, mientras escuchaba las gotas de lluvia golpeando las cristaleras del techo, dibujaron el paisaje de partida de mi viaje hacia el estudio del teatro español del siglo de la Ilustración.

En el dieciochismo, la dificultad de iluminar el camino a seguir se ha visto siempre paliada por el firme resplandor de los estudios del profesor Russell P. Sebold (1928-2014), profesor emérito en la Universidad de Pennsylvania, tristemente

desaparecido el año pasado. Sin sus trabajos habría permanecido a oscuras en el estudio del siglo de las Luces. Nuestro encuentro en la ciudad de Granada fue un privilegio que atesoro como uno de los recuerdos más inolvidables de mi vida. Descansa en paz, Bud.

Aunque este estudio se centra en las obras escritas en español, nunca he tenido la sensación de estar tratando cuestiones relacionadas únicamente con la literatura española. Al estudiar el siglo XVIII español, mi mirada se ha visto incesantemente espoléada por un interés pan-europeo. Y dondequiera que haya dirigido mi atención, siempre he encontrado el nombre del profesor Hiroshi Takayama. Agradezco al ciego Mephistophilus por alentarme a trabajar sólo en lo que me apeteciese.

Además de los profesores mencionados, he recibido la ayuda de muchos otros investigadores y de instituciones académicas tanto en Europa como en Japón. A todos ellos, mi más sincero agradecimiento. También agradezco a mis colegas y amigos japoneses y españoles, como Gen Yamabe, Mutsuko Komai y Blai Guarné, sus comentarios y sugerencias en el desarrollo de este trabajo, así como a mis alumnos en las distintas universidades en la que he sido docente durante estos años, por la paciencia y el interés con los que siempre han recibido mis reflexiones sobre el siglo de las Luces. Por supuesto, soy el único responsable de los desaciertos o errores que se hayan podido deslizar en este estudio.

Dedico este trabajo a mis padres, a los miembros de mi familia que fallecieron durante su redacción, y a la hermosa ciudad ovetense que hoy también se encontrará cubierta por la lluvia.

3 de marzo de 2015

Hiroki TOMITA

La nación escenificada.
Estudio de las tragedias neoclásicas españolas en la época de la reforma teatral del
conde de Aranda

Índice

Introducción	11
Primera parte Análisis teórico	
I. La identidad nacional en España	17
A. La idea de la nación en España del siglo XVIII	17
B. La dificultad de definir la nación	25
1. Primordialismo	25
2. Modernismo	28
3. Etnosimbolismo	32
C. Análisis discursivo	33
1. Inversión del modelo etnosimbólico	33
2. Análisis discursivo	36
D. Estudios precedentes del teatro y la cuestión de la nación	41
E. Recapitulación	48
II. Tragedias neoclásicas	51
A. La función instructiva del teatro	51
B. El teatro en el siglo XVIII	57
1. El teatro en el siglo XVIII	57
2. El teatro arandino	60
C. Lo neoclásico en el teatro: <i>La poética</i> de Ignacio de Luzán	62
D. La metodología y obras analizadas	74
1. La metodología	74
2. Obras analizadas	79
E. Recapitulación	81

Segunda parte Análisis de las obras

III.	<i>La muerte de Munuza</i> de Gaspar Melchor de Jovellanos	85
A.	La obra	85
B.	Identidad	88
C.	Espacio	93
D.	Tiempo	96
E.	Recapitulación	98
IV.	<i>Solaya o los circasianos</i> de José de Cadalso	99
A.	La obra	99
B.	Identidad	104
C.	Espacio	109
D.	Tiempo	113
E.	Recapitulación	114
V.	<i>Numancia destruida</i> de Ignacio López de Ayala	117
A.	La obra	117
B.	Espacio	122
C.	Identidad	125
D.	Tiempo	129
E.	Recapitulación	135
VI.	<i>Guzmán el Bueno</i> de Nicolás Fernández de Moratín	137
A.	La obra	137
B.	Identidad	142
C.	Espacio	144
D.	Tiempo	150
E.	Recapitulación	154
VII.	<i>Raquel</i> de Vicente García de la Huerta	155
A.	La obra	155
1.	La obra	155

2. Contexto histórico	161
B. Identidad	164
C. Espacio	169
D. Tiempo	173
E. Recapitulación	177
Conclusión	181
Bibliografía	193

Introducción

El teatro es un arte efímero en sus dimensiones temporal y espacial. Las voces se diluyen en el silencio y los actores desaparecen de la escena al final de la obra. El público abandona el corral. Después de la función, solamente queda un espacio al que Peter Brook llamó “the empty space” (Brook 1972, 11). De hecho, hasta la invención de la tecnología del registro audiovisual, las únicas formas de registro de las obras teatrales eran sus textos impresos. Cabe decir lo mismo, aun hoy en día, de las obras escasamente representadas y las que no cuentan con un registro audiovisual. Teniendo en cuenta el carácter efímero del arte dramático, resulta manifiesta la dificultad del estudio de la representación teatral. Es el motivo por el cual sostenemos la validez del estudio de la obra teatral a partir de su texto. No debemos admitir que esta orientación sea de menor importancia en comparación con el estudio de las obras que han sido y son representadas, ya que en ciertas ocasiones resulta ser el único camino con el que contamos para acercarnos a obras de épocas antiguas, actualmente arrinconadas.

Etimológicamente el teatro se deriva del griego θέατρον (theatrón) que significa “el lugar para contemplar”, complementario a ορχήστρα (orchestra), “el lugar donde el coro danzaba”. La forma del teatro se diferencia en cada lugar y cada época, pero en la etimología se encuentra una esencia *sine qua non* de este arte. Es decir, el teatro siempre requiere un público que lo contemple. No se trata sólo del teatro contemporáneo que necesita de una activa participación por parte de los espectadores. Cualquier obra de cualquier época, incluso aquellas que no llegaron a representarse, fue escrita suponiendo la existencia de ese público espectador. Una obra teatral se dirige al público desde el momento de su creación.

Las formas del teatro son variadas y es una tarea casi imposible categorizarlas por sus caracteres, estilos, objetos, géneros, etc. Es decir, no podemos, ni debemos, explicar la función o el papel del teatro de un modo generalizador. Si prestamos nuestra

atención al hecho de que el teatro es una forma de comunicación, mucho más importante aún será estudiar la intención de los autores remitentes del mensaje y el contexto sociohistórico en el que concibieron sus obras. ¿Quién escribió la obra, y para qué la representó? Es por todo esto que estudiar el teatro de una época en su contexto social, atendiendo a la cristalización de los ideales en una obra, necesariamente, tiene un interés considerable.

Nuestro objetivo académico se centra en el estudio del papel desempeñado por las tragedias neoclásicas del siglo XVIII español en la formación de la identidad nacional, una identidad colectiva trazada en el reconocimiento mutuo como “nación” de los miembros que integran su grupo. El surgimiento de la idea de la nación en el Siglo de las Luces español ha sido apuntada por historiadores como José Antonio Maravall (1966: recogida en 1991, 21), Pierre Vilar (1982b, 41) y Julián Marías (1985, 274). Sin embargo, sus trabajos suelen carecer de una detenida consideración sobre la idea misma de “nación”, una idea acerca de la que mucho se ha escrito desde diferentes posiciones teóricas e investigadoras en el campo de la sociología. Considerando el avance en las últimas décadas en este campo, resulta necesario destacar la importancia e interés de la aplicación del método del análisis discursivo al estudio de la temática de la nación. En este sentido, la idea de “nación”, entendida como formación discursiva, “a way of speaking that shapes our consciousness” (Calhoun 1997, 3), constituye el punto de partida en esta investigación. La nación se engendra, se realiza y se consume en y a través del discurso, renovándose de un modo constante e interminable. Por lo tanto, en esta investigación pretendemos abordar el análisis del discurso que fomenta la identidad nacional.

Con el objetivo de comprobar las tesis sobre el surgimiento de la idea de la nación española en el siglo XVIII formuladas por los mencionados historiadores, nuestro estudio se circunscribe a las tragedias del reinado de Carlos III, y específicamente, a aquellas de la época de la reforma teatral promovida por el conde de Aranda. La elección del teatro como objeto de nuestra investigación se justifica por el interés político dirigido a este arte como un medio o vehículo pedagógico altamente poderoso en materia de instrucción pública. Las tragedias eran el género orientado a la élite social, la clase más cercana al poder, por eso, en comparación con las comedias dirigidas al público de clase baja, eran propensas a tratar temas de naturaleza moral,

considerados de mayor trascendencia y alcance.

Aunque nuestro enfoque se centra en las tragedias españolas del siglo XVIII, no es nuestra intención descuidar la influencia e importancia del teatro que en aquel momento veía la luz en otros países del entorno europeo. Es probable que la relación entre el teatro clasicista y el tema de la nación no se desarrollase sólo en la España de la época. Sin embargo, asumiendo distintas expresiones en función de las condiciones particulares de cada país, nuestro estudio se circunscribe únicamente a la situación sociohistórica española.

Tampoco es nuestra intención subestimar otros géneros literarios distintos al teatro. Edward W. Said escribe: “Too often literature and culture are presumed to be politically, even historically innocent; it has regularly seemed otherwise to me” (Said 1979, 27). Al hilo de esta argumentación, que suscribimos plenamente, reconocemos la responsabilidad, la influencia y el significado de la práctica literaria en la acción política y el desarrollo histórico. Frente a la importancia de otros géneros literarios, la circunscripción de nuestro estudio en el teatro responde a la imposibilidad de abarcar simultáneamente la floreciente novela de aquel siglo, la poesía con su larga tradición, y un incipiente género periodístico, materias todas tan vastas y de implicaciones tan importantes, que exigen respectivamente otros estudios monográficos. Ahora bien, el sentido crítico del siglo XVIII se encuentra en todos estos géneros, además de ser un elemento principal en el teatro que estudiamos, por lo que no debemos caer en el reduccionismo de considerar que las conclusiones de nuestro trabajo resultan solamente válidas en la comprensión social e histórica de las tragedias de la época. En cierta medida, sólo después de finalizar esta investigación podemos constatar la idoneidad del teatro, como género de representación colectiva caracterizado por su función instructiva, como el más pertinente objeto para nuestro estudio.

El estudio se divide en siete capítulos. Los dos primeros capítulos que componen la primera parte se destinan a la formulación y el análisis de la premisa de nuestra investigación, así como a la problematización, la caracterización de los objetos de estudio y la exposición de otras generalidades relacionadas con el tema considerado. En el primer capítulo revisamos las opiniones presentadas por diversos historiadores sobre el surgimiento de la idea de la nación española en el siglo XVIII. La definición del concepto de la nación no es una tarea fácil. En este empeño, recurrimos a distintas

teorías en el campo de la sociología, revisando los debates internos que contribuyen a completarlas e introduciendo un nuevo método para acercarnos al estudio de la nación: el análisis discursivo. De un modo similar, revisamos también la historia de los estudios del teatro español del siglo XVIII realizados hasta la fecha, con el propósito de obtener un mapa general de su desarrollo y de su tratamiento de la cuestión de la nación, ámbitos donde carecemos de datos.

En el segundo capítulo argumentamos la pertinencia del teatro como objeto de análisis de una investigación como la nuestra, centrada en la formación de la idea de la nación en su discurso, demostrando el papel como instrumento desempeñado por la función instructiva exigida al teatro de la época en su proceso. Brevemente revisamos el entorno del teatro en el Setecientos y la estética del movimiento literario al que hoy llamamos neoclasicismo. Finalmente, presentamos la metodología que se aplica a nuestro análisis y las obras objeto de estudio.

En la segunda parte, a lo largo de los cinco capítulos que la componen, nos detendremos en el análisis de las tragedias siguientes: *La muerte de Munuza* de Gaspar Melchor de Jovellanos, *Solaya o los circasianos* de José de Cadalso, *Numancia destruida* de Ignacio López de Ayala, *Guzmán el Bueno* de Nicolás Fernández de Moratín, y *Raquel* de Vicente García de la Huerta. Nuestro objetivo es descubrir el discurso de la nación en el texto de estas tragedias, centrandó nuestro interés no en su contenido sino a su modo de expresión. La relación representacional establecida en ellas posibilita de un modo eficaz la imaginación y el reconocimiento de lo que en realidad no existe. También demostraremos que las reglas clasicistas como requisito dramático de la época resultan altamente convenientes para el desarrollo del discurso de la nación. A partir de este análisis concluiremos que estos dos elementos presentes en las obras estudiadas constituyeron la previa condición necesaria para la formulación de la identidad colectiva que posteriormente recibiría el nombre de nación.

Primera parte Análisis teórico

I. La identidad nacional en España

A. La idea de la nación en España del siglo XVIII

El siglo XVIII español se inauguró con la Guerra de Sucesión (1701-13) en la que Europa entera se combatía dividida en dos bandos: Borbón y Habsburgo. No era solamente una historia interna de España sino la historia de un conflicto europeo, en que tomaron cuerpo “los intereses antagónicos de Austria, Inglaterra, Holanda, Portugal y Saboya, por un lado, y Francia y España, por otro” (Avilés Fernández et al. 1973, 15). La contienda significó la decadencia del Imperio hispánico tanto en la hegemonía política como en el dominio territorial que hasta entonces se había extendido desde la costa mediterránea hasta el otro lado del Atlántico. Es erróneo pensar que el país que hoy llamamos España experimentó monolíticamente el cambio de dinastía porque los que existían en el terreno que hoy llamamos así eran nada más que varios reinos adyacentes que coronaban al mismo rey. El simple uso de la palabra “España” no hacía referencia a un cuerpo político sino al territorio al que llamaron los romanos *Hispaniae*: Hispania Citerior y Hispania Ulterior. De hecho, desde mucho antes de la llegada de los Borbones a la Corona, España se había denominado como “reinos” en plural (Valera 1994, 31). Los límites territoriales de los reinos se conservaban aún en la Constitución de Cádiz de 1812, que estableció la soberanía del pueblo y definió España como un Estado-nación.¹ Su artículo décimo no era sino un remanente de la antigua división de

¹ El mismo texto constitucional, revivificado en 1820, también define “la nación española como la reunión de todos los españoles de ambos hemisferios” (Anes 1998, 241). Tateishi realizó un compendio histórico de los estudios que habían considerado el criterio de la nacionalidad en la Constitución de Cádiz (Tateishi 2008). Sin embargo, no resulta posible desarrollar un análisis teórico de la identidad nacional a partir de la condición jurídica de la ciudadanía reflejada en la Constitución (es decir, el sufragio), porque la ciudadanía supone de antemano una cierta idea de la nación y no a la inversa. La Constitución presenta el contorno de la nación pero no define la identidad de sus integrantes en sus artículos sobre la ciudadanía y su participación política.

los reinos de la monarquía hispánica:²

El territorio español comprende en la Península con sus posesiones e islas adyacentes, Aragón, Asturias, Castilla la Vieja, Castilla la Nueva, Cataluña, Córdoba, Extremadura, Galicia, Granada, Jaén, León, Molina, Murcia, Navarra, Provincias Vascongadas, Sevilla y Valencia, las islas Baleares y las Canarias con las demás posesiones de África [...] (*La Constitución de Cádiz* 92)

El orden alfabético en que se enumeran las regiones peninsulares garantiza la igualdad entre ellas, independientemente de sus poderes políticos. Este hecho no significa que no se había buscado hasta entonces la España como una nación. Al contrario, observamos, en las edades posteriores, la huella de los obstáculos con que se enfrentaba el movimiento de perseguir la formación de una España.³ Ni que decir tiene del nacionalismo activo todavía hoy en Cataluña o en el País Vasco.

La Guerra de Sucesión, que significaba la guerra total entre dos potencias de Europa (Borbón y Habsburgo), causó a los distintos reinos que convivían en la península ibérica una discordia en elegir un nuevo rey que ocupara sus tronos. Aún después de la guerra, los reyes borbónicos experimentarían grandes dificultades para gobernar diferentes reinos (Morales Moya 1994, 29-47). Su modelo del gobierno era uno centralizado, a la francesa, y eso significaba la integración de los reinos coexistentes en la península. Durante todo el Setecientos una España se buscaba, lo que llegó a la autodefinición como Estado-nación en la Constitución a comienzos del siglo XIX.⁴ La posibilidad de que la gente se reconociese como una nación y experimentase el sentimiento de pertenecer a ella empezó a vislumbrarse en el siglo XVIII, después de la Guerra de Sucesión y en los primeros años del siglo XIX.

² En las opiniones más progresistas en la geografía ilustrada y liberal de la época de la Constitución de Cádiz que buscaron el espacio uniforme del Estado español, los gentilicios como catalán, aragonés, extremeño, o andaluz eran ya objeto de crítica (Valera 1994, 40). En un folleto titulado *Pensamientos de un patriota español para evitar los males de una anarquía, ó la división entre las Provincias* se lee: “En el día todos somos unos, todos somos Españoles, todos somos iguales. Ya no hay mas Galicia, ni mas Asturias, ni mas Vizcaya, ni mas Guipuzcoa, ni mas Alava, ni mas Navarra, ni mas Castilla, ni mas Aragon, ni mas Cataluña, ni mas Valencia, ni mas Andalucía, ni mas Extremadura, ni aun mas America, que para distinguirse en amor de la justicia y de la libertad, en valor y en patriotismo” (*Pensamientos de un patriota español* 4). El título completo es muy sugerente. Véase la Bibliografía.

³ Aun en los primeros artículos de la Constitución española de 1978 podemos encontrar la pluralidad de comunidades (Vilar 1982b, 32-33).

⁴ También hay muchos proyectos modernizadores a nivel nacional, que pasaron a realizarse en el siglo XIX, sobre todo después de 1830: la Bolsa de Madrid (1831), el Banco de España, con monopolio de la emisión de moneda (1856), la creación de la Guardia Civil (1844), la promulgación del Código penal (1848), el inicio de la construcción de ferrocarriles (1848), la introducción del sistema nacional de educación secundaria y superior (1845 y 1857, respectivamente) etc. (Fusi Aizpurúa 1994, 84).

De la fecha de este vislumbamiento, José Antonio Maravall escribió que “la empresa de la Guerra de la Independencia hubiera sido inconcebible sin esa etapa ilustrada de previa ‘nacionalización’ de la sociedad” (Maravall 1991, 257). El levantamiento popular contra la ocupación napoleónica que libró la Guerra de la Independencia en 1808 no habría sido posible si no se hubiese formado anteriormente la identidad nacional en España. Acertó en decir Guillermo Gortázar que “La Nación española hizo el Estado (en la época contemporánea muy claramente desde la Guerra de 1808 y las Constituciones y leyes posteriores) y no a la inversa” (Gortázar 1994, 12).⁵ En contraste con la Guerra de Sucesión, España experimentó ya como una nación la Guerra de la Independencia. El primer artículo de la Constitución de Cádiz dió la definición siguiente: “La Nación española es la reunión de todos los españoles de ambos hemisferios” (*La Constitución de Cádiz* 89). Como explicó Juan Sisinio Pérez Garzón, esta definición como primer artículo de la Constitución corresponde a que:

La prioridad estuvo en definir la nación que se constituyó como España. Había que darle cohesión a la diversidad de tierras y gentes que las guerras y las herencias habían sumado bajo una misma monarquía. Había que transformar la yuxtaposición de posesiones de la corona en una comunidad unida en lo político por una misma identidad, la española (Pérez Garzón 2012, 63)

¿De dónde surge esa necesidad de definir la nación? Para contestar esta pregunta, la época entre estas dos guerras debe ser el objeto de nuestro estudio.

Los que reconocieron el surgimiento de la nación como una comunidad política moderna en España del siglo XVIII fueron historiadores con un agudo sentido crítico. Pierre Vilar escribió que “en cuánto [sic] al problema nacional, yo creo que fue en el siglo XVIII cuando España estuvo más cerca del modelo *estado-nación-potencia*” (Vilar 1982b, 41) y el mismo historiador caracterizó el siglo XVIII como unificador, en contraste con el XIX, que era disgregador. José Antonio Maravall se refirió al establecimiento de la nación como la nueva forma de la convivencia política con las siguientes palabras:

⁵ En la colección de trabajos editada por Gortázar, Fusi Aizpurúa escribe clara y concretamente: “el Estado moderno fue resultado de un largo proceso social de asimilación nacional, que terminó culminando en la formación de una nacionalidad común. Ello requirió que el cuerpo nacional se vertebrase como una verdadera unidad nacional [...]. Se trató, pues, de procesos lentos de cristalización de una voluntad y de una conciencia verdaderamente nacionales y de procesos más o menos largos de aprendizaje social y de control” (Fusi Aizpurúa 1994, 83).

Sabido es que en el siglo XVIII se produjo esa compleja operación histórica que consistió en la formación de la nación como modo de vida política característica del Occidente europeo, en los tiempos modernos. [...] durante ese período de la Ilustración española lo que se pone en claro, por debajo de lo que en uno u otro caso se dice, es que la conciencia de una nueva forma de coexistencia política, que es la nación, está madurando en los escritores españoles (Maravall 1991, 29)

A través del análisis de la voz “nación” en los textos del siglo XV al XVII, Maravall señaló que su significado primario era “grupo de gentes de origen común” pero al transcurrir el tiempo, “La caracterización de esos grupos a los que se llama naciones puede perder toda dependencia relativa a un origen biológico y basarse en cualquier otro aspecto que, en alguna medida y manera, diferencie un grupo respecto a otro” (Maravall 1972, T. I, 467). Con la palabra “nación” se hace referencia así tanto a las diferentes religiones cristiana, judía o pagana, como a las clases laboral, militar e incluso al sexo femenino (Maravall 1972, T. I, 467-73).⁶ Puede confirmarse que el alcance de su sentido se encuentra cada vez más lejos de la idea de lugar de nacimiento definido *a priori*.

Sin embargo, también es importante que este vocablo no siempre se aleje del interés geográfico para referirse a una colectividad, sino se aplique también al espacio considerablemente amplio. El *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española, en primer lugar la define como sinónimo de “Nacimiento” y luego, como colección de habitantes, así como también se emplea para referirse a los extranjeros.

NACION. s. f. El acto de nacer. En este sentido se usa en el modo de hablar De nación, en lugar de Nacimiento: y assi dicen, Ciego de Nación. Lat. Nativitas.
NACION. La coleccion de los habitadores en alguna Provincia, País, ò Reino. Lat. Natio. [...]
NACIÓN. Se usa freqüentemente para significar qualquier Extranjero. Es del estilo baxo. Lat. Extera gentis homo. (Real Academia Española 1726-39, T. IV, 644a)

La primera definición se relaciona a la noción geográfica como se ve en una expresión como “los Poetas árabes de nación Españoles” (del año 1745; cit. en Álvarez

⁶ Es bien sabido que los estudiantes universitarios de la Edad Media formaban grupos llamados “naciones” que no se basaban exclusivamente en el lugar de nacimiento de sus integrantes, sino también en la lengua que hablaban o en sus residencias (Llobera 1994, 82).

de Miranda 1992, 217). La segunda parece más cercana a la nación moderna que aquí estudiamos, pero limitándonos a hablar de España, es todavía discutible si palabras como “provincia, país, reino” pueden significar directamente lo que es España de hoy, mientras hay usos como “la nación catalana” o “la ínclita nación navarra” (respectivamente del 1752 y del 1758; cit. en Álvarez de Miranda 1992, 216).

Su carácter como una parte del todo resulta más claro cuando pensamos en la palabra “reino”. En el estudio sobre la relación entre la monarquía y el concepto de la nación en el pensamiento político del siglo XVII, Jover Zamora sucintamente escribió que “La nación organizada políticamente será principado, república o reino”, pero a continuación inmediatamente indicó un hecho importante que “reinos dicen siempre, refiriéndose a los de España, nuestros escritores [del siglo XVII]” (Jover Zamora, 1950, 105-07). Este hecho evidencia claramente que la referencia a la monarquía hispánica no era más que la descripción de España como “un conjunto politerritorial de dominios discontinuos cuyo único vínculo era, en último término, la presencia en todos ellos de un mismo Príncipe” (Bouza 1999, 157). Para hacer referencia a la España que hoy conocemos, se usaba “reinos” en plural mostrándose así la pluralidad de naciones que subsistían aún después de la unión de los reinos de Castilla y la Corona de Aragón por el matrimonio de Isabel y Fernando.⁷ De hecho, desde la época de la Reconquista, formaba parte de la tradición designar como “reinos” a los vecinos peninsulares (Marías 1985, 137). La unión dinástica resultante del matrimonio de los Reyes Católicos no era nada sino algo accidental y “there was no ‘Spanish nation’ or even ‘state’ at the end of the medieval period” (Llobera 1994, 79).⁸ A pesar de la causa cristiana o la política centralizadora, resulta casi imposible concebir la idea de España en la siguiente sátira, frecuentemente atribuida a don Francisco de Quevedo, escrita durante el reinado de Felipe IV:

En Navarra y Aragón
No hay quien tribute ya un real;

⁷ Más tarde, en la *España defendida y los tiempos, de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos* (1609) escribiría Quevedo: “Propiamente, España se divide en tres coronas; de Castilla, Aragon, y Portvgal” (*España defendida* 94).

⁸ Piénsese en el intento de independentizarse de Portugal y Cataluña en 1640, sólo exitoso en el caso del primero. La mayor parte de los reinos componentes de la monarquía hispánica, incluso el de Portugal, se hallaban en “soledad de su rey” (Bouza 1999, 157), eso es, en ausencia del monarca.

Cataluña y Portugal
Son de la misma opinión;
Sólo Castilla y León
Y el noble reino Andaluz
Llevan a cuestras la cruz (Quevedo 1971, 63)

En realidad, la decadencia de la Corona de Aragón era evidente en los siglos XVI y XVII, y sin embargo, el episodio decisivo llegaría por el este, a comienzos del XVIII:

When a problem of succession [de Carlos II] arose at the turn of the eighteenth century, the components of the Crown of Aragon sided with the Habsburg pretender. The victory of the cause of the Bourbons meant the end of the autonomy of the Crown of Aragon within the monarchy. With it, a proper Spanish centralized and unified state and a Spanish nation began to take shape (Llobera 1994, 80)

Algunos especialistas sitúan la aparición del nacionalismo o de la idea de la nación en épocas anteriores al XVIII, como Adrian Hastings (1999, 35) y Philip Gorski (2000, 1429). Pero esta idea de la nación no debe confundirse con la comunidad religiosa, el reino feudal, ni el imperio compuesto de varios reinos, como era la España de los Habsburgos.

Jover explica que la monarquía del siglo XVII se compone de distintos reinos, y “es a través de la monarquía como las naciones desempeñan su misión histórica” (Jover Zamora 1950, 108). Igual que la monarquía que realiza su misión histórica, Marías sostiene que la nación se realiza a sí misma. Según él, fue en el siglo XVIII cuando “por primera vez en su historia, España se convierte en proyecto de sí misma” (Marías 1985, 264). Esto es el mismo momento en que aparece la nación en singular en su escrito.

De Felipe V a Carlos III se va afirmando un doble proceso: por una parte, creciente nacionalización de España, sin opresión ni nacionalismo; por otra, incremento de la *legitimidad social* de la Monarquía, en la cual el Rey no es propiamente “jefe del Estado” –expresión sin demasiado sentido en el siglo XVIII–, sino más bien *cabeza de la Nación*, perteneciente a la sociedad más que al aparato político, instancia suprema a la cual se puede recurrir *contra el Gobierno*, como se vio durante el motín de Esquilache (Marías 1985, 274; las cursivas son de Marías)

A diferencia de la teoría de su maestro José Ortega y Gasset, Marías no piensa que los reinos que se llamaban naciones se convirtiesen en un estado a base de Castilla, sino

que cuando esas naciones, incluso Castilla, se orientaron a una España, apareció una nación (Marías 1985, 143-56).

Paralelamente, en el siglo XVIII aparece con cierta frecuencia el uso de “la nación española” y la nación, independiente del gentilicio de los reinos antiguos, con el artículo o el adjetivo posesivo, va a significar toda España. Citamos algunos ejemplos de tal uso dieciochesco del estudio de Pedro Álvarez de Miranda sobre el vocabulario y las ideas políticas de la temprana Ilustración.

¡Quántas cabezas bien atestadas de textos he visto yo muy encaprichadas de que solo en nuestra Nación se sabe algo, que los Estrangeros solo imprimen puerilidades y vagatelas! (1729 Feijoo *Teatro crít.* III, 10.º, 16, p. 231).

Su Eminencia atenderá a V. S. con la distinción correspondiente a su mérito y más en una solicitud tan justa como útil a la Nación (1743 J. Cervi. *Epist. Mayans* I, p. 273; cit. en Álvarez de Miranda 1992, 219)

La dificultad de acercarse en esta época a la palabra “nación” y su concepto debe a que el siglo XVIII es una etapa de transición, donde se exigen “*reservas*” (Vilar 1982b, 39) al tratar del vocabulario. Además, al sentido original de este vocablo, se le añadieron nuevos significados. Resulta interesante señalar que lo apuntado en la siguiente cita es exactamente idéntico con los puntos en que se apoyaron las discusiones sobre el origen del nacionalismo desde el siglo XIX.

La dificultad que encierra el estudio del concepto de nación en el período que aquí consideramos, período al que venimos caracterizando a estos efectos como de transición, reside en el hecho de que su contenido semántico básico está ya fijado, pero en los diferentes empleos concretos de la palabra donde percibimos que puede ir puesto el acento en uno o en varios de los factores configurativos de la nación: étnicos, geográficos, culturales, históricos, políticos, de costumbres, de lengua, de carácter (Álvarez de Miranda 1992, 219)

Años después, al inicio del siglo XIX, y en el mismo año que estalló la guerra contra la Francia napoleónica, apareció un panfleto titulado *Centinela contra franceses* (1808) por Antonio de Capmany Surís y de Montpaláu que incitó a la resistencia contra la invasión. El pasaje siguiente de este opúsculo ya no deja lugar para que aparezcan naciones en plural.

¿Qué le importaría a un Rey tener vasallos, si no tuviese nación? A ésta la forma,

no el número de individuos, sino la unidad de las voluntades, de las leyes, de las costumbres, y del idioma, que las encierra y mantiene de generación en generación (*Centinela* 43)

Podemos reconocer aquí el precedente de lo que Ortega y Gasset escribiría sobre el estado en *La rebelión de las masas*. Un precedente que muestra la idea del estado como la expresión de la voluntad colectiva sin ninguna limitación física.

El Estado no es consanguinidad, ni unidad lingüística, ni unidad territorial, ni contigüidad de habitación. No es nada material, inerte, dado y limitado. Es un puro dinamismo —la voluntad de hacer algo en común—, y merced a ello la idea estatal no está limitada por término físico ninguno (Ortega y Gasset 1993, 205)

Un vocablo que pasó de significar sólo el nacimiento y su lugar, a referir el territorio de la provincia o el reino hasta significar un ámbito geográfica y políticamente mucho más amplio. La voluntad de realizar un objetivo común es, para los historiadores citados, la condición que hizo nacer la nación.

Por supuesto, es incorrecto, en todo sentido, admitir que no hubiesen existido antes “otras formas políticas de vida en común” (Maravall 1964, 521), sin embargo, al mismo tiempo debemos saber que la “concepción del territorio como fragmento de un espacio abstracto y absoluto no podrá difundirse en Europa hasta que no lo haga posible la generalización de los supuestos de la física newtoniana” (Maravall 1964, 522). Dado que aún en el siglo XVIII era frágil la idea de España como una nación moderna, sería muy peligroso aventurarnos proyectar el mismo concepto en los siglos anteriores. Como expresa de un modo diáfano el historiador Antonio Domínguez Ortiz: “Antes del siglo XVIII España era una expresión geográfica sin contenido político” (Domínguez Ortiz 1955, 40). Huelga decir que el uso del topónimo “España” o “Hispania” como un objeto historiográfico, donde sí lo emplearon en plural (citerior y ulterior; alta y baja; la mayor y la menor, etc.) (Maravall 1964, 17-79), queda fuera de nuestro enfoque.

Finalmente, nos referimos a la situación peculiar en que se encuentran los estudios del nacionalismo o de la nación en España contemporánea donde se implican unas temáticas diferentes de lo que hemos venido considerando. Son los nacionalismos en plural, decir de otro modo, los nacionalismos periféricos. Las actitudes que reclaman la independencia y autonomía de las comunidades con su propia cultura, y los

fenómenos sociales concernientes a ellas no son objeto de nuestra investigación. Sin embargo, estos nacionalismos en plural irónicamente evidencian el ser de una nación española al expresar su enemistad contra una España como la fuente de represiones. El hecho de que la Diada nacional de Catalunya (el día de Cataluña), que se celebra el 11 de septiembre, cada año conmemore la caída de la ciudad en manos de las tropas borbónicas en esa fecha del año 1714 es muy emblemático. ¿No existió Cataluña antes de la fecha? Pues sí existió. Lo que no existió, hasta el siglo XVIII, era la idea de la nación española, con la que entablaría un antagonismo.

B. La dificultad de definir la nación

1. Primordialismo

Tomando por el hilo conductor las opiniones de los historiadores que reconocieron la aparición de la nación en España en el siglo XVIII, hemos venido considerando el desarrollo de la palabra “nación” y su concepto. Teniendo en cuenta que en la actualidad las cuestiones relativas a la nación siguen discutiéndose todavía con mucho fervor, no podemos admitir como probada la formación de la identidad nacional en un país por el simple uso del término.⁹ La complejidad de definir el término “nación” ha pospuesto que nos adentremos en su propia formulación conceptual. Con el objetivo de obtener instrumentos para construir nuestra hipótesis de trabajo, es necesario mostrar claramente esta dificultad, en un proceso en el que resulta de gran interés presentar los resultados obtenidos por las investigaciones desarrolladas en el campo de la sociología.

La sociología es una disciplina todavía joven, sin embargo, cuenta ya con una base suficiente para la profunda discusión del tema del nacionalismo y la nación. Por otra parte, fuera del campo de la sociología, ya desde el siglo XIX (huelga mencionar nombres como Johann Gottlieb Fichte o Ernest Renan), se ha formulado una gran

⁹ La limitada y estricta definición del “nacionalismo” por los teóricos modernistas excluye exitosamente los casos de las naciones anteriores a la nación. Como Oliver Zimmer acertadamente señala, “If we begin to regard ethnocentrist sentiment and the descriptive use of the word ‘nation’ by a few medieval clerics as manifestations of nationalism, then few forms of collective self-assertion (whether they entail the semantics of ‘nation’ or not) would not qualify for inclusion. Nationalism would become a near-meaningless concept” (Zimmer 2003, 17-18).

variedad de teorías sobre el nacionalismo y el concepto de la nación, cuya consideración nos adentraría en un laberinto teórico de difícil salida.¹⁰ Además, como Oliver Zimmer señala, los investigadores actuales se muestran escépticos y desanimados en lo referente a cualquier intento de construir una gran teoría sobre esta cuestión que resulte aplicable a nivel general (Zimmer 2003, 4). Sin embargo, resulta pertinente esbozar brevemente un mapa que incluya las posiciones de las teorías ya clásicas como premisa para la discusión. Cada teoría se ha sofisticado a través del activo criticismo. Tomamos como punto de partida la asunción del concepto de la nación como un producto de la modernidad. Por lo tanto, nos limitaremos a resumir la historia del desarrollo de estas teorías desde justo antes de la aparición de teorías modernistas evitando así una retrospectiva excesiva que podría impedir aclarar el núcleo de la cuestión objeto de nuestro análisis.

La postura que entiende la nación como una cosa natural se llama primordialismo mientras que la que lo considera como fruto de la época moderna, modernismo. Tal categorización se hizo posible después de la década de 1980, cuando el modernismo empezó la crítica al primordialismo.

‘Primordialism’ is an umbrella term used to describe the belief that nationality is a ‘natural’ part of human beings, as natural as speech, sight or smell, and that nations have existed from time immemorial. This is the view of nationalists themselves, and was for some time the dominant paradigm among social scientists, notably the historians. Primordialism also constitutes the laymen’s view of nations and nationalism (Özkirimli 2010, 49)

Parecer natural para los nacionalistas lo que es “laymen’s view of nations and nationalism” mientras un producto moderno para otros, es una de las numerosas paradojas en torno al tema de la nación y el nacionalismo. El primordialismo no es monolítico y dentro de él hay diferentes teorías, pero todas tienen más o menos en común la consideración de la nación como entidad natural. Por ejemplo, Pierre L. van den Berghe consideró la nación como una extensión de las relaciones de parentesco. Según Van den Berghe, “[...] both ethnicity and ‘race’ (in the social sense) are, in fact,

¹⁰ Como veremos más adelante, las disputas entre los partidarios posmodernistas han proseguido en torno a la definición de términos como “nación” o “nacionalismo”. Sin embargo, la improductividad derivada de estas discusiones es el resultado de que cada teórico sostenga una definición distinta de estos términos (Sato 2009, 53).

extensions of the idiom of kinship, and that, therefore, ethnic and race sentiments are to be understood as an extended and attenuated form of kin selection” (Van den Berghe 1978, 403). Sin embargo, Van den Berghe es, a su vez, consciente del peligro de una dicotomía absoluta entre primordialismo y determinismo cultural en lo referente a la naturaleza de la etnicidad (Van den Berghe 1978, 401).

Si la nación fuese un ente natural, no constituiría un objeto de la investigación académica en ciencias sociales y humanidades. Por lo tanto, pensar que los teóricos primordialistas, con suma sencillez, dan la nación por sentada, no es correcto. Por ejemplo el teórico considerado más representativo de este partido, Clifford Geertz escribió:

One is bound to one’s kinsman, one’s neighbor, one’s fellow believer, ipso fact; as the result not merely of personal affection, practical necessity, common interest, or incurred obligation, but at least in great part by virtue of some unaccountable absolute import attributed to the very tie itself. The general strength of such primordial bonds, and the types of them that are important, differ from person to person, from society to society, and from time to time. But for virtually every person, in every society, at almost all times, some attachments seem to flow more from a sense of natural—some would say spiritual—affinity than from social interaction (Geertz 1973, 259-60)

Aquí se enumeran los vínculos que un individuo siente como naturales, pero Geertz no los considera como propios de la nación ya que este pasaje trata los obstáculos, basados en el apego primordial, con los que se enfrentan los nuevos estados (“New states”) nacidos a mediados del siglo XX.¹¹ Geertz discute que se reconocen estos vínculos con la entidad que existía antes de la nación. Después de citar el mismo pasaje, Umut Özkirimli escribe:

the unaccountable absolute import ‘attributed to’ the tie, attachments that ‘seem to’ flow, or earlier, the ‘assumed’ givens of social existence. What attributes the quality of being ‘natural’, ‘ineffable’ and ‘overpowering’ to the ‘givens of social existence’ are the perceptions of those who believe in them, not Geertz (Özkirimli 2010, 57)

Es importante reconocer que Geertz sí describe el carácter del nacionalismo que busca

¹¹ Este párrafo empieza con la siguiente afirmación: “A more exact phrasing of the natures of the problem involved here is that, considered as societites, the new states are abnormally susceptible to serious disaffection based on primordial attachments” (Geertz 1973, 259).

atributos primordiales, pero no insiste en que la nación sea primordial. Sobre las críticas a Geertz, Craig Calhoun también resalta:

While most ‘constructivists’ or ‘instrumentalists’ are concerned to show that *both* nationalism and ethnicity are subject to human action and even manipulation, Geertz argues for maintaining a distinction between the two so that we can ask analytic questions about nationalism and ethnicity (Calhoun 1997, 31)

Podemos entender lo que Calhoun llama “ethnicity” como comunidad primordial, y es importante ver que con este nombre diferente se llama esa entidad anterior a la nación. Es el nacionalismo lo que supone la nación pre-existente.

It is nationalism which engenders nations, and not the other way round. Admittedly, nationalism uses the pre-existing, historically inherited proliferation of cultures or cultural wealth, though it uses them very selectively, and it most often transforms them radically (Gellner 1983, 55)

La nación no es lo que existe de manera firme para ser defendido por el nacionalismo, sino que el nacionalismo es el acto de sublimar en forma de la nación la herencia cultural histórica que ha existido anteriormente. En ese sentido, la nación no es primordial, y es el nacionalismo mismo aquello que insiste en la nación primordial. Por lo tanto, el primordialismo no evidencia la característica primordial de la nación sino su reflejo en las afirmaciones nacionalistas. Consciente de ello, Geertz intentó perspicazmente distinguir entre las características primordiales (anteriores a la nación) y la creencia nacionalista basada en ellas.

2. Modernismo

El modernismo se enfrenta con el primordialismo. Como hemos dicho arriba, en la década de 1980, aparecieron varias obras importantes de este grupo. El modernismo tampoco es monolítico. Aquí introducimos las más conocidas teorías de Ernest Gellner, Benedict Anderson y Eric J. Hobsbawm.

Según la definición de Gellner, “Nationalism is primarily a political principle, which holds that the political and the national unit should be congruent” (Gellner 1983, 1). En su libro, *Nations and nationalism*, Gellner explicó, con singular claridad, la

aparición del nacionalismo con una única causa. Arguye que la transición de la sociedad agrícola a la industrial hizo posible la estructura de profesiones en la que es posible moverse entre diferentes estratos. La sociedad industrial requiere del crecimiento económico, y éste a su vez de la difusión del alfabetismo para obtener los conocimientos, que hasta entonces habían sido monopolio de una limitada clase social, para el ejercicio de las nuevas profesiones y el consiguiente desplazamiento entre estratos sociales. Gellner la denomina “high culture”.

Universal literacy and a high level of numerical, technical and general sophistication are among its functional prerequisites. Its members are and must be mobile, and ready to shift from one activity to another, and must possess that generic training which enables them to follow the manuals and instructions of a new activity or occupation. In the course of their work they must constantly communicate with a large number of other men, with whom they frequently have no previous association, and with whom communication must consequently be explicit, rather than relying on context. They must also be able to communicate by means of written, impersonal, context-free, to-whom-it-may-concern type messages (Gellner 1983, 35)

No fueron solamente las informaciones y los mensajes los que se dislocaron del contexto, sino también la gente que los transmitía. Con el desarrollo de la industrialización, la movilidad entre los diferentes estratos sociales se aceleró de un modo desconocido hasta ese momento. El nacionalismo nace como el sentimiento que garantiza esta igualdad y responde al requisito de cohesión de la sociedad moderna, que obtiene su homogeneidad a través de la “high culture” y se convierte en una nación.

El enfoque socioeconómico en la aparición de la nación, no en sus causas interiores sino exteriores,¹² coincide con la explicación de Benedict Anderson en *Imagined communities*. Anderson define la nación de manera siguiente:

In an anthropological spirit, then, I propose the following definition of the nation: it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign.

It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion (Anderson 2006, 6)

¹² De este modo, Josep R. Llobera critica la teoría de Gellner preguntándose, “If this does not smack of vulgar materialism, what does?” (Llobera 1994, 100). El aspecto materialista es, hasta cierto punto, una característica común entre los teóricos modernistas (Zimmer 2003, 6).

A continuación, Anderson da su asentimiento a la opinión de Gellner, de que el nacionalismo genera la nación. Según la explicación de Anderson, la comunidad política imaginada de la nación se constituye en el tiempo homogéneo de los periódicos y las novelas dieciochescas, en el que la yuxtaposición de acciones simultáneas se presenta como la epistemología del mundo. Lo que hace posible el tiempo homogéneo en la sociedad es el capitalismo de imprenta (print-capitalism). Con la aparición de los periódicos, “best-sellers” de sólo un día, o del género literario que presenta el sincronismo del “meanwhile” que yuxtapone las acciones de diferentes sujetos dentro de la misma sociedad, resulta posible conceptualizar un “nosotros”. Estos factores serán utilizados por el nacionalismo para que surja la identidad nacional, la consciencia de ser su miembro. Anderson lo muestra en consideraciones y comparaciones de ejemplos concretos de la historia. A propósito de su muy original acercamiento al tema de la nación y del nacionalismo, presentamos un interesante testimonio que expuso Anderson en un simposio internacional celebrado en la Universidad de Waseda, Japón, en 2005:

En el estudio del nacionalismo de la época no había ningún trabajo que tratara la literatura. Nadie parecía tener interés en ella. Pero yo tenía una convicción de que la novela había sido importante, y que hubo una relación estructural entre la novela, los periódicos y la historia nacional (Umemori 2007, 43; traducción mía)

La sociología convencional utilizaba la literatura para encontrar los vestigios de los fenómenos en cuestión, pero conviene destacar el interés de Anderson por ella como un agente activo en la sociedad, que compartimos en un grado considerable. Esta afirmación nos va a servir de un punto de partida en el presente trabajo de investigación.

Eric J. Hobsbawm también acepta la definición del nacionalismo gellneriano, y considera la nación como un fenómeno históricamente nuevo. Igual que Anderson, sitúa el tema de la lengua nacional en el contexto del desarrollo tecnológico-económico de la impresión y del alfabetismo. Los fenómenos concernientes a la nación deben, según Hobsbawm, analizarse en relación con las condiciones y necesidades políticas, técnicas, administrativas y económicas. Pero mientras Gellner da prioridad a la modernización (la industrialización) desde arriba, Hobsbawm considera importante la consciencia del pueblo. Aunque es, como él mismo admite, difícil de detectar, Hobsbawm problematiza la sensación de pertenencia del pueblo a la entidad política que dura por un cierto

tiempo, a la que denomina “proto-nacional community”.

Nevertheless, it is evident – if only from the Greek example just cited – that proto-nationalism, where it existed, made the task of nationalism easier, however great the differences between the two, insofar as existing symbols and sentiments of proto-national community could be mobilized behind a modern cause or a modern state (Hobsbawm 1990, 77)

Es importante saber que cuando hay o parece haber continuidad entre el proto-nacionalismo y el nacionalismo, se trata de un vínculo artificialmente forjado. Sobre esto, Hobsbawm discute elocuentemente en su artículo publicado en el libro que coeditó con Terence Ranger en 1983, *The Invention of Tradition*.

It is clear that plenty of political institutions, ideological movements and groups – not least in nationalism – were so unprecedented that even historic continuity had to be invented, for example by creating an ancient past beyond effective historical continuity, either by semi-fiction (Boadicea, Vercingetorix, Arminius the Cheruscan) or by forgery (Ossian, the Czech medieval manuscripts) (Hobsbawm 1983, 7)

Según Hobsbawm, para crear tal tradición “A large store of such materials is accumulated in the past of any society, and an elaborate language of symbolic practice and communication is always available” (Hobsbawm 1983, 6).

Las obras de Gellner, de Anderson, y de Hobsbawm (el artículo) que hasta aquí hemos considerado, se publicaron en el mismo año, 1983. Evidentemente existen más estudios que podemos adscribir al modernismo pero no cabe duda de que estos tres estudios tuvieron un enorme impacto. Las teorías modernistas tratan la nación como entidad reclamada, descubierta o inventada en la edad moderna. El modernismo tiene la gran ventaja en explicar la nación sin caer en la oscuridad, pero por otra parte, no puede explicar la razón de que el interés por la nación cause a veces un sentimiento tan fuerte hasta el punto de que uno puede sacrificar su propia vida por ella; ni el motivo de que se hayan perdido innumerables vidas por la causa de la nación a lo largo de las últimas centurias. Para suplir esa falta, aparece el tercer camino en el estudio de la nación: etnosimbolismo. El teórico más representativo de este grupo es Anthony D. Smith.

3. Etnosimbolismo

Smith admite que el modernismo es correcto hasta cierto punto, pero apunta que también puede encontrarse en la edad premoderna la idea similar a la unidad nacional o el carácter nacional. Niega el primordialismo y el nacionalismo antiguo, y habla de la comunidad étnica, o la *ethnie* (Smith usa este término francés argumentando que no hay ninguna palabra adecuada para referirse al grupo o la comunidad étnica en inglés¹³). *Ethnie* se constituye por 1) el nombre colectivo, 2) el mito común de su ascendencia, 3) la historia compartida, 4) la distintiva cultura compartida, 5) la asociación con un cierto territorio y 6) el sentido de solidaridad. En pocas palabras, la nación se genera utilizando el simbolismo de la *ethnie*, y Smith lo busca en el cuarteto de “myths, memories, values and symbols” (Smith 1986, 15).

No podemos negar el carácter ecléctico de la postura de Smith. Sobre su acercamiento que admite la modernidad del nacionalismo a la vez que reconoce la continuidad con la precedente comunidad étnica, su antiguo mentor Gellner critica que “The cultural continuity is contingent, inessential” (Gellner 1996, 369). Pero el motivo de la fusión del modernismo y del primordialismo, es que en ambos podemos encontrar elementos persuasivos. También hay que admitir el estancamiento de que la nación o el nacionalismo no puede explicarse con una única teoría. Sin embargo, es posible encontrar puntos comunes en las aportaciones de los mencionados teóricos: la existencia de la comunidad antes de la nación que Smith llama *ethnie* y Hobsbawm proto-nación; el simbolismo de la herencia cultural de las épocas premodernas que admite Gellner (Gellner 1983, 49) junto al interés que Anderson presta a los materiales de la literatura. La dificultad de intentar explicar con una única teoría esta cuestión refleja la complejidad de los temas relativos a la nación.

Como hemos venido observando, los modernistas han sido responsables de grandes avances en el estudio de la nación, pero todavía quedan zonas opacas en la explicación que proporcionan cuestiones importantes. De un modo provisional,

¹³ Debemos recordar que el término “ethnie” no se encuentra registrado en el *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* (1866-76) de Pierre Larousse (Kudo 254, 2003). Es decir, “ethnie” no era un término axiomático tampoco en la lengua francesa.

presentaremos a continuación una definición general, sin ánimo de resultar concluyente, que permita establecer un denominador común entre las distintas teorías modernistas. Lo haremos a partir de la definición que adopta Kazuya Yamamoto, en su verificación de las principales teorías modernistas a través del programa de simulación (Multi-Agent Modeling).

La nación es aquel grupo provisto de dos condiciones principales:

- (a) la *creencia en sí mismo* o la creencia que de sí mismo formulan los otros como “socios *culturalmente* homogéneos (en casos extremos, incluso biológicamente)”.
- (b) aspira a tener (o de hecho tiene) un *moderno* derecho político y el derecho de autodeterminación como exclusivos de sus miembros (Yamamoto 2008, 61; traducción mía)

Dado que el estudio de Yamamoto tiene como propósito la comprobación crítica de las principales teorías formuladas sobre este tema, no asume ninguna perspectiva concreta como punto de partida, y busca la máxima neutralidad a la hora de definir la nación. Por este motivo, la definición que aquí reproducimos no entra en detalles, resultando solamente posible señalar que la problemática en torno a la nación concierne siempre a la cuestión de la identidad. Una identidad que no se basa en ningún dato o testimonio, sino en su propia autodefinición. La idea de la nación es siempre autorreferencial y, en este sentido, cualquier intento de aproximación suele acabar en las tinieblas de la ambigüedad y las contradicciones, dentro del círculo de Uróboros. Para evitar entrar en este *cul de sac*, intentaremos estudiar la nación en la España del siglo XVIII centrándonos en su acción autorreferencial, es decir, en la acción de referirse a sí misma, siguiendo la primera condición de la definición de Yamamoto, mientras que la segunda condición señalada por este autor resultará más cercana al estudio del nacionalismo mismo.

C. Análisis discursivo

1. Inversión del modelo etnosimbólico

Como hemos visto en el apartado anterior, dentro de la oposición del

primordialismo y el modernismo en la discusión del nacionalismo, apareció un tercer camino: el etnosimbolismo, cuyo mejor representante es Anthony D. Smith. Su síntesis, que toma como premisa el primordialismo admitiendo el modernismo hasta cierto punto, se basa en la identificación del origen de la nación con la etnicidad, o con la comunidad étnica. La confusión de conceptos, la sombra de un nacionalismo retrospectivo y la oscuridad del vínculo entre la *etnia* y la nación moderna, han provocado críticas desde diversas aproximaciones (Özkirimli 2010, 157-65). Smith discute la existencia de la *etnia* como núcleo de la nación moderna. Pero “The paradox of ethnicity is its mutability in persistence, and its persistence through change” (Smith 1986, 32) y, tampoco para este teórico está claro el origen de la *etnia*:

In identifying the ‘bases’ of ethnicity in the localism and nostalgia of a sedentary agrarian existence, in the organization and sectarianism of religious communities, and in the mobilization, myths and communal locations of inter-state warfare, we do not mean to imply anything about the archaic origins of *ethnie*. While a combination of these factors might, in given cases, lie at the root of their formation, it cannot account for the initial cultural difference – of religion, customs, language, institutions, colour and the like – from which *ethnie* can emerge or be constructed. [...] The original ‘tower of Babel’ which allowed and encouraged the formation of *ethnie* cannot be elucidated from our meagre records (Smith 1986, 41)

El concepto de *etnia* de Smith es hasta cierto punto parecido al de la nación primordialista, y el paso de *etnia* a nación no se explica sólo a partir de la naturaleza de la propia *etnia*. Por lo tanto, tenemos que admitir que la *etnia* no es el requisito esencial de la nación. Smith piensa que las tres revoluciones modernas (económica, política y cultural) promueven la formación de la nación. “Nación” se suplementa a sí mismo con el vínculo de *etnia* cuando intenta formar el estado centralizado y culturalmente homogéneo. Pero Smith no puede explicar la evolución, de forma consecutiva, de *etnia* a nación lo que constituye el gran defecto de la teoría del etnosimbolismo.

Sin embargo, el sociólogo japonés, Masachi Osawa, muestra prudencia en negar el valor de la teoría de Smith por este defecto. Según Osawa, invirtiendo el modelo de Smith, es posible comprender la relación entre la nación y sus miembros.

La conclusión de Smith es, como se muestra en el título de su libro [*The Ethnic Origins of Nations*], que en el origen de la nación está la *etnia*. Dentro de la oposición teórica del modernismo y el primordialismo, podemos asegurar que su

tesis toma el primordialismo teniendo como base la inmadura forma de la nación que se encontraba en la premodernidad, e incorpora el modernismo sobre esa base. Invertir su tesis significa la siguiente propuesta: teóricamente, es considerar la nación como el origen de la *etnia*. Y, hablando de la relación del modernismo y el primordialismo, puede incorporarse el primordialismo sobre la base del modernismo (Osawa 2002, 307; traducción mía)

¿Qué significa que la nación es el origen de la *etnia*? Es la utilización de la *etnia* de Smith como imagen (expresión) de la nación. Osawa lo explica con el siguiente ejemplo, que citamos en su totalidad, aunque largo, por su importancia para nuestra discusión.

Por ejemplo, el triángulo es un concepto abstracto y general, y puede definirse como la figura formada por tres líneas rectas. Pero no podemos entender qué es el triángulo con esta abstracta definición sola. Para obtener el concepto del triángulo es imprescindible la imagen de un triángulo. Esto se puede entender inmediatamente si pensamos en una situación en que enseñamos qué es el triángulo a alguien que no lo conoce. Amontonando la definición abstracta como “tres líneas rectas ...”, no podemos hacer entender la esencia del triángulo. Para enseñar el triángulo, lo que necesitamos es sólo dibujar varios triángulos efectivamente. Luego el otro llega a la convicción de que entiende qué es el triángulo. Entonces, las imágenes del triángulo se encargan de la expresión de la definición abstracta del triángulo. Lo que debemos tener en cuenta es que, objetivamente, los triángulos individuales no son la definición misma del triángulo. [...] Si hay una relación análoga a ésta entre la *etnia* (la imagen concreta del triángulo) y la comunidad cívica (el concepto abstracto del triángulo), esta relación es la nación (Osawa 2002, 308-09; traducción mía)¹⁴

¹⁴ En la explicación que Osawa da sobre el esquema de nación-*etnia* a partir de los ejemplos geométricos (triángulos), percibimos claramente la influencia de lo que escribe Ernst Cassirer al explicar la relación entre el concepto abstracto y el conocimiento empírico:

Die Anschauung als solche vermag zu d i e s e r Form der Einheitsbildung nicht vorzudringen. Wenn sie sich einen bestimmten geometrischen Begriff, wie z. B. den Begriff der Ellipse vergegenwärtigen will, so bleibt ihr nichts übrig, als die Mannigfaltigkeit seiner möglichen Gestaltungen zu durchlaufen und miteinander zu vergleichen. Aus dieser Vergleichung schält sich schließlich ein bestimmtes „Bild“ der Ellipse heraus, das aber weit davon entfernt ist, ein wahrhaft-Einheitliches und ein wahrhaft-Einfaches zu sein. Denn dem bloßen „Ansehen“, dem anschaulichen Habitus nach bleiben die einzelnen Klassen der Ellipsen scharf geschieden. Es gibt Ellipsen, die sich der Kreisgestalt nähern; es gibt andere, langgezogene und schmale, die weit von ihr abweichen, und die, unter dem Gesichtspunkt der rein anschaulichen Figuration, einen scharfen Kontrast zu ihr bilden. Der geometrische B e g r i f f aber, wie ihn die Analysis aufstellt und entwickelt, erklärt alle diese Differenzen als irrelevant, als nicht zur „Natur“ der Ellipse gehörig. Denn für ihn ist diese Natur nicht in den mannigfaltigen und unabsehbar-vielen anschaulichen Besonderungen der elliptischen Gestalt gegeben, sondern ihm liegt sie in einem universellen B i l d u n g s g e s e t z: und dieses Gesetz ist es, das er in der Gleichung der Ellipse in exakter Form vor uns hinstellt (Cassirer 1932, 385-86)

Y este Bildungsgesetz (ley de la formación) corresponde de un modo preciso con las universales reglas clasicistas en el campo del arte teatral (véase el tercer apartado del siguiente capítulo).

Osawa denomina nación a esta relación entre la *etnia* y la comunidad (y sus miembros). Resulta fácil reconocer en esta relación una semejanza con la relación que enlaza el significante y el significado en la lingüística estructural. La idea de *etnia* proporciona a la comunidad la posibilidad de referirse a sí misma en términos culturales. Afirma también que la “nación para su realización saca la *etnia* del contexto original, la transforma y le otorga una nueva función” (Osawa 2002, 311; traducción mía). La característica mutabilidad de la *etnia*, que hemos visto en las palabras de Smith, puede explicarse con esta interpretación. Así pues, la *etnia* más adecuada y aprovechable se selecciona intencionadamente, y se utiliza para explicar, para expresar o para conceptualizar cierta nación. Esto se entiende cuando pensamos en las naciones que a lo largo de la historia hayan experimentado la interrupción o mudanza en el territorio.

Con el propósito de guardar distancia tanto del modernismo como del primordialismo (o el “perennialismo” según el propio autor), Smith dice, “we look to the concept of the *ethnie* or ethnic community and its symbolism” (Smith 1986, 13), y lo busca en el cuarteto de “myths, memories, values and symbols” (Smith 1986, 15). Smith piensa que éstos son anteriores a la nación, pero después de la inversión de su modelo que realiza Osawa, quien los toma como la expresión de la nación moderna, como su imagen, podemos pensar que éstos no son una tradición duradera. En cambio, se trata de un discurso transformable y renovable a petición de la nación. Precisamente, el discurso que genera la identidad nacional es lo que debemos analizar.

2. Análisis discursivo

El análisis discursivo en el campo de estudio de la nación o nacionalismo es un método considerablemente nuevo. Un teórico representante de él, Craig Calhoun piensa en el nacionalismo como lo que Michel Foucault llamó la formación discursiva, “a way of speaking that shapes our consciousness” (Calhoun 1997, 3).¹⁵ Según Calhoun, la

¹⁵ Foucault, en *L'archéologie du savoir* de 1969, intentó dar definiciones a su terminología que desde hace mucho tiempo había dejado ambigua. Por la complejidad conceptual de sus términos, no tuvo éxito siempre en su intento. Pero por lo menos lo que llama Calhoun “formación discursiva” queda más claro.

En el caso de que se pudiera describir, entre cierto número de enunciados, semejante

concepción de sí mismo como una nación requiere la solidaridad social y la identidad colectiva, pero estas cosas pueden encontrarse en varios grupos como la familia, la empresa, o en el ejército del Imperio. Por lo tanto, son los requisitos mínimos de la nación pero no pueden ser la definición misma de la nación. Es aquí donde la formación discursiva entra en la cuestión.

This way of thinking about social solidarity, collective identity, and related questions (like political legitimacy) plays a crucial role both in the production of nationalist self-understandings and the recognition of nationalist claims by others (Calhoun 1997, 4)

Debemos darnos cuenta de que lo que se dice aquí se parece a la utilización de la imagen de la nación en la inversión de la teoría de *etnia* de Smith por Osawa. Lo importante no es su contenido, sino el modo y la forma de su expresión o la retórica. Del siguiente modo Calhoun enumera los temas centrales en el discurso de la nación.

- 1 Boundaries, of territory, population, or both.
- 2 Indivisibility – the notion that the nation is an integral unit.
- 3 Sovereignty, or at least the aspiration to sovereignty, and thus formal equality with other nations, usually as an autonomous and putative self-sufficient state.
- 4 An ‘ascending’ notion of legitimacy – i.e. the idea that government is just only when supported by popular will or at least when it serves the interests of ‘the people’ or ‘the nation’.
- 5 Popular participation in collective affairs – a population mobilized on the basis of national membership (whether for war or civic activities).
- 6 Direct membership, in which each individual is understood to be immediately a part of the nation and in that respect categorically equivalent to other members.
- 7 Culture, including some combination of language, shared beliefs and values, habitual practices.
- 8 Temporal depths – a notion of the nation as such existing through time, including past and future generations, and having a history.
- 9 Common descent or racial characteristics.
- 10 Special historical or even sacred relations to a certain territory (Calhoun 1997, 4-5)

sistema de dispersión, en el caso de que entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las elecciones temáticas, se pudiera definir una regularidad (un orden, correlaciones, posiciones en funcionamientos, transformaciones), se dirá, por convención, que se trata de una *formación discursiva*, evitando así palabras demasiado preñadas de condiciones y de consecuencias, inadecuadas por lo demás para designar semejante dispersión como “ciencia”, o “ideología”, o “teoría”, o “dominio de objetividad”. Se llamarán reglas de formación las condiciones a que están sometidos los elementos de esa repartición (objetos, modalidad de enunciación, conceptos, elecciones temáticas) (Foucault 1970, 62-63)

Como el propio Calhoun admite, ninguno de estos desempeña un papel exclusivamente definitivo, sino que por la combinación de estos se forma el discurso adecuado, o favorito de cada nación. Considerados detenidamente, son muchos los puntos coincidentes con las características de la *etnia* señaladas por Smith. Sin embargo, la diferencia decisiva entre los dos teóricos es que, mientras la *etnia* de Smith funciona como el núcleo de la nación, Calhoun reconoce una correlación inversa entre estos temas y la nación .

Rather, nations are constituted largely by the claims themselves, by the way of talking and thinking and acting that relies on these sorts of claims to produce collective identity, to mobilize people for collective projects, and to evaluate peoples and practices (Calhoun 1997, 5)

Por lo tanto, Calhoun afirma que “Smith is certainly right” pero añade que “what we need to see is the extent to which the discourse of nationalism itself presumes a discourse of ethnic origins” (Calhoun 1997, 56). Nos situamos así muy cerca de la inversión de la teoría de Smith por Osawa. La imagen de la nación en la manipulación de Osawa es discurso en Calhoun.

Los temas centrales en el discurso de la nación, o la retórica de la nación presentados por Calhoun son numerosos y probablemente repiten algunos elementos. Una clasificación más sintética puede encontrarse en el acercamiento de Umut Özkirimli. Özkirimli, igual que Calhoun, considera el nacionalismo como una formación discursiva cuyas afirmaciones pueden clasificarse en tres categorías: identidad, tiempo y espacio (Özkirimli 2010, 208-09). Al comparar las clasificaciones de los dos autores, entendemos que la mayoría de los puntos expuestos por Calhoun forman parte de la categoría de identidad en la clasificación de Özkirimli.

Özkirimli define la primera categoría de esta manera:

1. *Identity claims.* The nationalist discourse divides the world into ‘us’ and ‘them’, ‘friends’ and ‘foes’, positing a homogeneous and fixed identity on either side and stressing the characteristics that differentiate ‘us’ from ‘them’. The identity claim is political, in two ways. First, it states that the values of the nation have absolute priority and that loyalty to the nation overrides all other forms of loyalty, individual or collective. Second, it presents the nation as the ultimate source of (political *and* social) legitimacy – hence of sovereignty (Özkirimli 2010, 209)

Esta categoría incluye los puntos 2, 3, 4, 7 y 9 de Calhoun. El elemento más importante en la afirmación de la propia identidad es la diferenciación entre el “nosotros” y los otros. La esencia del discurso de la identidad no está pues en el contenido de esta dicotomía, sino en el propio acto de entablarla construyendo el eje divisorio. Es posible explicar el nosotros de muy variadas maneras. Una de ellas es explicar lo que no somos. Al hacerlo surge el contraste con los otros que a su vez determina la identidad del nosotros. Si, como señala Özkirimli, la afirmación de la identidad es política en dos sentidos, pues requiere tanto la lealtad absoluta a la vez de ser la raíz de toda la justicia, los puntos 5 y 6 de Calhoun también se incluyen en esta categoría.

La afirmación de tiempo incluye los puntos 8 y 10 de Calhoun:

2. Temporal claims. The nationalist discourse always looks back in time, seeking to demonstrate the ‘linear time of the nation’, its undisputed diachronic concerns and is usually deployed to legitimize the decisions they took regarding the eventual shape of their nations. Nationalist projects invest considerable resources in establishing meaningful links to a past that is often problematic – promoting social amnesia, or the forgetting of aspects of their respective nations. An obsession with history and the propagation of its ‘authentic’ version through schooling and other ideological state apparatuses are some of the means through which the particular temporal claims of the nationalist discourse are introduced and imposed (Özkirimli 2010, 209)

El discurso que reclama la legitimidad en base a la continuidad del tiempo lineal se incluye aquí. Pero el pasado que se utiliza no debe ser el único punto de inicio ni el pasado real sino también los puntos de paso o el pasado polémico. La continuidad es a veces fingida, pero la sensación de poder mirar retrospectivamente el pasado ciega, por la amnesia o el olvido, el sentido crítico de la precisión histórica. La falacia se oculta por ser inverificable, y se difunde por instituciones como la educación, los monumentos históricos, etc.

La categoría de espacio incluye el primer punto de Calhoun, pero en muchas ocasiones puede incluir también el segundo:

3. Spatial claims. The nationalist discourse is also haunted by a fixation on territory, the quest for a ‘home’, actual or imagined. This involves the reconstruction of social space as national territory, often with a force and intensity that erases alternatives and grafts the nation onto the physical environment and everyday social practices. It also encompasses processes of territorial imagination;

remembering of lands lost, irrevocably or temporarily, or longing for territories that lie beyond, the perennial object of nationalist desire. It presumes an inextricable link between the nation and its natural environment; the landscape, the physical and built environment of entire areas are often seen as formative of the national character of soul, or conversely as indelible marks of a nation's presence in a specific territory, proof of the validity of its claim over a tract of land its members would call 'home' (Özkirimli 2010, 208-09)

Esta afirmación evidencia que la "nación" en su sentido etimológico significaba el nacimiento o el lugar de nacimiento. Lo nacional y lo natural se entremezclan en este nivel y el lugar de la vida cotidiana se convierte en la base de la identidad de la nación. Igual que la afirmación temporal, aquí no se requiere la precisión geográfica en el reconocimiento espacial.

Estas tres categorías pueden incluir completamente la propuesta de Calhoun y a la vez son suficientes para el análisis de cada tipo de discurso. Una explicación más general no puede proporcionarnos una clasificación debidamente precisa del discurso, y otra más minuciosa solamente complicaría nuestro intento. Estas afirmaciones no son mutuamente privativas y, si seguimos el decir de Calhoun, la combinación de ellas constituyen el discurso de la nación. Estas son "features of the rhetoric of the nation, claims that are commonly made in describing nations" (Calhoun 1997, 5). Repetimos que estas son la retórica del nacionalismo. Es decir, no es lo que define la nación sino lo que se utiliza para construir su imagen:

Contrary to what the 'ethnosymbolists' argue, however, not all of them were 'ethnic', let alone 'nationalist'. As we have argued elsewhere, ethnosymbolist thinking suffers from what we might call 'retrospective ethnicization'; it ethnicizes the past, a past that is much more complex, contradictory and ambiguous than we are led to believe. What is considered rather unproblematically to constitute an *ethnie* is at best a constellation of processes which are the product of cultural and social strategies divorced from ethnic logics and considerations, often unrelated to each other, even accidental (Özkirimli 2010, 214)

Por lo tanto, la tarea que debemos abordar es analizar el discurso de la nación y su estrategia que generan la identidad nacional. Debemos dirigir la atención no al contenido sino al modo y la forma de su expresión.

D. Estudios precedentes del teatro y la cuestión de la nación

Hemos presentado la premisa necesaria para poder investigar la formación de la identidad nacional. Nuestro objetivo es la descripción de la contribución de las tragedias neoclásicas del siglo XVIII español en la formación de esa identidad, a través del análisis del discurso en su realidad textual. En el siguiente capítulo presentamos el porqué de la elección del teatro como objeto de nuestro análisis. En este apartado, siguiendo el orden cronológico, resumiremos brevemente la historia de los estudios precedentes del teatro del Siglo de las Luces y su tratamiento de la cuestión de la nación. Con excepción de varios artículos de interés particular, nos limitaremos a la revisión de los estudios centrados en el teatro del siglo XVIII para obtener una idea general del interés prestado a este campo y explicar así el enfoque de nuestro estudio. A nivel práctico, los estudios que problematizan la temática de la nación son bastante escasos.

The Neo-Classic Movement in Spain during the XVIII Century de Robert Edouard Pellissier (Stanford: Stanford University Press, 1918) apareció a principios del siglo XX y es un estudio en el que el desarrollo del neoclasicismo se explica a partir de una división en tres etapas: 1) la actividad de los miembros de La Academia del Buen Gusto, cuyo máximo exponente era Ignacio de Luzán; 2) la actividad de los miembros de la tertulia de la Fonda de San Sebastián; 3) la época de la aparición de *La comedia nueva* de Leandro Fernández de Moratín en la que se discuten las reglas propias de la obra teatral. El esquema presentado sigue vigente hasta la fecha. Aunque de modo secundario, se dedica mucho espacio al estudio de Tomás de Iriarte, y presenta una lectura de su *Fábulas literarias* como una alegoría de las reglas clasicistas. Es un estudio lleno de importantes observaciones e intuiciones que evalúan el neoclasicismo como una motivación para la autorreflexión e introspección de España. En torno a las tragedias neoclásicas que tratamos en nuestra investigación, Pellissier escribe considerándolas fracasos desde el punto de vista estética:

With the exception of “Raquel,” none of these tragedies possessed the qualities of

necessary to success. To study them in detail would be a task as dreary as it would be useless, for they share with Montiano's works, their dullness, their frigidity and their artificial character. To be convinced of this we need but glance at the best two of the group, the "Hormesinda" of Moratín and the "Sancho García" of Cadalso" (Pellissier 1918, 101)

Por nuestra parte, queremos presentar otra visión de estas tragedias, estudiándolas desde un diferente ángulo.

Neo-Classic Drama in Spain de John A. Cook (Dallas: Southern Methodist University Press, 1959) se compone de dieciocho capítulos de detenido análisis no solamente del teatro sino también de la estética dieciochesca desde la época del padre Feijoo. El amplio alcance de este libro incluye desde las actividades de teóricos como Luzán, Nasarre, Montiano, o Velázquez en la primera mitad del siglo, a las tragedias de dramaturgos como Moratín el viejo y sus amigos, y las comedias de Moratín hijo y los autores posteriores, hasta el surgimiento del nuevo género de la comedia sentimental y del inminente romanticismo decimonónico, junto con los sinopsis de cada obra. El análisis de las obras carece de profundidad pero ofrece un amplio conocimiento de los comentarios y debates coetáneos, que permiten situarnos en su contexto sociohistórico, a lo largo de casi 150 años. Todos los títulos y las citas están traducidos en inglés, por ello, para los lectores anglófonos sin conocimientos de castellano debió de ser el único medio para acercarse al teatro dieciochesco de España. En la reseña, Ivy McClelland, cuyo estudio trataremos a continuación, calificó a este trabajo como "an enlargement" del libro de Pellissier (McClelland 1960, 120).

Spanish Drama of Pathos 1750-1808 de Ivy L. McClelland (Aylesbury, Bucks: University of Toronto Press, 1970), dividido en dos tomos, estudia la expresión emocional en el teatro, dividiendo las obras en dos categorías de High Tragedy y Low Tragedy, y agrupando a las tragedias neoclásicas en aquella, y en ésta a las obras protagonizadas por la clase media o géneros como el sainete, el melodrama o la comedia sentimental (lacrimosa) que normalmente no se consideran tragedias. Concediendo importancia a la influencia de las obras francesas e inglesas y sus traducciones, generalmente reconoce la frialdad de las tragedias españolas como defecto característico del teatro español, y estudia el desarrollo de los géneros que la autora llama Low Tragedy como un distanciamiento de la High Tragedy y sus fracasos. La obra realiza un análisis detenido a partir de citas en castellano, pero se centra demasiado

en la consideración de la supuesta destreza y torpeza de cada obra. En 1998 se publicó una versión en castellano.

Incluso en la segunda mitad del siglo XX, resultaban escasos los estudios sobre el teatro dieciochesco por parte de los investigadores españoles,¹⁶ destacándose las contribuciones hechas en este campo por estudiosos extranjeros. Pellissier había explicado claramente la causa de ello casi un siglo antes:

They [spanish scholars] themselves are, unconsciously perhaps, continuing, in an attenuated form, the gallophobic traditions of the neo-classic opposition which throughout the eighteenth century, for better or for worse, never ceased to be active (Pellissier 1918, 175)

El estudio fundamental en este campo, considerado a continuación, es también obra de un investigador extranjero.

Teatro y sociedad en Madrid del siglo XVIII de René Andioc (Madrid: Castalia, 1987) es un trabajo fundamental para todos los estudiosos del teatro español del siglo XVIII. Basado en su tesis doctoral de 1970, se publicó en España por primera vez en 1976 y luego apareció la segunda edición corregida y aumentada. En la introducción se analizan la capacidad de los corrales, el precio de las entradas y otros asuntos concernientes a las representaciones teatrales del siglo XVIII. En los siguientes capítulos se desarrolla una refutación de que el teatro de la Edad de Oro hubiera seguido siendo popular en el Siglo de las Luces. Una característica principal de este libro es la utilización positivista de los documentos y cifras, algo que lo convierte en un estudio todavía imprescindible para los investigadores de esta época. Después de considerar detenidamente el gusto popular del siglo y la recepción del teatro de los siglos precedentes, tomando como ejemplo las obras de Calderón, Andioc estudia las principales obras de Leandro Fernández de Moratín o de Vicente García de la Huerta en su contexto histórico-social. También se dedican capítulos a la polémica de los autos sacramentales, a la tragedia neoclásica, a la comedia neoclásica, y a las reglas

¹⁶ No hemos podido consultar *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle* de Paul Mérimée (Toulouse: France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983). Basado en su tesis de 1955. Según la reseña que François Lopez publicó en *Bulletin hispanique* en 1986, trata de las obras de Antonio de Zamora y de José de Cañizares. También estudia el impacto que tuvo *La poética* de Luzán que acabó con las comedias tradicionales hasta entonces (Lopez 1986). Esta afirmación nos parece bastante dudosa si consideramos las dificultades a las que tenían que enfrentarse los dramaturgos de las generaciones posteriores con la recepción pública de sus obras, como veremos en el capítulo siguiente.

neoclásicas. La primera mitad, centralizada en el análisis detenido de los documentos y las cifras de su representación, estableció las bases para el estudio del teatro de la época. El capítulo dedicado al estudio de *Raquel* ha tenido una gran influencia en nuestro análisis presentado en el capítulo VII.

Estudios sobre teatro español del siglo XVIII de Guillermo Carnero (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997) es una recopilación de once artículos anteriormente publicados o leídos. Los dos primeros tratan a Luzán y los cuatro (un tercio del libro entero) estudian a Zavala y Zamora. Los capítulos restantes estudian a los dramaturgos de la segunda mitad del siglo y la resurrección de Calderón en el romanticismo. No es un libro que trace un mapa general del teatro dieciochesco, pero su primer capítulo dedicado a Luzán –originalmente publicado en 1994– ofrece un compendio muy útil para entender el neoclasicismo en el teatro.

Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754). *La Academia del Buen Gusto* de José J. Berbel Rodríguez (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003). Basado en tesis doctoral presentada a la Universidad de Almería en 2000, como constata el título, se centra en la época en la que teóricos como Montiano, Luzán, y los miembros de la Academia del Buen Gusto intentaron naturalizar las tragedias clasicistas en España (1737-1754). Berbel Rodríguez dirige también su atención a obras posteriores, en un análisis de la estructura de las tragedias neoclásicas y sus categorizaciones realmente minuciosas. El estudio esquemático de los componentes de varias tragedias llama muy positivamente la atención y resulta de gran valor. Se realiza un análisis meticuloso a partir del texto de las obras, en lo que constituye un trabajo de investigación de altísima importancia. Sin embargo no se considera la temática de la nación, y la totalidad del libro se limita al análisis de la estructura interna de las obras, sobre todo escritas por Luzán y Montiano.

Todos los estudios a los que nos hemos referido hasta aquí tienen un gran valor en la presentación de la historia general del teatro de la época y las relaciones entre los autores y sus obras. Sin embargo, no abordan la cuestión de la nación de un modo directo.¹⁷ Incluso en aquellos casos en los que hacen referencia a la cuestión de la

¹⁷ Señalado de un modo tangencial, cabe mencionar un estudio de la zarzuela, reconocida a menudo como una categoría menor del teatro: William M. Bussey, *French and Italian Influence on the Zarzuela. 1700-1770* (Ann Arbor, Michigan: UMI Press, 1982). La zarzuela se considera un género a caballo entre

nación, lo hacen sin profundizar en el tema. Es decir, se trata casi como un tópico la cuestión de la nación en las obras teatrales analizadas. Podríamos decir que la temática de la nación tiene un amplio alcance desde la sociología, los estudios políticos hasta la historia, que no encuentra su correspondencia en estos trabajos. La única mención que a esta cuestión se hace está en relación con el argumento de las obras que tratan la historia española, de un modo independiente. Por lo tanto, podemos afirmar que no existe un estudio como el nuestro que problematice el género de la tragedia neoclásica. Estudios con tal interés académico tardarán en aparecer hasta el siglo XXI.

El teatro neoclásico de Jesús Pérez Magallón (Madrid: Laberinto, 2001) intenta estudiar el desarrollo y los objetivos de la estética clasicista en el teatro desde finales del siglo XVII. Después de considerar los temas más frecuentes en tragedias y comedias, discute la construcción de los “modelos humanos ilustrados” en el teatro de la época. Según el propio autor, es la primera obra después del estudio de John A. Cook, anteriormente mencionado, centralizada en el teatro neoclásico (Pérez Magallón 2001, 7). Es evidente la opinión del autor de que los estudios anteriores, con excepción al de Cook, han sido insatisfactorios. De hecho, el valor de este libro, que compara varias obras a partir del análisis de ciertos temas, es muy alto. Hablando de las tragedias, Pérez Magallón señala el carácter de “autodefensa” contra los ataques exteriores al teatro español del siglo XVIII, y muestra los valores defendidos en las tragedias neoclásicas en temas como “la monarquía y el monarca”, “la legitimidad y el mestizaje”, “la restauración de la patria”, “el nuevo modelo nobiliario”, “la tiranía”, “los vasallos frente a la tiranía”. El enfoque académico de este trabajo resulta muy cercano al nuestro, ya que analiza los personajes de las obras como modelos ideales para hablar del Estado y de su identidad colectiva. Sin embargo, la elección arbitraria de las obras tratadas impide que sus conclusiones sean aplicables a la totalidad de las tragedias neoclásicas. Aunque Pérez Magallón no presenta ninguna premisa para abordar la cuestión de la nación en el teatro, su estudio sigue siendo un trabajo clave para la consideración de la temática de la nación española.

la comedia y la ópera, sin una definición estricta. Su desarrollo se vio propiciado por las primeras reinas borbónicas así como por la moda al otro lado de los Pirineos. Las influencias francesa e italiana presentadas en el título de este estudio implican dos diferentes fenómenos: la primera en el guión y la segunda en la composición musical. El uso del término nacionalismo en este libro resulta bastante ambiguo, y frecuentemente se entiende de manera exclusivista.

La construcción de la nación española de Mario Onaindía (Barcelona: Ediciones B, 2002) nos interesa tanto por el título, que parece cercano a nuestra investigación, como por la personalidad de su autor. Mario Onaindía había sido militante de ETA y por ello estuvo encarcelado hasta 1977. Al recuperar la libertad, fue el primer secretario general de Euskadiko Eskerra hasta 1986, y senador diputado por el PSOE (1993-2000). Estas experiencias han tenido mucha influencia en su interés académico. Por ejemplo, uno de los motivos de su investigación es:

[...] el interés político para poder dar con las herramientas conceptuales que nos permitan no sólo comprender lo que ocurre en Euskadi, donde el nacionalismo está impulsando un proceso de construcción nacional entendido como de cohesión «étnica» en la sociedad civil, utilizando el poder otorgado por el Estatuto de Gernika, sino también elaborar una estrategia que no se limite a la condena sino que dé origen a una alternativa como cívica y cultural y no se limite a la condena (Onaindía 2002, 26)

En este estudio, el autor considera el teatro como el vehículo de los ideales sostenidos por los ilustrados, donde se incluía el modelo para seguir tratando temas como el patriotismo, la historicidad, y el régimen ideal. Como veremos en el siguiente capítulo, la función instructiva es una de las características más importantes del teatro. En este sentido, la premisa investigadora de Onaindía tiene mucho en común con la nuestra. Sin embargo, Onaindía ve en el republicanismo del gobierno mixto la forma ideal de gobierno, todas las interpretaciones que formula llegan a esa conclusión, lo cual es un anacronismo. Además, la base de su interpretación no es sino la elección de los temas de las obras, así los trata como el tópico, y la postura de su análisis resulta lejos de ser satisfactoria. Sin embargo, el libro contiene mucha información sobre la realidad sociopolítica de la época y sus instituciones, por lo que resulta de gran utilidad para la comprensión general de su trasfondo sociocultural.

De amor y política: la tragedia neoclásica española (Madrid: CSIC, 2006) es un trabajo realizado por el más destacado especialista del teatro del siglo XVIII, Josep Maria Sala Valldaura. El autor realiza un análisis mucho más detallado que Pérez Magallón y Onaindía, considerando incluso obras que raramente han sido objeto de la atención académica. También presenta las consideraciones sobre el fondo social y político del teatro, la estética del neoclasicismo, y la historia del desarrollo del teatro

desde la segunda mitad del siglo XVIII hacia el comienzo del XIX. Como señala el autor, “El objetivo de la tragedia dieciochesca fue político y moral” (Sala Valldaura 2006, 18), y así desarrolla un estudio sobre el carácter político de las tragedias neoclásicas en su conjunto. No trata el tema de la nación directamente, pero sus consideraciones acerca del patriotismo nos han sido de mucha utilidad. Algunos capítulos se basan en artículos anteriormente publicados, y cada capítulo ofrece el análisis de una obra independiente, sin intentar presentar una conclusión general. En el último capítulo, Sala Valldaura ofrece un síntesis sobre el carácter político de las tragedias neoclásicas, pero ese síntesis no guarda relación con el resultado de los precedentes análisis.

Existen además otros estudios publicados en revistas especializadas que se refieren al tema de la nación, pero o lo hacen de manera muy superficial o no tienen en cuenta las recientes aportaciones de la sociología. En gran medida, estos artículos ofrecen una interpretación ingenua y algo gratuita de la idea de la nación, como algo existente de un modo trascendental. Como el único artículo que nos resultó de utilidad en la observación del discurso sobre el tiempo, queremos destacar “La historia nacional en la tragedia neoclásica” de Juan A. Ríos Carratalá. Según Ríos Carratalá, en la tragedia neoclásica, los autores dramatizan su presente bajo la apariencia del pasado (Ríos Carratalá 1986, 196).

Una innovación de los estudios de Pérez Magallón, de Onaindía, y de Sala Valldaura es la consideración de un cierto tema en varias obras de diferentes autores. Se presenta así la posibilidad de estudiar la totalidad del género y sus características. Nuestro estudio continúa este camino, pero con una metodología diferente (véase el apartado II. D. 1.).

De hecho, había existido un acercamiento similar a un menor número de obras. Por ejemplo, los artículos de Caso González (1966), de Pageaux (1966), y más recientemente de Selimov (2000), tratan la temática del comienzo de la reconquista en *Hormesinda* de Nicolás Moratín, de *La muerte de Munuza* de Jovellanos, y de *Pelayo* de Manuel José Quintana. Pero debemos señalar que estas tragedias se centran en un asunto de gran importancia en la historia de España y que, por tanto, lo que se estudian no es la relación entre las tragedias y la cuestión de la nación, sino la relación entre la Reconquista y dicha cuestión a través del texto de estas tragedias. Lo mismo puede

decirse de la consideración de Pelayo en el libro de Pérez Magallón (Pérez Magallón 2001, 100-13).¹⁸

En contraste con los estudios señalados hasta aquí, el enfoque de nuestro estudio se sitúa en la descripción de la estrategia discursiva (la formación discursiva) que conforma la identidad nacional en el texto de las tragedias neoclásicas. La nación no puede presentarse por sí misma. Es una entidad imaginaria, carente de sustancia concreta, pero su presencia se hace patente, es más, se genera en las vicisitudes de la narración de cada tragedia. En este sentido nuestro interés académico no se centra en la comprensión de la esencia de la nación sino en la manera a través de la cual ésta se expresa, haciéndose presente en el texto teatral.

E. Recapitulación

Los historiadores han venido reconociendo el nacimiento de la nación como comunidad política moderna en la España del siglo XVIII. La aproximación que entiende la nación como una entidad natural recibe el nombre de primordialismo mientras que la que lo considera un producto de la época moderna, modernismo. En la confrontación de estas dos aproximaciones surge un tercer enfoque en el estudio del nacionalismo: el etnosimbolismo. Sin embargo, el etnosimbolismo no puede explicar de un modo convincente el proceso de conversión de una *etnia* en una nación. El concepto de *etnia* del etnosimbolismo recuerda, en gran medida, al de la nación primordialista, pero gracias a la inversión de este modelo que realiza Osawa, podemos comprender la nación como la referencia misma asumida por la *etnia* a través de los mitos, las memorias, los valores y los símbolos de su colectividad. No se trata de una tradición duradera, sino de un discurso transformable, renovable y reproducible a petición de la nación. En la comprensión de estas cuestiones, el análisis discursivo se revela como un método de gran utilidad para estudiar la formación de la identidad nacional, motivo por el cual lo aplicamos en nuestro estudio. Antes de iniciar nuestro análisis hemos revisado

¹⁸ Un caso similar se encuentra en *Guzmán el Bueno* de Moratín (Sánchez-Blanco 1988; Pérez Magallón 2001, 113-22).

brevemente la historia de los estudios del teatro del siglo XVIII español, descubriendo que hasta fechas muy recientes no aparecieron estudios interesados en la relación entre el teatro y la nación. Una característica común en estos estudios es la ausencia de la consideración teórica del concepto de la nación y del método de acercamiento a ella.

II. Las tragedias neoclásicas

A. La función instructiva del teatro

Horacio escribe, “Los Poetas [dramáticos] deséan / O que sus obras instructivas sean, / O divertidas, ó contengan cosas / Al paso que agradables, provechosas” (Horacio 1777, 52). Esta es una idea ampliamente compartida por los intelectuales del siglo XVIII que pensaron en el teatro como “vehículo de una enseñanza” (Andioc 1987, 516). Ya en el siglo anterior, abbé d'Aubignac había escrito en su *Pratique du Théâtre* (1657): “ils [los espectáculos] sont non seulement utiles, mais absolument nécessaires au Peuple pour l’instruire, & pour lui donner quelque teinture des vertus morales. [...] La raison ne les [paradojas] peut vaincre, que par des moiens qui tombent sous les sens. Tels que sont les belles représentations de Theatre que l’on peut nommer veritablement l’Ecole du Peuple” (*Pratique* 4-5). Asimismo en España del siglo XVIII, advierte Leandro Fernández de Moratín: “Nadie ignora el poderoso influjo que tiene el Teatro en las ideas y costumbres del pueblo” (carta a Godoy de 1791, cit. en Andioc 1987, 517), y Félix María Samaniego (bajo el pseudónimo Cosme Damián) publica un meticuloso artículo en *El Censor* (Discurso CVII del 16 de febrero de 1786) en que discute la necesidad del criticismo del teatro, y dice: “No hay condición, estado, edad ni sexo que no lo frecuente, que no reciba en él lecciones y que no pueda beber en esta fuente o la ponzoña del error o las aguas de la buena y saludable doctrina” (*El Censor* 226). Por su parte Juan Pablo Forner escribe en *La Espigadera* de 1790: “El teatro no puede ser mirado con indiferencia en cualquiera nación donde se desee que el pueblo adquiriera una instrucción que desbaste las ideas groseras de la educación plebeya” (recogido en *Exequias de la lengua castellana* 276). Gaspar Melchor de Jovellanos en su *Memoria sobre las diversiones públicas* (acabada en 1796, y publicada en 1812 póstumamente) reitera la necesidad de la reforma del teatro por su utilidad instructiva. Y finalmente, lo

que expone Campomanes es decisivo:

Es inútil tratar de lo lícito o ilícito de las comedias, porque todo esto pertenece al magistrado político, el cual debe mirarles como un medio de influir sanos principios al pueblo, decencia en las costumbres y corrección de las ridículas modas y afectaciones que envilecen los ánimos o depraban las ideas. En este sentido, las comedias, tragedias y toda especie de dramas son utilísimos, pues el Gobierno, por boca de los autores, influye en los espectadores aquella enseñanza con capa de diversión y con gusto de las mismas gentes, que en otra forma le sería difícil (informe de 1767, cit. en González Palencia 1931, 566)

Guillermo Carnero resume que el teatro es la “escuela de moralidad, no sólo en el ámbito privado sino también en el cívico, y por lo tanto es asunto directamente relacionado con la estabilidad social y el orden público” (Carnero 1997, 12). Huelga señalar la importancia y la influencia que tuvo el teatro para los espectadores analfabetos.¹⁹

Pero como veremos más adelante, esta visión del teatro era apoyada solamente por un limitado número de intelectuales, y nunca llegó a ser una corriente dominante a lo largo del siglo XVIII. Mejor dicho, durante una temporada floreció su ideal, ejerciendo la influencia en las obras de los años posteriores. Sin embargo, de momento, reconocemos la función instructiva del teatro de esta época, y los particulares caracteres del espacio del teatro para tal objeto. En el siglo XVIII el teatro cubierto era ya general y dentro de su espacio cerrado el público experimentaba la transmisión emocional. A propósito del espacio teatral, André Villiers escribe:

L'édifice et les conditions physiques de la représentation favorisent la

¹⁹ Es interesante destacar que, con el transcurso del tiempo, el componente de “deleite” atribuido al teatro disminuyó en importancia en las opiniones aquí expuestas. Agradecemos al profesor Fumihiko Takemura que nos hiciese reparar en este cambio. Sobre la naturaleza del mismo, Armand Nivelle apunta también lo siguiente:

Die Dichtung will in erster Linie den Leser überzeugen und erbauen, [...]. Diese Praxis und die Zeitmentalität machen es den auch versgänglich, warum von den beiden großen Zwecken, die seit dem Altertum der Dichtung zugeschrieben waren, der eine, das „prodesse“ („docere“, unterrichten, belehren, erbauen), den anderen, das „delectare“ (belustigen, ergötzen, vergnügen), deutlich überwiegt. Die Belustigung ist um der Belehrung willen da: „utile dulci“. Der heutige Leser kann sich ab und zu des Eindrucks kaum erwehren, als sei die Dichtung im Geiste der damaligen Theoretiker eine Philosophie für Unterentwickelte, das heißt, für Leute, die der Abstraktion nicht fähig sind und denen durch die Anschaulichkeit der Dichtung ein Ersatz für die Philosophie, mit der sie nichts anzufangen wüßten, geboten werden soll (Nivelle 1977, 12-13)

communication des émotions et une sorte d'étalement psychique.

En vase clos, la contagion mentale trouve toujours ses conditions les plus favorables. Un groupe humain est placé dans le creuset du théâtre, de telle sorte qu'aucune sollicitation extérieure, visuelle ou auditive, ne puisse le distraire. Pas de bruits du dehors, pas de conversations voisines. Les regards doivent converger vers le plateau : c'est la plage lumineuse unique quand la salle est plongée dans l'obscurité (et, dans l'obscurité, l'acuité auditive augmente) ; le cadre de scène est conçu, architecturé, peint pour ne pas détourner l'attention (Villiers 1951, 65-66)

Es una característica singular del teatro, absolutamente diferente del resto de géneros literarios, que una anónima pluralidad de los espectadores simultáneamente experimente la misma obra y comparta su impresión. Considerado desde el aspecto instructivo, es una característica que garantiza la eficaz transmisión igualitaria del contenido de la obra. Es decir, el teatro facilita la divulgación de ideas idénticas. En la *Memoria sobre las diversiones públicas* antes mencionada, Jovellanos repetía la necesidad de reformas para instalar los espectáculos “capaces de deleitar e instruir” (*Espectáculos y diversiones públicas* 201).

He aquí el grande objeto de la legislación. Perfeccionar en todas sus partes este espectáculo, formando un teatro donde puedan verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser supremo y a la religión de nuestros padres; de amor a la patria, al soberano y a la constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial (*Espectáculos y diversiones públicas* 201)

En las palabras de Jovellanos, se encuentran diferentes valores de lo personal a lo público, y podemos reconocer la amplitud del alcance del teatro.

Después de haber observado la función instructiva del teatro del siglo XVIII, queremos recordar el modelo de Anthony D. Smith invertido por Osawa en el que se utiliza el discurso oportuno y favorable (el cuarteto de los mitos, memorias, valores y símbolos) para dar expresión a la nación. Adoptado el acercamiento del análisis discursivo, la elección del teatro como objeto de estudio se ve motivada por esta similitud entre la función instructiva y el discurso que engendra la nación. Además, el teatro tenía unas condiciones ideales para diseminar tal discurso.

En el teatro de la época se incluían una gran variedad de espectáculos como más tarde explicaremos. Se incluían algunos espectáculos que hoy resultarían difíciles de categorizar en el género teatral. Pero el núcleo de la función teatral eran la comedia y

la tragedia. Del siguiente modo, Aristóteles explica la diferencia entre estos dos géneros.

Mas, puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan, y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen , en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud) [...]. Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla, mejores que los hombres reales (Aristóteles 1974, 131-32)

Especialmente las tragedias, a las que Aristóteles consideraba que imitan a “mejores que los hombres reales” (Aristóteles 1974, 132), proporcionaban modelos a observar por la élite social, la clase más cercana al poder, mientras que las comedias se destinaban a una audiencia de clase media y baja. El hecho de que cada tipo de teatro presupusiera su recepción por un auditorio diferente evidencia la ausencia en ese período de la concepción moderna del público como grupo homogéneo e igualitario. Las palabras de un intelectual altamente consciente de la utilidad del teatro como Jovellanos constituyen una buena muestra de que el teatro no era –e incluso, no debía de ser– un arte abierto por igual a todo el mundo:

Para exponer mis ideas con mayor claridad y exactitud, dividiré el pueblo en dos clases, una que trabaja y otra que huelga. Comprenderé en la primera todas las profesiones que subsisten del producto de su trabajo diario; y en la segunda, las que viven de sus rentas o fondos seguros. ¿Quién no ve la diferente situación de una y otra con respecto a las diversiones públicas? [...] Este pueblo [que trabaja] necesita diversiones, pero no espectáculos. No ha menester que el gobierno lo divierta, pero sí que le deje divertirse (*Espectáculos y diversiones públicas* 183)

Yo no pretendo cerrar a nadie sus puertas [del teatro]; estén en hora buena abiertas a todo el mundo. Pero conviene dificultar indirectamente la entrada a la gente pobre que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero, y el teatro más casto y depurado una distracción perniciosa. He dicho que el pueblo no necesita espectáculos; ahora digo que le son dañosos, sin exceptuar siquiera (hablo del que trabaja) el de la Corte. [...] Quizá vendrá un día de tanta perfección para nuestra escena que pueda presentar, hasta en el género ínfimo y grosero, no sólo una diversión inocente y sencilla sino también instructiva y provechosa. Entonces acaso convendrá establecer teatros baratos y vastísimos para divertir en días festivos al pueblo de las grandes capitales. Pero este momento está muy distante de nosotros, y el acelerarlo puede ser muy arriesgado; quédese, pues, entre las esperanzas y bienes deseados (*Espectáculos y diversiones públicas* 214-16)

Cada clase social tenía su propia diversión. Este hecho explica que, en función de su temática, una obra teatral se destinase a un cierto público como destinatario preciso de

su mensaje. En este sentido, los temas relacionados con los intereses de la comunidad, representados por caracteres más bien públicos, solían tratarse en las tragedias, como género destinado al público del estrato social más alto. Lo podemos confirmar en las palabras de los mismos autores. A continuación citamos lo que a este respecto escriben Gaspar Melchor de Jovellanos, José de Cadalso, e Ignacio García Malo.

Cuando ensalzo las glorias del país en que nací, cuando recuerdo las grandes virtudes del héroe de la nación, debo esperar que mis paisanos y compatriotas sean los aprobantes y patronos de mi trabajo (“Prólogo”, *La muerte de Munuza* 361)

He compuesto este drama conformándome al estilo de esta era. Conozco yo mismo algunos defectos en mi tragedia: el Público notará muchos mas. Creo merecer el perdon de los primeros por la sinceridad con que los confieso; y espero obtener el de los segundos por el dócil carácter del Público español, acostumbrado á disimular las faltas de los AA., en cuyas obras se ven afectos de religión, honor, patriotismo y vasallage (“Argumento”, *Don Sancho García* 172)

[...] es el único fruto que debería sacarse del teatro, donde, aunque se procurase la diversión, convendría más bien representar acciones que enseñasen a los hombres a vivir honestamente y que inspirasen horror y aborrecimiento a la traición, a la venganza, al rencor y a las demás inicuas y vergonzosas pasiones que los arrastran a cometer atentados y maldades. Éste debería ser el objeto del teatro, del cual sacarían la religión, la sociedad y la humanidad mucho más provecho que de infinitas piezas que se han introducido en él más para fomentar que corregir el vicio, más para el deleite que para la instrucción (“Prólogo”, *Doña María Pacheco, mujer de Padilla* 66)

No negamos la importancia de las comedias, pero como hemos expuesto anteriormente, nuestro interés se centra en las tragedias que presentan elementos más oportunos para el desarrollo de nuestro objetivo.

Sin embargo, no debemos concluir que el contenido de la obra (el argumento o los temas tratados en ella) constituía de un modo inmediato y sin fisuras el mensaje recibido por el público espectador. Lo que debemos extraer de estas obras son el estilo y la forma de expresión que configuran el discurso subyacente. Son de la misma importancia que las reglas y los compromisos que rigen el teatro como institución.

Dado que nuestra investigación se basa en la consideración del texto de las obras, resulta más que difícil establecer la reacción concreta que los espectadores contemporáneos tuvieron ante su representación. De hecho, contamos con muy pocos testimonios fidedignos para acercarnos al público de la época. Sin embargo, una

atención precisa a la estrategia del texto de una obra, que tenga en cuenta que el género de la tragedia se destinaba a un cierto auditorio, nos permite suponer el “espectador pretendido” que un autor tenía en mente durante el proceso de redacción.²⁰ Como hemos expuesto antes, el público es una esencia *sine qua non* del teatro. Aquello que debemos considerar en nuestro análisis no es, por tanto, la reacción de un espectador particular, sino la ficción del lector presupuesta por un autor. Es decir, debemos aclarar la “Darstellungsstrategie [estrategia de la representación]” (Iser 1984, 248) de la obra estudiada.²¹

Al ser el teatro una representación de personas por parte de actores (Aristóteles 1974, 131), su arte persigue lo real o, en la expresión de la época, la verisimilitud (verosimilitud). De este modo, el teatro del siglo XVIII español intentaba abandonar la extravagancia espectacular, el resto del teatro barroco de los siglos precedentes, e instalar las obras respetando las tres unidades clasicistas. La posterioridad daría el nombre de neoclásico a este teatro. Sin embargo, el acercamiento a las reglas no es exclusivo de este siglo, y la alternancia entre el sincretismo barroquista y el clasicismo bien proporcionado (siguiendo el modo de decir de Gustav René Hocke, entre el “Asianismus” y el “Attizismus”²²) es una constante en la historia del teatro de Europa

²⁰ Wolfgang Iser, en su *Der Akt des Lesens*, desarrolla la teoría sobre el papel de lector en la interpretación de la novela, presentando un análisis que resulta de gran utilidad a la hora de considerar el arte teatral.

Der intendierte Leser schließlich ist ein Rekonstruktionskonzept, das es erlaubt, jene historischen Publikumsdispositionen freizulegen, auf die der Autor hinzielte (Iser 1984, 60)

Denn die Sinnkonstitution ist keine einseitige Forderung des Textes an den Leser; vielmehr gewinnt sie ihren Sinn erst dadurch, daß in einem solchen Vorgang dem Leser selbst etwas widerfährt (Iser 1984, 246)

²¹ En la consideración de este tema, resulta también de gran interés la argumentación de Iser, siguiendo a Georges Poulet, sobre la estructura subyacente al punto de visión del lector.

Damit schwindet die für alle Erkenntnis, aber auch für alle Wahrnehmung geltende Subjekt-Objekt-Spaltung, deren Aufhebung das Lesen, so darf man daraus folgern, als eine besondere Kategorie für den möglichen Zugang zu Fremderfahrung erscheinen läßt. In dieser eigentümlichen ‘Verschmelzung’ liegt dann wohl auch der zentrale Grund dafür, weshalb man die Beziehungen zur Welt der Texte so oft als Identifikation Mißverstanden hat (Iser 1984, 248-49)

Cabe señalar que esta identificación (la malinterpretación de la relación entre el texto y el mundo) constituye la base de la función instructiva del teatro.

²² Hocke define del siguiente modo estos dos términos:

Attizistisch bedeutet in der antiken Rhetorik: bündig, konzentriert, knapp, kunstvoll,

(Kawatake 1978, 258-60). Por ello, no es sino por una casualidad que el teatro clasicista del siglo XVIII recibiese el nombre de neoclásico. Ahora bien, antes de bosquejar la base teórica del neoclasicismo debemos considerar brevemente el entorno del teatro en el siglo XVIII, sus circunstancias, amigos y enemigos.

B. El teatro en el siglo XVIII

1. El teatro en el siglo XVIII

En este apartado ofreceremos un breve bosquejo de las circunstancias en las que se encontraba el teatro español del siglo XVIII, siguiendo el estudio de René Andioc (1987), y los artículos de Fernando Doménech-Rico (2012) y de Josep Maria Sala Valldaura (2012a). La Guerra de Sucesión influyó negativamente en la actividad teatral. Las funciones se cancelaban con frecuencia por la ausencia del público. Después de la guerra, el gusto de las dos esposas que tuvo Felipe V, ambas naturales de Italia, ejerció mucha influencia sobre el teatro español. Se invitó una compañía de la *commedia dell'arte*, y se fundó un teatro exclusivamente para sus funciones. El famoso castrato Farinelli (Carlo Broschi) llegó a la península en 1737, e incluso después del fallecimiento de Felipe V, siguió divulgando la ópera italiana. Desaparecieron los teatros al aire libre, y en numerosas ciudades como Sevilla, Málaga y Córdoba, se prohibieron las representaciones a causa de las protestas de los eclesiásticos. Así, a excepción de Barcelona y Cádiz, a lo largo del siglo entero, Madrid se convirtió en el único centro del arte teatral. Exceptuando los Reales Sitios, en Madrid hubo tres corrales, aunque el de Caños del Peral se dedicaba al género musical, por lo que, en la práctica, sólo dos teatros públicos: el Teatro de la Cruz, y el del Príncipe. La espectacularidad de las funciones era un fuerte reclamo para el público, por eso para el montaje se necesitaban

wesentlich. Asianisch weist auf das extrem Gegenteilige hin, auf Übermaß, Vieldeutigkeit, gekünsteltes Beginnen mit dem Unwesentlichen und listiges, wortreiches Umzingeln des Kerns, subjektives, perspektivistisch bewußt «täuschendes» Darstellen. [...] Wir können unsere Begriffspole also erweitern: klassisch = attizistisch, harmonisierend, konservativ. Manieristisch = asianisch, hellenistisch, disharmonisierend, modern. Der attizistische Stil hat das Ideal der entspannenden Regularität, der asianische Stil dasjenige auch der «Phantasiai», des spannungsvollen Irregulären (Hocke 1959, 12)

aparatos mecánicos enormes y la escenografía en perspectiva del decorado. Con este fin, los teatros pasaron a cubrirse con un tejado (Teatro de la Cruz en 1737 y Teatro del Príncipe en 1745). Se estrenaron de 60 a 80 obras en una temporada pero eran escasas las obras nuevas, y se programaron obras de estilo barroco y la comedia de magia. Resulta posible explicar la popularidad de la que gozaron estas obras no solamente por la escasez de las obras que respetaban las reglas clasicistas, sino también por el gusto popular por lo espectacular. Los dramaturgos y críticos partidarios del clasicismo hacían esfuerzos por prohibirlas, pero la demanda popular la hizo resurgir en las tablas. La popularidad de la comedia de magia redundó en la sofisticación de los aparatos. Ya en *El mágico prodigioso* de Pedro Calderón de la Barca (1637), el escenario se estremecía con el ruido de los truenos y el resplandor de los relámpagos de la tempestad y una montaña se desplazaba de un lado a otro del decorado, e incluso un esqueleto cubierto con un manto sobrevolaba la escena.

El espectáculo no solamente se componía de una comedia o de una tragedia, sino que además incluía varios géneros de menor categoría como sainetes y tonadillas que atraían al público. Ir al teatro debía significar una experiencia mucho más fértil y compleja de lo que pensamos hoy.

[...] ir al teatro en el siglo XVIII suponía permanecer en el local a menudo más de cuatro horas, en las que se sucedían distintas piezas para atraer la atención de todo tipo de espectadores. Gustaban más las comedias “de teatro” que las “simples” o “de cortina”, pues en aquéllas los efectos visuales y de tramoya eran mayores, pero, en cualquier caso, no solía faltar una breve introducción musical o una loa para dar comienzo a la fiesta. Tras el primer acto, fue costumbre montar un breve y tradicional entremés de Trullo hasta 1780, cuando se le sustituyó por las tonadillas, que ya le habían ido ganando en popularidad. Entre el segundo y el tercer acto de la obra larga se escenificaba un sainete, que a partir de las innovaciones de Ramón de la Cruz duraba veinte o veinticinco minutos; después de esa pieza breve, una parte de los asistentes abandonaba el local, al no estar interesadas por la comedia. Un baile (o un fin de fiesta) servía en ocasiones para concluir la representación (Sala Valldaura 2012a, 22)

Es evidente que ya en la primera mitad del siglo se desarrollaron varias renovaciones del teatro, pero las tragedias rivalizaban con el teatro barroco o la espectacular comedia de magia. Existía un activo movimiento reformador impulsado por los teóricos o dramaturgos partidarios del clasicismo que formaron la Academia del Buen Gusto, tertulia cultural en Madrid, como Ignacio de Luzán o Agustín Montiano y

Luyando, quien escribió su *Virginia* en 1750 y *Ataúlfo* en 1753 (Berbel Rodríguez 2003). Pero el fruto de sus esfuerzos no llegaría hasta la segunda mitad del siglo, o más precisamente, antes de entrar en el último tercio del mismo. La oposición de los eclesiásticos al teatro era muy fuerte. Por ejemplo, citamos una parte de la carta que el obispo de Lérida (en 1751, la ciudad tuvo una función teatral) escribió a Francisco de Rávago, confesor real de Fernando VI. La carta resulta conmovedora.

Dueño y Sr. mío: Cerca de quince años hace que vivo en este obispado de Lérida, y por la divina piedad aún no avía entrado la peste de Comedias en esta Ciudad, ni en todo el obispado; ni se acordaban de ellas ni las apetecían, viviendo con moderación, quietud y consuelo, ocupados en sus tareas, trabajos y obligaciones respectivamente en sus empleos, sin que en tantos años aya hecho falta dicha pestilencial diversión y entretenimientos para la gente divertida. Pero este mes de enero del presente año por mis innumerables defectos, omisiones y culpas, ha logrado el común enemigo de repente que el Ayuntamiento de esta Ciudad, condujo cinco o seis cómicos con sus mujeres, una compañía gitanesca, y aunque luego que lo supe passé mi rendida súplica al Gobernador de esta Plaza, y su Ayuntamiento, no tuvo efecto, diciendo que aunque yo tenía razón en lo que expresaba y decía, pero que no abía lugar a lo que pedía. Comenzaron las representaciones y yo callaba, llorando sin cesar de día y de noche en mi oratorio, y declamando en los púlpitos los daños de las comedias con las razones, con la experiencia, con todas las leyes, cánones, concilios que Vtra Rma. sabe mexor que yo (cit. en Esquer Torres 1965, 196)

No es fácil explicar el motivo de una antipatía tan fuerte contra el teatro por parte de los eclesiásticos, pero aparte de la dramatización de temas bíblicos en unos espectáculos jocosos, perjudicando su doctrina y la moralidad, debemos considerar el factor socioeconómico de que “las clases medias gastan mucho dinero en los espectáculos y las bajas no sólo gastan lo que no tienen sino que abandonan los hábitos de trabajo” (Domínguez Ortiz 1983, 232). De todos modos, los eclesiásticos que frecuentaron los corrales hasta el principio del siglo anterior, escarmentados por la propagación de la peste, la viruela, o por la catástrofe del gran terremoto de Lisboa en 1755, empezaron a pensar en estas calamidades “como manifestaciones de la ira divina” (Domínguez Ortiz 1986, 483-84), desatada por culpa del popular gusto por el teatro, y no dudaron en atacarlo mordazmente.

Carlos III (reinado, 1759-1788), sucesor de Fernando VI, no tenía ningún interés al teatro. Las peticiones de los eclesiásticos para el cierre de los teatros fueron apoyadas por el rey sin demora alguna, pero no parece que hubiera una línea de

actuación política en este tema. Un gran cambio se produjo, como veremos en el siguiente apartado, con el ascenso del conde de Aranda al rango del presidente del Consejo de Castilla en 1766. Aranda, aprovechándose del desinterés del monarca, impulsó la reforma del teatro de un modo radical, despertando una fuerte reacción por parte de los eclesiásticos. Antonio Domínguez Ortiz denominó la colisión entre el conde y la Iglesia “La batalla del teatro en el reinado de Carlos III” (Domínguez Ortiz 1983; Domínguez Ortiz 1984).

Después de la caída del conde (designado embajador de París en 1773), los partidarios contra el teatro recobraron la fuerza, pero en el reinado de Carlos IV, la tensión se mitigaría, y se seguiría una política favorable al teatro. Siguiendo el artículo de Ramón Esquer Torres, podemos resumir las políticas teatrales de los monarcas borbones del siglo en el siguiente cuadro.

Período	Actitud frente a los espectáculos teatrales
Reinado de Felipe V (1700-46)	Política flexible en que, entre cierta libertad para las comedias, no escasean las prohibiciones, a petición de los obispos de diversas diócesis de provincias.
Reinado de Fernando VI (1746-59)	Casi absoluto predominio de las prohibiciones, que, escalonada y progresivamente, van cubriendo la geografía nacional, a excepción de Madrid, que salvo momentos excepcionales, siempre gozó de una situación de privilegio.
Reinado de Carlos III (1759-88)	Indiferencia y desdén respecto al teatro, que trae consigo una inercia en relación con las prohibiciones del período anterior, que se renuevan frecuentemente en éste. Un episodio de esa situación es la prohibición de los Autos Sacramentales, a influjo del clima general del siglo XVIII y de la instancia concreta de algunos intelectuales afrancesados, especialmente de Clavijo.
Reinado de Carlos IV (1788-1808)	Reacción positiva hacia las representaciones teatrales, que se autorizan prácticamente en toda España, revocando prohibiciones anteriores a su reinado.

(Basado en Esquer Torres 1965, 225-26.)

2. El teatro arandino

La coronación de Felipe V trajo varios tipos de reformas en la cultura y la política (integración de organizaciones administrativas, abolición de los Fueros, etc.). Según Álvarez Barrientos, el establecimiento de diferentes reales academias, colegios,

bibliotecas era “una forma de propaganda que demostraba hasta qué punto se contaba con una red de centros desde los que operar la cultura nacional y el desarrollo de la investigación.” (Álvarez Barrientos 2006, 255).²³ Se compiló el diccionario de la lengua castellana por la Real Academia (1726-39), que se llamaría después el de *Autoridades*, como parte de este movimiento. Con relación al teatro, fueron de gran importancia los cambios durante el reinado de Carlos III, bajo la dirección del conde de Aranda, quien otorgó su apoyo a la reforma teatral.

Aranda, que con motivo del motín de Esquilache pasó a ser la cabeza del gobierno,²⁴ promovió el arreglo del teatro y la traducción o adaptación de obras extranjeras. Fundó teatros con buenos aparatos escénicos en los sitios reales como Aranjuez, El Escorial y La Granja y nombró a José Clavijo Fajardo, quien mordazmente atacó los autos sacramentales en el periódico *El Pensador*, como su director. También promovió la representación privada en su casa de las obras nuevamente escritas o traducidas (Alborg 1972, 596). En 1769, Pablo de Olavide fundó en Sevilla una especie de seminario para chicas que quisieran dedicarse al teatro y luego un otro para jóvenes varones (Dowling 1995, 452). Pensaba que “Al pueblo deben facilitársele diversiones cultas y educativas. El espectáculo educador por excelencia es el teatro” (cit. en Esquer Torres 1965, 205). Carlos III, en contraste con su hermano y predecesor Fernando VI, enemigo declarado de las representaciones dramáticas, era indiferente a los espectáculos teatrales. Por consiguiente, aprovechándose del desinterés del monarca, Aranda apoyó el desarrollo teatral. Contó para ello con colaboración de la gente como Pablo de Olavide, y de los literatos ilustrados del círculo de Nicolás Fernández de Moratín (la tertulia de la

²³ Sin embargo, no es correcto pensar que el establecimiento de las Academias se produjo por primera vez con la llegada del rey borbónico. Ya en el 25 de mayo de 1700, todavía en el reinado de Carlos II, se estableció la Regia Sociedad de Medicina y demás Ciencias de Sevilla. Nos informa Álvarez de Miranda que la primera academia científica de España fue autorizada por el último rey Habsburgo (Álvarez de Miranda 1992, 24). Este estudioso presta atención también al hecho de que de la reunión de los novatores en la casa de Pablo Ignacio de Dalmases y Ros, en Barcelona, surgió la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. Del establecimiento de esta academia hay un estudio por Martín de Riquer (Riquer 1953).

²⁴ Varios historiadores coinciden en afirmar que la España del siglo XVIII gozó, entre la Guerra de Sucesión (1701-13) y el motín de Aranjuez (1807), de una larga temporada pacífica (Domínguez Ortiz 1988, 64; Marías 1988, 309). La única excepción fue el motín de 1766, motivado por la prohibición de la capa larga y el sombrero con ala ancha que promulgó el marqués de Esquilache. Pero en el trasfondo del motín se situaba el descontento por la subida del precio de los alimentos y el rechazo a la presencia de napolitanos en los altos cargos del gobierno. Esquilache era uno de los ministros que trajo Carlos III, que había sido rey de Nápoles durante un cuarto de siglo. Al destituir a Esquilache de su puesto en la Secretaría de la Hacienda, destituyó también a Diego de Rojas de su presidencia del Consejo de Castilla, sustituyéndole por Aranda.

Fonda de San Sebastián), entre los que figuraban también José de Cadalso e Ignacio López de Ayala, que escribieron obras bien arregladas.²⁵ Este movimiento no necesariamente implicó una ruptura con la tradición teatral del siglo anterior. Aranda confió a Bernardo de Iriarte la búsqueda, en el repertorio del teatro barroco, de obras que pudiesen arreglarse con unas pocas modificaciones y refundirse (Alborg 1972, 594).²⁶ En este contexto, escribió Ignacio Bernascone: “esta obra, decían, observa las reglas y no agrada: ¿en qué consiste? Respondo que consiste en que, aunque sus autores hayan estudiado la poética, no son verdaderos poetas, ni están dotados por la naturaleza de invención, numen, entusiasmo o furor poético o como quieran llamarlo” (“Prólogo de Ignacio Bernascone” 237) y celebró la aparición de *Hormesinda* del verdadero poeta Moratín, la primera tragedia original clasicista en España, a cuya representación Aranda otorgó la ayuda. Las tragedias posteriormente escritas por los dramaturgos cercanos al conde compartían sus ideas de reforma del teatro y contaban en mayor o menor grado con su ayuda. La luna de miel en la reforma del teatro continuaría hasta la caída del conde de Aranda en 1773. Por lo tanto, prestamos nuestra atención académica a las obras escritas en este período (1766-73) y en los años posteriores que estaban todavía bajo su influencia.

C. Lo neoclásico en el teatro: *La poética* de Ignacio de Luzán

El nombre de “neoclasicismo” facilita la subestimación del movimiento renovador de este siglo y sus esfuerzos en la realización del ideal artístico, constituyendo un enorme obstáculo en la conformación de un juicio imparcial de su producción literaria. Entre los literatos partidarios de este movimiento existía claramente un cierto interés por el arte de las antigüedades, pero sus actividades no se

²⁵ López de Ayala dedica su *Numancia destruida* (escrita en 1774, estrenada en 1778) al propio conde de Aranda. Del mismo tema, escribió Cervantes también una obra teatral, pero su descubrimiento fue de 1782 (publicada en 1784) y no tuvo ninguna influencia en la obra de López de Ayala. Cadalso también compuso una tragedia titulada *Numantina*, perdida en la actualidad.

²⁶ Iriarte leyó unas cien obras y seleccionó 60 entre las cuales se encontraban las obras de Calderón, Moreto, Rojas, Solís, Lope etc. Sólo dos autores del siglo XVIII figuraban en la selección (Álvarez Barrientos y Coulon 1995, 317).

limitaron a una mera imitación de los antecedentes. En su totalidad, es un movimiento artístico, fundado sobre una firme base teórica y promovido con una clara intención, en los diversos ámbitos culturales. Para comprender el siglo XVIII y su arte dramático, es imprescindible preguntarnos, ¿qué es lo neoclásico en el teatro?

“Neoclásico” es un neologismo aparecido en el siglo XIX que se aplica a la poesía.²⁷ Las obras teatrales que aquí estudiamos se escribieron en verso. La poesía dramática, junto con la poesía épica y la lírica, compone el género de la poesía. Aristóteles y Horacio dejaron sus poéticas y, aunque en parte, y en forma limitada, trataron la poesía dramática. Ahora bien, no es posible considerar como neoclásica la obra que sencillamente se compone acorde con lo que se muestra en estas poéticas. En el prólogo a *Hormesinda* de Nicolás Fernández de Moratín, Ignacio Bernascone escribe: “[...] se sabe que su *Poética* [de Aristóteles] es muy breve y, como algunos quieren, no es un tratado perfecto, sino un compendio o apuntamiento sin extender” (“Prólogo de Ignacio Bernascone” 242). Ya en el siglo anterior, el famoso teórico del teatro de Francia, el abate Aubignac en *La pratique du Théâtre* escribe:

Le Poëme Dramatique a tellement changé de face depuis le siècle d’Aristote, que quand nous pourrions croire que le Traité qu’il en a fait, n’est pas si corrompu dans les instructions qu’il en donne, que dans l’ordre des paroles, dont les impressions modernes ont changé toute l’oeconomie des vieux Exemplaires, nous avons grand sujet de n’être pas en tout choses de son avis (*Pratique* 143)

La *Poética* de Aristóteles no es, como sabemos, una obra completa, y ha tenido muchos comentaristas que intentaron suplir la falta en su sistema teórico. La historia de la *Poética* es una interminable historia de comentarios y anotaciones.

Fuera calmada o excitada, la reacción contra la intervención cultural de Francia o de otros países extranjeros ya había aparecido a comienzos del siglo XVIII, y este movimiento compartía su fundamento con la crítica decimonónica contra el llamado afrancesamiento dieciochesco. Antes que en España, el teatro neoclásico había florecido en la Francia del reinado de Louis XIV. Por lo tanto, después de referirse a la ausencia

²⁷ Hugh Honour escribe: “Neither the term ‘Neo-classicism’ nor even ‘Classicism’ was used in the late eighteenth century to describe the style” (Honour 1977, 14). Como veremos en este apartado, no era un “-ismo” sino el conjunto de las obras auténticamente clasicistas. Su uso pionero quedó registrado en el *OED* de la segunda mitad del siglo XIX (*OED* 1989, T. X, 317c) mientras que la consignación de las voces “neoclasicismo” y “neoclásico” en el diccionario de la Real Academia no llegaría hasta 1936 (887a).

de las arregladas tragedias españolas en la edad anterior, I. L. McClelland dice: “partly for this reason Spanish intellectuals sought their dramatic models abroad” (McClelland 1970, T. I, 43). Pero como admite ella misma, muchas obras dieciochescas buscan su tema en los asuntos y materiales domésticos. Aunque al sublimarlos en sus obras teatrales los dramaturgos españoles se aprovecharon del estilo neoclásico, cuyo mejor representante era el teatro francés, no es correcto decir que el teatro español tomó el francés como su modelo. De hecho, Jovellanos dice, en el prólogo de su tragedia: “¿Para qué buscamos argumentos en la historia de otras naciones, si la nuestra ofrece tantos, tan oportunos y tan sublimes?” (*Munuza* 360). Como señala un teórico español, Ignacio de Luzán, las reglas son lo que “dicta la razón y ha calificado y confirmado el unánime consentimiento de las naciones cultas” (*Poética* 439) y habían venido construyéndose tanto por los teóricos como Aristóteles y Horacio, así como por sus comentaristas de cada país. Ni es justo admitir el monopolio francés de estas reglas, aunque contemos con obras ejemplares del clasicismo en el teatro francés de los siglos XVII y XVIII, ni son una novedad, como escribe Luzán en el prólogo: “pues ha dos mil años que estas mismas reglas, a lo menos en todo lo substancial y fundamental, ya estaban escritas por Aristóteles, y luego, sucesivamente, epilogadas por Horacio, comentadas por muchos sabios y eruditos varones, divulgadas entre todas las naciones cultas y, generalmente, aprobadas y seguidas” (*Poética* 119). Las reglas clasicistas son, en su esencia, universales. Si bien es cierto que los dramaturgos españoles aprendieron mucho del teatro francés, España también tuvo a Luzán como comentarista²⁸ y una gran reserva de obras teatrales propias de los siglos anteriores, lo que les permitió desarrollar sus propias tragedias en el XVIII. Esto no quiere decir que simplemente se buscara en España un modelo en el exterior.²⁹ Las reglas no son factores externos sino internos del arte.

El acontecimiento más importante en la historia teatral del siglo XVIII es la publicación de *La poética* de Ignacio de Luzán en 1737 (el año de la reapertura del

²⁸ En el creciente interés por la poética, Luzán no era el único en abordar la tarea de perfeccionarla. Una vez terminada la compilación de su *Diccionario*, la Real Academia, por su parte, tenía el propósito de trabajar en una *Gramática* y una *Poética* españolas (Aguilar Piñal 1985b, 155).

²⁹ Por otra parte, tenemos muchas obras que se sitúan en el extranjero, y su variedad incluye Circasia, China, Egipto, Congo, el mundo bíblico, la América del descubrimiento, la Inglaterra isabelina o la España ocupada por los musulmanes (Pérez Magallón 2001, 82). La incapacidad de captar la complejidad de este fenómeno resulta evidente en la frivolidad de la crítica que acusa el teatro de la época de ser una mera imitación de obras extranjeras.

Teatro de la Cruz como un teatro cubierto). Educado en Italia, buen conocedor del griego, latín, italiano, francés y otros idiomas, el doctísimo Ignacio de Luzán escribió su *Poética* siguiendo a Aristóteles y a Horacio. Al final del primer capítulo del primer libro de esta obra expresa sus expectativas del aprender las estrictas reglas del arte.

Y si, después, querrá alguno ejercitarse en las reglas ya aprendidas, veremos, entonces, rejuvenecer la poesía española, y remontarse a tal grado de perfección, que no tenga la nuestra que envidiar a las demás naciones, ni que recelar de sus críticas, que el verdadero mérito convertirá en aplausos (*Poética* 153)

La obra está dividida en cuatro libros: del origen, progresos y esencia de la poesía; de la utilidad y del deleite de la poesía; de la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas, y del poema épico. Resulta evidente que este orden sigue el de la *Poética* de Aristóteles. El libro tercero trata del teatro. La crítica del siglo XIX sería propensa a citar el siguiente testimonio de Leandro Fernández de Moratín para menospreciar la influencia de Luzán y su *Poética*.

En vano el benemérito don Ignacio de Luzán quiso estimular a sus conciudadanos con la doctrina y el ejemplo. Su *Poética*, impresa en el año 1737, no se leía en el de 1760 (“Vida de don Nicolás” VIII)³⁰

Debemos preguntarnos hasta qué punto es correcto este testimonio. La primera edición de *La poética* apareció en 1737, y la segunda edición, revisada y aumentada, en 1789, póstumamente. Sabemos que el propio Moratín escribió comedias bien arregladas. Puesto que las reglas clasicistas que siguió don Leandro había sido ya difundidas y normales, podemos entender el motivo de su menosprecio a la obra de Luzán. Sin embargo, él mismo recuerda la situación en torno al teatro español cuando su padre, Nicolás Moratín, escribió sus primeras comedia y tragedia, de esta manera:

³⁰ Quintana también presenta una opinión idéntica a la de Moratín sobre la *Poética* de Luzán: “No es de extrañar pues que fuese poco leída entonces y que por de pronto su influjo en los progresos y mejora del arte fuese corto, ó mas bien nulo” (Quintana 1852, 147a). Por su parte, George Ticknor escribe: “For its purpose, a better treatise could hardly have been produced. The effect was immediate and great. It seemed to offer a remedy for the bad taste which had accompanied, and in no small degree hastened, the decline of the national literature from the time of Góngora” (Ticknor 1849, T. III, 238-39). En nuestros días existe una lectura de este fragmento en el sentido de un reproche irónico en favor de Luzán (Sala Valldaura 2005, 46).

Escribió [Nicolás] Moratín por aquel tiempo la *Petimetra*, comedia sujeta al rigor del arte, la primera original que se había escrito en España con este requisito, y la *Lucrecia*, tragedia igualmente estimable por su regularidad. Estas dos piezas se publicaron impresas, pero ninguna de ellas se representó. El teatro, tiranizado entonces por estúpidos copleros, administrado por cómicos del más depravado gusto, y sostenido por una plebe insolente y necia, solo se alimentaba de disparates (“Vida de don Nicolás” VIII)

Se escribieron *Petimetra* en 1762 y *Lucrecia* al año siguiente. Unos años más tarde, con la representación de *Hormesinda* de 1770, empezó la reforma del teatro con las obras acordes con las reglas. Teniendo en cuenta estas fechas, es incierto si la obra de Luzán estaba ya anticuada en 1760³¹. *La poética* no se publicó en Madrid, sino en la ciudad natal del autor, Zaragoza, sin embargo, publicado en 1737, al año siguiente ya aparece una larga y entusiasta reseña en el *Diario de los literatos de España*, publicado en Madrid.³²

De ningún escrito tenía más necesidad nuestra España, que de una entera, y cabal poética. [...] se deseaba una obra que fuese una especie de Código Poético, cuya falta ha procurado suplir el señor D. Ignacio de Luzán (*Diario de los literatos de España*, IV, 1-3)

De hecho, junto con otro comentario de la misma extensión, *Diario* celebró la aparición de la *Poética* de Luzán y se convirtió desde entonces en su gran defensor.

Entre 1740 y 1760, aparecen las alabanzas de su *Poética* no solamente en periódicos sino en las obras de Nasarre, Montiano, Velázquez, el padre Isla, Nicolás Fernández de Moratín, Sebastián y Latre, Sempere y Guarinos (Alborg 1972, 246-48). Además nos informa Sebold de la aparición de un *Compendio del arte poético* siguiendo el camino de Luzán (*Poética* 73-75). Se trata de un escrito de Antonio Burriel,

³¹ Tal vez, el siguiente pasaje de la obra maestra del propio Leandro, *La comedia nueva* (1792), baste para aclararnos la situación del teatro en la España de la época.

D. Pedro Díganle ustedes que el teatro español tiene de sobra autorcillos chanflones que le abastezcan de mamarrachos; que lo que necesita es una reforma fundamental en todas sus partes; y que mientras ésta 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 (*La comedia nueva* 90)

³² Esta revista se fundó, con la protección real, por Francisco Manuel de Huerta, Juan Martínez Salafranca y Leopoldo Jerónimo Puig en el mismo 1737, tomando como modelo la revista contemporánea de Francia, el *Journal de Trévoux*. Aunque la intención era sincera, su tono crítico y excesivamente mordaz provocó contraataques multifacéticos desde varios sectores sociales, y no gozó de una vida larga.

jesuita, utilizado como el libro de texto en el Real Seminario de Nobles de Madrid. En este seminario, la mejor institución encargada de la educación superior de España de la época, estudió José de Cadalso de 1758 a 1760. En 1773, Cadalso publicó el libro de poesía *Ocios de mi juventud* y luego en Salamanca, adonde fue desplazado con sus tropas, conoció a jóvenes poetas como Meléndez Valdés, el que sería el poeta más representativo del siglo, e influyó en sus obras poéticas. Es sabido que Cadalso preparó para su discípulo Meléndez Valdés un *Compendio de Arte Poética*. En el catálogo de las obras que Cadalso depositó a Meléndez Valdés, podemos encontrarlo:

Compendio de Arte Poética. Empecé esta obra en obsequio de Vmd; pero el discípulo se igualó al maestro si no le superó; con que se dejó en este estado que se dirigía a su enseñanza (*Escritos autobiográficos* 102)

Esta obra se perdió y no podemos imaginar su contenido, sin embargo es difícil negar que no hubiese en ella ninguna influencia del *Compendio* de Burriel, ya que Cadalso estudió en el mencionado seminario.³³ De este modo, *La poética* de Luzán podía haber seguido ejerciendo su influencia a través del *Compendio* de Burriel.

Podemos señalar varias vías de divulgación de la *Poética* de Aristóteles que sirvió de base a la de Luzán. La *Poética* aristotélica contemporánea se basa en el manuscrito bizantino del siglo X u XI. Éste llegó a Florencia a finales del XV (unos opinan que ya en el siglo XIII se encontraba en Italia), y a partir del siglo XVI aparecen las versiones griega, latina, italiana, francesa y alemana. Predominaban las traducciones al italiano. Por una vía diferente, se transmitió la versión latina traducida del árabe, que fue un resumen, por Hermán Alemán, uno de los que pertenecían a la escuela de traductores de Toledo, en el siglo XIII. Y un siglo después Mantino de Tortosa haría la traducción de la versión árabe a la latina, pero a partir de este momento no volvió a aparecer la traducción de esta rama (Villar Lecumberri 2004, 18-21). Los españoles de épocas posteriores se acercaron a la obra de Aristóteles tal vez por medio de la traducción latina o italiana basada en el manuscrito bizantino. El propio Luzán, gran conocedor de estas dos lenguas entre otras, se educó en Italia.

³³ La educación que tuvo Cadalso en dicho seminario le dejó una marcada influencia en su creación literaria. Por ejemplo, en *Los eruditos a la violeta*, las lecciones abarcan casi los mismos temas que los libros de texto del Real Seminario de Nobles de Madrid (Glendinning 1962, 136).

Es inconcebible que los dramaturgos españoles no conocieran la *Poética* de Aristóteles a lo largo de los siglos XVI y XVII a pesar de no escribir obras ajustadas a sus reglas.³⁴ El *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega nos informa de que el monstruo de la naturaleza no ignoraba la *Poética* aristotélica y de que además las obras salidas de su pluma que se ajustaban a las reglas aristotélicas no habían gustado al público.

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y cuando he de escribir una comedia
encierro los preceptos con seis llaves,
[...]
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto (*Arte nuevo de hacer comedias* 292-93)

Luzán incluye una breve historia del desarrollo del teatro en España en la edición de 1789, y se lamenta de que el teatro de las calles sea indiferente a la *Poética* y que a los autores no les atraigan las reglas:

Es cierto que si un Lope de Vega, un don Pedro Calderón, un Solís y otros semejantes, hubieran a sus naturales elevados talentos unido el estudio y arte, tendríamos en España tan bien escritas comedias, que serían la envidia y admiración de las demás naciones cuando, ahora, son, por lo regular, el objeto de sus críticas y de su risa (*Poética* 150)

Luzán critica el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega en que se mezclan lo trágico con lo cómico, pero no le reprocha como una figura que arruinó la escena española.

Lope de Vega no fue el corruptor de nuestro teatro. Éste jamás tuvo reglas, ni obras que se debiesen tener por arregladas, y así ¿cómo pudo Lope corromper ni desarreglar lo que nunca estuvo ordenado ni arreglado? Nuestras comedias, como

³⁴ Boileau se burla de Lope de Vega escribiendo lo siguiente: “Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées, / Sur la Scène, en un jour, renferme des années, / Là, souvent le Héros d’un spectacle grossier, / Enfant au premier acte, est barbon au dernier” (Boileau 1815, 18).

se ha visto y repito, nacieron sin arte. Lope no hizo más que llevar adelante y afirmar el desorden que halló establecido (*Poética* 478)

Luzán sí se lamenta de la ausencia de reglas en sus obras, pero no critica a los autores de los siglos anteriores. La mayor diferencia entre Luzán y Lope es que mientras éste da más importancia al entretenimiento del público, aquél busca algún aspecto instructivo en las obras dramáticas. Su postura queda bien expresada en las siguientes palabras de éste.

La fábula, pues, de una tragedia o comedia determinada será aquella acción que imita y representa el poeta con el fin de dar en ella encubierta alguna especial instrucción moral, atribuyendo aquella acción a tales personas, en tal tiempo y lugar y con tales circunstancias, ya sea todo inventado por el poeta (como sucede en las comedias y en algunas tragedias), ya sea sacada de la historia todo el argumento o parte de él, o solamente los nombres (*Poética* 493)

Ahora bien, ¿qué tipo de obra es *La poética* de Luzán? Naturalmente no se aleja de la autoridad aristotélica. Sebold, que preparó la edición crítica de la obra, presenta estadísticas de las autoridades referidas en el texto de Luzán. En la edición de 1737 hay 579 citas de 88 autoridades, entre ellas 179 son de Aristóteles. En la de 1789, en 694 citas de 105 autoridades, 191 son de Aristóteles (Sebold 1989, 107-10). Horacio, en el segundo puesto, se cita 55 y 68 veces en cada edición. Así se ve claramente que Luzán se basa principalmente en el griego. Tanto el contenido como su desarrollo están muy cerca de lo que escribió la autoridad helénica. La *Poética* aristotélica es breve, de modo que muchos comentaristas intentaron anotar el texto. Luzán era uno de ellos. Ahora lo que es preciso preguntarse es cómo era el acto de comentar y anotar de Luzán. Por ejemplo, comparamos lo que ambos dicen del carácter de la tragedia que trata la calamidad o la desdicha caída sobre un personaje noble:

[...] ésta [la comedia], en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla [la tragedia], mejores que los hombres reales (Aristóteles 1974, 132)

Y se halla en tal caso el que ni sobresale ha dicho, o de uno mejor antes que mejor (Aristóteles 1974, 170-71)

Paréceme, pues, que se podría decir que *la tragedia es una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de estas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder* (Poética 486; las cursivas son de Luzán)

Mientras Aristóteles dedica más espacio a la categorización, Luzán muestra mayor claridad y concisión, pero lo expresado por ambos no resulta muy distinto. Luzán no añade nada superfluo en su interpretación de lo que escribió Aristóteles. Luzán cita a los autores que le son cercanos para explicar mejor lo que discute. Debido a ello, cuenta con más testimonios que Aristóteles para fundamentar así sus argumentos.³⁵

Los temas que Aristóteles y Luzán tratan en sus obras son variados, pero excluimos los discursos sobre la dicción, la métrica y la escenografía, y nos concentraremos en los referidos a la tragedia porque la desviación de esas reglas se entendía como un defecto grave del teatro español: el quebrantamiento de las tres unidades.³⁶ Primero, veamos la unidad de argumento. De esto Aristóteles escribe:

La fábula tiene unidad, no, como algunos creen, si se refiere a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y así también hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna acción única. [...]

Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada,

³⁵ Lo confirma el testimonio de su hijo Juan Ignacio de Luzán, en las memorias de su padre: “á que se dedicó [Ignacio Luzán] al mismo tiempo, y con el mayor teson, como cosa de mas importancia, fué á juntar los materiales y echar los cimientos para el edificio de su *Poética*. A este fin iba estudiando á fondo las de Aristóteles y Horacio, en sus originales y en sus comentadores, y los mejores tratados que sobre esta materia se habian escrito” (“Memorias de la vida de don Ignacio de Luzán” 100).

³⁶ De las demás “reglas menores”, véase el primer capítulo del estudio sobre el teatro español del siglo XVIII por Guillermo Carnero (“Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral”), donde el autor aborda un pormenorizado estudio sobre las reglas neoclásicas cotejando no sólo a Aristóteles y a Luzán sino también a otros teóricos españoles y extranjeros de los siglos XVII y XVIII (Carnero 1997, 7-44).

no es parte alguna del todo (Aristóteles 1974, 155-57)

A la prolijidad de Aristóteles, Luzán contrapone la continuidad del argumento y los acontecimientos en las obras, utilizando la metáfora del círculo.

Todas las acciones esenciales de un poema u de una tragedia o comedia han de ir a parar y unirse en el fin y conclusión de la fábula, como los semidiámetros de un círculo se juntan todos en su centro. De esta manera tendrá la fábula la más agradable regularidad, como entre las figuras geométricas el círculo (*Poética* 513)

De la unidad de tiempo, se había suscitado una mayor controversia interpretativa entre los comentaristas y teóricos. Sobre la unidad temporal de la tragedia, en contraste con la épica, Aristóteles dice:

por la extensión; pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo, y en esto se diferencia (Aristóteles 1974, 143-44)

Antes de definir la unidad de tiempo, Luzán se lamenta de la controversia sobre ésta entre los teóricos.

No ignoro que los autores de poética han tomado diverso rumbo para establecer la unidad de tiempo y que llevados de un texto de Aristóteles, a mi parecer equívoco y tal vez mal entendido, se han dividido en varias opiniones. Porque como este texto asigne a la tragedia (y lo mismo se debe entender de la comedia) un periodo de sol, algunos por ese periodo han entendido un día natural de 24 horas, y por aquel pequeño exceso que permite Aristóteles, han alargado este espacio a 30 horas, y aun algunos a dos días; otros han entendido por periodo de sol un día artificial de 12 horas, esto es, con poca diferencia, el tiempo que está el sol sobre el horizonte. Pero si he de decir con sinceridad lo que siento, no hallo en alguna de estas opiniones la perfecta unidad de tiempo. Porque ¿qué unidad pueden hacer dos periodos de tiempo tan diversos como es el espacio de tres horas, que durará la representación, y el espacio de doce u de veinticuatro, u de cuarenta y ocho horas, que se pretende hacer durar la fábula? (*Poética* 515-16)

Y, a continuación, expresa claramente la unidad de tiempo tal como él la concibe.

Si algún poeta hiciese una comedia con la más exacta verisimilitud, reduciendo la fábula al espacio de tres o cuatro horas, cuantas suele durar la representación, no creo yo que alguno le censurase de haber faltado al precepto de Aristóteles sobre la duración de la fábula. Luego parece claro que Aristóteles no entendió señalar para

la unidad de tiempo el término preciso de veinticuatro horas u de doce, y sólo habrá querido decir, a mi entender, que lo más que podrá alargar el poeta el tiempo de su fábula era este espacio (*Poética* 517)

La actitud luzanesca al interpretar a Aristóteles se expresa elocuentemente en el siguiente pasaje, donde se alaba la verosimilitud, un valor reiteradamente referido al hablar del teatro.

Pero en la tragedia y comedia está presente el auditorio a lo que se ejecuta [en la escena], y ve con sus propios ojos los sucesos y las personas de la fábula como si desde una ventana estuviese mirando lo que pasa en una calle o plaza (*Poética* 518)

Al alcanzar la representación teatral un alto grado de verosimilitud, el auditorio se olvidará de la existencia de la ventana a través de la que contempla los sucesos y las vicisitudes de las personas que los protagonizan.

Finalmente consideraremos la unidad de lugar. Aristóteles no se refiere a ella pero más de medio siglo antes de Luzán, el abate Aubignac escribe:

Mais j'ose avancer que jusque'à present je n'ai trouvé personne qui l'ait expliquée, je ne veux pas dire entenduë, soit parce que les Auteurs de la Poëtique n'en ont rien écrit, & qu'on ne s'avise guere d'aller au delà des grands Maîtres; soit parce qu'on ne prend pas la peine de faire sur les Anciens toutes le [sic] reflexions necessaires pour en connoître l'art, quis souvent est couvert, & qui le doit êtres presque toûjours sous une apparente necessité du Sujet & des interêts des Acteurs. Aristote dans ce que nous reste de sa Poëtique n'en a rien dit, & j'estime qu'il l'a negligé, à cause que cette regle étioit trop connuë de son temps, & que les Choerus qui demeuoient ordinairement sur le Theatre durant tout le cours d'une Pièce, marquoient trop visiblement l'Unité du lieu (*Pratique* 86-87)

Luzán repite lo mismo y llega a la siguiente interpretación.

Pasemos ahora a la unidad de lugar, punto difícil y escabroso, no menos que los antecedentes. En Aristóteles no hay precepto expreso sobre esta unidad; pero se puede sacar por ilación de su doctrina, y quizás el omitirlo fue porque juzgó superfluo el advertir lo que ya de suyo era claro y evidente. De la misma razón y de la misma verisimilitud de donde dimana la regla de la unidad de tiempo, se origina también la unidad de lugar, y como es absurdo, inverisímil y contra la naturaleza de la buena imitación que mientras por los oyentes pasan sólo tres o cuatro horas, pasen por los actores meses y años, asimismo es absurdo, inverisímil y contra la buena imitación, que mientras el auditorio no se mueve de un mismo lugar, los representantes se alejan de él y vayan a representar a otros parajes distantes, y no obstante sean vistos y oídos por el auditorio. Consiste, pues, esta unidad en que el

lugar donde se finge que están y hablan los actores sea siempre uno, estable y fijo desde el principio del drama hasta el fin (*Poética* 520-21)

Admitiendo la posibilidad de pérdidas y errores en la transmisión del texto aristotélico, ante cualquier duda interpretativa, Luzán rechaza introducir extravagancia alguna. Para nosotros, que podemos acceder a los textos, a cierto grado fidedignos, de Aristóteles, de Horacio, de Aubignac o de Boileau, *La poética* de Luzán parece prudente en sus afirmaciones. Tal vez sea esta la esencia del libro de Luzán. Pues, Luzán no escribió su *Poética* para conformar la poesía y el teatro de su patria de un modo singular. Con Sala Valldaura podemos afirmar que: “La *Poética* de Luzán no pretendía, desde luego, aportar novedades a la teoría literaria, sino sintetizar lo que desde Aristóteles, Horacio y sus sucesivos comentaristas, como Muratori, se había ido consolidando como los principios para una literatura acorde con la pureza clásica, la razón y el buen gusto” (Sala Valldaura 2005, 55). Y su finalidad aquí es la verosimilitud de la representación como si el público “desde una ventana estuviese mirando lo que pasa en una calle o plaza” (*Poética* 518). Conseguida dicha verosimilitud, la ilusión o el engaño teatral posibilita la identificación del espectador e impide su distanciamiento. Lo que Guillermo Carnero apunta sobre esta función, que citamos a continuación integralmente, va a ser decisivo para el enfoque académico que presentamos en el siguiente apartado:

Asumiendo la identificación de modo radical y absoluto, y contando con la psicología primaria del espectador, se trata de aprovechar y potenciar la tendencia instintiva de éste a interiorizar y hacer propios los conflictos, las situaciones y las personalidades del drama, de tal modo que pierda de vista su mundo real para introducirse en el imaginario que le ofrece el teatro, sin que esa ilusión sea rota en ningún momento por nada que le haga percatarse de la índole ficcional de la representación. [...] Neoclasicismo pretende que el espectador se sitúe psíquicamente en el espacio imaginario sin encontrar obstáculo alguno ni en sí mismo ni en el espacio de la representación. O sea: 1.º) que se despoje de su propia identidad y asuma la de los personajes del relato atravesando la de los actores; 2.º) que abandone el espacio del coliseo para situarse en el del relato atravesando el espacio escénico; 3.º) que se traslade de su tiempo vital al tiempo del relato atravesando el tiempo escénico (Carnero 1997, 15)

El logro de la ilusión teatral que hace posible la subsunción de los espectadores en el mundo interior de la obra es excesivamente importante para el cumplimiento de la función instructiva del teatro.

Otra característica de *La poética* luzanesca es que no sólo hace referencia a obras grecorromanas y extranjeras, sino también a las españolas. Se trata de un proceso coincidente con el interés de definir las “Autoridades” en el primer diccionario de la Academia. La publicación del diccionario de la Real Academia (1726-39) confirió la posición de autoridades a Quevedo, Cervantes, Lope de Vega, Fray Luis de Granada y a los demás poetas y autores nacionales.³⁷ Como sagazmente señala Sebold, el neoclasicismo español significa, retrospectivamente, el “nuevo clasicismo español” (Sebold 1995, 151): tener su propia literatura, tener a sus propios autores, y tener sus propios clásicos. El entusiasmo por los clásicos españoles que mostró Luzán fue uno de los motivos de la resurrección de las obras de la edad de Oro. La mayoría de ellas se quedaron sin volver a publicarse más de una centuria, hasta el siglo XVIII. Impresores como Ibarra y Sancha publicaron a porfía la herencia literaria aureosecular. No había contradicción en que Sancha publicase las obras de Lope (1776-79) a la vez que publicaba la segunda edición de *La poética* de Luzán (1789). El interés central de Luzán no estaba en el alejamiento de la edad de Oro, sino en la sucesión de su arte de un modo perfeccionado. Con el sentido de lo “neoclásico”, el respeto a las reglas y a sus propios clásicos, Luzán mostró la dirección que debía seguir el teatro dieciochesco español.

Sin embargo, la promoción del teatro neoclásico con las obras originales tendría lugar varias décadas después de la publicación de su *Poética*, en los años que el conde de Aranda impulsó la reforma del teatro con sus colaboradores.

D. La metodología y obras analizadas

1. La metodología

El teatro, en su forma ideal del siglo XVIII, tenía una función instructiva al presentar el modelo a seguir por el público. Nuestro estudio se centra en la consideración de esta función instructiva y el discurso que forma la identidad de una colectividad como nación. Con este propósito analizamos el modo en el que el teatro

³⁷ Freixas Alás cuenta, en su tesis doctoral, el número de los ejemplos extraídos de las “autoridades” españolas en el primer diccionario de la Real Academia (Freixas Alás 2003, T. I, 407-12).

proporciona las expresiones que construyen y transmiten la identidad bajo la formulación moderna de la nación. Nuestra atención se dirige a las tragedias de esta época porque constituyen las obras orientadas a la clase más cercana al ejercicio del poder, la élite social, y que se consideraron por tanto como el vehículo más oportuno para tratar los asuntos y temas públicos. Las reglas clasicistas del teatro, especialmente las tres unidades, componen el requisito del género teatral para conseguir una representación verosímil, y a su vez muestran una cierta coincidencia con el criterio del análisis del discurso que hemos estudiado en el apartado I. C. como enunciaciones en las que se fundamenta el discurso de la nación. Teniendo en cuenta esta coincidencia, a continuación plantearemos distintos enfoques para el análisis del texto de las obras según las tres categorías: identidad, tiempo y espacio.

Sin lugar a dudas, la identidad nacional refiere la cuestión de la identidad colectiva: el nosotros. Es ésta una temática que por razones obvias no puede presentarse de un modo unilateral sobre el escenario. Al hablar del nosotros, siempre se requiere la existencia de los otros porque para hablar de qué y quiénes somos, tenemos que mostrar qué y quiénes no somos. Paul Cartledge, en su aproximación a lo que son los griegos, resalta el concepto de *alterité* de Emanuel Lévinas.

As redefined and reconstituted by Levinas, alterity has come to mean in particular the condition of difference and exclusion suffered by an 'out' group against which a dominant group and its individual members define themselves negatively in ideally polarized opposition (Cartledge 2002, 2)

El discurso en torno al nosotros y los otros desempeña así un papel central en la presentación de la identidad del nosotros que, naturalmente, no está exenta de variaciones internas. Sin embargo, ciertas características cargadas de valor especial pueden invalidar grandes o pequeñas diferencias dentro del grupo, y a su vez, pueden dar lugar a construir la dicotomía entre el nosotros y los otros como el factor decisivo de la diferencia entre éstos. Por lo tanto, es necesario preguntarse cuál es el eje que forma y mantiene una dicotomía tal.

Por otra parte, nunca es posible presentar la totalidad del nosotros en la escena. Este problema encuentra una solución en su representación mediante un objeto o un personaje que represente convincentemente la totalidad del grupo. "Representación" se

revela así como una palabra que no cesa de interesarnos en el estudio del teatro. De hecho, el término “representación” cuenta con dos sentidos estrechamente relacionados con esta cuestión: 1) el propio de la exhibición teatral, es decir, de la función; 2) la representación de aquello que no puede presentarse de un modo completo en la escena y que, por tanto, sólo puede mostrarse en base a una convención. Por ejemplo, al presentarse “el pueblo” en la escena, no vemos a cada personaje sino que percibimos la pluralidad *representada* por ellos. En el sentido estricto del término, exponer la totalidad de un grupo en la representación teatral es físicamente imposible. La función teatral requerirá, por tanto, el establecimiento de una relación representacional en la que la colectividad pueda ser encarnada, de un modo verosímil, por un solo individuo o un pequeño número de personajes. Es esta relación representacional la que hace posible que la totalidad de la colectividad del nosotros se haga presente en el escenario a través de su expresión metafórica y convencional. Dado que la colectividad del nosotros se expresa en dicha relación representacional a través de un sujeto individual particular, la acción de la obra inevitablemente trata del nosotros, sin romper la unidad de argumento. Por consiguiente, en las tragedias neoclásicas, la complicación argumental del teatro barroco resulta ausente.

En este proceso la colectividad se diferencia de los otros no en base a los atributos de su caracterización sino a partir de la elección arbitraria de unos factores diferenciadores. Cualquier atributo que permita el establecimiento de la diferencia entre el nosotros y los otros será utilizado en un juego en el que, a su vez, se abstraerán todos los demás obstáculos para la presentación de un nosotros homogéneo. Principalmente, el nosotros se constituirá en la posibilidad de establecer dicha relación representacional. Es desde la consideración de este proceso, multidimensional y complejo, que nuestro análisis intenta mostrar cómo se establece el vínculo entre un objeto individual (ya sea una figura, un episodio, una ciudad, etc.) y una colectividad concreta o abstracta: la identidad.

Estudiaremos el discurso sobre el espacio a partir de una aproximación que permita el establecimiento de las ideas de “interior” y “exterior”, delimitadoras del contorno de la totalidad del nosotros frente a los otros. La división entre el nosotros y los otros se expresa visualmente en la escena o en las palabras de los personajes. Resultará necesaria aquí la consideración tanto del discurso sobre el espacio que

establece una división geográfica entre el nosotros y los otros, como del uso eficiente del limitado espacio de la escena. El espacio del nosotros se construye como un espacio cerrado por supuestas paredes artificiales o naturales que dividen el mundo en dos partes: el interior y el exterior. El vínculo que enlaza la nación etimológicamente con la tierra plantea un nivel determinante en el carácter de la persona, y de este modo, se considera que aquellos que conviven en el mismo espacio comparten el mismo carácter. El carácter se concibe así como un patrón colectivo determinado de un modo trascendente que constituye, por tanto, el pilar de la identidad.³⁸

De igual modo, la relación representacional entre lo individual y lo colectivo se establece también en el espacio de un modo preciso. El mundo implicado en la obra es mucho más amplio que el espacio que la escena presenta al público. La acción que sucede sobre las tablas refiere continuamente a ese mundo invisible pero insinuado en la conversación de los personajes. Ese espacio imaginario se superpone a la escena en virtud de un discurso en el que el conocimiento certero y la escenificación fidedigna del territorio no son tan importantes como la posibilidad de connotar a través del espacio cerrado del escenario el espacio más amplio que se le superpone. Se desdibujan las diferencias internas en una amplitud imaginada, a la vez que se identifica el espacio cerrado de las tablas con un territorio más allá del paisaje representado, el lugar del nosotros. Se establece así la relación representacional del espacio en la que la homogeneidad interna del ámbito cerrado del escenario se sostiene también en el espacio que se le superpone. El espacio cerrado se amplía al espacio extendido y lo individual pasa a representar lo general, aplicándose la identidad de aquél a éste. De este modo, el límite del espacio teatral resulta superado por el discurso que entra en juego en la práctica teatral.

La preparación meticulosa del espacio testimonia el deseo del autor de dotar su obra de verosimilitud conforme a las reglas del arte poética. Podríamos decir que presentar una escena observando la unidad de lugar sin perturbar el desarrollo del argumento es un artificio fruto del ingenio de los dramaturgos, tanto como el imperativo representacional impuesto por las limitadas dimensiones del escenario.

³⁸ La importancia conferida por los ilustrados a la influencia del clima y la geografía en la configuración del carácter de los pueblos resulta patente, por ejemplo, en las cartas III, IV, XI, XXVI, LXII y LXXVI de las *Cartas marruecas* de Cadalso. Véase la nota de Martínez Mata a su edición de la obra (*Cartas marruecas* 15, n. 10; también la nota complementaria a ésta en 311-12).

Finalmente, en lo relativo al tiempo, podemos estudiar su discurso a partir de la consideración de la utilización del mito y de la historia, así como del anacronismo. Encontramos aquí el discurso que retrocede al pasado histórico, incluso a tiempos míticos, para justificar la continuidad de la tradición y la autenticidad de la colectividad. El teatro neoclásico toma sus temáticas no solamente de hechos fidedignos, sino también de hechos cuya exactitud histórica es objeto de controversia. La referencia al pasado exageradamente remoto sirve para situar una supuesta historia al servicio de la acción de la obra, tal como sucede en el caso de los episodios legendarios, como veremos más adelante. El pasado compartido establece así una continuidad histórica que sustenta la razón de ser del nosotros, de forma y manera que cuanto más distante es su origen menos puede ponerse en duda.

De igual modo que la escena es un espacio acotado, el tiempo de la representación teatral resulta limitado. La obra teatral se constituye inevitablemente como una cosa *in medias res*. Por lo tanto, para desarrollar el argumento en su totalidad, el contexto que precede al argumento debe facilitarse de algún modo, tal como por ejemplo hacían las tragedias griegas mediante el prólogo.³⁹ Una obra teatral necesita un tiempo precedente, y éste se conecta con el tiempo actual de su representación en la escena. Los espectadores experimentan el tiempo dentro de la obra como el tiempo en el que son testigos de los acontecimientos que suceden frente a ellos. Recordemos que Luzán defendía que el auditorio viese “los sucesos y las personas de la fábula como si desde una ventana estuviese mirando lo que pasa en una calle o plaza” (*Poética* 518).

Pero el tiempo de la obra teatral no se conecta solamente con el pasado, sino también con el futuro. Encontramos también el discurso que liga anacrónicamente el presente de la obra al futuro, con el objetivo de mostrar la perdurabilidad de su argumento. El tiempo interno de la obra se enlaza con el futuro a través de la referencia a tiempos venideros. Como el tiempo que transcurre en el teatro es a la vez el presente de los espectadores que contemplan la escena, la ilusión les hace participar en las situaciones representadas e implica que éstos compartan el tiempo de la obra, junto con su pasado y futuro. Esta continuidad temporal sugiere, incondicionalmente, las

³⁹ Aubignac lo explica de la siguiente manera: “Les premiers & les plus ordinaires Prologues de la Tragédie Grecque sont ceux que faisoit l’un des principaux Acteurs qui venoit expliquer aux Spectateurs, non pas l’Argument de la Pièce, mais tout ce qui s’étoit passé de l’histoire concernant le Theatre jusqu’au point que s’en faisoit l’ouverture & que l’action Theatrale commençoit” (*Pratique* 145-46).

experiencias comunes que tuvo, que tiene y que va a tener un grupo. Es decir, la comunión de estas experiencias (las que han sucedido y las que todavía no han acontecido) garantiza la identidad colectiva del nosotros así como su perduración. De este modo, el sentimiento compartido del nosotros constituye el resultado de una concepción histórica que, desde una dimensión amplia del tiempo, reconoce la existencia de la colectividad del nosotros en el pasado, su continuidad en el presente y su proyección en el futuro.

A partir de los resultados del análisis de las obras a través de los tres enfoques planteados (identidad, tiempo y espacio), inferimos nuestra conclusión destacando las características generales de la tragedia neoclásica.

2. Obras analizadas

Por los motivos expuestos hasta ahora, nuestro objeto de estudio deben ser las tragedias neoclásicas, un género que se dirigía a la élite social, la clase más cercana al poder con la problemática más general y amplia para la vida social. Aunque Josep Maria Sala Valldaura ofrece una lista de las tragedias donde enumera hasta 298 obras (Sala Valldaura 2006, 489-98), excluyendo las traducciones y adaptaciones de obras extranjeras, vamos a tratar las obras originales bajo la influencia del conde de Aranda y su reforma del teatro, porque consideramos que estas obras reflejan mejor la función social que se buscaba en el teatro en el Setecientos, que hemos estudiado en el apartado II. A., y la mayoría de ellas tuvieron la oportunidad de representarse. Así mismo, para obtener la idea general, tomamos como referencia una obra compuesta independientemente de la reforma arandina, y otra prohibida a causa de motivos ideológicos. Analizamos también las obras que comparten sus ideas, compuestas después de la caída de Aranda del poder. Por todos estos motivos nos centramos en el análisis de las cinco obras siguientes (por orden cronológico) sin intentar aumentar su número por otras razones distintas a las de nuestro propósito académico.

La muerte de Munuza de Gaspar Melchor de Jovellanos, compuesta en 1769, se representó en Gijón, la ciudad natal de Jovellanos, en 1782. Después de ser revisada por el autor se representó de nuevo en Madrid en 1790. Trata de don Pelayo y del inicio de la Reconquista. Es la única tragedia de Jovellanos.

Solaya o los circasianos de José de Cadalso, fue seguramente compuesta en 1770, aunque la censura prohibió su representación. Se sitúa en Circasia, al pie de las montañas del Cáucaso, y el argumento es totalmente creación original del autor.

Numancia destruida de Ignacio López de Ayala, contertuliano de Moratín y de Cadalso, compuesta en 1774, trata de la caída de la ciudad de Numancia en 133 a. C., después del sitio romano. Publicada en 1775, se estrenó en 1778.

Guzmán el Bueno es la tercera y última tragedia de Nicolás Fernández de Moratín. Escrita en 1777, trata un episodio de 1294 cuando Alonso Pérez de Guzmán, encargado de la defensa de Tarifa, defiende la plaza sacrificando la vida de su propio hijo, capturado por el enemigo.

Raquel de Vicente García de la Huerta, representada en Madrid en 1778 y publicada también ese mismo año. Cabe mencionar que se había representado anteriormente una versión que desconocemos en Orán, en 1772, donde su autor estaba desterrado, dato que nos indica que la composición debe ser anterior a esa fecha. La obra se centra en la leyenda del amor de Alfonso VIII por una judía toledana, relatada en la *Crónica General*. Sabida es la contienda entre el autor y el conde de Aranda, la que causó el destierro de aquél por éste.

Aparte de estas obras, nos referiremos también, aunque de un modo secundario, a otras obras coetáneas como *Hormesinda* de Moratín, *Don Sancho García* de Cadalso, *El Viting* de Cándido María Trigueros, *Doña María Pacheco, mujer de Padilla* de Ignacio García Malo, y *Pelayo* de Manuel José Quintana.

Hormesinda de Nicolás Fernández de Moratín es la segunda tragedia de su autor y se representó en Madrid en 1770. Esta obra inicia la reforma del teatro del conde de Aranda y trata el mismo tema que la obra de Jovellanos.

Don Sancho García de José de Cadalso, que obtuvo el permiso de representación en 1771, es la segunda tragedia de Cadalso. Trata de la lucha interna que sufre la condesa de Castilla, enamorada de Almanzor, rey de Córdoba, quien le ordena asesinar a su propio hijo y heredero del condado, Sancho García, con la intención secreta de usurparle el territorio.

El Viting de Cándido María Trigueros es una tragedia escrita en 1768. Después de prohibirse la representación por la censura a causa de su temática, el autor corrigió el texto en 1776. La obra trata del tema del regicidio en el imperio chino a manos de una

princesa tártara.⁴⁰

Doña María Pacheco, mujer de Padilla de Ignacio García Malo es una tragedia representada en 1789. Pasó la censura en 1787 y obtuvo la respuesta positiva de Tomás de Iriarte, contertuliano de Cadalso, Moratín y López de Ayala. Relata el episodio histórico de la viuda de Juan de Padilla de Toledo, María, que comandó y fue derrotada en la rebelión contra Carlos V.

Pelayo de Manuel José Quintana se representó en 1805 por primera vez. Recibido con gran fervor, regresó en varias ocasiones a los escenarios tras la ocupación napoleónica de España. Trata del mismo tema que *La muerte de Munuza* de Jovellanos y *Hormesinda* de Moratín.

E. Recapitulación

El teatro neoclásico tenía el objetivo instructivo de presentar el modelo que ser seguido por el público, dirigiendo las tragedias a la élite social para que frenase su pasión, como público más cercano al poder, y disciplinase así sus actos. Esta función presenta una cierta similitud con la formación discursiva de la nación que genera el discurso apto y útil para que la gente se identifique como integrantes de la misma. La reforma del teatro disfrutó del patrocinio del conde de Aranda que contaba con el apoyo de los literatos. Por este motivo, hemos situado nuestro objeto de estudio en las tragedias de esta época. El teatro neoclásico tiene reglas estrictas para conseguir una verosimilitud en la representación, y en España del siglo XVIII destaca Ignacio de Luzán como un teórico clasicista. Hemos estudiado las reglas clasicistas del siglo XVIII siguiendo su influyente libro *La poética*. A continuación hemos planteado nuestro método para el análisis de las obras teatrales y hemos presentado las obras objeto de estudio en nuestro análisis.

⁴⁰ Hemos realizado una edición crítica de la obra que puede ser consultada en la revista electrónica de la Universidad de California (Santa Barbara), *eHumanista*. Véase Tomita 2014, 226-99.

Segunda parte Análisis de las obras

III. *La muerte de Munuza* de Gaspar Melchor de Jovellanos

A. La obra⁴¹

Contamos solamente con dos obras teatrales fruto de la pluma de Gaspar Melchor de Jovellanos. Sin embargo, en el transcurso de su vida, el más destacado ilustrado del siglo XVIII nunca perdió el interés por este campo de la creación literaria. Su única tragedia que aquí estudiaremos, *La muerte de Munuza*, tuvo varias fases de redacción. Escrita en 1769, Jovellanos corrigió el texto entre 1771 y 1772 e introdujo posteriormente algunos cambios⁴² de no poca importancia antes del estreno en Madrid. Años más tarde, en 1796, leería su famosa *Memoria sobre las diversiones públicas* en la Junta pública de la Real Academia de la Historia, finalizado en 1790 y publicado póstumamente en 1812, en el que Jovellanos formula su observación sobre el teatro como diversión y discute la necesidad de su reforma.

Esta reflexión me conduce a hablar de la reforma del teatro, el primero y más recomendado de todos los espectáculos, el que ofrece una diversión más general, más racional, más provechosa, y por lo mismo el más digno de la atención y desvelos del gobierno. Los demás espectáculos divierten hiriendo fuertemente la imaginación con lo maravilloso, o regalando blandamente los sentidos con lo agradable de los objetos que presentan. El teatro, a estas mismas ventajas que reúne en supremo grado junta la de introducir el placer en lo más íntimo del alma, excitando por medio de la imitación todas las ideas que puede abrazar el espíritu, y todos los sentimientos que pueden mover el corazón humano (*Memoria sobre las diversiones públicas* 198)

Jovellanos señala la influencia del “espectáculo capaz de instruir o extraviar el espíritu, y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos” (*Memoria sobre*

⁴¹ Empleamos la edición preparada por José Miguel Caso González como texto de base. Véase la Bibliografía. Citamos esta tragedia con los números de acto, escena y página(s) entre paréntesis en el texto.

⁴² Por ejemplo, el cambio del nombre de la hermana de Pelayo: Dosinda por Hormesinda.

las diversiones públicas 198), considerándolo por ello superior a otras diversiones. Es ésta una idea compartida tanto por el conde de Aranda, promotor de una serie de reformas teatrales, como por los literatos que participaron en su movimiento. Durante su época sevillana, Jovellanos frecuentó el salón de Pablo de Olavide, competente colaborador de Aranda, y llevó a cabo la traducción castellana de la *Iphigénie* de Jean Racine mientras escribió su comedia sentimental, *El delincuente honrado*. Allí tuvo como contertuliano a Cándido María Trigueros, erudito polígrafo y también autor de numerosas obras teatrales.

En el prólogo a *La muerte de Munuza*,⁴³ Jovellanos escribe:

La acción sobre que escribí mi tragedia es la muerte de Munuza, acción la más grande y distinguida que contiene nuestra historia, si no por su esencia, a lo menos por el íntimo enlace que tiene con los principios de la restauración de la patria. ¿Para qué buscamos argumentos en la historia de otras naciones, si la nuestra ofrece tantos, tan oportunos y tan sublimes? (*Munuza* 360)

Las palabras de Jovellanos testimonian su interés por la dimensión nacional del teatro desde el momento de la elección misma de la temática dramatizada. La obra trata lo que el propio autor llama “acción la más grande y distinguida que contiene nuestra historia”, el comienzo de la Reconquista. Con anterioridad a Jovellanos había sido tratada por autores como Gabriel Lobo Lasso de la Vega, Alonso López Pinciano, y Lope de Vega, entre otros (Selimov 2000, 234).

Asimismo, la historiografía hasta entonces había tratado profusamente el período representado en la obra. El relato histórico situaba su comienzo en el año 711 cuando los ejércitos musulmanes atravesaron el estrecho de Gibraltar iniciando una rápida penetración que abarcaría prácticamente la totalidad de la península ibérica. La irrupción de las tropas islámicas provocaría el repliegue de los pobladores cristianos en las zonas montañosas del norte peninsular, donde librarían una tenaz resistencia que encontró en la figura mítico-histórica de Pelayo un caudillo de dimensiones épicas. En el año 718 (o tal vez más tarde, en torno al 722) la victoria de Pelayo en Covadonga constituyó el primer episodio en la larga contienda que, sólo con posteridad, recibió el nombre de Reconquista.

⁴³ *La muerte de Munuza* se presenta con innumerables paratextos, tanto en su prólogo como en las veintidós “Notas para aclarar algunos pasajes de esta obra” donde el propio autor describe el proceso de composición y las etapas de su redacción.

La figura de Pelayo como el restaurador de la patria sería objeto de innumerables obras literarias que combinarían por igual elementos míticos con circunstancias históricas no exentas de tergiversaciones. Esta mistificación configuraría a Pelayo como un personaje a medio camino entre el mito y la realidad. En este sentido, con relación a la caída del reino visigodo y el inicio de la Reconquista, Julián Marías escribe: “Los historiadores han desmenuzado todos los ingredientes de la leyenda, y resulta que nada es seguro, y todo de una tremenda imprecisión” (Marías 1985, 87). Con el paso del tiempo, la leyenda acrecentaría su presencia y difusión penetrando de un modo inadvertido en la tradición folclórica y la creación literaria. La imaginación poética cubriría así el vacío documental y la falta de fuentes históricas fidedignas convirtiendo el episodio de Pelayo en un mito popular adorado durante generaciones.

Es en el marco de esta mistificación, producto a partes iguales de la fabulación literaria y la crónica histórica, donde debemos situar el relato de tintes legendarios de Munuza, el gobernador árabe de Gijón, cuyo rendido amor por la hermana de Pelayo le llevó a tramar distintas intrigas para lograr su matrimonio. Desde su refugio en los montes asturianos y como caudillo de las tropas cristianas, Pelayo se enfrentó al ejército de Munuza consiguiendo vencer a quien pretendía el amor de su hermana. Distintos registros históricos consignan este episodio: concretamente, la *Crónica de Alfonso III* (la segunda versión llamada ovetense) y la *Historia de rebus Hispaniae* de Rodrigo Jiménez de Rada (*Crónica de Alfonso III* 108; cit. en Fernández de Moratín 2007, 461-62), así como la *Historia General de España* de Juan de Mariana, frecuentemente citada en el siglo XVIII (Mariana 1733, 1-11).

El propio autor presenta el argumento de la obra del siguiente modo:

El argumento de esta tragedia es la muerte de Munuza, gobernador de Gijón puesto por los moros, donde residía Dosinda, hermana de Pelayo. Mientras éste permanecía en Córdoba, ajustando varios tratados con el rey Tarif, Munuza intenta casarse con Dosinda, prometida a Rogundo, noble y distinguido joven asturiano. [...] Pelayo se sorprende al oír tal intento y tal insulto, se enfurece y le impropera. El tirano procura mitigarle, y no consiguiéndolo, manda asegurarle secretamente en el castillo, y que se acelere la preparación de su desposorio con Dosinda. Se subleva el pueblo; los gijoneses se apoderan del fuerte, y al tiempo de conducir los moros a él a Pelayo, Rogundo, libre, les

arrebata la presa, y capitaneando a los nobles, lleva el exterminio a todas partes. [...] Pelayo se apodera de su hermana; Munuza se retira a morir, sostenido por Achmet; huyen de Gijón los moros asustados, y Pelayo, Rogundo, Suero y los demás asturianos celebran esta acción, tan venturosa para la restauración y tranquilidad de aquel país (*Munuza* 373)

Como antes apuntábamos, Jovellanos escribió esta obra en 1769 y se representó por primera vez en 1782. Tras diez años y varios cambios, la obra se representaría nuevamente en 1792, publicándose dos años más tarde. En torno a estas fechas aparecieron dos obras con el mismo tema que *La muerte de Munuza: Hormesinda* (1770) de Nicolás Fernández de Moratín y *Pelayo* (1805) de Manuel José Quintana, ambas tragedias ajustadas a las reglas.⁴⁴

A continuación, estudiaremos el discurso que configura el modelo y la imagen de la nación en *La muerte de Munuza*, refiriendo expresamente a estas dos tragedias cuando el análisis lo requiera.

B. Identidad

Como antes señalábamos, el drama se sitúa en el período de la ocupación islámica, cuando Munuza, gobernador musulmán de Gijón, anhela la mano de Hormesinda (Dosinda, en el argumento citado arriba), alejando a su hermano Pelayo enviándolo a Córdoba y, en su ausencia, arresta a los nobles asturianos contrarios a su propósito de contraer matrimonio. Este matrimonio implica el enlace de Munuza con la sangre de Pelayo, linaje en el que el pueblo asturiano se ve respetado como descendiente de los godos, constituyendo un índice clave que le permite distinguirse

⁴⁴ Es probable que en 1780 se publicase otra obra titulada *Pelayo*. Caso González, en una nota al texto de la obra de Jovellanos, informa que [Pedro] Enrique Ramos publicó en Barcelona una tragedia de tres actos (Jovellanos 1984, 461 n. 21). Sin embargo, esta obra no está catalogada en la Biblioteca Nacional de Madrid, ni en la British Library. Tampoco la registra la Biblioteca del Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, de la Universidad de Oviedo (donde Caso González fue catedrático), conocida por su completa colección de materias de este siglo. La *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII, 1708-1808*, catálogo de obras teatrales representadas en los teatros madrileños desde 1708 hasta 1808 compilado por Andioc y Coulo, tampoco consigna la puesta en escena de la obra, ni la registra Francisco Aguilar Piñal en su monumental *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* (T. VII, 37-38). Por último, debemos señalar que el propio Caso González no hace referencia a su texto ni contenido.

de otros pueblos. Podemos reconocer esto tanto en las palabras de los cristianos como en las del musulmán.

- Rogundo La sangre de los godos
que nuestros nobles pechos conservaron (*Munuza*, I, i, 380)
- Acmeth este pueblo orgulloso, que idolatra
la sangre de los godos (*Munuza*, I, iii, 388)
- Pelayo La sangre ilustre de los reyes godos,
que aún conservan las venas de mi hermana,
los restos de una estirpe casi extinta (*Munuza*, IV, i, 424)

A lo largo de la obra la referencia a “la sangre” aparece en 32 ocasiones. La importancia que se le otorga resulta pues evidente. Incluso el fiel vasallo de Munuza, Acmeth, reconoce la grave violación que entraña este matrimonio y al conocer el intento de su señor se sorprende diciendo: “¡Cielo santo! / ¿Vos su esposo, señor?” (*Munuza*, I, iii, 387), previendo claramente su funesto desenlace.

- Acmeth El himeneo,
que os enlaza a la sangre de Pelayo,
celebrado en Gijón por unos medios
tan duros y violentos, es forzoso
que mueva contra vos cuantos aceros
manejan los feroces asturianos (*Munuza*, II, viii, 404)

El miedo a que la sangre de cristianos y musulmanes se entremezcle, es decir, al mestizaje de sus estirpes, se expresa en frases como “insultadas las matronas / y violadas las vírgenes” (*Munuza*, I, i, 379) o “las ilustres doncellas destinadas / poblarán la clausura de un serrallo” (*Munuza*, IV, i, 424) que refieren el temor a que las mujeres sean violadas. El matrimonio tramado por la intriga de Munuza constituye una afrenta al linaje de Pelayo y va más allá de lo soportable por los asturianos, que se consideran descendientes de los godos. En la obra de Quintana, es el propio Pelayo quien desea la muerte de Hormesinda, tras conocer la decisión de su hermana de vincularse con el enemigo para salvar al pueblo asturiano:

- Leandro [...] aleja el pensamiento
De esta flaca mujer; para ti es muerta.

con un poder infame, conseguido
a fuerza de delitos y traiciones,
queréis con este enlace esclarecido
cubrir todo el oprobio que os humilla (*Munuza*, III, vii, 421)

Munuza se revela como objeto del odio para los asturianos porque viola no solamente su linaje sino también sus costumbres culturales como la religión o las leyes. Inversamente, mientras el pueblo asturiano logre conservar incólumes sus costumbres, podrá seguir distinguiendo su identidad. Es precisamente por su deliberada y consciente transgresión de esta línea divisoria entre el nosotros y los otros por lo que Munuza se convierte en un personaje abominable. La muerte de Munuza, referida en el título y que se producirá al final de la tragedia, será así la única forma de restaurar y defender la pureza de la identidad astur.

De este modo, integra la obra una pluralidad de parlamentos que distinguen el nosotros de los otros. Sin embargo, la totalidad del nosotros no puede aparecer en escena directamente y será la figura individual de Pelayo la que encarnará su representación colectiva. Observamos esto en las palabras de Acmeth:

Acmeth Venerado
 por los nobles de Asturias como un resto
 de la sangre real, sólo en su brazo
 funda España su última esperanza.
 Nacido al pie del trono, los palacios
 de sus reyes le vieron en la cuna (*Munuza*, I, iii, 388)

Por su linaje real y noble nacimiento, el pueblo asturiano reconoce a Pelayo como la representación legítima de la colectividad y de su esperanza. Esta legitimidad resulta reforzada en el proceso de decisión que llevará a su reconocimiento como “caudillo” en la sublevación contra Munuza. Consideremos a continuación la conversación entre Pelayo y su vasallo Suero:

Suero [...] pero esta acción bizarra
 necesita un caudillo. Y pues el cielo
 conserva en vos la esclarecida rama
 de nuestros reyes, sedlo desde ahora;
 y entretanto que Asturias, ayudada
 de sus nobles, sobre un luciente escudo
 levanta en vos a su primer monarca,

dignaos de aprobar nuestros deseos.
Pelayo Mi amistad los acepta (*Munuza*, IV, i, 427)

Es interesante señalar que, si hubiera sido evidente el papel de Pelayo como legítimo representante de todo su pueblo, no habría sido necesario este proceso de reconocimiento por parte de su gente y vasallos. Este reconocimiento constituye, sin embargo, un paso indispensable que funda la relación representacional en virtud de la cual la suerte de Gijón, e incluso de toda España, queda unida a la persona del héroe astur. En este sentido, en las obras de Nicolás Fernández de Moratín y de Manuel José Quintana sobre este mismo tema, podemos observar también la cuidadosa inclusión en el drama del proceso de la elección de Pelayo como representante de la colectividad.

Trasamundo Los astures y cántabros famosos
(pueblo indomable, escándalo de Roma),
a inclinar la cerviz poco enseñados,
con tardía cadena mal atados,
buscan tus pies humildes, todos claman
por su señor; por todos sus ancianos
la religión, la vida, las haciendas
y el alma depositan en tus manos (*Hormesinda*, III, i, 290)

Alfonso ¿Quién nos alienta,
Y en nombre de la patria nos inflama?

Los nobles Pelayo

Alfonso ¿Quién pues ser nuestra cabeza
más bien merece, y fundador ilustre
del nuevo estado que a rayar comienza?

Leandro Pelayo.

Alfonso Él nuestro rey, caudillo nuestro
debe ser, ciudadanos.

Los nobles Él lo sea.

Alfonso ¿Oyes el voto universal? (*Pelayo*, IV, iii, 67a-b)

Es en virtud de este proceso que la representación de la totalidad del pueblo asturiano, ausente en las tablas, es conferida a la figura Pelayo. Como bien dice Suero: “en su vida soberana / tiene la patria su mayor apoyo” (*Munuza*, IV, viii, 435). De esta manera, el nosotros considerado como una colectividad tanto por su linaje como por las costumbres culturales que comparte, elige la figura que le representa no sólo por la legitimidad de la sangre sino también por medio de un proceso que, en

cierta medida, podríamos calificar de democrático.⁴⁵

C. Espacio

El espacio del nosotros se sitúa en la ciudad de Gijón tal como indica una breve acotación al principio de la obra:

El teatro representará una parte del palacio del Gobernador, en cuyo atrio se supone la escena; otra, un resto de la ciudad de Gijón, y en él un fuerte que domine la marina, que deberá descubrirse en el fondo de la escena (*Munuza*, 377)

En el fondo de la escena se representa el mar como límite de la tierra. Suero dice: “Esta plaza, / por parte del poniente defendida de un gran fuerte, por otras rodeada / del ancho mar, no tiene más salida / que una muy peligrosa, y será vana / cualquiera tentativa” (*Munuza*, IV, i, 426). Así mismo, se reitera la referencia tanto a la muralla que encierra la ciudad, como a las escarpadas montañas que rodean la tierra asturiana donde se encuentra Gijón. Murallas y montañas son límites artificiales y naturales que han defendido a los cristianos en Asturias.

Rogundo [...] nosotros,
que al septentrión de España retirados
y al abrigo de rocas y montañas
opusimos los pechos asturianos
por última defensa a sus violencias (*Munuza*, I, i, 379)

⁴⁵ Queremos apuntar que la sucesión real entre los godos no se basaba en el linaje de sangre sino en el mérito o la fuerza. La ausencia de un sistema de sucesión hereditaria fue uno de los factores que dotaron de inestabilidad el reino visigodo a lo largo de su historia.

In fact, the principle of hereditary succession to the throne never took root among them, though some of the kings tried hard to establish it; and the method of succession was still an unsolved problem when the kingdom was destroyed. Throughout the entire history of Visigothic Spain only two kings were followed on the throne for more than a couple of years by their sons. These were Leovigild and Chindasuinth; and at least in the case of Leovigild contemporaries thought it worthy of remark that his son was able to succeed him in peace (Thompson 1969, 19)

Pelayo Las quebradas
 rocas de esta provincia son asilo
 de muchos combatientes (*Munuza*, IV, i, 426)

Estas citas muestran cómo las montañas constituyen una suerte de muralla natural como bordes que limitan el espacio donde vive el nosotros a la vez que configuran el contorno de su colectividad. Gijón y Asturias se representan así como un espacio cerrado por dos tipos de fortificaciones, naturales y artificiales. Ambas murallas aparecen no en la escena sino en las conversaciones entre los personajes.

En la obra resulta también manifiesta la importancia otorgada por los ilustrados, por ejemplo, Montesquieu y Voltaire, a la influencia del clima y la geografía en la configuración del carácter de los pueblos (véase la nota 15 del capítulo II). Los valientes asturianos son “vecinos siempre al jabalí y al oso” (*Munuza*, IV, i, 423) y “Criados en los montes, sus recreos fueron siempre la lucha y los combates” (*Munuza*, II, viii, 405). Junto a las costumbres culturales, los hábitos de la vida diaria sirven para fundamentar la identidad compartida. Sin embargo, en contraste con esto, resultan escasos en la obra los parlamentos que relacionan el carácter de los enemigos musulmanes con la geografía porque, como hemos mostrado arriba, su cabecilla Munuza había pertenecido a la misma comunidad de la que se separó en una confrontación irresoluble al convertirse al Islam. La razón de esta ausencia de referencias territoriales en la construcción del carácter de Munuza resulta clara: dado que una vez formó parte del nosotros como compatriota y cristiano, la tiranía y la crueldad del ahora musulmán deben ser atribuidas a su conversión al Islam y no a su lugar de nacimiento. Volveremos más adelante a este tema cuando consideremos de un modo más detenido el discurso que relaciona los caracteres de los otros con su hábitat en el siguiente capítulo, dedicado a *Solaya o los circasianos* de José de Cadalso.

En este espacio cerrado (tanto por el mar y las montañas como por las murallas) el nosotros se reconoce como la colectividad que vive separada de los otros, compartiendo un mismo carácter. La existencia paralela de otras comunidades fuera de Asturias contribuye también a la construcción de la imagen de este espacio cerrado del nosotros alejado del resto.

- Suero [...] de Vizcaya
le avisan que la guerra en sus estados
ha vuelto a renacer (*Munuza*, I, ii, 384)
- Pelayo El destino, que hoy lloran las provincias
que están al sur de Asturias retiradas,
va a ser el nuestro (*Munuza*, IV, i, 424)

El interior y el exterior que separan las murallas se construyen así en referencia al amplio espacio extendido más allá de Asturias. Recordemos que Pelayo, ausente al principio de la obra, fue enviado al reino de Córdoba, fuera de Asturias. De este modo, en base a las diferencias entre el interior y el mundo exterior, se confiere el valor particular al espacio cerrado del nosotros para que sea adorado y, por lo tanto, defendido.

Simultáneamente, un espacio geográficamente más amplio se superpone al limitado espacio del nosotros. Munuza, que obstinadamente anhela el amor de Hormesinda, advierte que en caso de no obtenerlo “tiemble de mi furor España toda” (*Munuza*, I, iii, 389) mientras Pelayo expresa su aflicción diciendo: “Pues, qué, España / ¿no podrá sacudir el yugo indigno / sin doblar la cerviz a otro más duro?” (*Munuza*, III, vii, 421). La suerte de España resulta así superpuesta a la de Gijón, o dicho de otro modo, la suerte de Gijón se extiende a la de la totalidad de España. Como hemos referido antes, a partir del reconocimiento de la existencia paralela de otras comunidades, Gijón y Asturias se convierten en el objeto del afecto especial de sus gentes como la tierra natal inestimable. Sin embargo, la concepción de España como una entidad es el resultado de una manipulación intelectual en la que Asturias pasa *de* singularizar sus diferencias para distinguirse de las otras comunidades, *a* diluirlas con el propósito de incluir esas mismas comunidades en una totalidad única.

No es solamente el espacio aquello que se amplía a través de esta superposición. Hemos referido antes la figura de Pelayo como representante de toda la colectividad. De igual manera, la identidad del nosotros también se amplía, como bien explica Alexander Selimov al escribir:

Una injuria en contra de la estirpe real goda, es un ataque en contra de toda la nación y en contra de la Patria. Todos los godos y asturianos son ofendidos en

la persona de Pelayo. Se trata de un concepto de honor colectivo (Selimov 2000, 238).

En este “honor colectivo” podemos incluir también el honor de toda España. De hecho, en las palabras antes citadas (“sólo en su brazo / funda España su última esperanza”) se confía a Pelayo la suerte no sólo de Gijón, sino de toda España. En este sentido, la apreciación de *Hormesinda* de Nicolás Fernández de Moratín, de Pérez Magallón, resulta igualmente válida para *La muerte de Munuza*: “la restauración de la patria tiene éxito tanto a nivel colectivo como a nivel individual, y Hormesinda se verá liberada de las acusaciones y peligros que la cercan” (Pérez Magallón 2001, 105). La recuperación del honor de Hormesinda, algo que pertenece al ámbito privado, se convierte así en una metáfora de la Reconquista.

D. Tiempo

Finalmente, vamos a observar el discurso relativo al tiempo. No cabe duda de la importancia histórica de la acción dramatizada en *La muerte de Munuza*: los primeros momentos de la Reconquista. Resulta pertinente, por tanto, detenerse en la consideración de los parlamentos que refuerzan la continuidad histórica de esa acción. En la obra, la retrotracción histórica se expresa particularmente mediante las referencias al linaje y las crónicas.

Pelayo Leed en sus anales que la espada
de nuestros padres supo en otro tiempo
asustar a las águilas romanas...
Codiciosa, Cartago vuelve a Asturias,
rompe este suelo y mira en sus entrañas
el oro, por que en vano combatía...
Sí, amigos valerosos, nuestra patria
se debe restaurar a cualquier precio,
y esta noble provincia, que en España
fue la postrera en tolerar el yugo,
la primera será que con las armas
de sus fieros patricios le sacuda (*Munuza*, IV, i, 425)

La historia se presenta así sin interrupción alguna, en una continuidad desde la época prerromana hasta el presente. El carácter valiente del pueblo se supone inmutable, igual al de los antecesores, y el linaje que distingue el nosotros sirve ahora para perpetuar y reproducir una identidad invariable a lo largo de la historia. El verbo “restaurar” refiere el anhelo de regeneración de lo que existió una vez en el pasado, el movimiento histórico de restitución de una continuidad temporal que se supone fracturada y a través del cual la idea de “nuestra patria” adquiere un rango incuestionable. Porque no es posible restaurar algo que jamás ha existido.

A su vez, el vínculo con el futuro se expresa en las palabras de preocupación por lo venidero en un proceso en el que la sangre se revela, nuevamente, como un elemento clave.

Pelayo Yo no quiero admitiros a un enlace,
 cuyo recuerdo en los futuros siglos
 haría mi memoria abominable (*Munuza*, V, iii, 443)

La transgresión del linaje implicará “un enlace / que mancha eternamente su memoria” (*Munuza*, V, iii, 444). La conservación eterna del nosotros en el futuro resultará así incuestionada en la mente de los asturianos tal como confirman las últimas palabras de Hormesinda, que cierran la obra: “¡Oh, feliz día! ¡oh, día memorable!” (*Munuza*, V, xi, 453). Con la memoria de este “feliz día”, la colectividad del nosotros asegura su continuidad histórica en el futuro. Mas, ¿por quién será recordado tan “feliz día”? Sólo cabe una respuesta: por el nosotros futuro, cuyo lugar ocupa en el presente el público que escucha estas palabras en el teatro.

Un dato adicional nos servirá para cerrar la consideración de estas cuestiones. Gaspar Melchor de Jovellanos fue el representante de Asturias en la Junta Suprema Central y póstumamente constituyó un apoyo moral entre los diputados reunidos en las Cortes de Cádiz. En el prólogo a *La muerte de Munuza*, Jovellanos declara su aproximación a la historia de Pelayo como héroe de la nación, y no cabe duda alguna que en su presentación de la imagen heroica del rey asturiano concibe España como una nación. Concretamente, en el pasaje donde refiere como innecesaria la costumbre de dedicar una obra o de incluir, a modo laudatorio, el nombre de próceres célebres en su inicio (en el momento de escribir este prólogo,

Jovellanos había pensado titular la obra, simplemente, *Pelayo*).

Por otra parte, a mi tragedia no le faltarán aprobantes ni patronos: el nombre solo de *Pelayo*, respetable en todo el mundo, dulce y grato al oído de los buenos españoles, es el mejor título en que puedo fundar la esperanza de acogida. Cuando ensalzo las glorias del país en que nací, cuando recuerdo las grandes virtudes del héroe de la nación, debo esperar que mis paisanos y compatriotas sean los aprobantes y patronos de mi trabajo (*Munuza* 361)

El “héroe de la nación” no es el héroe de su nación, Asturias, sino el de toda la nación española, pues Jovellanos espera la aprobación no sólo de sus paisanos (los asturianos) sino de todos aquellos compatriotas que compartían con él una misma “patria”, la patria “restaurada”, la España “reconquistada” de Pelayo.

E. Recapitulación

En *La muerte de Munuza*, la identidad se conforma en base a la pureza del linaje de los godos junto a la religión, las leyes y las costumbres que comparten los miembros de la colectividad del nosotros. Una colectividad que se representa en la figura de Pelayo tanto por su noble nacimiento como por su elección como caudillo en un trámite que podemos calificar de “democrático”. El espacio, Gijón, se presenta cerrado y limitado por las murallas, las montañas y el mar que dividen el nosotros de los otros, y dentro de este espacio la gente comparte un mismo carácter y costumbres. Pero más tarde, el espacio limitado de Asturias se amplía a toda España, difuminando sus diferencias con las otras comunidades que habitan la península, mientras el destino de aquella se superpone al de ésta. El pasado viene representado tanto por el linaje de los godos como por las crónicas, y el futuro se presenta en la esperanza de que la victoria de los asturianos sea recordada por las generaciones venideras. De este modo se plantea la continuidad ininterrumpida de la comunidad del nosotros a través del tiempo.

IV. *Solaya o los circasianos* de José de Cadalso

A. La obra⁴⁶

La tragedia de José de Cadalso, *Solaya o los circasianos*, nos sitúa ante el feliz hallazgo de una obra perdida durante más de doscientos años.⁴⁷ La censura que se le impuso en 1770 (un año antes del estreno de *Don Sancho García*, la única obra dramática del autor gaditano puesta en la escena⁴⁸) y la negativa de Cadalso a enmendar el texto implicó que la obra no se representase nunca. Desde entonces, la obra se perdió en las tinieblas de la historia sin ser mencionada siquiera por su propio autor.⁴⁹ En 1980, Francisco Aguilar Piñal, en el transcurso de su investigación en los fondos documentales no catalogados de la biblioteca universitaria de Sevilla, encontró una copia realizada por dos amanuenses a la que identificó como la tragedia

⁴⁶ Empleamos la edición preparada por Aguilar Piñal como texto de base. Véase la Bibliografía. Desde este momento, citamos esta tragedia con los números de acto, escena y página(s) entre paréntesis en el texto. La acotación de las escenas se indica únicamente en los actos II, III y V.

⁴⁷ A lo largo de su vida, Cadalso escribió tres tragedias. *Don Sancho García* se representó en el teatro de la Cruz de Madrid desde el 21 hasta el 25 de enero de 1771 (Andioc 1987, 392). Cuatro años más tarde, Cadalso, que era militar, confió sus obras a un amigo antes de participar en una expedición armada. En la lista de las obras entregadas podemos observar el título de una tragedia titulada *La Numantina* (Cadalso 1979, 102), perdida hasta la fecha.

⁴⁸ No se conoce con certeza la fecha de redacción de *Solaya*. En el Archivo de Simancas se conserva un documento que consigna ciertos detalles de la respuesta negativa dada por los censores respecto a la representación de *Solaya* (Glendinning 1962, 14; 173-74 n. 6). La fecha es del año anterior a la representación de *Don Sancho García* (1770). Cadalso solicitó el permiso para representar *Solaya* con su verdadero nombre pero en las obras posteriores incluso en *Don Sancho García*, usaría los pseudónimos de Juan del Valle o de José Vázquez (Glendinning 1962, 14). Es muy probable que Cadalso escarmentado por la negativa de los censores decidiese ocultar su verdadera identidad al publicar sus obras (Tomita 2003, 156-58). Según el referido documento de Simancas, la representación de *Solaya* fue denegada con la expresión “*latae sententiae*”, que significa la excomunión en que se incurre en el momento de cometer una falta previamente condenada por la Iglesia (Domergue 1981, 11 n. 8). La presencia de este término hizo suponer a Nigel Glendinning, más de veinte años antes del descubrimiento de la obra, que *Solaya* debía de contener “una gran cantidad de materia heterodoxa” (Glendinning 1962, 14).

⁴⁹ En la lista de las obras que Cadalso entregó a su amigo Juan Meléndez Valdés no está incluida *Solaya* (véase la nota 2).

perdida de Cadalso. Basándose en el documento, Aguilar Piñal publicó una edición crítica en 1982, el bicentenario de la muerte del autor (Aguilar Piñal 1982, 33) y, de esta manera, *Solaya*, una obra perdida durante más de dos centurias, vio finalmente la luz.

La crítica es unánime en la evaluación desfavorable de Cadalso como dramaturgo. Siguiendo la opinión de Emilio Cotarelo y Mori sobre la falta de éxito comercial de la función de su única obra puesta en escena (Cotarelo y Mori 2006, 131), Russell P. Sebold caracterizó *Solaya* como una obra de menor importancia (Sebold 1974, 254-62). Sin embargo, su representación durante sólo cinco días, referida por Cotarelo, no debe tomarse como una prueba de su fracaso, dado que no era un caso extraño en la época (Johnson 1981, 76). Por su parte, Andioc señala que el cálculo de entradas por Cotarelo y Mori es erróneo (Andioc 1987, 392-93), por lo que no es lícito pensar que la obra cosechase un rotundo fracaso. Como ejemplo de esta disparidad, basta señalar que Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), uno de los dramaturgos de la generación posterior a la de Cadalso, realizó un estudio minucioso de su *Don Sancho García* a pesar de considerarla una obra inferior a las tragedias de Jovellanos o Nicolás Fernández de Moratín, contemporáneos ambos del autor gaditano (Martínez de la Rosa 1838, 248-52).

En la historia de la literatura española, el nombre de Cadalso es inseparable de las obras tan célebres como *Cartas marruecas* o *Noches lúgubres*. Sin embargo, no debemos olvidar que sus textos sólo se dieron a conocer póstumamente, siete años después de la temprana muerte de Cadalso (1782) en el campo de batalla, gracias a su publicación en una serie de periódicos.⁵⁰ Para los lectores de la época, Cadalso era el autor del poemario *Ocios de mi juventud* (1773), o de la satírica *Los eruditos a la violeta* (1772), una mordaz crítica a la pedantería de sus contemporáneos. Como señala June K. Edwards, la figura literaria de Cadalso se ha interpretado de diferentes maneras en cada época (Edwards 1976, 9-11). Sólo con considerar el conjunto de estos elementos, podemos señalar que Cadalso fue también el autor de una tragedia que no alcanzó el éxito que lograron sus otros trabajos. Es decir, como otros muchos autores, escribió una tragedia que no obtuvo el éxito esperado.

Resulta innegable que la minusvaloración de la obra de Cadalso como

⁵⁰ *Cartas marruecas* se publicaron entre los números 233 y 280 del *Correo de Madrid*, y las *Noches lúgubres* entre los números 319 y 325. Todos los números se publicaron en 1789.

dramaturgo, repetida de un modo incuestionado por la crítica, ha tenido una gran influencia hasta la fecha, impidiendo que incluso después de dos siglos, y salvo raras excepciones, la obra descubierta no haya sido objeto de la debida atención académica.⁵¹ Mas, el propio Sebold, veinte años después de haber subestimado la importancia de *Don Sancho García* de Cadalso, publicó en 1993 un artículo en el que definía *Solaya* como una tragedia romántica (recogido en Sebold 2004, 245-48). Por su parte, Josep Maria Sala Valldaura considera esta obra, junto a *Numancia destruida* de Ignacio López de Ayala y *Raquel* de Vicente García de la Huerta, como una de las tres mejores tragedias neoclásicas (Sala Valldaura 2005, 120). Por tanto, es necesario re-aproximarse a la consideración de *Solaya* de un modo objetivo, libre de prejuicios sobre el valor de su autor como dramaturgo. Lejos de considerarlo como un dramaturgo de segunda clase, es necesario recordar que Cadalso era un miembro importante de la tertulia de San Sebastián, íntimo amigo de Nicolás Fernández de Moratín, y uno de los primeros autores que participaron en la reforma del teatro promovida por el conde de Aranda, cuya protección permitió a Cadalso la concesión de la licencia necesaria para regresar de su destierro en Aragón (*Escritos autobiográficos y epistolario* 15-16). De ningún modo debemos, por tanto, infravalorar el hecho de que Cadalso era no sólo un escritor plenamente integrado en los círculos literatos sino una figura clave en ellos, que mantenía un contacto continuo con las figuras centrales del teatro de su época.

Pero antes de adentrarnos en el análisis de esta cuestión, resulta necesario considerar brevemente el argumento de *Solaya*. La tragedia tiene lugar en Circasia, una región situada al norte de Georgia, al pie del Cáucaso, entre el mar Caspio y el mar Negro, tributaria del país tártaro. Solaya, hija única del senador circasiano Hadrio se enamora de Selin, embajador e hijo del Kan, que se encuentra de visita en Circasia para recaudar como tributo a las mujeres del país. Su padre y sus dos hermanos, Heraclio y Casiro, intentan persuadir a Solaya para que permanezca en Circasia, pero ella vacila entre el amor a Selin y el deber con la patria. Selin expresa a Solaya que debe obrar sin presiones ajenas y todos aceptan que sea ella misma la que tome la decisión. Vacilante, Solaya está a punto de elegir permanecer en Circasia, lo que despierta la alegría de su

⁵¹ Aparte de las descripciones en los manuales de la Historia de la literatura o la introducción detallada a la edición crítica de la obra, deben ser tenidos en cuenta los estudios de Aguilar Piñal 1985a; Álvarez de Miranda 1982; Albiac 1996; Cattaneo 1985; Hafter 1997; Sebold 2004, 245-48. Véase la Bibliografía.

padre y hermanos. Selin, al ver la satisfacción y el alivio de estos, piensa que su amante ha renunciado el amor que sentía por él y decide regresar a Tartaria después de visitarla por última vez. Será entonces cuando Solaya elija partir con su amante y dejar atrás Circasia. Tras conocer su decisión, los circasianos claman que Selin ha seducido a Solaya con zalamerías y dulces palabras, cambiando así su parecer, por lo que asaltan a la comitiva tártara para recuperarla. Heraclio y Casiro capturan a los amantes y los matan. En la última escena, Hadrio expresa el dolor y la aflicción que siente ante el cadáver de su hija, y cae el telón.

Aunque el escenario dramático se sitúa en un lugar extranjero, exótico y extremadamente lejos de España,⁵² no son escasas las tragedias del siglo XVIII que se ambientan en un espacio geográfica e/o históricamente distante.⁵³ La confrontación se plantea entre los circasianos y los tártaros. Con relación a las objeciones de la censura con la obra es necesario señalar distintas interpretaciones, desde las que consideran que el problema se centraba en la ausencia de referencias al ser supremo (Álvarez de Miranda 1982, 311 n. 10),⁵⁴ a aquellas otras que aluden a que la obra contiene una

⁵² Como obra ambientada en Circasia, se conoce también una zarzuela de 1860, *Los Circasianos*, sin embargo, Aguilar Piñal informa que es escasa su relevancia con relación a la obra de Cadalso (Aguilar Piñal 1985a, 23 n. 19). Álvarez de Miranda por su parte señala que Feijoo en sus *Cartas eruditas* nombra a los circasianos junto a los cimbrós y godos al hablar del atraso académico en España (Álvarez de Miranda 1982, 312 n. 12). Dado que los cimbrós y godos son los tribus antiguos, podemos interpretar que Feijoo se refiere a la imagen de Circasia a modo de extranjero lejano, y por lo tanto atrasado. Por su parte Voltaire en la carta XI de sus *Lettres philosophiques* habla de la costumbre de la vacunación entre los circasianos (Voltaire 1734, 44-48). Sobre el tema de la entrega en tributo de mujeres circasianas, Aguilar Piñal busca su origen en las leyendas medievales españolas (Aguilar Piñal 1985a, 18-19). Sin embargo, resulta discutible este punto dado que en su citada carta, Voltaire escribe: “Les Circassiens sont pauvres, & leurs filles sont belles, aussi ce sont elles dont ils font le plus de trafic, ils fournissent de beautés les Harems du Grand Seigneur, du Sophi de Perse, & de ceux qui sont assez riches pour acheter & pour entretenir cette marchandise précieuse” (Voltaire 1734, 45). Casi la misma descripción se encuentra en *L'Encyclopédie* en la que también participó como autor. Es altamente probable que Cadalso, educado en Francia, hubiera leído alguna de estas descripciones, o que la belleza de las mujeres circasianas fuese un lugar común en la época.

⁵³ Los casos más representativos serán *Lucrecia* de Nicolás Fernández de Moratín, cuyo argumento tiene lugar en la antigua Roma de los últimos años de la monarquía (Regnum Romanum); *Hormesinda* del mismo autor, ambientada en la España del siglo VIII; *Raquel* de Vicente García de la Huerta, situada en el reino de Castilla en la edad media; *El Viting* de Trigueros, cuya representación se prohibió antes de *Solaya*, sucede en China. Aparte del teatro, se encuentran múltiples cuentos publicados en la prensa periódica del siglo XVIII con los temas del mundo oriental, como obras pensadas para satisfacer el deseo de exotismo o “the widespread interest in the alien and unusual” (Said 1979, 39-40). Véase el estudio de Pérez Magallón también (Pérez Magallón 2001, 88).

⁵⁴ En la obra de Cadalso la diferencia de creencias de tártaros y circasianos no se muestra de manera definitiva. Aguilar Piñal, por su parte, deduce de los nombres de sus personajes que Circasia pertenece al mundo de la cultura grecorromana mientras que Tartaria se sitúa en el mundo de la cultura islámica (*Solaya* 54). Según el mismo dieciochista, en su época no se encuentra ninguna obra más que *Solaya* que tenga lugar en el mundo islámico y por lo tanto es la precursora de obras como *Brahem ben Ali* (1798) de Manuel Amigo, *Zoraida* (1798) de Nicasio Álvarez de Cienfuegos, o *Ali-bek* (1801) de

cruel y sangrienta escena en el pasaje de la muerte de los amantes (Sebold 2004, 245-46). Entre estas interpretaciones, merece destacarse que varios estudiosos han considerado problemático el tema de tiranicidio (Aguilar Piñal 1982, 37, 128 n.; Hafter 1997). De hecho, antes de *Solaya*, en 1768, la censura⁵⁵ prohibió la representación de *El Viting* de Cándido María Trigueros por ser “pésimo ejemplo que no debe darse al pueblo, ya que en ella se trama una rebelión contra el monarca, se asalta su palacio y se asesina al heredero del trono” (Aguilar Piñal 1982, 29). En *Solaya*, el hijo del Kan, es decir el príncipe tártaro llegado como embajador a Circasia, es asesinado por los circasianos. Es fácil deducir que el tema de regicidio despertase las prevenciones de los censores tal como las había despertado en *El Viting* de Trigueros, donde es una mujer travestida de hombre la que intenta matar al Emperador chino. Aquí la relación del soberano (el Kan tártaro) con sus súbditos (los circasianos) adquiere los tintes de una confrontación entre los dominadores y los dominados.

En la obra, un honesto y sincero monarca (en realidad, un príncipe enviado en embajada por su padre el Kan), cuya bondad reconocen incluso los hermanos de Solaya, muere bajo el signo político de un tirano. La muerte de Selin se revela así como resultado de una manipulación en el nivel simbólico-político (Tomita 2009). La obra observa las reglas clasicistas propias de la tragedia de la época, sin embargo, podemos observar que en su texto se alaba el libre albedrío individual que resulta al fin derrotado ante la voluntad colectiva con la muerte de los amantes. Resulta posible reconocer características plenamente románticas en *Solaya*, que a su vez muestra una distanciamiento notable del teatro de su momento. Comparado con *La muerte de Munuza* estudiada en el capítulo anterior, *Solaya* presenta una estructura mucho más complicada. A continuación analizaremos la expresión del modelo de la nación en la tragedia de amor y muerte de Solaya, donde un acontecimiento familiar se amplía al nivel general de la colectividad circasiana.

María Rosa Galvés (Aguilar Piñal 1982, 34).

⁵⁵ El documento conservado en el Archivo Municipal de Madrid, después de listar las obras aprobadas para ser representadas, indica los títulos de *Solaya* y *El Witingo* (*El Viting*) como obras reprobadas (Aguilar Piñal 1982, 32).

B. Identidad

De igual modo que en *La muerte de Munuza*, el linaje juega un papel importante en la trama como vínculo familiar mediante el cual se transmiten los caracteres de los miembros que componen un grupo (la familia, en este caso). Lo muestran claramente la aflicción de Hadrio reflejada en las palabras de su hijo al principio de la obra:

Heraclio [A Hadrio] Al pisar estas salas, no sin llanto,
que casi en nuestros pechos causa espanto,
nos preguntas: ¿Sois hijos obedientes
y como vuestro Padre sois valientes?
¿Tenéis mi sangre? (*Solaya*, I, 55)

El arrojo y la perspicacia de Hadrio han sido heredados por sus dos hijos, Casiro y Heraclio, en una muestra de la homogeneidad de los miembros de la familia.⁵⁶ Resulta revelador que la aflicción del senador circasiano se deriva del hecho de que su hija Solaya se haya enamorado del príncipe extranjero, Selin. En este sentido, la mezcla de su sangre con la de los tártaros constituye una amenaza tanto a la homogeneidad como a la subsistencia de su familia. Solaya se sitúa así ante la disyuntiva entre su familia y su amor. Indecisa, la protagonista se sume en un profundo sufrimiento:

Solaya Él [Selin] ganara mi mano, y yo perdiera
mi Padre, mis hermanos y mi Casa (*Solaya*, III, v, 98)

El amor por su amado y el amor por su familia resultan incompatibles. Solaya debe elegir uno de los dos. La mezcla con la estirpe de Selin significa la violación de su propio linaje. La elección del amor por Selin no puede, por tanto, sino llevar a un funesto final. En este sentido, la venganza de una transgresión tal, se expresa

⁵⁶ Es posible que el aspecto fisionómico también testimonie el linaje de la sangre. En este sentido, Heraclio, que visita a Solaya para disuadirla de su partida, dice: “Con muy digno motivo te has parado / al ver a Heraclio, al ver en mi semblante / el retrato más vivo y más constante / de tu Padre, tu casa, tu nobleza” (*Solaya*, I, 64).

frecuentemente con imágenes sangrientas:

- Hadrio [A Casiro] Contempla que tu sangre y sangre mía
ha de correr en este mismo día (*Solaya*, I, 58)
- Hadrio [...] mi mano
lavase con la sangre del tirano
la mancha que borró nuestra nobleza (*Solaya*, I, 61)
- Casiro [A Selin] Derrámese la sangre desdichada
de toda mi familia asesinada,
primero que se mezcle con la tuya (*Solaya*, II, vii, 84)

La transgresión que implica el amor de Solaya por Selin no se restringe solamente a la intimidad familiar de la casa de Hadrio. La superposición de la patria circasiana al núcleo de la familia resulta manifiesto en las palabras de Heraclio al reprocharle a su hermana: “¿Tu Patria vendes a tan bajo precio? / ¿El logro de un amor te determina / a ver de tu familia la ruina?” (*Solaya*, I, 70). Elegir el amor implica la ruina de su familia a la vez que la venta de la patria. ¿Cómo resulta posible la manipulación que implica la superposición de la patria a la familia? Aunque no lo explique totalmente, debemos recordar el hecho de que Hadrio es el senador más respetado de Circasia. Lo podemos observar en las palabras de Heraclio y de Selin, dos personajes antagónicos tanto en posición como en opinión.

- Heraclio [A Hadrio] ¿No eres el Senador más respetado
de Circasia? ¿Tu Patria toda entera
no te ama tanto como te venera? (*Solaya*, I, 56)
- Selin Deseo ver aquel anciano grave [Hadrio]
que de su Patria el bien defender sabe.
Él fue, entre los magnates, señalado
como el más noble y sabio magistrado,
para escucharme en mi primera audiencia.
¡Oh, cuánto me enseñó su conferencia!
Solaya, de su Padre me ha contado
la grande autoridad en el Senado (*Solaya*, II, i, 72)

Hadrio, que reprende suavemente a los jóvenes circasianos deseosos de luchar contra los tártaros arengándoles sobre los desastres de la guerra, es, como admite Selin, un “anciano grave / que de su Patria el bien defender sabe”. Hadrio no representa necesariamente la totalidad de su pueblo, pero es un buen líder capaz de atender el

interés de su gente. De este modo, un asunto familiar que debía circunscribirse a la casa de Hadrio excede el ámbito privado y se superpone a toda la nación. Sin embargo, no debemos olvidar que Hadrio no es el rey de Circasia. Es el Kan de Tartaria quien ostenta el poder y en la obra, su hijo y embajador Selin el representante de la autoridad de su padre.⁵⁷ De este modo, tal como antes señalábamos, la confrontación entre el nosotros y los otros se escenifica en la relación entre el rey (el Kan) y los súbditos (los circasianos). Algo que podemos confirmar al escuchar las palabras que pronuncia Hadrio en el cierre de la obra, tras ver que sus hijos han matado a Solaya y al príncipe tártaro: “Es un Príncipe al fin, y del respeto / debe mirarse como sacro objeto” (*Solaya*, V, vii, 129). El pueblo circasiano se encuentra bajo el yugo tártaro pero aspira a liberarse de él algún día. Hadrio se sitúa exactamente en el centro de esa voluntad popular, representando sus ansias de libertad. En su elocuente parlamento dirigido a los jóvenes circasianos, ya se mezclan el remitente y el destinatario, ambos en la forma plural como se trata de un colectivo, al decir: “La Patria estima vuestro ardor guerrero; / si conviniera su rigor severo, / nuestra gloriosa sangre aceptaría; ya os llegará de derramarla el día” (*Solaya*, II, i, 73).

El vínculo de Selin (expresión del dominio de Tartaria sobre los circasianos) con Solaya (la hija del senador más respetado de Circasia), implica la unificación de dos contrarios. El enlace de Selin y Solaya no puede considerarse, por tanto, de otro modo que como una humillación para los circasianos subyugados por los tributos tártaros. De este modo, el amor de Solaya, un asunto familiar restringido a la casa de Hadrio se amplía al interés general y se superpone el destino de todos los circasianos a la figura de Solaya, más que a la del propio Hadrio. En el siguiente pasaje, donde se narra el éxito de la sublevación circasiana, se entrevé esta ampliación de un asunto privado a todo el colectivo.

Oficial 1.º Ni un tártaro quedó. Huyeron todos
por varias partes y distintos modos.
Los que habían llegado hasta la puerta
de la ciudad, hallaron muerte cierta
a manos de los nobles circasianos.
Todos murieron, jóvenes y ancianos;
y las tristes mujeres condenadas

⁵⁷ En el acto IV, Solaya es caracterizada como “de la sangre real” (*Solaya*, IV, 104) pero el rey circasiano está ausente y su poder lo detenta el Kan tártaro así como su representante Selin.

por el sorteo, fueron rescatadas (*Solaya*, V, ii, 116)

Hadrio, sus hijos y los soldados circasianos asaltan a los tártaros para recuperar a Solaya, en una incursión que permite el rescate de las mujeres entregadas como tributo y destinadas al serrallo del Kan tártaro. En esta escena, contrasta poderosamente el deseo de Solaya de permanecer junto a Selin, frente a la suerte de las otras mujeres elegidas por sorteo, evidenciando que lejos de haber sido forzada, ha decidido irse voluntariamente a Tartaria con su amado príncipe. La suerte de Solaya es totalmente diferente a la de esas mujeres. Lo podemos observar en las propias palabras de Solaya al principio del cuarto acto, dirigidas a las otras mujeres:

Solaya Tristes mujeres, cuyas hermosuras
 os causan tan injustas aventuras,
 no envidiéis mi fortuna; si perdisteis
 vuestros parientes, nada les debisteis.
 Al tártaro os dejaron entregadas,
 y vuestras almas, nunca acostumbradas
 al halago de Amor ni a sus rigores,
 a la suerte podrán ser superiores,
 mas hoy siento en mi pecho vacilante
 de mi Patria el amor y el de mi amante (*Solaya*, IV, 100-01)

El motivo de su vacilación es “de mi Patria el amor y el de mi amante”, sin embargo, la decisión de Solaya no tiene nada que ver con el destino de las mujeres circasianas porque, al contrario de ella, se ven forzadas a abandonar su patria. Aquí se esconde una mistificación intencionada. Dicho de otro modo, lo privado se extiende a lo colectivo convirtiendo a Solaya en el símbolo de la totalidad de las mujeres circasianas, a pesar de sus distintas suertes.

La aflicción de las mujeres circasianas al principio del acto cuarto corresponde a la esperanza que expresan sus familiares soldados al luchar por liberarlas, en el principio del acto tercero:

Oficial [A Hadrio] Como tú lo mandaste, todo se halla.
 Un número pequeño, pero osado,
 con la mayor presteza se ha juntado,
 de circasianos mozos y valientes;
 de las tristes esclavas son parientes,
 e impaciente su amor de libertarlas:
 tus órdenes esperan (*Solaya*, III, i, 88)

Este deseo se cumplirá más tarde, pero la disposición de los soldados no es sino la prevención para el caso de que, una vez que Solaya decide quedarse en Circasia, Selin no lo admita, como dice Hadrio: “Solaya, de mil dudas combatida, / está casi a dejarte decidida; / en cuyo caso, como fácil fuera / que tu amoroso pecho se opusiera, / es justo que nos halles preparados / a defender los puntos ya pactados” (*Solaya*, II, iii, 95). Por lo tanto la disposición de estos soldados no tiene relación con su esperanza de librar a sus mujeres parientes, como hemos expuesto arriba, destinadas a Tartaria irrelevantemente de la voluntad de Solaya. Es aquí donde podemos observar el establecimiento de la relación representacional entre Solaya y esas mujeres si el quedarse de aquélla a la vez resulta la recuperación de éstas.

Aunque se le permite seguir su propia voluntad, Solaya encuentra la muerte a manos de sus hermanos como consecuencia de haber elegido el amor del príncipe tártaro. La voluntad individual de Solaya amenaza el vínculo de la colectividad y como tal debe ser combatida. Las siguientes palabras lo evidencian, a la vez que preludian la inminente llegada del romanticismo:

Solaya Esos vínculos mismos poderosos
 de mi Padre, y hermanos amorosos,
 de Patria, casa, sangre y conveniencia,
 el héroe [Selin] rompe en su marcial violencia,
 y el que cruza los mares avariento
 con leño débil y mudable viento.
 Quien me obliga es Amor (*Solaya*, I, 65)

El amor resulta peligroso para la colectividad del nosotros. Por lo tanto, la propuesta de Selin de que “Sin respetos de amante, ni de Padre, / ella resuelva lo que más le cuadre” (*Solaya*, II, vii, 84) será finalmente ignorada por parte de los circasianos, negándosele a Solaya la decisión de obrar siguiendo su libre voluntad. La lógica individual siempre pierde ante la colectiva. Las palabras de una Solaya moribunda en el último acto muestran bien hasta qué punto es perfectamente consciente de esa realidad: “Hermanos, yo os perdono, pues no ignoro / la fuerza del honor...” (*Solaya*, V, v, 126). Este honor debe ser el honor colectivo de los circasianos, el honor que en última instancia mata a Solaya y al buen príncipe tártaro. A través de las superposiciones de sujetos en circunstancias similares a las que hemos venido

observando (Solaya-las mujeres circasianas; la casa de Hadrio-la patria), se formula la identidad del grupo y el nivel privado de un asunto como el amor de Solaya y Selin se amplía al nivel público de la totalidad de la colectividad.

C. Espacio

A continuación, estudiaremos el discurso relativo al espacio en la obra, que constituye la caracterización de los otros en relación con el lugar de nacimiento. La diferencia entre las personas se expresa en la distancia espacial entre ellas. Al principio de la obra, los amantes parecen haber superado las diferencias entre sí por su amor, sin embargo, las palabras de reproche de Solaya a su amado, quien acepta irse a su país sin ella, muestran de manera evidente las diferencias entre ellos.

Solaya ¿Marchas? ¿Dónde vas, tirano?
 ¿Qué buscas? ¿De quién huyes, fementido?
 ¿Buscas la dura tierra en que has nacido,
 en medio de unos bárbaros soldados,
 al robo, rapto y muerte acostumbrado?
 ¿Huyes de una mujer, cuya terneza
 domesticó tu bárbara fiereza?
 Si tal haces, si dejas a esta triste,
 de la sangre real tú no naciste,
 ni humana fue tu cuna; en un collado
 del Cáucaso, por fieras habitado,
 alguna te abortó; sobre una roca
 mamó la leche tu inhumana boca
 de la loba o leona más furiosa,
 tigre sangrienta, o áspid engañosa,
 o bien del mar en la desierta arena
 (donde aprendiste el arte de sirena)
 las olas te arrojaron espantadas
 de ver tantas maldades congregadas,
 pues juntabas, aleve, en tu persona
 ardides del áspid, furias de leona,
 inconstancias del mar, pues con dureza,
 cual sirena engañosa, tu fiereza,
 sordo al clamor y a mi fatal quebranto,
 insensible te muestras a mi llanto (*Solaya*, IV, 104)

“Anda, bárbaro infiel, que mi amor puro / nunca podrá enlazarse a un pecho duro”

(*Solaya*, IV, 104), así sigue Solaya. Aquí se muestran las distintas asociaciones de las características de Selin con la tierra o el medio ambiente del lugar de su nacimiento, que se presentan como lugares de fieros animales o del inconstante mar, hasta el punto de sostener su designación como “bárbaro”. El hecho de que el carácter individual esté condicionado por el lugar de nacimiento significa que aquellos que viven en un mismo espacio comparten de un modo trascendente el trasfondo de su identidad. La barrera entre el nosotros y los otros se expresa de un modo elocuente en el temor y el odio contra los tártaros expresados en estas palabras de Solaya. El reproche puesto en la boca de una amante que una vez pareció haber superado las diferencias entre ella y su amado, deja así de ser un cliché dramático para resultar algo fuertemente mordaz. De este modo, el discurso relativo al espacio presenta claramente el eje de la confrontación entre el nosotros y los otros, a la vez que sirve de telón de fondo sobre el que se escenifica la identidad colectiva.

El drama entero transcurre dentro del palacio al que refiere Hadrio como “un sagrado” (*Solaya*, I, 60). Se trata de un espacio que debe ser tenido en cuenta en nuestro estudio. Al principio, se presenta como rigurosamente custodiado por los soldados de Selin.

Casiro [...] que están los contornos rodeados
de tropa atroz de tártaros soldados,
humanas fieras de rigor sedientas,
y más feroces mientras más sangrientas (*Solaya*, II, vii, 83)

El palacio presenta la ambigüedad de una doble condición, por un lado, y pertenece a los circasianos, pero a su vez, está en manos de los tártaros que dominan a su pueblo. Esta ambigüedad resulta manifiesta en las siguientes palabras que pronuncia Hadrio al refrenar a sus hijos de su deseo de atacar a Selin entre sus muros:

Hadrio El [Selin] es Embajador, y es un sagrado
el Palacio en que habita (*Solaya*, I, 60)

Se trata de un lugar especial para los circasianos donde reside el embajador que representa el poder del Kan tártaro. La guardia de soldados tártaros que rodean el palacio expresa metafóricamente el asedio de todo el país, en una imagen simétrica al dominio total de Circasia por los tártaros. Planear la sublevación dentro del palacio, y

tomarlo nuevamente es para el pueblo dominado (los circasianos) una imagen equivalente de la liberación de su patria del yugo tártaro. Una vez recuperado por los circasianos, el palacio y la ciudad no dejarán ninguna vía abierta para la huída de los tártaros, como el país que vuelve a estar a manos de sus legítimos señores gracias a la prevención dispuesta por el senador más respetado:

Hadrio [...] ¿tomáronse ya las avenidas
 de este palacio? ¿La metralla queda
 de modo que escaparse nadie pueda
 sin morir o rendirse en la batalla? (*Solaya*, III, i, 88)

De esta manera, visto desde cualquier bando, ya sea del lado del dominador o del dominado, Circasia o el palacio constituyen un espacio cerrado y sagrado, como el cuerpo de sus mujeres epitomizadas en Solaya, como antes señalamos. La ambivalencia impide definir el eje que divide el interior y el exterior, como ambivalente es también el comportamiento de Solaya dividida entre el amor por su patria y el amor por Selin. El palacio, que sirve de residencia de Selin, será recuperado como la propia Solaya como un cuerpo vacío y muerto por los circasianos, y al hacerlo, el sentido otorgado a su espacio sagrado cambiará con su morador, reflejando la esclavitud o la libertad de Circasia.

Aparte de las referencias a la tierra de los tártaros como el espacio de los otros, la obra escasamente presenta informaciones relativas a la existencia de otras comunidades fuera del espacio del nosotros. La escena representada es todo lo que podemos observar. Esta escasez de referencias al espacio puede ser resultado de la distancia real e imaginaria que existe entre Circasia y España. Este hecho imposibilitaría al autor para incorporar detalles descriptivos y geográficos en la obra. De igual modo, en *El Viting* de Trigueros casi no hay referencia al mundo exterior al palacio del Emperador, donde transcurre toda la acción, aunque sí abundan los topónimos domésticos del imperio chino como muestra de la erudición de su autor.⁵⁸

Evidentemente, el ambiguo mundo exterior se supone a través de la ampliación del espacio interior. Sin embargo, la característica alternativa del palacio como morada

⁵⁸ Por casualidad, la heroína de la tragedia de Trigueros, Taicung, es la hija del Kan de Tartaria aniquilada por el imperio chino. Como posible fuente de *El Viting*, podemos mencionar *De Bello Tartarico Historia* de Martino Martini que se encontraba en la biblioteca del autor (Aguilar Piñal 1999, 103; Tomita 2014, 210).

tanto de los circasianos como de los tártaros implica que su espacio pueda ser tanto el interior como el exterior de Circasia. Los dos ejemplos siguientes refieren de hecho la totalidad de Asia:

Casiro No sólo de tu sangre nuestros pechos
 están con las reliquias satisfechos,
 sino que de tu antiguo brío y fama
 sienten las chispas, cuya ardiente llama
 abrasará algún día la Asia entera (*Solaya*, I, 57-58)

Casiro Sobre todo, vigila que a mi hermana
 Selin no pueda, con lisonja vana,
 persuadirla otra vez a sus intentos:
 o el Asia abrasaré con mis tormentos (*Solaya*, II, ii, 92)⁵⁹

Resulta imposible de precisar si Circasia está incluida en esta Asia amenazada por los tormentos de Casiro. Sólo podemos señalar que sobre Circasia se superpone un espacio mucho más amplio. Encontramos un ejemplo mayúsculo de esto en el reproche de Heraclio contra su hermana que, finalmente, ha elegido el amor de Selin.

Heraclio ¡Ay!, ¿cómo el cielo a tu delito, airado
 no truena, y con el rayo más severo
 tu pecho, este palacio, el orbe entero,
 no aterra, rompe y hunde? (*Solaya*, IV, 109)

Hemos indicado antes que la figura de Solaya representa el destino de toda Circasia, y en este lugar, su pecho, el palacio y el orbe entero se yuxtaponen. El objeto de castigo ahora no es sólo Circasia, sino el mundo entero que ha causado el crimen que comete Solaya (abandonar la casa y la patria por el amor). De todas formas, resulta muy difícil estudiar el discurso del espacio de esta obra debido a su escasez, así que nos limitamos a indicar que el espacio del nosotros se presenta como un espacio cerrado.

⁵⁹ Esta última línea, según la nota de Aguilar Piñal, sustituye la otra tachada: “Toda la Asia pagará mis tormentos” (*Solaya* 92 n.). El cambio entre las dos constituye no un error del amanuense sino una modificación poética, de lo que puede deducirse que la única copia de la obra fue hecha a partir de un autógrafo del propio Cadalso.

D. Tiempo

El discurso del tiempo es tampoco notable en esta tragedia dado que su acción tiene lugar en un país lejano, Circasia, y su argumento, al tratarse de una invención del autor, no se relaciona con ningún contexto histórico, careciendo totalmente de detalles. Ni siquiera podemos deducir la época en que transcurre la obra. Sin embargo, resulta posible señalar las conexiones con el pasado y el futuro en los parlamentos de sus personajes.

Hadrio Ya siento renacer mi antigua furia.
 Los tártaros verán que aún no he perdido
 las fuerzas que en mi brazo han conocido
 en otros tiempos, cuando, en noble guerra,
 azote fue mi brazo de su tierra (*Solaya*, V, i, 114)

La obra relata las gestas de Hadrio en el pasado, cuando Circasia todavía no estaba bajo el yugo tártaro. Y es indudable que las palabras antes citadas, “La Patria estima vuestro ardor guerrero; / si conviniera su rigor severo, / nuestra gloriosa sangre aceptaría; ya os llegará de derramarla el día” (*Solaya*, II, i, 73) conectan el presente de Circasia, hundida en la miseria, con el futuro venidero, expresión de la esperanza de vencer las difíciles circunstancias del momento. La esperanza de la restauración futura de lo que antes existía y que se encuentra perdido ahora es paralela al deseo de Hadrio de recuperar a su hija. Citamos a continuación sus palabras, del acto tercero, pronunciadas al recibir la noticia de que Solaya está a punto de tomar la decisión de permanecer en Circasia.

Hadrio ¡Felices! ¡Cuán felices hoy seremos
 si el bien de nuestra Casa recogemos! (*Solaya*, III, iii, 93)

El prefijo “re-” del verbo “recoger” es el elemento que significa “repetición”. El drama del amor de Solaya y Selín es a la vez un episodio de la restauración de la patria simbolizada en la reunión de la familia de Hadrio, aunque al final de la obra, esta

esperanza zozobrará con la muerte de la protagonista.

La “Patria” escrita con mayúscula igual que la “Casa” es alabada como la entidad suprema que no presenta ninguna ambigüedad en sí misma, pero la idiosincracia de esta obra resulta de la imposibilidad de delimitar claramente la dicotomía entre lo bueno y lo malo, como evidencia el hecho de que Selin asesinado al grito de “tirano” es en realidad un príncipe sincero, benigno y valiente. También tenemos que indicar que el valor conferido a la patria resulta invariable en ambos lados del nosotros y de los otros. A continuación citamos las palabras de Selin al partir hacia Tartaria, su patria, despidiéndose de Solaya.

Selin Tu Patria más te mueve; en ella queda,
deja que yo a la mía volver pueda.
También tengo yo Patria y Padre; es justo
que no me prives de este mismo gusto (*Solaya*, IV, 103)

Selin tiene su propia patria, y el afecto con la que la abraza no difiere en nada al que Solaya siente por Circasia. Cadalso es capaz así de expresar por igual el valor de la patria incluso para aquellos antagonistas, que no forman parte del nosotros. De este modo, en *Solaya* la imagen de la nación como patria no resulta exclusiva de la colectividad del nosotros sino que se revela como un valor universalmente común a todos los grupos humanos.

E. Recapitulación

En *Solaya o los circasianos*, el tema central de la tragedia es la subsistencia de una familia. El linaje, que garantiza la homogeneidad de una familia por su herencia, tiene un valor especial en la obra. Dado que el padre de Solaya, Hadrio, es el senador más respetado de su país, la situación que vive su familia se extiende a toda la patria. La relación representacional se ve reforzada por el destino de las mujeres entregadas como tributo, simétrico al de Solaya que vacila entre el amor por su patria y su amado. En la obra, el lugar de nacimiento tiene una importancia central como elemento determinante del carácter de la gente, de modo que los que nacen en un mismo lugar

comparten un mismo trasfondo identitario. La tragedia transcurre en el espacio cerrado y limitado del palacio cercado, tanto por los tártaros como por los circasianos. Como espacio sagrado de Circasia, el palacio simbólicamente representa la totalidad del país. Sin embargo, la obra carece de detalles toponímicos al situarse en un país extremadamente lejano para la España de la época. De un modo similar, son escasas las referencias a su historia, pero resulta posible encontrar las referencias a las gestas de Hadrio cuando era joven (el pasado), y a la esperanza de librarse del yugo tártaro (el futuro), que suponen la ininterrumpida continuidad histórica de Circasia.

V. *Numancia destruida* de Ignacio López de Ayala

A. La obra⁶⁰

En la historia de los grupos autóctonos de la península ibérica que resistieron a la ocupación romana, la defensa de Numancia ocupa un lugar privilegiado por lo cruel y conmovedor de su suerte. El terrible episodio del suicidio colectivo de los numantinos al saberse vencidos por el cerco romano (133 a. C.), quedaría registrada por la pluma de los historiadores durante generaciones:

Por espacio de catorce años resistió esta pequeña república [Numancia] todos los esfuerzos de la romana potencia. Con solos cuatro mil soldados (según Lucio Floro) triunfó diferentes veces de un ejército de cuarenta mil. [...] Al fin venció a los numantinos, no el valor romano, sino la hambre, en cuyo último apuro, quitándose voluntariamente las vidas, ya con el hierro, ya con el fuego, no dejaron a la codicia de los conquistadores otro despojo que sus propias cenizas (*Teatro crítico universal*, 162-63)

[...] por conclusion, perdida del todo la esperanza de remedio, se determinaron à acometer vna memorable hazaña. Esto es, que se mataron à sí, y à todos los suyos, vnos con ponçoña, otros metiendose las espadas por el cuerpo: algunos pelearon en desafio vnos con otros, con igual partido, y fortuna del vencedor, y vencido, pues en vna misma hoguera, que para esto tenian encendida, echavan al que era muerto, y luego tràs èl le seguia el que le quitava la vida. Por esta manera fue destruida Numancia, passados vn año, y tres meses despues que Scipion vino à España (Mariana 1733, 120a)⁶¹

⁶⁰ Empleamos la edición preparada por Russell P. Sebold como texto de base. Véase la Bibliografía. Citamos esta tragedia con los números de acto, escena y página(s) entre paréntesis en el texto.

⁶¹ La descripción tanto por Feijoo como por Mariana no está, igual que las crónicas o historias escritas hasta su época, exenta de una hiperbólica mitificación. A pesar de ello, el crítico Feijoo omite prudentemente la descripción de Numancia por Lucio Floro como “ciudad abierta, sin muros” que, por su parte, acepta el jesuita Juan Francisco Masdeu en su *Historia crítica de España, y de la cultura española* (Masdeu 1783, I, 101-05). En 1738, se funda la Real Academia de la Historia con la intención de realizar un *Diccionario histórico crítico universal* que observase el criterio historiográfico que se imponía en el Siglo de las Luces. Sin embargo, los historiadores dieciochescos se vieron en la necesidad de repetir las historias que se habían venido afirmando en vez de corregirlas porque tenían

En la consideración de este episodio, no debemos olvidar la renovación historiográfica que se produjo en el siglo XVIII. Fue en este momento cuando se fundó la Real Academia de Historia (1738) e historiadores como los Mohedano y Masdeu intentaron expurgar del relato histórico episodios fabulosos y extravagantes que mistificaban la crónica histórica de España (Wulff 2003, 76-90). El interés por tiempos pasados en su búsqueda identitaria se refleja en la temática de las obras presentadas a los concursos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la guerra saguntina, la lucha de Viriato al frente de los lusitanos, y la caída de Numancia (Jimeno Martínez y Torre Echávarri 2005, 111).

La tragedia de López de Ayala sobre este último asunto, *Numancia destruida*, se publicó en 1775, y se estrenó en el teatro de la Cruz en 1778. Su primera representación cosechó un éxito sin precedentes durante seis días, y “through more than half a century, this tragedy [*Numancia*] was one of the most popular plays on the Spanish stage, having consecutive runs or from three to six performances every time it was returned to the theater” (Cook 1959, 283). De hecho, hasta la mitad del siglo XIX, aparecieron cinco distintas ediciones y en 1816 se estrenó una refundición realizada por Antonio Sabiñón, que se imprimiría en 1818. Según López de Ayala, la trama de la obra puede resumirse del modo siguiente:

A Numancia, ciudad situada no lejos de donde hoy está Soria, puso asedio después de muchos años de sangrientas guerras Publio Cipión Emiliano; quien, temiendo venir a las manos con los numantinos, abrió fosos, levantó trincheras y otros reparos para que los sitiados no pudiesen salir de aquel recinto ni recibir socorros. Megara, su prudente capitán, se vale, no obstante, de todos los medios para conservar la libertad, confiado en el valor de su gente y en el oráculo de Hércules gaditano que, consultado por los numantinos, había respondido que a

que “defenderse de las abundantes opiniones negativas vertidas por historiadores y literatos extranjeros acerca de España” (Jimeno Martínez y Torre Echávarri 2005, 109). Con el propósito de proporcionar una idea más exacta del cerco de Numancia, citaremos a continuación la descripción trazada por un historiador moderno:

The Celtiberi at Numantia, however, continued the fight until 133 BC when, after a siege of nine years' duration, starvation finally forced their surrender. Of the 4,000 survivors, many killed themselves to avoid capture. Scipio Aemilianus, the triumphant commander and usually hailed as a 'progressive' Roman, retained fifty Numantines to display in his triumph, sold the remainder into slavery, and levelled the site of the city. The historian Appian shows the depth of emotion felt about this campaign at Rome when he speaks of the end of Numantia in the same breath as the fall of Carthage, making them events of equal importance (Fear 2000, 26)

los catorce años de la guerra quedaría inmortal Numancia, si eligiese la espada y huyese la esclavitud. El tiempo se cumple; pero fomentan su esperanza con la satisfacción que da Roma, entregándoles ignominiosamente el cónsul Cayo Mancino Hostilio; con el congreso de Cipión y Megara; con los víveres que esperan de los pueblos convecinos; con el refuerzo que aguardan por horas de los jóvenes de la ciudad de Lucía; con el auxilio que Yugurta, general de las tropas africanas, promete a Olvia, numantina de quien estaba enamorado; y últimamente, con la resolución universal del pueblo, que juramentado en vengar las muertes de sus padres, sorteaban gustosos las vidas para mantenerse con los cadáveres. Frustrados casualmente todos estos recursos y arrojando Cipión una espada y una cadena, comprenden el verdadero sentido del vaticinio de Hércules, y eligen furiosos la muerte (*Numancia* 71-72)

Contamos con algunos testimonios coetáneos de la obra de Ayala. Uno es de Leandro Fernández de Moratín, consignado en las memorias de su padre Nicolás, en el que recuerda que López de Ayala “no quiso leer a nadie su tragedia de *Numancia destruida* hasta que Moratín [el padre] la viese y le dijese su parecer” (“Vida de don Nicolás”, xii). López de Ayala fue miembro de la tertulia literaria que Moratín mantenía con amigos literatos como Cadalso o los Iriartes en la Fonda de San Sebastián de Madrid, y sus dos tragedias que conocemos hoy (*Numancia destruida* y *Habides*) se leyeron primero en esa tertulia, frente a sus amigos.⁶² La tertulia de San Sebastián desempeñaba un papel importante en la reforma del teatro del conde de Aranda. Sus miembros eran conscientes de la importancia del teatro en la época y contribuyeron de un modo entusiasta a la reforma con unas producciones dramáticas que contaron con el favor de Aranda para que fuesen representadas. El hecho de que López de Ayala dedique esta tragedia al mismo Aranda testimonia su deuda y respeto al conde. Como señala Ríos Carratalá, “Su vinculación con la cultura oficial del momento es notoria y su obra cumbre, la *Numancia destruida* (1775), aparte de estar dedicada al conde de Aranda con una clara intencionalidad política, también se inscribe en la tarea de crear una tragedia neoclásica española” (Gies y Ríos Carratalá 1995, 524).

Según Leandro Moratín, el consejo que Moratín padre proporcionó a su amigo Ayala sobre *Numancia destruida* observa el siguiente tono:

Entre los pasajes que le tachó fue el de mayor importancia una escena entera en que el poeta hacía salir al teatro a los jóvenes de Lucía con los brazos cortados.

⁶² Hoy perdida, José de Cadalso también escribió una tragedia titulada *La numantina*, inspirada por la obra de López de Ayala. Cadalso habla de esta obra en su carta a Meléndez Valdés (*Escritos autobiográficos* 102). Cadalso trata también el tema de Numancia en la *Defensa de la nación* (*Defensa* 6-7) y en la carta III de sus *marruecas* (*Cartas marruecas* 13-17).

Dióle a entender Moratín lo repugnante, lo inútil y ridículo de este episodio; y el autor, agradeciendo el aviso, suscribió a su dictamen (“Vida de don Nicolás”, xii)

La escenificación del episodio histórico del suicidio colectivo de los numantinos sin duda habría horrorizado al público y habría resultado de mal gusto para los cánones de la estética neoclásica. En este sentido, Nicolás Moratín aconsejó suprimir la escena en la que aparecían los jóvenes de Lucía (un pueblo vecino a Numancia) con los brazos cortados. En cierto sentido, el consejo de Moratín padre tenía un carácter de corrector de las posibles desviaciones de la estética neoclásica que presentaba la obra. El propio Ayala convino la pertinencia de la enmienda propuesta por Moratín y eliminó la escena en cuestión de la versión final de la obra que ha llegado a nuestros días.

Por su parte, Moratín hijo, un autor que dicho sea de paso no se caracteriza por tener en alta estima esta obra, critica la elección del episodio cruel y violento como inoportuna para una tragedia. En el “Discurso preliminar” a sus *Comedias* escribe:

[...] la mala elección del argumento, los amores episódicos que la entorpecen y debilitan, la unidad del lugar que produce inverosimilitud continua, se compensan con un estilo animado y robusto, con la pintura enérgica de Roma usurpadora, y el feroz heroísmo patriótico de Numancia con el efecto teatral que produce siempre su representación (“Discurso preliminar”, 317)

Años después, Francisco Martínez de la Rosa se referirá a *Numancia destruida* en su “Apéndice sobre la tragedia” en estos términos: “Encierra este [argumento] en sí graves dificultades, trabajosas de superar, y que no ha logrado vencer completamente Ayala, a pesar de sus esfuerzos” (Martínez de la Rosa 1838, 252), coincidiendo con Leandro Moratín en la crítica a la inclusión del citado episodio de la inmolación colectiva en una tragedia de corte neoclásico. Así mismo, Martínez de la Rosa considera inoportuna la inclusión de la temática amorosa⁶³ en una tragedia como ésta, centrada en el sitio y la caída de una plaza como Numancia, concluyendo que “El personaje de Olvia, y todo lo que tiene relación con ella, es en mi concepto lo más defectuoso de la *Numancia*, y lo que más la deslucen y afea” (Martínez de la Rosa 1838, 254). Además, compara la tragedia de Ayala con *El cerco de Numancia* [*La destrucción*

⁶³ El rechazo de la temática amorosa en el teatro y su consideración como elemento degradante de la moral tienen una raíz claramente eclesiástica, como testimonia el informe a propósito de la solicitud tramitada en 1799 para la reanudación del teatro en Córdoba, en el que el obispo Ayestarán y Landa se queja del siguiente modo: “Para mayor desgracia, las más de nuestras comedias están tejidas sobre un suceso de amor” (cit. en Domínguez Ortiz 1984, 224).

de Numancia] de Cervantes, valorando más altamente la obra de éste. Sin embargo, como la obra de Cervantes fue descubierta y publicada en 1784, es decir, con posterioridad a la redacción de *Numancia destruida*, la obra de Cervantes no tuvo influencia alguna sobre la obra de Ayala y, por tanto, su comparación no puede ir más allá de la temática. De hecho, tras el análisis comparativo de los dos textos y el estudio de los nombres propios que aparecen en la historiografía de Numancia, Russell P. Sebold concluye que “las fuentes de la *Numancia destruida*, de Ayala, son los historiadores” (Sebold 2005, 31).⁶⁴

Son precisamente los aspectos considerados erróneos por los citados autores en esta obra los que resultan más interesantes para nuestro estudio del discurso de la nación. Antes de entrar en su análisis, queremos confirmar un aspecto en el que coinciden las modernas críticas sobre esta obra: la advertencia sobre la discordia interior de los pueblos de España y el llamamiento para la unidad.

El desastre numantino se debe a la discordia, a la desunión de los españoles, y la reiteración de ese tema –menos frecuente, si bien presente en *El cerco de Numancia*, de Cervantes, editada después de la anterior–, su reaparición poco antes del desenlace en el último parlamento de Escipión, permiten considerar la tragedia como un llamamiento a la concordia y a la unidad, que corresponde en las esferas del poder, a la voluntad de llegar a la unión nacional, a la centralización y homogeneidad políticosocial (Andioc 1987, 390)

La tragedia de Numancia reivindica la unión nacional. En este sentido, para Ríos Carratalá, la *Numancia* de López de Ayala no es una tragedia centrada en un héroe individual, sino la tragedia “de una colectividad, de un pueblo entero inmolado por altos ideales de libertad y patriotismo, antes de ser sometido” (Gies y Ríos Carratalá 1995, 525). Por su parte, Pérez Magallón señala: “*Numancia destruida* pone en primer plano el protagonismo de la unidad popular” (Pérez Magallón 2001, 147), y Sala Valldaura reconoce en *Numancia* la preocupación del autor por “las discordias de

⁶⁴ La *Numancia* de Miguel de Cervantes, que cuenta con la presencia de personajes simbólicos o supranaturales (la España, el Duero, y el demonio, el Hambre, la Guerra, y la Enfermedad) en su desarrollo dramático, no respeta de un modo completo las reglas clasicistas. Sin embargo, como una obra del mismo género trágico, contiene un número considerable de características comunes con la obra de Ignacio López de Ayala si consideramos su discurso. Este hecho nos revela que una obra compuesta, hasta cierto punto, observando las reglas clasicistas implica una condición favorable para el desarrollo del discurso de la nación, aunque su eficacia dependa de las circunstancias sociohistóricas de la propia obra. Sobre el discurso en la obra de Cervantes, véanse las notas 8, 11 y 13 de este capítulo.

España” (Sala Valldaura 2005, 347) en el nivel político, entre las que se encuentra el motín de Esquilache y la caída del conde de Aranda. La intención de unificar las partes en discordia resulta evidente a lo largo de toda la obra, lo que Sebold denomina “el arte de unanimista” (Sebold 2005, 37-57). Señalados estos elementos, a continuación estudiaremos cómo se expresa el discurso de la nación integralmente unificada (y unificadora) en la obra de Ignacio López de Ayala.

B. Espacio

En primer lugar, nos centraremos en la consideración de la manipulación del espacio en *Numancia destruida*. Al principio de la obra, se encuentra una detallada acotación.

Teatro espacioso: en el fondo un templo extraordinario y, ante él, la estatua de Endovélico, dios tutelar de España, con una lanza en su derecha, un escudo en la izquierda y delante una ara con fuego. A la derecha del teatro: sepulcros, que rematen en pirámide; después, un árbol. A la izquierda: acampamento y trincheras de los romanos. En el centro y dirigidos a la estatua: DULCIDIO, TERMA, mujeres y niños en ademán de quienes suplican. MEGARA sale precipitado con algunos numantinos. La escena es inmutable (Numancia 75)

La unidad de lugar requiere una escenificación estática, dividida en dos partes: 1) la ciudad de Numancia tras la muralla; 2) el campamento del ejército romano al otro lado de la misma. La muralla “Con castillos, / con altos muros, con profundos fosos” (*Numancia*, II, v, 95) está sitiada por los destacamentos de soldados romanos. Esta división, que posibilita presenciar el despliegue del campamento romano fuera de la ciudad, dota la escena de verosimilitud cuando se representa el momento en el que Megara, tras saber que ha infringido el oráculo gaditano, apela “(A la trinchera)” (*Numancia*, V, x, 140) de los romanos para negociar la rendición de su ciudad. La muralla es la frontera que separa el nosotros y los otros, dividiendo el interior y el exterior de la ciudad.

En el tercer apartado del capítulo segundo, hemos referido que Aristóteles no hizo referencia alguna a la unidad de lugar. Sobre este punto, desde la perspectiva de la

búsqueda de verosimilitud en la representación, Luzán escribe que “Consiste, pues, esta unidad en que el lugar donde se finge que están y hablan los actores sea siempre uno, estable y fijo desde el principio del drama hasta el fin; y cuando poco o mucho no fuere uno y estable el lugar, será faltar poco o mucho a la unidad” (*Poética* 520-21). Sin embargo, si todas las acciones ocurriesen en un mismo lugar se plantearía un obstáculo notable para el desarrollo de la trama. Es por este motivo que, siguiendo la opinión del crítico italiano Girolamo Baruffaldi, Luzán habla de la división de la escena del siguiente modo:

Para facilitar la verisimilitud y la unidad de lugar, se podrían hacer en el teatro ciertas divisiones horizontales, unas sobre otras, o perpendiculares contiguas, según la diversidad de los lugares que necesitase la representación de la tragedia o comedia; por ejemplo, si fuese necesario un aposento, una calle y un jardín, sería menester hacer tres divisiones, de las cuales una figurase el aposento, otra la calle y otra el jardín. De esta manera podrían los personados, sin mudar nada del teatro y sin que la imaginación del auditorio padeciese violencia alguna, representar ya en la división del aposento, ya en la de la calle, ya en la del jardín, conforme a lo que requiriese el mismo enredo del drama (*Poética* 522)

Se propone así la división horizontal o vertical de la escena, con el propósito de ampliar o multiplicar el espacio que ve el público. En *Numancia destruida* de López de Ayala, la escena se divide en dos mitades, izquierda y derecha. Esta técnica permite separar de un modo preciso el interior del exterior y presentar la ciudad de Numancia como un espacio cerrado, por una parte defendido por la muralla, y por la otra, rodeado por los enemigos que se sitúan fuera de ella.

Numancia está en espera del socorro de Lucía, una ciudad vecina, cuya ayuda no llegará nunca. Numancia está, por tanto, aislada, pero su aislamiento resulta importante a la hora de sobreponer el territorio de toda España al espacio dentro de la muralla. El oráculo de Hércules de Cádiz que trae consigo Dulcidio, el sacerdote numantino, presenta a España del siguiente modo:

Dulcidio Por dejar sola a España, de la Europa
 a África separé. ¡Oh, afortunados
 españoles, si nadie os conociera! (*Numancia*, I, i, 81)

El aislamiento es la clave que conecta Numancia con España, tanto como la separa del resto del mundo, perfilando un espacio limitado y cerrado.

El mismo oráculo amonesta a los numantinos por no contar con la fuerza de los ajenos: “Su ardiente anhelo [de Hércules] / es que España reunida a los tiranos / invasores resista. Será libre, / si en sí sola confía.” (*Numancia*, I, i, 81). Sin embargo, el socorro de Lucía que en vano espera Numancia no se considera como un auxilio ajeno, sino que constituye una imagen de unidad en la lucha contra Roma, la de una “España reunida”. Junto con Oostendorp, podemos decir: “lo cierto es que el oráculo no había prohibido esta acción [pedir socorro de los lucianos] por ser los lucianos “españoles” y no extranjeros” (Oostendorp 1978, 530). De esta manera, en el oráculo que vaticina el destino de Numancia se consigna también el destino de toda España. Dicho de otro modo, el destino de España queda unido al de Numancia. Esto mismo confirmamos en las palabras que Megara lanza a su enemigo Cipión: “Para vencer a España has de vencernos [a los numantinos]” (*Numancia*, III, vi, 112). De un modo revelador, España y Numancia aparecen unidas. Aunque Numancia caiga ante Roma, en el futuro lejano “España vengará nuestra inocencia y Numancia” (*Numancia*, IV, iii, 120), dice Megara. El espacio de Numancia queda ampliado al ambiguo espacio de una inconcreta España.⁶⁵

Pero no podemos aceptar la idea de la existencia única y monolítica de España. Como los críticos arriba mencionados indican, dentro del territorio llamado *Hispania* (*Hispania ulterior* e *Hispania citerior*, al que posteriormente se incluirá también *Lusitania*) existen un conjunto de discrepancias y conflictos, y sus partes no resisten juntas a la amenaza de Roma ni envían el socorro solicitado a Numancia.

Aluro	Y así Numancia a la discorde España confundirá (<i>Numancia</i> , III, i, 101)
Cipión	Como insensibles miran a Numancia de ambas Españas los prudentes pueblos (<i>Numancia</i> , III, vi, 110)
Dulcidio	España ciega, divididas provincias, ¿hasta cuándo derramaréis feroces vuestra sangre por ser de Roma míseros esclavos (<i>Numancia</i> , IV, ii, 118)
Megara	provincias desunidas, celtíberos cruels, insensibles lusitanos (<i>Numancia</i> , V, xiii, 147)

⁶⁵ María-Dolores Alonso-Rey indica que “existe una relación de vaivén entre Numancia y España, entre lo local y lo general” (Alonso-Rey 2010). Pero con el tiempo, la distancia entre las dos se disuelve paulatinamente.

Sin entrar a considerar las circunstancias políticas concretas de la época en que se escribió esta obra (el motín de Esquilache⁶⁶ o el conflicto entre los aristócratas en el gobierno), podemos afirmar que estas críticas a la discordancia en el interior de España y el llamamiento a la unidad reclaman una unificada nación española. Se trata de un esquema doble, por un lado, dentro de España las comunidades coexistentes son los otros, pero por el otro, Roma es ajeno a toda la península ibérica. Las diferencias con otras comunidades sirven así para distinguir Numancia, a la vez que ésta se idealiza como entidad integrada en la lucha de todas ellas contra Roma. En el capítulo III, hemos tratado este mecanismo de manipulación intelectual en la identificación de toda España con Asturias que se produce en *La muerte de Munuza* de Gaspar Melchor de Jovellanos, donde la concepción de España como entidad es el resultado de un proceso en virtud del cual Asturias pasa *de* singularizar sus diferencias distinguiéndose de otras comunidades, *a* diluirlas con el propósito de incluir esas mismas comunidades en una totalidad compartida.⁶⁷

C. Identidad

El discurso de la identidad resulta presente en los parlamentos que proscriben la mezcla con los ajenos para aislar a los numantinos de los demás pueblos. El oráculo de Hércules vaticina, “De vuestra patria / inmortal será el nombre” (*Numancia*, I, i, 81), pero eso no significa que Numancia vaya a alcanzar su gloria por medio de la victoria militar, sino que, irónicamente, será su autodestrucción aquello que se recordará en los siglos venideros.⁶⁸ Olvia intenta socorrer la patria necesitada seduciendo a un oficial

⁶⁶ Sobre este motín de importancia destacada en el siglo XVIII, véase el capítulo VII.

⁶⁷ En la obra de Cervantes, España la “patria tan querida” (*La destrucción de Numancia* 154) aparece como un personaje simbólico que lamenta el destino de Numancia (*La destrucción de Numancia* 72-75), donde se llama a sí misma “la sola y desdichada”. La imagen de España, única e indivisa, contradice la soledad en la que se encuentra la ciudad cercada que no puede contar con la ayuda de los demás pueblos autóctonos de la península.

⁶⁸ En la interpretación errónea del oráculo resulta posible reconocer un giro irónico del *Edipo* sofocleano. Según David E. Aune, los oráculos tienen el carácter lingüístico de ser respuestas de seres supranaturales (dioses y espíritus). Sin embargo, “The linguistic character of oracles does not necessarily render their meaning unambiguous. While lot oracles in a positive or negative mode and

del ejército romano, Yugurta, a cambio de contraer matrimonio con él, pero esto no evitará que Numancia sucumba. Yugurta es un oficial del ejército romano nacido en África y en sus propias palabras podemos reconocer su carácter ajeno tanto a Numancia como a la propia Roma. Yugurta visita el sitio de Numancia en una embajada de Roma para entregar el cónsul que firmó la paz con Numancia, posteriormente rota por Roma.

Yugurta Yo elegido
 por imparcial, pues no nací romano,
 soy de esta extraña ejecución ministro (*Numancia*, II, iii, 91)

Yugurta no es por tanto, ni numantino ni romano. Es por tanto un extranjero total y como tal, como en toda tragedia neoclásica, sólo un desenlace funesto puede derivarse del hecho de que Olvia le entregue su mano. Olvia, actúa movida por el deseo de socorrer su patria, pero al hacerlo arriesga la identidad del nosotros entrelazándose con el otro absoluto, Yugurta. De este modo, en la acción de Olvia, como veremos a continuación, resulta manifiesta la relación representacional entre lo individual y lo colectivo.

Olvia se debate entre el amor que siente por un joven numantino Aluro, y su deber de autosacrificarse en socorro de la patria entregándose a Yugurta:

Olvia [Yugurta] me repitió que si Olvia de su mano
 al rendido Yugurta hiciese dueño,
 se pasaría a Numancia con sus tropas;
 que faltando a Cipión este refuerzo,
 y unido a nuestras fuerzas, los romanos,
 cansados, temerosos y ya menos
 en número, su campo abandonaban (*Numancia*, III, i, 102)

Finalmente, Olvia decide comprometerse con Yugurta, contraviniendo así el oráculo que vaticina que Numancia se salvará “si en sí sola confía” (*Numancia*, I, i, 81). Sobre este punto, Sebold escribe, “Olvia había de casarse con Aluro, mas fiando tan poco

oracles dealing with sacrifice and expiration are usually clearly expressed, those dealing with other matters often require the skill of an interpreter” (Aune 1989, 214). Karatani intuye que la indefinición o la ambigüedad de la lengua, o la imposibilidad de llegar a una única interpretación correcta, es la característica y el origen de las tragedias: “El texto de tragedias muestra que la tragedia siempre se produce por la equivocación en comunicación. La comunicación en este caso es la que no depende de la estructura o de las reglas. Por lo tanto, la tragedia tiene relación con la ambigüedad del lenguaje” (Karatani 1993, 65; mi traducción).

como los demás «guerreros» en sus fuerzas numantinas [...] sin confiar siquiera su plan a Megara, ella decide salvar a la patria cediendo su mano al africano Yugurta” (Sebold 2005, 41). Al tramar la traición de Yugurta, Olvia muestra su falta de confianza en el valor numantino y/o en el de Aluro, algo que finalmente llevará Numancia a la destrucción.

Resulta patente la relación representacional que se establece entre la figura individual de Olvia y la totalidad del pueblo numantino. Podemos confirmar esta relación en las palabras de Olvia al confesar a su amante su vano intento: “Pon de una parte a Olvia, y el estado / de tu patria infeliz pon de otra parte” (*Numancia*, I, iv, 86); “¿Amaré al africano, o por tu afecto / veré de nuestra patria la ruina?” (*Numancia*, III, i, 102); “O la patria, o mi mano” (*Numancia*, III, i, 102).⁶⁹ Olvia vacila al tomar una decisión, y por su parte, Aluro también se debate diciendo: “De una parte Numancia... el amor de Olvia... / mis amores... mi patria...” (*Numancia*, I, iv, 86). La vacilación se deriva del hecho de que para Aluro ambos platillos de la balanza (el amor que siente por Olvia y su amor por la patria) son de igual peso. Pero al final, amargamente consiente renunciar el amor por Olvia:

Aluro	Aunque idolatro en Olvia, reconozco cuánto debo a mi patria, a mi amante, y honor de ambos. Olvia adorada, pródigos los dioses, que naciese en Numancia decretaron, donde de nuestros padres los ejemplos, nuestras leyes, crianza, ritos santos, todos inspiran celo por la patria (<i>Numancia</i> , I, iv, 86)
-------	---

De un modo elocuente, el amor por la patria se revela engendrado por “nuestras leyes, crianza, ritos santos”, y Aluro elige a la patria como a su verdadera amada. La yuxtaposición Olvia/patria, adquiere así todo su significado en una relación representacional indisoluble.⁷⁰

⁶⁹ Alonso-Rey subraya la existencia de numerosas disyuntivas en la tragedia (Alonso-Rey 2010).

⁷⁰ Del mismo modo, en la *Numancia* cervantina, el suicidio cometido por el último numantino Bariato equivale a la destrucción total de su ciudad. Adrienne Schizzano acertó en decir: “Bariato asume la responsabilidad total en la soledad total. Su muerte asegura la supervivencia de la solidaridad del nosotros-sujeto” (Schizzano Mandel 1981, 323). Por su parte, Gwynne Edwards indicó que “La remota esperanza de capturar un numantino vivo, lo que significaría para Escipión el capturar la ciudad, se pierde completamente cuando el joven muchacho, Bariato, heroicamente se suicida” (Edwards 1981, 301).

Aluro Pero entre amante y patria, así respondo:
 si dos vidas me diese afable el hado,
 una daría por Olvia, mas rindiera
 la primera a mi patria en holocausto (*Numancia*, I, iv, 86)

Como Sala Valldaura agudamente señala, “Olvia encarna el drama de su ciudad” (Sala Valldaura 2005, 348). Posteriormente, Olvia muere a manos de Aluro que confunde su figura con la de Yugurta. El destino de Olvia, que pierde su vida por haber confiado en Yugurta, “the outsider” esencial, corre similar al de Numancia. De un modo revelador, la muerte a manos de su compatriota resulta igual al desenlace que sufrirán los numantinos al suicidarse tras los muros de una vencida Numancia. El tema amoroso, que Leandro Fernández de Moratín y Francisco Martínez de la Rosa consideraron un gran defecto de la obra, apela poderosamente al público, captando su atención y dirigiéndola hacia un desenlace que, mediante una ironía de tintes trágicos, permite entender la suerte de Numancia a través de la suerte que corre Olvia, sin necesidad de representar el episodio de la inmólación colectiva de sus ciudadanos. La presencia de Olvia, y específicamente la relación representacional que traba su personaje con la ciudad, se convierte así en una pieza central que explica el éxito que alcanzó la obra. La decisión de Aluro muestra que allí donde la lógica del individuo va contra de la colectividad, debe prevalecer esta última, pues en la ética de cada individuo Numancia la patria ocupa un lugar privilegiado. Sobre este punto, Pérez Magallón escribe:

Si bien en la mayoría de las tragedias neoclásicas el pueblo sólo recibe los calificativos peyorativos ya recurrentes en el teatro barroco, *Numancia destruida* pone en primer plano el protagonismo de la unidad popular ante una agresión exterior, es decir, ante una guerra de conquista obviamente injusta (Pérez Magallón 2001, 147)

Algo que poderosamente llama nuestra atención en este proceso es que esta colectividad anónima (la mayoría de los habitantes numantinos carece de nombre propio) que se escenifica en *Numancia destruida* consigue alcanzar el nivel del sujeto dotado de consciencia, como si de un único personaje se tratara a pesar de ser colectivo y plural.⁷¹

⁷¹ En su análisis sobre esta obra, Henk Oostendorp estudia el esquema de la obra de Ayala y en contra de lo que hemos señalado arriba, destaca la característica de Olvia como antagonista de su patria,

D. Tiempo

Por último, nos detendremos en la consideración del discurso relativo al tiempo que refuerza la percepción de Numancia como una existencia continua a lo largo de la historia. El cerco de Numancia es un episodio del pasado remoto que se sitúa en los albores de la historia escrita. Si en *La muerte de Munuza*, la continuidad histórica se establece a través del linaje visigodo de Pelayo, en la obra de López de Ayala, sus personajes son los íberos-celíberos, es decir, los pobladores autóctonos de la península que resistieron la ocupación romana. En este sentido, el pasado que los numantinos recuerdan es el de la época precedente a su descubrimiento por Roma y Cartago.

Dulcidio En los antiguos tiempos, ignorados,
 fuimos felices; conocidos, somos
 de guerra objeto y presa de tiranos.
 ¿Causaron más que muertos y exterminios
 Roma ambiciosa y pérfida Cartago? (*Numancia*, I, i, 82)

Se hace referencia a la época anterior al descubrimiento de la península ibérica cuando los pueblos nativos vivían felices sin ser todavía objeto de la avaricia de los colonizadores. Sin embargo, en realidad, no resulta posible saber a qué momento se retrotrae su historia, una historia que sin duda es más antigua que la fundación fenicia de Cádiz (c. 800 a. C.). Es evidente que no se espera la precisión historiográfica y que, por tanto, la referencia a unos ambiguos “otros tiempos” (*Numancia*, I, i, 76) no debe considerarse un descuido del autor. De un modo similar, encontramos parlamentos carentes de rigor sobre las costumbres de los entonces pobladores de la península. Debido al hambre en la ciudad, Dulcidio propone la muerte voluntaria de los ancianos y en sus palabras hace referencia a una práctica tradicional común a ciertos pueblos de

Numancia, al causar su destrucción definitiva a pesar de su buena intención de salvarla. Sin embargo, el resultado que infiere Oostendorp a través de su análisis coincide, al final, con nuestra interpretación aquí: “En la obra de Ayala Olvia es una figura marcada por todo lo que hace y sufre, pero [...] dentro de la estructura de la tragedia entera ella no es más que antagonista y los numantinos los protagonistas” (Oostendorp 1978, 538)

la península:

Dulcidio [...] fue ley cierta,
 como sabéis, fue uso establecido
 en toda nuestra España, desde Cádiz,
 del alto Calpe al Pirineo frío,
 costumbre que aun observan a este tiempo
 los indomables cántabros, amigos
 de conservar las leyes de su patria,
 que cuando por la edad no es permitido
 el uso de las armas a los viejos,
 se precipiten de empinados riscos.
 La vida sin la guerra era insufrible,
 siendo entre todos dogma establecido
 de que sólo por causa de la guerra
 el vivir de los dioses recibimos.
 Esta fue ley universal de España (*Numancia*, II, vi, 97)

“España” se refiere al territorio desde Gibraltar hasta los Pirineos. A su vez, el uso simultáneo de “universal” y “España” evidencia la ampliación espacial a la que anteriormente nos hemos referido. Aquello que resulta más significativo en nuestro análisis es la suposición de una costumbre ampliamente compartida entre todos los habitantes dentro de la península, incluso entre los “indomables cántabros”, porque una costumbre comúnmente aceptada constituye la expresión de la unidad que entrama una colectividad, y como tal expresa la homogeneidad cultural que la integra. Por supuesto, no hay ninguna evidencia que testimonie una costumbre tal, pero con su mera suposición, el presente se enlaza con un pasado configurado a partir de la idea de unidad, cuando no existía la discordia entre los pueblos de España. De este modo, el recurso histórico construye una colectividad monolítica e integral. Aquello que se conecta a Numancia es una comunidad colectiva, ficticia e inexistente, una pura invención en una continuidad histórica que alcanza un rango mítico, imposible de certificar. Sobre este nivel mítico en la obra, ya en la acotación al principio del primer acto se encuentran “*un templo extraordinario y ante él, la estatua de Endovélico, dios tutelar de España*” (*Numancia*, I, i, 75) y un árbol sagrado referido en las conversaciones de los personajes:

Megara Pues aquí llega convocado el pueblo;
 bajo este árbol venerable, donde
 solían nuestros ínclitos abuelos

dictar la paz o fulminar la guerra (*Numancia*, III, iv, 106)

Se trata del lugar donde se congrega la gente para tomar las decisiones que afectan a toda la comunidad, como “solían” hacer sus antecesores, es decir, como hacían tradicionalmente. Cuando Cipión visita la ciudad para negociar su rendición, Megara le invita a sentarse: “Toma asiento / bajo este árbol” (*Numancia*, III, vi, 107). Aunque no resulta posible explicar el significado conferido a este árbol en la obra, el simbolismo otorgado a la vegetación se reconoce claramente en los nombres propios de dos personajes clave en el desarrollo del argumento: Olvia y Aluro. En las palabras de Olvia, cuando trata de persuadir a Aluro, se lee:

Olvia Sí, Aluro, el amor ceda. Coronemos
 con laurel victorioso los sagrados
 nombres y libertad de nuestra patria.
 Y entonces con la oliva, entrelazado
 el halagüeño mirto, en nuestras sienes
 guirnalda sean de amor, de Marte lazo (*Numancia*, I, iv, 83-84)

La referencia a los nombres vegetales puede parecer fuera de lugar, pero en realidad sus nombres van más allá de insinuar sólo la gloria o el amor, constituyendo los anagramas derivados de los nombres de los dos amantes (Aluro-lauro, Olvia-oliva). Según Megara, el lauro eterno es lo que corresponde a “esperanzas tan prudentes de la inmortal defensa” (*Numancia*, IV, x, 130), sin embargo, en el último acto, él acaba por coronar a sus compatriotas “en vez de lauro, con ciprés funesto” (*Numancia*, V, xi, 144). La falta de otras fuentes críticas no nos permite profundizar más en su interpretación, y no podemos saber a ciencia cierta qué sentido quería López de Ayala transmitir con estos nombres. Sin embargo, tampoco tenemos que interpretar necesariamente el lauro y el olivo, como símbolos respectivos de la inmortalidad y la paz o la fertilidad, siguiendo el simbolismo tradicional de Europa (Vries 1974, 292 y 349-50). Ahora bien, lo que resulta interesante para nuestro análisis es que junto al simbolismo vegetal, se insinúa la existencia de una tradición folclórica, por supuesto ficticia, dentro del espacio dramático, esbozándose así un sistema de valores compartido por los miembros de la comunidad, en una herencia de tiempos pretéritos. Podríamos concluir que aunque no podemos saber cuál era el pasado de Numancia, este tipo de elementos presupone su persistencia durante siglos.

A continuación observaremos la vinculación con el futuro. El destino de Numancia se insinúa ya en el oráculo gaditano de la siguiente manera:

Dulcidio De vuestra patria
 inmortal será el nombre, si en su pena
 la espada elige y huye la cadena (*Numancia*, I, i, 81)

La elección de la espada no significa la batalla final con los romanos, sino la decisión de quitarse la vida huyendo de las cadenas de la esclavitud. Sin embargo, desde mucho antes de conocer su verdadero significado, el pueblo numantino ha sido consciente de su fama futura a causa de su muerte. Tras el prolongado cerco romano, sufriendo el hambre y las penurias del asedio, el pueblo numantino conserva la esperanza de que su nombre sea eternamente recordado: “Si es atractivo / para vosotros el morir con gloria, / raro ejemplar sirvamos a los siglos, / y aun muertos auxiliemos a la patria” (*Numancia*, III, vi, 96). Después de haber reconocido la relación representacional entre Numancia y España, sabemos cuál de las dos es la patria que subsiste a la caída de la ciudad. Así mismo, tras ser revelado el verdadero significado del oráculo y el destino inevitable de su destrucción, serán profusas las expectativas del recuerdo futuro de Numancia.

Dulcidio Sus ruinas
 mostrará el caminante al escarmiento
 de la discordia España (*Numancia*, V, xi, 142)

Aluro Lograd un nombre eterno
 por un momento solo (*Numancia*, V, xi, 143)

Megara [...] sangre fértil,
 que activa excite a generosos hechos
 a la futura España (*Numancia*, V, xi, 144)

Numancia se destruye, pero el recuerdo de su gesta se conservará en el futuro y otorgará fama a España entera.⁷² El interés de los numantinos no se sitúa ya en el

⁷² En la *Numancia* cervantina también los numantinos guardan la esperanza de que “la edad postrera // d’él [el fin de Numancia] y de nuestras fuerzas siempre hable” (*La destrucción de Numancia* 95), y las referencias al tiempo venidero son profusas. Schizzano Mandel otra vez acertó en indicar la esperanza diacrónica de los numantinos en la obra de Cervantes, que asegura la continuidad temporal del nosotros:

El protagonista [Teógenes] anima a su gente a abandonar su esperanza sincrónica en

presente, y Numancia se convierte en algo pasado, inexistente: “Gloriosa patria... pero ya no existes...” (*Numancia*, V, xii, 145); “Mi patria es ya desierto, / ya no existe Numancia, ya es cenizas” (*Numancia*, V, xiv, 148). Los personajes de la obra empiezan así a hablar de sí mismos en pretérito, en un contraste evidente con los usos en futuro que hemos visto en las citas anteriores.

Dulcidio	Fuimos numantinos, hubo Numancia, dominó su imperio, vencieron sus campeones (<i>Numancia</i> , V, xi, 142)
Megara	Numancia, que existió y al Capitolio hizo temblar, a Roma dio recelos, ya no existe (<i>Numancia</i> , V, xv, 149)

El nombre de Numancia se conecta a un pasado mítico e inverificable, pero a la vez, su destino se conecta al futuro de una patria tangible, España. Si era evidente la ansia de la unión de los pueblos de la península que unánimemente observan los críticos en la obra, para el público y el lector del siglo XVIII, la tragedia podría resultar paralela a la situación que caracterizaba su época. De igual modo, para el público de principios del siglo XIX, Numancia era su patria amenazada, no por Roma, sino por Francia.⁷³

El nombre mismo de Numancia adquirirá un sentido especial para el patriotismo español. A comienzos del siglo XVIII, en la serie de las reformas borbónicas, la ordenación del ejército también experimentó algunos cambios. Por la Real Ordenanza de 10 de febrero de 1718, las antiguas unidades de caballería pasaron a constituirse en regimientos con nombres perpetuos dejando de ser conocidos por el nombre del coronel que los comandaba. Al Regimiento de Osuna se le permitió

favor de un destino mítico y diacrónico. Entonces, la tensión que existe en la obra, entre el destino sincrónico y la esperanza diacrónica se resuelve en favor de ésta (Schizzano Mandel 1981, 319)

El futuro de los numantinos se conecta al tiempo presente de los espectadores de la época de Cervantes en el anacronismo de referir al “segundo Felipe sin segundo” (*La destrucción de Numancia* 77).

⁷³ Otro paralelismo destacable entre la *Numancia* cervantina y la de López de Ayala lo encontramos en la revivificación que experimentaron ambas obras durante episodios difíciles para la nación española. En este sentido, si la obra de López de Ayala gozó de una gran popularidad en la primera mitad del siglo XIX, la *Numancia* cervantina reaparecería el siglo siguiente durante la Guerra civil de la mano del poeta y dramaturgo Rafael Alberti. “Rafael Alberti presentó una versión *actualizada* de la pieza cervantina en el teatro de la Zarzuela, de Madrid, el año 1937, mientras las tropas del general Franco tenían cercada la capital. Alberti utilizó el tema numantino para animar a todos los que defendían la España republicana” (Hermenegildo 1994, 16).

ostentar el ilustre nombre de Numancia, en recuerdo de la heroica resistencia de la ciudad celtibética. Su escudo acoge el ave Fénix y el lema reza: “Prius flammis combusta quam arma Numantia victa” (Jimeno Martínez y Torre Echávarri 2005, 106). Numancia antes quemada por el fuego que vencida por las armas. Pero renace de sus cenizas como el Fénix. De este modo, Numancia se convertirá en el símbolo eterno de la defensa y la resurrección de la patria.⁷⁴

Martínez de la Rosa concluye del siguiente modo el comentario sobre la obra de López de Ayala:

[...] bien puede asegurarse que mientras lata el corazón de los Españoles, al recordar las glorias de su patria, y mientras se encanten sus oídos con una versificación hermosa, subsistirá la *Numancia* con crédito en nuestro teatro (Martínez de la Rosa 1838, 256)

A pesar de la popularidad de la que gozó, la obra no logró una alta valoración de los críticos de la época debido a la consideración de que un tema de tintes amorosos no podía estar presente en su estructura. Sin embargo, a través de la relación representacional o del discurso de espacio y tiempo que hemos venido observando, Numancia implantó intensamente en “el corazón de los Españoles” la imprescindible e incuestionable unidad de la nación. El gran mérito de la tragedia de López de Ayala está en haber hecho posible que el público percibiese, sin dudarle por un instante, que Numancia y España eran una misma patria existente a lo largo de la historia y a lo ancho de su espacio. El propio López de Ayala, refiriendo al argumento de esta obra, observa: “La acción, aunque es de muchos, es una” (*Numancia* 72). En esta obra la idea de un héroe individual y singular resulta inexistente y es la colectividad plural, uniforme y anónima su protagonista.

⁷⁴ El valor otorgado a Numancia se renovará en cada peligro que España experimente, y por consiguiente, Numancia “dejará de ser considerada como un simple hecho histórico y pasará a convertirse en un sentimiento que afectaba fundamentalmente a las esencia [sic] de España por lo que paralelamente a su tradición histórica se forjaron narraciones épicas que permitieron que fuese considerada, a partir de entonces, no sólo heroica, sino, sobre todo, «patriota», ayudando a conformar ese carácter español considerado eterno e inmutable” (Jimeno Martínez y Torre Echávarri 2005, 117)

E. Recapitulación

En la *Numancia destruida*, el espacio está rigurosamente dividido en dos: el nuestro y el de los otros. Numancia cercada por los ejércitos romanos se encuentra aislada de las demás ciudades. En su espacio limitado y cerrado, sus habitantes comparten la misma religión y costumbres. El aislamiento es un carácter común de Numancia con la península ibérica de otros tiempos, que posibilita la relación representacional entre ambas. El oráculo vaticina que Numancia ganará la gloria inmortal si confía en sí misma. De este modo la identidad del pueblo numantino se ve protegida por la proscripción de la mezcla con los ajenos. Con la figura de Olvia, que decide sacrificarse para socorrer a su patria, Numancia traba la relación representacional, pero su acto de buscar la ayuda de un oficial romano nacido en África hace inevitable la caída de Numancia. El asesinato de Olvia por un numantino evidencia la relación representacional que se ha establecido entre su figura y la ciudad, y el destino de los habitantes que acabarán quitándose la vida uno al otro. A lo largo de la tragedia, profusas son las referencias a la tradición y las costumbres desde épocas pretéritas y, de este modo, se supone una historia anterior al descubrimiento de la península por los otros (romanos, cartaginenses, o fenicios). Al final de la tragedia, los numantinos se ven forzados a destruir a su ciudad y a sí mismos, pero no por ello dudan de que el recuerdo de su acción les otorgue la gloria inmortal de la posteridad. Se supone así la continuidad temporal de la esencia de Numancia, aun después de su caída.

VI. *Guzmán el Bueno* de Nicolás Fernández de Moratín

A. La obra⁷⁵

La tercera y última tragedia de Nicolás Fernández de Moratín se encabeza con la siguiente cita (ll. 286-87) del *Arte poética* de Horacio:

vestigia Graeca
Ausi deserere et celebrare domestica facta (*El arte poética de Horacio, ó epístola a los Pisones* 43)

Dejar los pasos de los griegos y celebrar los hechos de su patria. Este epigrama testimonia el propósito de Moratín de conferir una dimensión nacional al teatro.⁷⁶ La primera tragedia de Moratín fue *Lucrecia*, basada en un tema inspirado en la antigua Roma, pero en su segunda obra, *Hormesinda*, optó ya por una temática ambientada en España. En su última obra, Moratín se centraría nuevamente en la temática histórica española y abordaría el episodio histórico de la defensa del fuerte de Tarifa de Alonso Pérez Guzmán el Bueno, un episodio que data del siglo XIII. La elección del citado epigrama evidencia que Nicolás Moratín, al igual que sus contemporáneos y amigos Cadalso, López de Ayala, y Jovellanos (que recurrió al mismo tema en *La muerte de Munuza*, véase el capítulo III), o Pablo de Olavide (anfitrión de la tertulia frecuentada por Jovellanos en su época sevillana) era un miembro activo del movimiento de reforma del teatro impulsado por el conde de Aranda, a la sazón presidente del Consejo de Castilla (1766-73). Todos ellos, en mayor o menor grado, compartían intereses e ideales. El propio Moratín escribió la primera de una serie de tragedias neoclásicas

⁷⁵ Empleamos la edición preparada por Josep Maria Sala Valldaura como texto de base. Véase la Bibliografía. Citamos esta tragedia con los números de acto, escena y página(s) entre paréntesis en el texto.

⁷⁶ Con la misma cita Jovellanos encabeza su tragedia *La muerte de Munuza*.

arandinas y se encontraba, por tanto, en el centro de ese movimiento renovador del teatro español (Deacon 2001, 159).

La obra trata el episodio registrado en la *Crónica de don Sancho IV* de la defensa de Tarifa. El alcaide de Tarifa, Alonso (Alfonso) Pérez Guzmán, apodado el Bueno, tenía a su hijo preso a manos del enemigo. A pesar de la oferta de liberar a su hijo a cambio de la entrega del fuerte de Tarifa, Guzmán el Bueno defiende la plaza bajo su mando, sacrificando así la vida de su hijo (*Crónicas de los reyes de Castilla* 88-89). De este modo, Guzmán el Bueno antepone el deber con la colectividad a sus intereses personales. Como obras precedentes que recogen este mismo episodio podemos señalar *Más pesa el rey que la sangre*, de Luis Vélez de Guevara, *El Abrahán castellano*, de Juan de la Hoz y Mata, y *El blasón de los Guzmanes*, de Antonio de Zamora, y del siglo XVIII, *Los Guzmanes o El cerco de Tarifa*, de Cándido María Trigueros de 1768, y *El Guzmán*, de Enrique Ramos de 1780 (Sala Valldaura 2007, 92-93).⁷⁷

La elección de este tema por parte de Moratín no es inocente. La obra está dedicada al duque de Medina Sidonia, Pedro Alonso Pérez de Guzmán Pacheco y Moscoso, descendiente de Guzmán el Bueno, personaje central de la obra.⁷⁸ Sin embargo, este hecho no debe hacernos concluir que Moratín decidió abordar este episodio de la historia de España con el mero propósito de alabar la grandeza de los Guzmanes y obtener así su favor. En la dedicatoria al duque, el autor escribe: “Yo celebro en ella [la obra] una acción grande y heroica sobre cuantas celebran otras naciones” (*Guzmán* 335). De este modo, el enaltecimiento de la figura de Guzmán el Bueno no se produce sino en comparación con la historia heroica de otras naciones. La intención de Moratín al escribir la obra se hace así patente en las siguientes líneas, consignadas también en la dedicatoria:

He procurado guardar el carácter de cada héroe, insinuando algunas fórmulas y costumbres de nuestros abuelos, de las que deseo ser un insigne anticuario, más bien que de otras naciones que poco o nada nos interesan: no sé si es culpable este patriotismo (*Guzmán* 340)

⁷⁷ El proceso de ampliación del episodio de Guzmán el Bueno de un mito circunscrito a una localidad a un mito que resultará significativo para toda la nación, desde su origen en las crónicas hasta las composiciones dramáticas del siglo XVII al XIX, ha sido ampliamente estudiado por Francisco Sánchez-Blanco (Sánchez-Blanco 1988).

⁷⁸ El propio duque compuso una obra sobre el mismo tema, en la actualidad desaparecida.

Por tanto, el propósito de la obra no es la glosa heroica del antepasado del duque de Medina Sidonia, ni siquiera la apología de las “fórmulas y costumbres de nuestros antepasados”. No cabe duda, por tanto, que la obra constituye una exaltación patriótica, un tema común a las dos anteriores tragedias del propio don Nicolás.

Sobre esta obra de su padre, Leandro escribe la siguiente crítica:

Guzman el Bueno, del mismo autor [Nicolás Fernández de Moratín], en que hay un carácter bien sostenido, afectos heroicos, pintura de costumbres, violencia repugnante en la unidad de lugar, y no suficiente corrección de estilo (“Discurso preliminar” 317)

Don Leandro reconoce un grave defecto en la observación de la unidad de lugar en esta obra. Sin embargo, igual que otros dramaturgos que participaron en la reforma del teatro de la época, Nicolás Moratín abordaba su tragedia con el máximo cuidado en lo que respecta a la observancia de las reglas clasicistas. En este sentido, no podemos pasar por alto un comentario de don Nicolás sobre esta cuestión en particular.

La unidad de lugar no está quebrantada, aunque se representa el suceso en el muro y acampamento, porque el auditorio se supone estar en el adarve de Tarifa, desde donde oye y ve cuanto pasa en ambas partes bien contiguas (*Guzmán* 338)

La escena representa el fuerte de Tarifa donde se encuentra Guzmán con sus hombres, por un lado, y el campamento de Aben Jacob en el cerco al que somete al fuerte, por el otro. En la obra, el discurso relativo al espacio merece un detenido análisis por su carácter excepcional, pero por el momento nos limitaremos a señalar que el reproche de don Leandro no acierta al considerar el ingenio de su padre al dividir la escena en dos con la muralla del fuerte, presentando así el espacio más amplio e imprescindible para el desarrollo de la acción. En el mismo lugar, Moratín padre escribe: “Los críticos-poetas teóricos que en su vida han hecho un verso, y sin la práctica se creen jueces suficientes en un arte tan difícil, por sólo haber leído una o mil Poéticas, censurarán según costumbre” (*Guzmán* 336). Para Nicolás Moratín la observación de la unidad de lugar radicaba en el centro de su preocupación, así como en sus obras teatrales precedentes: *La petimetra*, *Lucrecia*, y *Hormesinda* (Carnero 1997, 24-25), y su conocimiento profundo del arte poético y las experiencias como dramaturgo han

hecho posible el recurso especial en que se basa una escenificación tal. Según Josep Maria Sala Valldaura, en esta dedicatoria late “la pasión del hombre de teatro que sabe razonar, como muy pocos, sobre el género que defiende y practica” (Sala Valldaura 2004, 522). También podemos recordar que la división de la escena en dos partes es un elemento común a la obra de Ignacio López de Ayala sobre el sitio romano de Numancia (véase el capítulo V).

Contamos con otra crítica de la época que merece ser reseñada. Juan Sempere y Guarinos trata de esta obra en el tomo cuarto de su *Ensayo de una Biblioteca Española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*. Al principio declara que “No es esta la mejor tragedia de nuestro teatro, ni acaso de las del mismo Señor Moratín” (Sempere y Guarinos 1787, 125). Sin embargo, a continuación, intuye las características particulares de la obra del modo siguiente:

Pero tiene esta tragedia una particularidad, en la catástrophe, ó desenredo de la fábula: y consiste en que no concluye, como regularmente casi todas las modernas, castigando el vicio, y premiando la virtud, sino por el contrario, [...] dexa en los espéctadores [sic] cierto sentimiento de terror y compasion que son los propios de la tragedia (Sempere y Guarinos 1787, 126)

Sin dejar de ser un texto moralizante, al presentar la suerte funesta de aquel que actúa del modo más honorable, la obra constituye una tragedia que cumple perfectamente el ideal aristotélico. Se trata, por tanto, de un merecido comentario sobre la última tragedia de Moratín, que siempre defendería la causa clasicista en el teatro en su época.

La obra se publicó en 1777 pero nunca fue representada. En 1780, Moratín muere a la edad de cuarenta y dos sin ver cumplido su sueño de la implantación de las tragedias neoclásicas en España. No cabe duda de que Moratín estaba profundamente desengañado con la situación del teatro en el país cuando escribió: “Bien sé que esta tragedia no es para los teatros de hoy día, donde sólo reina la abominación y la barbarie” (Guzmán 341).

El argumento de la obra es lo siguiente. El drama tiene lugar en la Tarifa de 1294. Alonso Guzmán es el alcaide encargado de la defensa del fuerte de Tarifa. Su hijo, Pedro, impulsivo y valiente, quebranta la disciplina militar al adentrarse en el campamento enemigo movido por el deseo de mostrar su valor y arrojo. Pedro cae preso a manos de los musulmanes, quienes ven la ocasión de imponer la entrega del

fuerte a cambio de su vida. Alonso, el leal vasallo del rey, reprimiendo el amor paternal y rechazando las súplicas de su mujer María y de Blanca, la prometida de Pedro, se opone a aceptar la propuesta negociadora. Gracias al favor de Fátima, la hija del cabecilla musulmán Abén Jacob, Pedro obtiene el permiso de regresar por última vez al fuerte para despedirse de sus padres. Tras la despedida, el joven cumple honorablemente su promesa y regresa al campamento del enemigo para ser ejecutado. Mientras tanto, tienen lugar otras circunstancias como la incursión de Blanca en el campamento musulmán o el secuestro de Fátima por los españoles. Sin embargo la negociación por parte de ambos bandos no logra el acuerdo y finalmente, Alonso, rechaza resueltamente la entrega del fuerte y acepta la ejecución de su hijo. Justo después de la ejecución de Pedro, llegan procedentes de Sevilla las tropas de refuerzo y el enemigo huye, quedando a salvo el fuerte de Tarifa.

Como ha indicado René Andioc, esta obra es “la versión militar –más que guerrera– del perfecto ciudadano tal como lo concebían los partidarios del poder centralizado” en donde se muestra “el triunfo del vasallo sobre el padre de familias, el del *deber* sobre la *afectividad*, sobre el impulso natural” (Andioc 1987, 388). Para dibujar tal triunfo, la figura de la madre, María Coronel desempeña un papel decisivo en la confrontación con Alonso, el padre. Pues su personaje se mueve por el afecto maternal, suplicando a su marido la entrega del fuerte para salvar la vida de su hijo. La disputa entre los dos constituye el factor sentimental central que inunda de patetismo la obra. A pesar de ello, se ha señalado que Moratín no consiguió un éxito artístico proporcional al logrado con otros personajes. Citamos a continuación un comentario actual sobre el carácter de la madre en *Guzmán el Bueno*:

Doña María, la mujer de Guzmán, es típica heroína moratiniana, con todos los defectos de sus otras creaciones femeninas. [...] En *Guzmán el Bueno* lo único que tiene que hacer María es llorar y lamentar la anticipada pérdida de su hijo, y por eso es exagerada. Sin duda Moratín intentaba pintarla como una madre prototípica, pero la transforma en una charlatana patológica; en vez de ser una figura trágica, es meramente irritante (Gies y Ríos Carratalá 1995, 520)

Ahora bien, aunque la composición de la figura de la madre resulte insatisfactoria debemos admitir que su personaje expresa de un modo dinámico la confrontación entre el natural afecto maternal de María y la firme lealtad del buen vasallo Alonso. Además de aquí, a lo largo de la tragedia podemos reconocer el esquema de confrontación en

diferentes niveles. Desde esta perspectiva a continuación estudiaremos el discurso que constituye el modelo e imagen de la nación en *Guzmán el Bueno*.

B. Identidad

Dado que la obra trata de una etapa histórica de la Reconquista, igual que en *La muerte de Munuza*, antes analizada o en *Hormesinda* del propio Moratín, si bien ambientada en una época posterior (s. XIII), el eje que divide el nosotros de los otros es la religión: la confrontación de los cristianos (el nosotros) con los musulmanes (los otros). Sin embargo, no es posible presentar las diferentes creencias en el escenario. Consciente de ello, Moratín presenta la diferencia religioso-cultural que distingue a ambos grupos a través de su distinto modo de hablar. Reduán-Amir es la embajada del enemigo que visita la fortaleza para negociar la liberación de Pedro. Su manera de saludar diciendo “No hay Dios sino Dios mismo” (*Guzmán*, I, vii, 358) y otros larguísimos parlamentos antes de entrar en el tema central son, lo que él mismo llama “mis artes orientales” (*Guzmán*, I, x, 372).⁷⁹ Esa locuacidad oriental aparece también en *Solaya* de Cadalso como “aquel estilo figurado, / en el Asia pomposa acostumbrado” (*Solaya*, II, ii, 74). Podemos recordar aquí cómo ya en las *Lettres persanes* Montesquieu explicó su papel, a modo de jardinero que poda una rama florecida en exceso, como editor de las cartas en la “Introducción” de esa obra:

Así, pues, mi único oficio es el de simple traductor y he dedicado todos mis esfuerzos a adaptar la obra a nuestras costumbres. En la medida de mis posibilidades, he liberado al lector del lenguaje asiático, al tiempo que le he evitado infinidad de expresiones sublimes que le habrían elevado a las nubes (*Cartas persas* 61-62)

Encontramos aquí el arquetipo del Orientalism expuesto críticamente por Edward W.

⁷⁹ En *Hormesinda* del mismo autor, Munuza y Pelayo se saludan siguiendo sus propias maneras:

Pelayo	Gracias, señor, al sumo Omnipotente, que salvo a tu presencia me condujo.
Munuza	Pelayo, Alá te salve. No rehuses admitir sino los estrechos lazos con que te brindan mis amantes brazos (<i>Hormesinda</i> , II, iv, 275)

Said al escribir: “The Oriental is irrational, depraved (fallen), childlike, ‘different’; thus the European is rational, virtuous, mature, ‘normal’ ” (Said 1979, 40). El habla de los otros es presentada extraña, y las costumbres trazan la distinción entre diferentes culturas.⁸⁰ Podemos indicar, además, el uso frecuente de las frases en árabe que, sin lugar a dudas, debían de sonar harto exóticas en rimas españolas, como: “Alá *quiver* [grande] te salve e ilumine” (*Guzmán*, I, vii, 368); “*Elrab* [el Señor] te salve y en mí fia” (*Guzmán*, II, viii, 402); “*La Ellah Ela Allah* [no hay otro Dios sino Alá]” (*Guzmán*, III, xiii, 439).

En las expresiones que diferencian a los otros destacan las imágenes que les caracterizan como violentos y bárbaros. En la segunda escena del primer acto, María que todavía ignora la captura de su hijo aparece buscándolo, movida por una pesadilla en la que aparece un presagio de Abén Jacob y su ejército como “un león fierísimo africano”.

Doña María [...]

y que un león fierísimo africano

con las sangrientas garras y dos dientes

su cuerpo con furor despedazaba.

Aún me parece escucho todavía

del feroz bruto los rugidos roncós,

y miro el fuego que en su vista ardía,

y escucho los suspiros lastimosos

de mi hijo ensangrentado... (*Guzmán*, I, ii, 351)

Para María, aterrorizada por la pesadilla, los musulmanes son nada más que “bárbaros sin ley, de quien recelo / cualquier atrocidad” (*Guzmán*, I, ii, 353).

Merece la pena indicar la simetría que se puede observar a este respecto, pues las palabras que pronuncian los musulmanes también presentan a los otros (cristianos en este caso) como bárbaros. Amir visita Tarifa con el propósito de negociar la rendición del fuerte a cambio de la vida de Pedro, pero Alonso resueltamente rechaza la propuesta. Al ver la frialdad de Alonso que admite el sacrificio de su propio hijo, la comitiva de Amir pronuncia las siguientes palabras: “En gran peligro estamos, / *cidi*

⁸⁰ En este punto, Cadalso critica y supera a Montesquieu. En la Introducción de las *Cartas marruecas* el gaditano sigue su estilo pero añade la autocrítica. “Algunas de ellas [cartas] mantienen todo el estilo, y aun el genio, digámoslo así, de la lengua árabe su original. Parecerán ridículas sus frases a un europeo, sublimes y pindáricas contra el carácter del estilo epistolar y común. Pero también parecerán inaguantables nuestras locuciones a un africano” (*Cartas marruecas* 5).

[señor], volvámonos, y no irriteamos / más a tan feroz hombre, que da espanto [...] No vi tan atroz alma.” (*Guzmán*, I, vii, 367). Amir alaba la lealtad y firmeza de Alonso, pero para Araldo, el miembro de la embajada, la actitud de Alonso es una “bárbara constancia” (*Guzmán*, I, vii, 368). Así la concepción de los otros es simétrica y ambos contendientes se aprecian como bárbaros, atribuyéndose recíprocamente esa imagen.

C. Espacio

El eje de la confrontación del nosotros y los otros se expresa claramente en la división escénica que constituye la muralla del fuerte de Tarifa. En la dedicatoria, como hemos referido anteriormente, Moratín escribe que “La unidad de lugar no está quebrantada, aunque se representa el suceso en el muro y acampamento, porque el auditorio se supone estar en el adarve de Tarifa, desde donde oye y ve cuanto pasa en ambas partes bien contiguas” (*Guzmán* 338). Las acotaciones sobre el lugar aparecen dos veces en el acto primero, pero no necesariamente implican el cambio de lugar. En la escena primera, dice “Vista de Tarifa algo alta, y a un lado acampamento del Moro” (*Guzmán*, I, i, 345), y en la décima, “Campamento del Moro a un lado, y al otro vista de la plaza algo más alta” (*Guzmán*, I, x, 372). Pero ambas tratan de la misma escenificación, y muestran que la escena está dividida en dos.⁸¹ La división por la muralla es, como hemos apuntado arriba, una técnica común a *Numancia destruida* de Ignacio López de Ayala. Sin embargo, en la obra de Moratín el castillo está situado en un lugar más alto, y se observa la división tanto vertical como horizontal.⁸² Además la distancia que existe entre estos dos espacios puede percibirse en el hecho de que, en la escena decimotercera del último acto, la conversación de Alonso Guzmán con su mujer

⁸¹ Sobre la decoración del escenario se lee una acotación interesante: “Amenórase el acampamento y se ensancha la plaza” (*Guzmán*, I, xiv, 379). Cabe deducir que Moratín había pensado en una muralla móvil.

⁸² Podemos encontrar un caso que emplea la división escénica en una otra dimensión, la de la profundidad, en *La muerte de Munuza*. La escenificación se expone de un modo preciso en la acotación: “El teatro representará una parte del palacio del Gobernador, en cuyo atrio se supone la escena; otra un resto de la ciudad de Gijón en él un fuerte que domine la marina, que deberá descubrirse en el fondo de la escena” (*Munuza* 377). El espacio del fondo se utiliza en la primera escena del acto quinto: “*Kerim* y algunos moros atravesarán el fondo de la escena persiguiendo a los cristianos” (*Munuza*, V, i, 440).

sobre la renuncia a la salvación de la vida de Pedro, no llega a oídos de Abén Jacob. Por los gestos del matrimonio, Abén Jacob cree equivocadamente que hayan aceptado entregar Tarifa para salvar a su hijo, y dice:

Abén Jacob Por las señas que vemos allá arriba
Guzmán se vence de la madre al ruego (*Guzmán*, III, xiii, 437)

El espacio del nosotros, dividido del de los otros, se encierra tras la muralla. Dentro de la que constituye el límite y la barrera, el nosotros vive salvo y quieto, como dice Guzmán el Bueno en la primera escena del primer acto:

Guzmán [...] quieta está la gente
por los muros y alcázar de Tarifa (*Guzmán*, I, i, 345)

A continuación Alonso dice: “cuya tenencia por don Sancho el Bravo, / monarca de León y de Castilla, / concedida me fue” (*Guzmán*, I, i, 345). Pues como él mismo señala, no es el propietario sino el depositado temporal del fuerte, en nombre del rey. De este modo, Alonso responde a Amir cuando le visita en la embajada:

Guzmán ignoras que esta insigne fortaleza
no es mía propia, que es de mi rey sólo?
Soy su lugarteniente (*Guzmán*, I, vii, 361)

Como su lugarteniente, Alonso defiende Tarifa porque es el mejor servicio que su lealtad puede ofrecer a su señor. Así, no es posible de ningún modo la confusión de lo privado con lo público que supondría entregar el fuerte de Tarifa para salvar la vida de su hijo. Aquí reside el patetismo de esta tragedia. De hecho, como individuo, Alonso puede abandonar las tierras en Andalucía de las que es señor, pero no puede hacer lo mismo con Tarifa porque su defensa le ha sido consignada por el rey, y de ella responde con su honor. No existe resquicio alguno para la vacilación o la duda en lo que respecta al ideal militar de la lealtad del vasallo que encarna la figura de Alonso. Frente a este comportamiento, su mujer María, suplica a Alonso que corra en socorro de Pedro, recordándole que además de vasallo es también padre. Dice, “vasallo y padre debes / discurrir, mas naturaleza misma / dice que eres esposo y eres padre”, a lo que Alonso responde: “Pero Guzmán y alcaide de Tarifa” (*Guzmán*, I, viii, 371). Disputas

similares se repiten varias veces en el transcurso de la obra.

Doña María ¿Eres tú padre
de ese infeliz y aprisionado joven?
Guzmán Como del rey de España fiel vasallo (*Guzmán*, I, xiv, 380)

Ante la conmovedora súplica de María, Alonso responde: “antes fui hijo de mi padre / que padre de mi hijo” (*Guzmán*, III, xiii, 424). En las conversaciones entre los dos, que parecen un juego de palabras, se hace patente que el título de alcaide de Tarifa y el nombre de Guzmán deben mantenerse al margen, independientes, del hecho de ser también el padre de Pedro. De este modo, en la figura de Alonso se integra la confrontación entre lo privado y lo público: entre el afecto del padre y la obligación del buen vasallo con el rey.⁸³ Suscribimos totalmente la siguiente apreciación de Pérez Magallón:

En la tragedia de Moratín, y en su protagonista, se plantea un dilema esencial: actuar como fiel vasallo o como padre, dejarse llevar por el amor paternal—sentimiento natural— o por el deber hacia la patria y el rey; en otras palabras, dar prioridad a la esfera privada o a la pública (Pérez Magallón 2001, 116)

La defensa de Tarifa tiene una importancia singular hasta el extremo de que Alonso debe sacrificar a su propio hijo en aras de su éxito, porque Tarifa es donde se inició la ocupación musulmana de la península ibérica con la entrada de Tarif, y también porque en la época de Alonso Guzmán, a nivel histórico y geopolítico, Tarifa era la frontera más extrema en la lucha de los cristianos con los musulmanes. Según Alonso, Tarifa “es el antemural y es la barrera / sola que tiene la afligida España” (*Guzmán*, II, iii, 388). Vemos aquí claramente la superposición de la totalidad de España a la plaza de Tarifa, un reducido espacio, particular y cerrado, por una muralla que debe ser defendida a toda costa, sacrificando incluso la vida de los seres más queridos en este empeño. En la estrategia militar, la ocupación de Tarifa equivale a la

⁸³ Sin embargo, no es correcto considerar a Alonso como un hombre sin corazón. Al final del primer acto, en la decimoquinta escena, Alonso confía su sufrimiento más íntimo al confidente Jimén: “Pues, ¿qué?, ¿imaginas, dime, que no siento / en mi pecho el más bárbaro tormento? / Pero es fuerza fingir. ¡Honores vanos, / que obligan a olvidar el ser humanos!” (*Guzmán*, I, xv, 381). El corazón de Alonso se divide entre lo privado y lo público, algo de lo que es perfectamente consciente. Por lo tanto, en el segundo acto, con el propósito de conocer las verdaderas intenciones de su hijo, repite la cuestión una vez como su padre, otra vez como el alcaide de Tarifa (*Guzmán*, II, iv, 392).

de toda España y por este motivo debe de ser defendida de manos enemigas, cueste lo que cueste. Su caída significaría, la caída simbólica y real, de España entera tal como testimonian las palabras del musulmán Abén Jacob:

Abén Jacob El puerto de Tarif, llave de España,
Cartería de Argantonio antiguamente,
quiero ganar primero, que hace frente
a África el más cercano y es su punta
la más meridional en el estrecho.
Aquí empezó Tarif con su fortuna,
y a su imitación yo: Tarifa tiene
el destino de España; si ella viene
a mi poder, España vendrá toda (*Guzmán*, I, x, 373)

Resulta particularmente interesante que el territorio que se superpone a Tarifa sea siempre referido como “España” cuando el monarca al que Alonso sirve es el rey “de León y de Castilla” (*Guzmán*, I, i, 345). No es correcto suponer, sin base alguna, la existencia de un reino llamado España. En este contexto, la noción de “España” es, principalmente, un marco geográfico que refiere a la península. Los reinos de Castilla y de León se debaten afligidos por luchas intestinas, y dentro de la península existen, por tanto, diferentes grupos opuestos. Así, la España aquí nombrada no equivale a una nación sino es una referencia geográfica, un significante flotante que alude a una entidad territorial inconcreta y difusa. Lo podemos confirmar en las siguientes palabras de Amir:

Amir No está aún quieta Castilla, y la corona
portuguesa buscó sus intereses.
Aún no están castellanos y leoneses
con la reciente unión bien hermanos.
Ya arma toca el rey moro de Granada,
con la flor de su tropa y sus linajes.
El infante don Juan, mal enojado,
con nosotros milita, y en el lecho
postrado yace el rey don Sancho el Bravo (*Guzmán*, I, vii, 365-66)

Sin embargo, en esta obra, Moratín se esmera en presentar España como una entidad unánime e integral en su territorio. Pues a lo largo de la obra se enumeran los nombres de antiguas capitales, de campos de batallas y otros topónimos situados dentro y fuera de la península: Covadonga, Santiago de Compostela, Girona, Granada, Alarcos,

Uclés, Málaga, Oviedo, Toledo, Ceuta y Orán (este último era propiedad española en el siglo XVIII). A diferencia de las obras ambientadas en otros lugares o épocas, Moratín intenta sobreponer al limitado y cerrado espacio de Tarifa la idea de España, configurada como un territorio integrado a partir del enlace de distintos topónimos. Y al final de la obra, observamos la yuxtaposición de Tarifa con España: “Mas Tarifa y España se han librado” (*Guzmán*, III, xiii, 441). Es en este momento cuando Alonso Guzmán, encargado del fuerte más importante para la defensa de la patria, y la propia Tarifa, representando a España, son equivalentes. Lo confirmamos en la elocuente respuesta de Alonso a las súplicas de su mujer.

Guzmán Toda Castilla, al fin, España toda
 tienen puestas en mí las esperanzas;
 toda la cristianidad sabe que ahora
 defiendo yo del bárbaro esta plaza.
 Todos en mí se fían: por mí piensan
 que cautivos no irán a las mazmorras,
 que soy campeón de la religión santa
 y que del mismo Dios guardo la honra;
 que en esta fuerza España está fiada
 y que si rompe la morisma airada
 todo se pierde (*Guzmán*, III, xiii, 435)

Tarifa y Alonso, ambos constituyen la protección y garantía de la vanguardia de España, y en ellos no sólo Castilla sino el país entero depositan su esperanza de resistir al invasor musulmán. Alonso dice: “el universo, / que lo sabe, mi acción está mirando” (*Guzmán*, III, xiii, 435). La mirada de todos se posa sobre Alonso, y el destino de la patria está en sus manos. De este modo, la identidad y el espacio designado como España encuentran su representación en la figura de Alonso y en el espacio de Tarifa.

Nos hemos referido anteriormente a la confrontación entre el nosotros y los otros, pero el pueblo de Tarifa casi nunca aparece en la escena. En el texto de esta obra, escasamente podemos reconocer la existencia de los soldados en el fuerte. Pero la mirada que se posa en Alonso es la del pueblo de toda España (y del público en el teatro). Es decir, en el escenario el eje de la confrontación del nosotros y los otros se muestra a través del fuerte de Tarifa y el campamento de los enemigos, pero el espacio de la colectividad del nosotros es mucho mayor y se extiende más allá de la muralla de Tarifa, incluyendo todos los topónimos antes referidos.

Paralelamente, es interesante destacar que el destino de España se proyecta

también en la persona de Pedro. La trama de la obra tiene su origen en el impulsivo acto de Pedro, quien violando la disciplina militar se adentra en el campamento enemigo hasta caer en sus manos. Blanca, la prometida del joven le aclara a su confidenta Elvira el motivo de tal acto:

Blanca [...]
 pues él, ardiendo en generoso esfuerzo
 de su florida juventud lozana,
 galán con la esperanza de este día [de su boda],
 de amor lleno me dijo: «Blanca mía,
 ¿viste en qué airoso y bárbaro caballo,
 con las cubiertas bélicas de grana,
 Fátima escaramuza? Pues yo quiero
 que sirva de trotón a tu escuadero
 y tu esclava ha de ser la altiva mora,
 a pesar de las huestes africanas» (*Guzmán*, I, v, 355-56)

Alonso, como jefe del ejército sabe que “el arte de vencer no se reduce / a singular combate” (*Guzmán*, I, i, 348) y con prudencia defiende el fuerte. Al contrario, su hijo Pedro, a causa de su arrojo de juventud se adentra inconscientemente en el dominio enemigo hasta caer preso. Sin embargo, a medida que avanza la obra, el atrevimiento de Pedro pasa del desacato de la disciplina militar que merece el reproche, a la virtud de sacrificar su propia vida por la patria. El sufrimiento de Alonso reside en el dilema de tener que confrontar el afecto paternal a la defensa honorable de Tarifa. Pero, paulatinamente, la obra conduce al espectador –en una suerte de manipulación interpretativa– a concebir el sacrificio de Pedro como el precio a pagar por la resistencia del fuerte y, por tanto, de España entera, en lo que se convierte en una acción patriótica sin parangón. La propia decisión de Alonso de sacrificar la vida de su hijo es una muestra de su virtud patriótica. De este modo, Pedro, causante inicial de la tragedia por su actuación inmadura y bravucona, es elevado a la categoría de héroe como combatiente que sacrifica y entrega su vida para la patria. El personaje de Pedro adquiere así un nuevo sentido bajo el amor por la patria. En este sentido, el joven dice, “libra a España / a costa de mi vida y soy dichoso” (*Guzmán*, III, v, 414). La llegada del socorro procedente de Sevilla justo después de su muerte es como *Deus ex machina*, totalmente independiente de lo que se ha desarrollado en la escena hasta el momento. El único factor que se opone a esta extraña manipulación es la aflicción de su madre. En el momento en que la virtud atribuida a Pedro se funde con la aflicción materna, la

patria se convierte en una “matria”. Lo observamos en las siguientes palabras de Pedro, justo antes de la ejecución:

Don Pedro ¡Oh, madre mía
España!, ¿quién tal cosa me diría,
que había yo de ser sacrificado
en tu honor? (*Guzmán*, III, v, 413)

D. Tiempo

Por último, estudiaremos el discurso de tiempo en la obra. La imagen de España como madre se consolida a través de su conexión histórica en los parlamentos que presentan su entidad como una realidad cuya existencia se prolonga en el tiempo, ininterrumpidamente desde el pasado lejano. Igual que la Tarifa representada en escena sufre el cerco enemigo, el pasado recordado no habla de tiempos felices sino de la amarga de la Reconquista, contada por el enemigo musulmán.

Amir España toda
vuelva a adorar a aquel profeta hermoso
[...]
volver en Covadonga a acorralaros,
[...]
Aún se acuerdan los godos españoles
del trance funeral de Guadalete,
del de Alarcos y Uclés; Nuño de Lara
muerto por Almanzor, y Alfonso
de Aragón también muerto sobre Fraga
por los moros; de Jaime al hijo amado
la mitrada cabeza dividióle
fiero Atar, el de Málaga (*Guzmán*, I, vii, 364-66)

Rememorando estos acontecimientos del pasado, los musulmanes expresan cierto sentimiento de temor y respeto por las gestas de los Guzmanes como: “Si en España otra espada semejante [como la de Guzmán] / hubiera al tiempo del fatal Rodrigo, / nunca le entrarán ni Tarif ni Muza” (*Guzmán*, I, x, 374); “Yo pensé vencer a España, / y sé que sujetarla es imposible / mientras haya Guzmanes: siempre han sido / sus campeones, su defensa y muro” (*Guzmán*, I, x, 375). De esta manera se explicita que el

linaje y la sangre de los Guzmanes han ofrendado siempre las más altas glorias a España. Por boca de Blanca, desesperada al despedirse del que tenía que ser su marido, cuando éste se dirige al campamento enemigo para ser ejecutado, confirmamos que la fama de los Guzmanes corre paralela a la historia de España, incluso desde tiempos de los godos.

Blanca ¿No os bastan tantos timbres adquiridos
de tu abuelo el rey godo Gundemaro? (*Guzmán*, II, vi, 397)

Los restos de los godos bajaron de su vivienda entre las montañas asturianas “a restaurar los términos de España” (*Guzmán*, III, iv, 411). En la obra, se enumeran los nombres de héroes que lucharon en la Reconquista: “del gran Fernán González, de Bernardo [del Carpio], / Rodrigo el Campeador, Bustos y Vargas” (*Guzmán*, III, xiii, 433). Y al final, el nombre de Pelayo se superpone al de Alonso Guzmán.

Guzmán Restaurador nuevo
me llaman y creen todos en tal lance
deberme tanto a mí como a Pelayo (*Guzmán*, III, xiii, 435)

Comparando la defensa de Tarifa con la batalla de Covadonga, al inicio de la Reconquista, se insinúa la repetición (renovación) de los grandes acontecimientos de la historia mítica.⁸⁴ Lo mismo puede observarse cuando se caracteriza a Tarifa como “otra Numancia” (*Guzmán*, I, vii, 366).

Por otra parte, encontramos un buen ejemplo de la mirada que se proyecta sobre el futuro en las palabras que María pronuncia justo después de la ejecución de su hijo en el campamento de los enemigos, acariciando el sueño de la aparición de un nuevo héroe del linaje de Guzmán:

Doña María Salga vengador o descendiente
de la sangre Guzmanes y Coronela
que lleve a sus riberas [de los musulmanes] el espanto,
la desesperación, la muerte y llanto (*Guzmán*, III, xiii, 440)

Es a través de estas palabras que el episodio dramático de la defensa del fuerte de

⁸⁴ Encontramos así expresiones que superponen héroes míticos a los personajes centrales cuando Pedro se llama “Nuevo Régulo” (*Guzmán*, II, xi, 406) y Alonso es “Castellano Abrahán” (*Guzmán*, V, xiii, 441).

Tarifa resulta inscrito en una historia ininterrumpida de España.

Hemos venido observando el discurso de la identidad, del espacio y del tiempo. En comparación con otras tragedias analizadas en anteriores capítulos, resulta escaso el discurso que representa la colectividad a través de lo individual en esta obra. El único caso sería el papel de Tarifa como representante de la totalidad de España en el espacio, así como de la totalidad del pueblo español en lo que respecta a su destino. Lo confirmamos en las palabras, reciamente pronunciadas, de Abén Jacob: “¡Guzmán, Castilla, España, / ah de las alcazabas de Tarifa!” (*Guzmán*, III, v, 414). En este lugar, a través de la ampliación espacial antes expuesta, Guzmán representa al pueblo que reside en el espacio llamado España.

Ahora bien, esta escasez de testimonios no debe ser entendida como una muestra de una menor relación representacional entre lo individual y lo colectivo sino que debe ser interpretada de la manera siguiente: si *Guzmán el Bueno* hubiera sido como las obras anteriormente estudiadas, habría tratado la relación representacional de Alonso con el pueblo de Tarifa y la de éste con el de toda España. Sin embargo, en esta tragedia, el pueblo de Tarifa está ausente, y Guzmán representa imaginariamente al pueblo español, que tampoco aparece en la escena. *Guzmán el Bueno* trata del dilema entre la lógica privada y la pública, entre el sentimiento privado del afecto paterno y la lealtad de sacrificar la vida de un hijo para salvar la patria. Cuando Alonso recibe la noticia de que su hijo se halla preso a las manos del enemigo, considera tan grave la violación de la disciplina militar en la que ha incurrido Pedro. Y responde a la pregunta de qué medida debe tomarse para su socorro de la siguiente manera: “Hablando / como soldado, me olvidé ser padre. / Cuido antes del común que el propio daño” (*Guzmán*, I, i, 349). Y como consecuencia natural, el sacrificio de su hijo por la patria implica la aniquilación del interés privado.⁸⁵ De este modo, la particularidad de cada individuo

⁸⁵ Como queda dicho en la nota 9, Alonso es aparentemente consciente de los dos papeles privado y público que él mismo encarna. En la escena cuarta del acto segundo, cuando habla a solas con su hijo que acaba de regresar al fuerte para despedirse por última vez de su familia, Alonso distingue ambos papeles con las siguientes palabras:

Guzmán [...]
 confiésalo a tu padre que te estima;
 no hablas ya con Guzmán el riguroso,
 nada sabrá el alcaide de Tarifa.
 [...]
 De mí fía
 tu amor: entrambos somos militares,

desaparece subsumida y anulada bajo el interés colectivo. La pérdida de la individualidad se muestra así en la intención de Alonso de tratar a Pedro como a cualquier otro soldado, sin que en su decisión interfiera el hecho de que se trata de su hijo.

- Guzmán Pero bien, ¿qué más tiene ese soldado [Pedro] que otro alguno? También Fortun Fernández está en el real del Moro aprisionado.
¿Es más que un hombre el uno y otro?
[...]
- Doña María ¿No es hijo tuyo Pedro y muy amado?
Guzmán Hijo mío es aquí cualquier soldado (*Guzmán*, II, iii, 388)
- Doña María ¡Ay, que es tu amado
hijo don Pedro”
Guzmán No es sino un soldado.
Doña María Un soldado hijo tuyo.
Guzmán Lo son todos (*Guzmán*, III, xiii, 425)

Pedro no es la única persona obligada a renunciar a su interés –la vida, en caso extremo– por el colectivo. Su padre Alonso también deja su sentimiento personal –el amor paternal– aparte al renunciar el afecto que siente por él. En relación con este elemento, Sala Valldaura refiere el concepto del Rey-Padre aplicado a Alfonso (Sala Valldaura 2005, 277). Sin embargo, este modelo no termina de ajustarse a la realidad del personaje de Alonso Guzmán el Bueno. Actúa como “rey” justo, aún tratarse de un vasallo, pero se ve forzado a prescindir del afecto característico del “padre” benevolente.⁸⁶ El individuo privado de su singularidad no resulta distinguible de los demás y queda absorbido por la masa de la colectividad. En este sentido, *Guzmán el Bueno* constituye una tragedia de confrontación entre lo privado y lo público que representa la desaparición de lo individual en aras de lo público a través de un

cuéntaselo al alcaide de Tarifa;
nada sabrá Guzmán, tu adusto padre (*Guzmán*, II, iv, 391-92)

La separación de los dos papeles (privado y público) se puede observar también en la siguiente escena de *El Viting* de Cándido María Trigueros, donde habla el Emperador de China a su hijo Viting, condenado a muerte.

- Zunqing [...] ya cumplí como padre con mi afecto,
resta cumplir de Rey con el oficio (*El Viting*, IV, iii, 282)

⁸⁶ El esquema conceptual del Rey-Padre encuentra una correspondencia más ajustada en la figura de Hadrio en *Solaya o los circasianos*, que sabe defender justamente el interés de la colectividad (véase el capítulo IV).

perfeccionamiento de la propia relación representacional. Ya no hay un individuo, sólo la colectividad se expresa en la escena. En otras palabras, ya no hay un Alonso, un Pedro, una Tarifa ni siquiera su pueblo. Sólo existe España, nada más.

Igual que sus contemporáneos, las críticas modernas no suelen hacer una valoración muy positiva de esta obra. Sin embargo, queremos decir que la última tragedia de Moratín cumple por completo el propósito de presentar la imagen de la nación, esa colectividad casi anónima, aunque nunca gozase de la ocasión de ser aceptada y entendida correctamente por el público.

E. Recapitulación

En *Guzmán el Bueno*, el eje que separa el nosotros de los otros se expresa a través de la diferencia en el habla, la cultura y la religión, en una contienda en la que ambos bandos se consideran mutuamente bárbaros. El fondo histórico del tema tratado en la obra es la defensa del fuerte de Tarifa, un episodio principal en la Reconquista en el que la ciudad se ve sometida al cerco musulmán de sus murallas, aislada del resto del mundo. La importancia estratégica y geopolítica del fuerte de Tarifa, implica que en su defensa se superponga la subsistencia de toda la península, abstrayéndose las contiendas entre los reinos cristianos coexistentes. En este contexto, Alonso Guzmán el Bueno sacrifica la vida de su propio hijo al rechazar cualquier propuesta de rendición del fuerte, y de este modo, su figura representa la victoria del interés colectivo (la defensa de toda España) sobre el individual (la vida de su hijo). La obra refiere a los amargos recuerdos de la historia de la Reconquista, y a la antigüedad del linaje de los Guzmanes inseparable de la historia de España. Por otra parte, al sacrificar la vida de su hijo Pedro, Alonso expresa la esperanza en la gloria futura, presentando así una continuidad ininterrumpida de España, siempre defendida por la espada de los héroes de la sangre guzmana.

VII. *Raquel* de Vicente García de la Huerta

A. La obra

1. La obra⁸⁷

Podría resultar discutible incluir el análisis de *Raquel* de Vicente García de la Huerta en este apartado de nuestro estudio: por un lado, la fecha de redacción de esta obra precede a la de las obras que hasta ahora hemos analizado; y por otro lado, no existe unanimidad entre los estudiosos del Setecientos en su consideración como obra neoclásica. Por este motivo, nos parece necesario explicar y justificar la razón de su inclusión en este estudio a estas alturas. Esta explicación nos permitirá también situar esta obra huertiana en la crítica y el contexto social de su tiempo. Al igual que la trayectoria vital de su propio autor, una figura contradictoria en la historia, se trata de una obra que implica diversas contradicciones. En este sentido, las características internas de las tragedias neoclásicas que hemos venido mostrando en los análisis precedentes se presentarán con ciertas diferencias en *Raquel*. Sin embargo, su análisis nos permitirá encontrar en este contraste un nivel significativo para nuestro estudio.

Raquel se estrenó el 14 de diciembre de 1778 (representándose consecutivamente durante cinco días, hasta el 18 del mes), en el teatro Príncipe de Madrid. Este estreno tuvo lugar un año después del regreso de Huerta de su destierro de la corte, que se prolongó durante más de diez años, de 1767 a 1777. La obra había sido representada unos años antes, en enero de 1771, durante el presidio en Orán de su autor.⁸⁸ Poco sabemos del proceso de persecución sufrido por Huerta pero podemos

⁸⁷ Empleamos la edición preparada por Juan Antonio Ríos Carratalá como texto de base. Véase la Bibliografía. Citamos esta tragedia con los números de acto, escena y página(s) entre paréntesis en el texto.

⁸⁸ El descubrimiento en la Biblioteca Nacional de París de la loa que compuso García de la Huerta para su representación en Orán testimonia este hecho. Así mismo, Jean Cazenave en 1923 y 1951, y Antonio

intentar seguirle la pista del siguiente modo:

en la segunda mitad de 1767 se le condenó por haber compuesto unos versos que satirizaban al Conde de Aranda, Presidente del Gobierno, siendo encarcelado en África y después desterrado a Granada, y que se le volvió a arrestar al año siguiente, trasladándose a Madrid bajo la acusación de ser autor de una carta satírica dirigida al italiano Almerico Pini, Ayuda de Cámara del Rey, por lo que en 1769 fue sentenciado de nuevo, y encarcelado en el presidio de Orán, del que no salió hasta 1778 [sic: 1777] (Deacon 1976, 370)

Lo cierto es que el nombre de Huerta, al que se relacionaba con ciertos nombres de la nobleza, apareció en la investigación sobre los autores de los pasquines aparecidos en los meses siguientes al motín de Esquilache. Su repentina huida a París no contribuyó a mantener su figura libre de sospecha sino que por el contrario levantó recelos y suspicacias sobre su persona por parte del gobierno (Deacon 1976). También están documentadas las fricciones y desavenencias entre Huerta y el conde de Aranda, ascendido a jefe de gobierno después de dicho motín.⁸⁹ En este estado de cosas, como

Rodríguez Moñino en 1941 informaban ya de este documento. Ignorando estos precedentes, Jaime Asensio dio a conocer su texto en 1962, convencido de que se trataba de la primera vez que se hacía público. Cazenave propuso como fecha de la primera representación de *Raquel* el 22 de enero de 1772, fecha generalmente aceptada, pero no ofreció ninguna explicación a la diferencia de dos días en relación con la fecha del natalicio de Carlos III. Andioc, por su parte, teniendo en cuenta el motivo de la celebración del aniversario real el 20 de enero, postula esa fecha como el día del estreno (Andioc 1988, 327-28, n. 17). Si consideramos la restauración del teatro de Orán, y las referencias al personaje (no al título) de Raquel en la loa de García de la Huerta dedicada a *La vida es sueño* con motivo de su representación en el mismo teatro, la hipótesis de Andioc (el 20 de enero de 1771 como fecha de representación de *Raquel* en la ciudad norteafricana) resulta más que plausible. Josep Maria Sala Valldaura también secunda en su libro la pertinencia de esta fecha (Sala Valldaura 2005, 319).

⁸⁹ A pesar de haber solicitado el permiso de su superior, Juan de Santander, para ir a París, Huerta, escribiente de la Biblioteca Real, cruzó la frontera sin haberlo conseguido. En la carta dirigida a Santander, Huerta indica como motivo de su viaje el aprendizaje de francés, señalando que no regresará hasta que se haya solucionado el proceso de divorcio que tenía en curso (Deacon 1976, 373). En un informe conservado en el Archivo General de Simancas (Gracia y Justicia, leg. 777-56) se reproduce la carta enviada por Huerta al duque de Alba en la que el autor arguye como motivo del divorcio el libertinaje de su esposa. En la mencionada misiva, Huerta escribe sobre la relación de su esposa con Aranda:

el Conde de Aranda, que la protege en toda su casta por razones particulares, por no decir sin razones, tuvo la ligereza o indignidad (pues lo es que un hombre de sus circunstancias se comprometa a mediar con su autorización en favor de una muger tan mala) de llamarme, intentando persuadirme me conviniese a la iniquidad de dejarla libre y señalarla alimentos; a cuya indecente proposición aviéndome resistido, y estrañado que se me hiciese, persistió por más de ora y media en su empeño con tal tenacidad, que aviéndome negado resueltamente a mantenerla, no siendo encerrada, me respondió que no lo lograría; a lo que dije, replicando, que si no lo lograba tenía pedida licencia para abandonar con mis empleos y esperanzas mi patria, donde se me tratava tan injustamente; me contrarreplicó q. podría ser que tampoco me dejasen ir (cit. en Ríos Carratalá 1984, 418)

veremos a continuación, las alusiones políticas de *Raquel* resultaron ser harto peligrosas para su autor. Por supuesto, esta obra no fue la causa de la persecución de Huerta, sin embargo, su redacción justo antes del motín agravaría las suspicacias para con su persona, ya presentes en la tensa situación del momento.⁹⁰ Sea lo que fuere, podemos aventurar que la primera versión de *Raquel* se concluyó en 1766 o un año antes (Deacon 1976, 380; Aguilar Piñal 1988b, 300-01),⁹¹ revisándose posteriormente para sus respectivas funciones en Orán y Madrid (Andioc 1975; Caso González 1988, 388-90). Disponemos de pocos testimonios, como copias manuscritas y autógrafas, que permitan precisar la secuencia de los cambios introducidos por el autor en cada etapa.⁹² Por este motivo, el texto publicado el mismo año de la representación madrileña en el primer tomo de *Obras poéticas* de Huerta ha servido como texto base para las ediciones críticas realizadas hasta la actualidad. Este texto incluye también la “Advertencia del editor” supuestamente escrita por el propio Huerta, quien muy probablemente revisó también el texto para esta publicación.⁹³ Expuestas todas estas consideraciones, trataremos *Raquel* como una obra de 1778, año de publicación del texto en el que nos basamos.

De ahí, Ríos Carratalá concluye que “resulta verosímil la existencia de una connivencia de ésta [la mujer de Huerta] con el Conde de Aranda” (Ríos Carratalá 1984, 423). Emilio Cotarelo y Mori, por su parte, informa de la pertinaz persecución al que el conde de Aranda sometía a Huerta tras su regreso a Madrid de París (Cotarelo y Mori 2006, 104-07).

⁹⁰ El gobierno detectó la existencia de la tragedia de Huerta en el transcurso de la investigación sobre Luis Joseph Velázquez, marqués de Valdeflores, detenido el 20 de mayo de 1766 (Deacon 1976, 377-78).

⁹¹ En el Palacio de Liria (residencia de la Casa de Alba en Madrid) se conserva un cuadro de una escena –la muerte de Raquel en la tercera jornada– de la tragedia. Con el descubrimiento de este testimonio gráfico, Aguilar Piñal formula una pregunta retórica: “¿cómo hubiera sido posible que el duque permitiese la representación de la *Raquel* en su propia casa después del motín, [...]?” (Aguilar Piñal 1988b, 301). Sin lugar a dudas, habría sido imposible representarla de cualquier otro modo. Lo mismo afirma Ríos Carratalá en una nota a su introducción a la obra: “la representación de la tragedia [*Raquel*] poco después del motín por parte de nobles tan destacados hubiera sido una temeridad impensable” (Ríos Carratalá 1998, 27, n. 25).

⁹² Nos parece indudable que los textos de la tragedia huertiana eran de índole diferente en cada etapa de la vida de su autor. Comparando la “Loa” y la “Introducción” que compuso Huerta para las respectivas representaciones, Ríos Carratalá indica: “la *Raquel* estrenada en la plaza norteafricana significaba para el autor una posibilidad de manifestar sus ansias por salir del destierro, mientras que en Madrid la obra misma se había convertido en el objetivo del poeta que a través de ella quiere recuperar una posición en el teatro madrileño dañada por la larga ausencia” (Ríos Carratalá 1987, 92).

⁹³ En la “Advertencia del Editor” se lee: “corren más de dos mil copias manuscritas por España, Francia, Italia, Portugal y las Américas; de cuya multiplicidad se han originado las alteraciones que en ellas se notan, y manifiesta la reciente impresión hecha sin noticia del Autor en Barcelona, en la cual las solas erratas de imprenta exceden acaso el número de versos que contiene” (*Raquel* 67). Más de dos mil copias debe de ser una hipérbole pero podemos pensar que el autor estaba más satisfecho con este texto que con el de Barcelona.

En relación con esta obra, Marcelino Menéndez Pelayo escribe:

La *Raquel* se hizo popular en el más noble sentido de la palabra. Y consistió en que la *Raquel* sólo en la apariencia era tragedia clásica, en cuanto su autor se había sometido al dogma de las unidades, a la majestad uniforme del estilo y a emplear una sola clase de versificación; pero en el fondo era una *comedia heroica*, ni más ni menos que las de Calderón, Diamante o Candamo, con el mismo espíritu de honor y de galantería, con los mismos requiebros y bravezas expresadas en versos ampulosos, floridos y bien sonantes, de aquellos que casi nadie sabía hacer entonces sino Huerta, y que por la pompa, la lozanía y el número, tan brillantemente contrastaban con las insulsas prosas rimadas de los Montianos y Cadalsos. La *Raquel* tenía que triunfar, porque era poesía genuinamente *poética* y genuinamente española (Menéndez Pelayo 1994, I, 1296; cursiva es suya)⁹⁴

Según el erudito santanderino, *Raquel* es sólo en apariencia, y no en esencia, una “tragedia clásica”. A este respecto, un contemporáneo tardío de Huerta, Leandro Fernández de Moratín señala: “*Raquel*, de don Vicente García de la Huerta, que siguiendo el mismo plan de *la Judía de Toledo*, de don Juan Bautista Diamante, no acertó á regularizarle, sin añadirle graves defectos” (Fernández de Moratín 1944c, 316), mientras un estudioso de hoy la califica como “la única entre las ilustradas [tragedias] que sigue al pie de la letra del consejo de Luzán sobre la conveniencia de que el tiempo de la representación coincida con el de la historia y el del discurso, es decir, que toda la obra constituya una sola escena, para facilitar la verosimilitud” (Onaindía 2002, 216). La clave para conciliar la discordia entre estos dos extremos es la importante carga de “verosimilitud” en el teatro de su época. En una epístola dirigida a Jovellanos, Meléndez Valdés, convencido del lenguaje inadecuado de la obra así como de la inverosimilitud del cambio brusco en la mentalidad de sus personajes, escribe: “Finalmente, á mi me parecen mucho mejores las *Nises* [las tragedias de Jerónimo Bermúdez, *Nise lastimosa* y *Nise laureada*], la *Ormesinda* [sic: *Hormesinda*] y *Guzmán el Bueno* [ambos por Nicolás Fernández de Moratín], que no la *Raquel*, en medio de su nuevo sistema de tragedia” (Meléndez Valdés 1871, 79). Años más tarde, Francisco Martínez de la Rosa valorará en gran medida la tragedia huertiana como “uno de los mejores frutos de nuestro teatro” (Martínez de la Rosa 1845, 256), pero sin dejar de

⁹⁴ *Raquel* es, para Menéndez Pelayo, “genuinamente española”, mientras las demás obras contemporáneas no lo son. Esta opinión testifica claramente la aversión de don Marcelino hacia lo dieciochesco como extranjerizante. El rechazo a lo extranjero es una característica compartida por García de la Huerta, quien, por su parte, la expresa en su prolijo prólogo al *Theatro Hespañol* (1785, I, XX-CCVI).

denunciar su inverosimilitud. Sin embargo, es precipitado descartar que *Raquel* sea una tragedia neoclásica sólo en base a estas referencias, máxime cuando su autor la adscribe a la misma categoría que otras tragedias arregladas como las que hemos estudiado en anteriores capítulos.

[...] se empeñaron nuevamente algunos ingenios, y desde entonces han salido al público la *Lucrecia*, la *Hormesinda*, la *Johel* [sic: *Jahel*], los dos *Guzmanes*, *Sancho García*, la *Numancia*, y otras que corren impresas; a las cuales no falta verdaderamente mérito ni recomendación. [...] Entonces se compuso igualmente la *Raquel*. Su autor, como por distracción de estudios más severos, emprendió esta composición, con el fin de hacer ver a sus amigos, y algunos apasionados del Teatro Francés, que ni nuestro ingenio, ni nuestra Lengua, ni nuestra Poesía, debía en manera alguna ceder a las de otra nación, aunque más se precie de culta e instruida (“Advertencia del editor”, *Raquel* 65-66)

En estas palabras se observa claramente el profundo conocimiento que Huerta tenía de las reglas del arte dramático y su propósito al componer *Raquel*. El estilo de Huerta, tan valorado por Menéndez Pelayo, parecía prolijo u ostentoso a los literatos contemporáneos.⁹⁵

La principal diferencia de *Raquel* con otras tragedias radica en el hecho de que éstas últimas fueron compuestas en consonancia con el movimiento de reforma teatral promovido por el conde de Aranda, mientras que la obra de Huerta, escrita con el propósito de emular el teatro francés,⁹⁶ nació de un modo completamente independiente de las directrices de este movimiento. Ya hemos referido la enemistad entablada entre García de la Huerta y el conde de Aranda. Sin embargo, la composición de *Raquel* como una tragedia neoclásica por parte de su autor resulta indudable y si consideramos sus palabras, antes citadas, y la rígida observación de las reglas neoclásicas de la que el texto hace gala, debemos convenir que *Raquel* constituye una tragedia neoclásica.⁹⁷

⁹⁵ Napoli Signorelli vio su estilo como un “contrabando Gongoresco ridicolo nel secolo XVIII, ed assai più nel genere drammatico” (cit. en Andioc 1975, 123). Sin embargo, en su “Introducción” para el estreno de 1778 en Madrid, el propio Huerta consideraba que su tragedia era de “severa sencillez y austero estilo” (*Raquel* 68). Leandro Fernández de Moratín admite que “el lenguaje es bueno, la versificación sonora” (Fernández de Moratín 1944c, 317) en la obra huertiana.

⁹⁶ Tal postura es mucho más aparente en el prólogo a su *Theatro Hespáñol* (1785, I, XX-CCVI).

⁹⁷ Estamos totalmente de acuerdo con las siguientes palabras de Ríos Carratalá: “Ahora bien, también debemos admitir que en lo fundamental, en lo estrictamente teatral, García de la Huerta siguió el modelo trágico del neoclasicismo dieciochesco español. Y si su obra se ajusta a las famosas unidades o reglas de tiempo, acción y lugar, si la temática, los personajes y el lenguaje poético son adecuados para una acción trágica y si, finalmente, las diferencias con respecto a otras tragedias neoclásicas son de

La leyenda de la judía de Toledo se encuentra en la *Crónica General*⁹⁸ y como apuntaba Marcelino Menéndez Pelayo, había sido dramatizada anteriormente por Calderón, Diamante o Candamo.⁹⁹ Sin embargo, según Juan Antonio Ríos Carratalá, la obra que tuvo más influencia en la composición de Huerta fue un poema titulado *Raquel*, de Luis de Ulloa (Ríos Carratalá 1987, 82). Algo que permite a Ríos Carratalá señalar que, la *Raquel* huertiana es “completamente independiente” pues Huerta “aportó a la leyenda un enfoque acorde con su propia perspectiva temporal e ideológica que difícilmente podía encontrar en sus antecesores a pesar de algunas coincidencias” (Ríos Carratalá 1987, 90). Desde esta perspectiva es más pertinente considerarla como una hija de la vivaz imaginación de Vicente García de la Huerta.

La trama sucede en Toledo, capital del reino de Castilla. El rey Alfonso VIII está profundamente enamorado de una hermosa judía llamada Raquel. Mientras Raquel goza del favor del monarca y los hebreos señorean en el reino, el descontento de los castellanos aumenta, rozando su estallido. Tras indignarse con el comportamiento de su pueblo, el rey acaba reconociendo su error y recobra la razón gracias a las súplicas de Hernán García, decretando el destierro de Raquel y los hebreos y previniendo así el amotinamiento de sus súbditos. Sin embargo, las conmovedoras palabras de despedida que pronuncia Raquel, inspiradas por su tutor y confidente Rubén, provocan el arrepentimiento de Alfonso que revoca la orden de destierro de los judíos, ascendiendo a su amante al solio real. Con el poder en sus manos, Raquel intenta vengarse de los nobles y del pueblo castellano que había forzado su orden de destierro. La alegría del

tipo ideológico, no veo ninguna razón que impida incluir a *Raquel*, con todas sus particularidades, en el marco de la tragedia neoclásica española” (Ríos Carratalá 1998, 52). Sin embargo, no debemos olvidar que este estudioso había mostrado anteriormente una postura más moderada y ambigua en su criterio (Ríos Carratalá 1987, 144). Por su parte, Josep Maria Sala Valldaura valora *Raquel* como una de las mejores tragedias neoclásicas (Sala Valldaura 2005, 120).

⁹⁸ En la *Crónica General*, se lee:

Pues el Rey don Alonso ovo passados todos estos trabajos en el comienzo quando reynó, e fue casado, fuese para Toledo con su muger Doña Leonor; e estando y, pagóse mucho de una Judía que avie nombre Ferosa, e olvidó la muger, e encerróse con ella gran tiempo en guisa que non se podie partir de ella por ninguna manera, nin se pagaba tanto de cosa ninguna; e estubo encerrado con ella poco menos de siete años, que non se menbraba de sí nin de su Reyno nin de otra cosa ninguna. Estonce ovieron su acuerdo los omes buenos del Reyno cómo pusiesen algún recaudo en aqel fecho tan malo, e tan desaguisado; e acordaron que la matasen, e que así cobrarién a su Señor, que tenién por perdido: e con este acuerdo fuéronse para allá, e entraron al Rey diciendo que querían fabrar con él; e mientras los unos fabraron con el Rey, entraron otros donde estaba aquella Judía en muy nobles estrados e degolláronla (cit. en *Raquel* 73)

⁹⁹ También conocemos las obras por Lorenzo de Sepúlveda y Fray Hortensio Paravicino. Por su parte, Lope de Vega escribió *Las Paces de los Reyes* y *Judía de Toledo* (Ríos Carratalá 1987, 79).

pueblo toledano se torna en abatimiento y desgracia. En este estado de cosas un grupo de castellanos acaudillados por el noble Álvaro Fáñez intenta matar a Raquel. El leal vasallo Hernán García, humillado por la rehabilitación de Raquel pero temeroso del perjuicio que esta acción pueda acarrear al monarca, prueba infructuosamente a disuadirles de la comisión de su plan, consiguiendo sólo dilatarlo en el tiempo. Aprovechando la ausencia del rey, el pueblo dirigido por Álvaro Fáñez entra en el palacio. Por respeto al rey, Hernán García intenta socorrer a su enemiga Raquel, pero ella rechaza su ofrecimiento y será encontrada por el grupo de castellanos junta a su confidente Rubén. Álvaro Fáñez conmina a Rubén matar a Raquel a cambio de conservar su vida y éste hiere de muerte a la amante del rey. En ese momento llega Alfonso y encuentra a Raquel moribunda. El rey mata a Rubén y tras su voluntad de castigar los amotinados, otra vez gracias al consejo del fiel Hernán García, arrepentido de haber desatendido su obligación real de proteger el reino, perdona a sus vasallos y el reino recobra la paz.

2. Contexto histórico

Antes de iniciar el análisis, es necesario considerar el contexto social de la época en que se redactó la primera versión de esta obra: el motín de Esquilache, un acontecimiento de importancia singular en la historia del Setecientos, que tuvo lugar en marzo del año 1766 en Madrid. Existe unanimidad en la historiografía de que el motín de Esquilache fue un disturbio excepcional en la centuria que gozó de un dilatado período de paz entre la Guerra de Sucesión y la ocupación napoleónica a la que seguiría la Guerra de Independencia (Domínguez Ortiz 1988, 64; Herr 1973, 21; Marías 2006, 274). En 1766, el pueblo, castigado por varios años de malas cosechas, dirigió su ira hacia la persona del marqués de Esquilache (castellanizando su apellido Squillace), a la sazón ministro de Hacienda. Esquilache era uno de los políticos que Carlos III había traído consigo de la corte de Nápoles. De él esperaba el rey que fuese capaz de avanzar de un modo profundo en las reformas iniciadas por sus predecesores borbones en el trono. El libre comercio del grano implantado por Esquilache, junto a la dificultad del transporte interior a causa de las deficientes carreteras, motivó el incremento de los precios y sumió al pueblo en la miseria.

El pueblo madrileño que, como el de toda España, vivía casi al límite de subsistencia, tenía otro motivo más hondo de preocupación: el encarecimiento de los artículos de primera necesidad, en especial el pan, que por efecto de las malas cosechas había subido desde 25 maravedises la pieza de dos libras en 1760 hasta 46 (dos cuartos) en la primavera de 1766, y alzas similares habían experimentado el aceite y el tocino, alimentos también indispensables en la dieta de las clases populares. Teniendo en cuenta que el salario de un peón era de cuatro reales por día de trabajo efectivo (136 maravedises) con el que sólo podía adquirir tres piezas de pan, nos imaginamos su angustia ante el espectro del hambre física que le amenazaba a él y a su familia (Domínguez Ortiz 1988, 66)

El 10 de marzo del mismo año, Esquilache prohibió a la población vestir capas largas y sombreros de ancha ala, que era el estilo característico de los majos madrileños de la época y que facilitaba a los criminales ocultar sus rostros y pasar así desapercibidos. Ni la carestía de los alimentos ni la ordenanza sobre la indumentaria aparecieron por primera vez en ese momento. Ambas circunstancias habían sido frecuentes en los regímenes precedentes. Los pasquines¹⁰⁰ que inundaban las calles expresaban de hecho una animadversión contra los ministros de origen extranjero (además de Esquilache, el marqués de Grimaldi, ministro de Estado del gobierno de entonces, era también italiano), en un sentimiento que se extendía también a la esposa de Esquilache, acusada por el rumor popular de ser la amante del rey. Sin embargo, es muy probable que el descontento social no fuera solamente una consecuencia del clamor de un pueblo, sino también el resultado de las maquinaciones de una élite que sentía arrinconada e incómoda con la figura de Esquilache y sus reformas. Resulta manifiesto que los panfletos, pasquines y escritos satíricos eran obra intelectual de gentes de cierta cultura, lo que demuestra el carácter profundamente político del contexto del momento. Podríamos decir que la prohibición en la indumentaria constituyó en realidad el elemento catalizador de contexto en el que las circunstancias políticas y los intereses de naturaleza diversa fueron determinantes.

El 23 de marzo, Domingo de Ramos, el pueblo enfervorecido asaltó la residencia de Esquilache, apedreó la casa de Grimaldi y destruyó los faroles de calles, instalados por Esquilache a costa de los vecinos de Madrid. Se enfrentó con los

¹⁰⁰ El ejemplo más conocido es el siguiente: “Yo, el gran Leopoldo primero / marqués de Esquilache agosto, / a España rijo a mi gusto / y a su rey Carlos Tercero. / Entre todos lo prefiero. / Ni lo consulto ni informo, / al que obra bien le reformo, / a los pueblos aniquilo, / y el buen Carlos, mi pupilo, / dice a todo: «Me conformo»” (Egido 1973, 262).

guardias y empuñó sus armas. El Lunes Santo (24 de marzo), los amotinados, con el grito de “¡Viva el rey y muera Esquilache!” se dirigieron al Palacio Real, y exigieron el levantamiento de la ordenanza sobre la indumentaria, la rebaja del precio de los alimentos, el cierre de la Junta de Abastos, la supresión de la guardia valona y el destierro de Esquilache (Castellano 2006, 191). Carlos III, tuvo que aparecer varias veces en el balcón del palacio real y claudicar ante las peticiones de la gente. Fue tal vez el primer caso histórico notable en el que la voluntad popular tuvo influencia en el Estado. Como ha sido señalado, “no parece desorbitado considerar aquellos hechos como un precoz exponente de la llamada primera crisis del Antiguo Régimen en Europa” (Roura y Aulinas 2002, 181). La presencia del rey calmó la situación momentáneamente pero la noche del 24, Carlos III salió de Madrid y huyó a Aranjuez. La agitación popular se reavivó y el pueblo reclamó, por medio del presidente Rojas, el regreso del rey.¹⁰¹

Como la historiografía de este período ha señalado, resulta interesante que tras apaciguarse los disturbios en Madrid, se desencadenasen otros de índole similar en diferentes lugares. Algo que permitiría inferir la dirección orgánica de los motines y el conde de Aranda, quien sustituyó al inepto Rojas en su cargo, se encargaría afanosamente en detectar el cabeza de una serie de motines. En ese contexto, se produjo también la expulsión de los jesuitas del reino en 1767 en la que Campomanes desempeñó un papel central. La investigación del gobierno sobre las revueltas señaló personas cercanas al entorno de Huerta. Aunque el pueblo no pensó de la persona del monarca como la causa y el responsable de su miseria, como bien revela la consigna “¡Viva el rey y muera Esquilache!”, los disturbios supusieron un trauma radicalmente grave en la relación entre el rey y el pueblo, y el motín de Esquilache constituyó un incidente que sacudiría la base del régimen absolutista. En este sentido, Juan Luis Castellano escribe: “Lo que importa no es el cambio, por más que éste haya pesado al rey, sino la manera en que se produce. Porque es el pueblo, ese monstruo de mil cabezas, quien políticamente lo impone” (Castellano 2006, 191). Es en este contexto histórico en el que debemos estudiar la obra de Vicente García de la Huerta, teniendo

¹⁰¹ William M. Bussey nos informa de la existencia de un detallado documento, particularmente interesante en relación con el transcurso del motín, que se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid bajo el título “Carta confidencial escrita por un vecino de Madrid, a un amigo suyo de fuera de la corte” (Bussey 1982, 85-86; 256 n. 15).

en cuenta el momento de la primera redacción de *Raquel*.

B. Identidad

El eje que separa el nosotros de los otros resulta manifiesto: la confrontación entre los castellanos y los judíos. Sin embargo, aunque al principio de la obra se hace referencia a las gestas pasadas de Alfonso como héroe cristiano, la religión no recibe una importancia especial en su trama. No es sólo la diferencia de creencias sino también la larga tradición de antisemitismo en Europa la que traza el eje divisorio. Al referirse a los judíos se emplea así el adjetivo “vil” en fórmulas como: “Ramera vil” (*Raquel*, I, 77), “viles Idumeos” (*Raquel*, I, 97), “vil Hebreo” (*Raquel*, I, 98), “vil Hebrea” (*Raquel*, III, 148). Por otro lado, los castellanos se levantan al clamor de “Sin nota de vileza / ya sufrir más la lealtad no puede” (*Raquel*, III, 162-63). Resulta interesante que en la segunda jornada Raquel llame “viles Plebeyos” (*Raquel*, II, 141) al pueblo castellano que reclama su destierro junto al de los judíos. Como en un juego de espejos, la concepción de que ambos pueblos articulan el uno del otro resulta simétrica, tal como ocurre en *Guzmán el Bueno* (véase el capítulo VI). Por parte de los judíos, la persecución a la que han sido sometidos constituye la fuente de su fuerte resentimiento contra los castellanos. De este modo, el odio se expresan recíprocamente.

García	lamento la desdicha de este Reino infeliz, presa y despojo de una infame mujer prostituida; del Rey el ciego encanto, las prisiones con que esa torpe Hebrea le esclaviza; la soberbia, el orgullo, el despotismo, con que triunfa del Reino cada día (<i>Raquel</i> , I, 79)
Rubén	El pacífico hogar, el quieto albergue edificados por las manos nuestras, quedarían de su dueño abandonados a injusto poseedor; y las riquezas, que acumuló la industria y la fatiga, apagarán su avara sed apenas. [...]

el triste sollozar del Idumeo
música es que al Castellano alegra (*Raquel*, II, 109-10)

Raquel ¿Razón acaso fuera
que cuando de este Reino los Vasallos
en riquezas abundan y en haciendas,
repartiesen con pobres extranjeros,
cuya industria y trabajo son sus rentas,
las cargas del Estado? Fuera injusta
política (*Raquel*, III, 160)

Los castellanos presentan a la población judía como intrusos que causan el sufrimiento de los habitantes considerados autóctonos, mientras los hebreos se sienten perseguidos por la expropiación de sus casas y riquezas. Teniendo en cuenta la coetaneidad de la redacción de la obra con el motín de Esquilache, resulta posible trazar un paralelismo entre el antisemitismo que expresa la obra y el rechazo a unos ministros de origen extranjero considerados intrusos que despertó el recelo y la desconfianza del pueblo en la época. En el grito del pueblo “¡Muera Raquel, para que Alfonso viva!” (*Raquel*, I, 91) resuena la consigna “¡Viva el rey y muera Esquilache!” proclamada en ese mismo momento por las calles de Madrid, entre el desorden y la furia de sus gentes contra los napolitanos que detentaban los altos cargos del gobierno. La tensión dramática de *Raquel* se produce, pues, en el nivel político.

El pueblo y los vasallos reclaman el destierro de Raquel y los judíos. Tras escuchar la súplica de Hernán García, el rey Alfonso reconoce su error y abandona su indignación con el pueblo para proclamar la orden de expulsión de su amante: “Salga Raquel del Reino; los Hebreos / salgan también con ella desterrados” (*Raquel*, II, 100) y concluir: “no delicias, ni riquezas, / si en perjuicio han de ser de mis vasallos” (*Raquel*, II, 100). Estas palabras expresan el ideal que debe guiar al rey, que representará el interés del pueblo en tanto que desee su felicidad. Y si la relación del rey y su pueblo está en armonía, la ciudad de Toledo está en paz. El pueblo, por su parte, no acusa al rey como la causa del sufrimiento en que se halla sumido, dirigiendo su ira hacia Raquel.

García Raquel (vuelvo a decir) no solamente
el Reino tiraniza Castellano,
no sólo de los Ricos Hombres triunfa,
no sólo el Pueblo tiene esclavizado,
no sólo ensalza viles Idumeos,

no sólo menoscaba tus erarios,
no sólo con tributos nos aqueja,
sino que (lo que es más), de Alfonso Octavo
el alma y los sentidos de tal suerte
domina y avasalla, que postrado
obscuramente yace en su ignominia,
siendo mofa de propios y de extraños (*Raquel*, I, 97)

De hecho, la furia del pueblo nace a consecuencia de cómo Raquel se ha hecho “de Alfonso / dueño absoluto” (*Raquel*, I, 83). Como hemos observado en los anteriores capítulos, el amor siempre conlleva un desenlace fúnebre en las tragedias neoclásicas. En este caso, Raquel será odiada por los castellanos no solamente por ser extranjera, perteneciente a un pueblo como el judío tradicionalmente perseguido en Europa, sino también por su belleza capaz de cautivar al rey. A continuación, consideramos el tema del amor como motivo de este odio.

Desde el principio de la tragedia, la tensión se sitúa en el nivel político como muestran las palabras de Hernán García: “el desorden del Reino y su abandono, / del intruso poder la tiranía, / el trastorno del público gobierno” (*Raquel*, I, 77). A esta queja, Garcerán Manrique responde que “Los leales / jamás acciones de su Rey critican, / aun cuando el desacierto los disculpe. / Los Reyes dados son por la divina / mano del cielo; son sus decisiones / Leyes inviolables, y acredita / su lealtad el vasallo, obedeciendo” (*Raquel*, I, 78), a lo que García refuta: “Cuando se aparta / de lo que es justo el Rey, o declina / lealtad será advertirle, no osadía” (*Raquel*, I, 78).¹⁰² La conversación muestra dos posturas acerca del buen vasallaje pero García señala que la lealtad del vasallo es válida solamente cuando el monarca se comporta de una manera adecuada. En la primera jornada, Alfonso furioso dice, “¿Se ha olvidado / Castilla de que Alfonso la domina?” (*Raquel*, I, 86) pero el motivo del desorden de Toledo es él mismo: haber desatendido sus deberes como rey. Después de decidir desterrar a Raquel y su gente, Alfonso se excusa ante su amante:

Alfonso El rigor del hado,
mi desgracia pronuncia esta sentencia;
el Pueblo te condena, no mi labio (*Raquel*, I, 103)

¹⁰² Más tarde, Hernán García expresará nuevamente esta opinión del siguiente modo: “la mayor lealtad en la osadía” (*Raquel*, II, 144).

Más tarde, en la segunda jornada, Alfonso revoca esta orden, y a las persistentes palabras de reproche de Raquel, responde: “O no era yo, o estaba sin sentido” (*Raquel*, II, 131). Hemos señalado antes que mientras Alfonso represente la voz del pueblo y cuide de éste, Toledo y Castilla permanecerán leales y en calma. Sin embargo, estos pasajes revelan la ruptura del cuerpo político con el natural en la persona de Alfonso.

La conceptualización de dos cuerpos del rey se concretaría, sucediendo la teología política medieval, en el simbolismo del arte en la época de Louis XIV de Francia, con el auge del absolutismo. Mientras el cuerpo natural es el de carne y hueso (es decir, mortal), el cuerpo político (inmortal) es el signo que representa la autoridad y el poder del rey a través de múltiples sistemas simbólicos. Tras citar *Commentaries or Reports* de Edmund Plowden, Kantorowicz afirma: “The King’s Two Bodies thus form one unit indivisible, each being fully contained in the other” (Kantorowicz 1957, 9). Estos dos cuerpos deben permanecer indivisibles en la persona del rey hasta su fallecimiento.¹⁰³ Su cuerpo político sobrevivirá a la desaparición de su cuerpo natural, como realización suprema de la voluntad divina. En ese contexto Manrique dice: “Los Reyes dados son por la divina / mano del cielo” (*Raquel*, I, 78). El rey dado por la mano de Dios es impecable y nunca se yerra en su decisión.¹⁰⁴ Sin embargo, Alfonso desesperado por tener que separarse de Raquel, abomina del destino real e incluso desea abandonarlo.

Alfonso ¡Cuán libremente sus deseos
 el simple Labrador, cuya pobreza
 ni excita emulación en sus iguales,
 ni en los más poderosos competencia!
 Si al pellico y cayado el Cetro de oro
 la Púrpura Real trocar pudiera,

¹⁰³ La revolución francesa divide estos dos cuerpos definitivamente, el rey deja de ser el justo padre de todo su pueblo mientras que su cuerpo mortal, como había sucedido a los antecesores de Louis XVI, fenece como el de un hombre cualquiera. En este sentido, Lynn Hunt escribe: “The king no longer seemed an august, patriarchal figure far removed from the lives of ordinary mortals. In a sense, the king had already lost one of his two bodies; he still had his mortal body like all other man, but the immortal body that represented the office of kingship had been seriously undermined” (Hunt 1992, 52).

¹⁰⁴ En la primera jornada, al reconocer su error gracias a la apelación de Hernán García, el rey pronuncia: “¿Soy yo Alfonso? ¿Soy Rey? ¿Soy de Castilla” (*Raquel*, II, 99). O al darle el orden de exilio a su amante, con vacilación se pregunta: “¿Pero no soy Alfonso? ¿De Castilla / el Monarca no soy? Ceda al sagrado / ser de la Majestad un vil afecto” (*Raquel*, I, 102). Sin embargo, a lo largo de toda la obra Alfonso comete una y otra vez los mismos errores. Al enamorarse de Raquel, descuida en grado sumo sus obligaciones como monarca. Algo que volverá a suceder cuando —tras arrepentirse de su comportamiento tras las palabras de su fiel vasallo García y decretar la expulsión de los judíos— revoque esta orden y sucumba nuevamente a su amor por Raquel.

¡cuán ventajoso el cambio juzgaría!
¡con cuánta libertad en las florestas
del amor solamente frecuentadas
gozara tu hermosura, Raquel bella! (*Raquel*, II, 122)

Más aún, Alfonso implora a Manrique que le arrebatase la vida con su espada, perdiendo así el sentido y separando el cuerpo político del cuerpo natural por causa del amor. La separación de los dos cuerpos del rey sume el reino en un desorden, precisamente porque el rey abandona la colectividad que tiene que representar con su cuerpo político. Por haber perturbado y perjudicado la relación representacional del monarca con su pueblo, el amor es detestable y Raquel se convierte en el objeto del resentimiento de los castellanos.¹⁰⁵

Ahora bien, una vez quebrantada la relación representacional entre el rey y sus vasallos, la identificación del representante con el representado no funciona y se genera el conflicto entre estos dos sujetos provocando el motín del pueblo toledano y el intento de matar a Raquel contra la voluntad del rey. En comparación con las otras tragedias que hemos estudiado anteriormente, lo que nos llama la atención es el hecho de que, en *Raquel*, el significado (el pueblo) despojado de su significante (el rey) aparezca repetidas veces dentro y fuera de la escena. En la primera jornada, el pueblo que plantea el motín grita “¡Muera para que Alfonso viva!” (*Raquel*, I, 91) y rodea el Alcázar. En la segunda jornada, junto con Manrique y la Guardia, los acompañantes de Castellanos son testigos de la cesión del poder real a Raquel por Alfonso y alzan la voz en tono de reproche: “¡Terrible ceguedad!” (*Raquel*, II, 137). Finalmente, en la tercera y última jornada, a lo largo de las primeras treinta y dos líneas, dos castellanos reclaman la acción de los nobles a Álvaro Fáñez y Hernán García. Son, junto con Álvaro Fáñez, testigos del asesinato de Raquel a manos de Rubén. Para ellos, recuperar a su rey Alfonso a través de la muerte de Raquel, es a la vez recuperar Castilla y recuperarse a sí mismos. De este modo, aquello que una vez fue el significado (el pueblo) actúa dinámicamente para recuperar la función representativa de su significante (el rey). Este conjunto de situaciones son causadas por el rey, quien, por la fuerza de amor, abandona su cuerpo político y traba la relación representacional no con Castilla sino con su amante Raquel. Justo antes de sentenciar el destierro de su amante, Alfonso expresa su

¹⁰⁵ Por la misma razón, el justo y honesto príncipe tártaro Selin es asesinado bajo el nombre de tirano, en *Solaya* de Cadalso (véase el capítulo IV; Tomita 2009).

profunda tristeza con unas palabras que elocuentemente exponen su identificación con ella: “Salvar tu vida / a costa de la mía, es lo que trato. / [...] / Pues Alfonso muera; / muera yo si a Raquel la vida salvo” (*Raquel*, I, 103). Y al revocar la orden de destierro de los judíos, Alfonso encumbra a Raquel en su trono sustituyéndole en todo su poder como monarca. Por lo tanto, la restauración de la relación representacional por parte del pueblo, e incluso de sus vasallos, es el propósito de esta tragedia. En *Raquel*, la identidad del nosotros siempre está en precario y su recuperación constituye el tema central. Comparada con otras tragedias coetáneas, cabe destacar que la identidad en esta obra no se expresa indirectamente a través de la relación representacional, y que la trama dramática trata de la recuperación de dicha relación.¹⁰⁶ El pueblo que debe representarse en el sujeto individual (el rey) obtiene un cuerpo concreto, que empuña la espada, habla elocuentemente y actúa en cada escena.

C. Espacio

Martínez de la Rosa, en su comentario sobre esta obra, señala como un defecto el emplazamiento de la acción dramática en el salón del trono.

Tambien me parece que puede hacerse una observacion semejante por lo relativo á la *unidad de lugar* ; pues aunque casi toda la accion pase verosímilmente en un salon del antiguo alcázar de Toledo, no creo que pueda decirse otro tanto de la escena primera del último acto. ¿Cómo suponer, en efecto, que los conjurados vengan á buscar á sus caudillos al palacio del príncipe y hasta á la misma sala del trono? (Martínez de la Rosa 1845, 268)

En esta obra que observa perfectamente la unidad de lugar, no sólo en la primera escena del último acto, como señala Martínez de la Rosa, sino también a lo largo de

¹⁰⁶ Simétricamente la identidad de los judíos se encarna en la figura de Raquel. La identidad colectiva de los castellanos, representada en Alfonso, se ve siempre amenazada, trazada de un modo ambiguo y precario, mientras que la de los judíos encuentra una representación absoluta en el personaje de Raquel. Después de publicarse la ordenanza de su destierro, Rubén pregunta a Raquel “¿Así remedias la / ruina y eversión del Pueblo Hebreo? / ¿Así, Raquel, redimes las miserias / de tu infeliz Nación?” (*Raquel*, I, 109) incitándole a solucionar el peligro que corre su gente. También en las siguientes palabras de Rubén podemos observar la solidez de la relación representacional que se establece entre los judíos y Raquel: “Ya la Hebrea / Nación por mí las gracias te tributa / por lo mucho, Raquel, que te interesas / en su alivio (*Raquel*, III, 160).

toda la obra, los personajes entran y salen de un mismo espacio. Sobre este aspecto Sebold escribe: “es como si los personajes se hallaran en una de esas casas de papel japonesas y amenazara fuera un ciclón; pues todos cruzan una y otra vez el escenario, al parecer sin más motivo que un desesperado deseo de escaparse de manera que sea, de un desastre que se siente ya inminente” (Sebold 1989, 306). Es definitivamente inverosímil porque se trata de un espacio en el que debe mostrarse el máximo respeto: el salón del trono.¹⁰⁷ Sin embargo, si prestamos atención a la dimensión política de esta obra, debemos concluir que la elección de un lugar dramático tal resulta imprescindible. La acotación del primer acto consigna perfectamente que la tragedia de García de la Huerta se sitúa en el centro del poder real: “*En el antiguo Alcázar de Toledo, salón común de audiencia, con silla y dosel real en su fondo*” (*Raquel*, I, 75). De este modo, a lo largo de la obra, la escena está siempre dominada por el solio real. Es donde Alfonso coloca a su amante al ceder su poder como monarca en una expresión máxima de la renuncia de su deber como rey y del abuso de poder.

Alfonso Ya estás, Raquel, en el lugar sagrado,
donde nunca alcanzar podrán los tiros
de tus contrarios; ya mi imperio todo
está en tu mano; ya de tu albedrío
dependen los que quieran ofenderte.
[...]
tu gusto ley de mis Vasallos sea (*Raquel*, II, 138)

Debemos recordar que este mismo lugar es donde se esconde Rubén al huir de los amotinados castellanos, al pie del trono, y que es este “centro de justicia” (*Raquel*, II, 139) donde cae moribunda Raquel. Es aquí también donde, al final de la tragedia, tras haber recobrado su ser como rey de Castilla, Alfonso concede el perdón a los amotinados. De este modo, la presencia del solio, como símbolo de la autoridad real (o su ausencia) en el espacio, ejerce una importancia fundamental a lo largo de las tres jornadas hasta el extremo de hacer de *Raquel* una tragedia política.

En palabras de Raquel, en su crítica al carácter salvaje de la gente que nace en un campo estéril, Toledo y Castilla se presentan como un espacio cerrado. Igual que en

¹⁰⁷ Según el testimonio de la *Crónica general*, los nobles se dirigían a hablar con el rey con el propósito de distraer su atención mientras su “amante judía” era asesinada (véase la nota 12). Resulta pues bastante probable que el asesinato de la bella judía tuviese lugar en el palacio donde se hallaba el rey aunque no sucediese en la sala del trono.

las obras anteriormente analizadas, el espacio está rodeado de unos montes que actúan de muralla natural.

García [A Raquel] Pero a ti, a quien estéril de esos montes
 el terreno parece, es bien que diga
 (para que de un error te desengañes),
 que a estas montañas que desacreditas,
 la libertad de España se les debe (*Raquel*, I, 83)

En esta obra existe incluso otro tipo de muralla que divide el interior del exterior: la que conforma el propio edificio del Alcázar. La tragedia transcurre en una sala del Alcázar y el desorden producido en la ciudad de Toledo se expresa a través del griterío que llega de su exterior. El pueblo, unido en su reacción contra Raquel,¹⁰⁸ rodea el palacio y alza su voz de descontento cuando se fractura la relación representacional entre él y su monarca. El interior y el exterior del palacio cambian alternativamente, en función de la postura que muestra Alfonso, como un espacio de armonía o de conflicto. Surge así en el ámbito interior y cerrado de Castilla un espacio contrario a su voluntad, como el espacio exterior. A la muerte de Raquel, se disuelve ese espacio de disturbio que se había abierto en el seno del palacio y el espacio interior recobra su integridad, desde el interior del Alcázar, desde Toledo hasta toda Castilla.

Son profusas las referencias al espacio exterior que destacan su diferencia con el territorio de Castilla. La enumeración de sustantivos es sin duda una característica del estilo de García de la Huerta polígrafo.¹⁰⁹ Al principio de la obra hay una referencia al Jordán donde Alfonso luchó heroicamente, pero a continuación se repasa la larga lista de sus gestas en la península ibérica, mencionándose incluso aquellos campos de batalla sin relación alguna con la Reconquista.

García [los Vasallos] por tu amor derramaron de sus venas
 la hidalga sangre; los que acompañando
 el cruzado pendón el Palestina,
 Rey de Jerusalén te coronaron.

¹⁰⁸ El pueblo toledano se une como un solo hombre, enfurecido con Raquel: “conmovida / está toda Toledo en daño tuyo” (*Raquel*, I, 92).

¹⁰⁹ Un ejemplo llamativo es la dicción de Rubén al recordar a la heroína la constancia del amor: “Si del mundo / el dominio absoluto te ofrecieran; si cuantas perlas el Oriente envía, cuanto oro Arabia tiene, el Catay sedas, / púrpuras Tiro, olores el Sabeo, el turcco alfombras, el Persiano telas, / cuanto tesoro encierra en sus abismos / el hondo mar, y cuanta plata cuentan / sudaron los famosos Píreños, / cuando Vulcano liquidó sus venas” (*Raquel*, II, 112).

Estos los mismos son que al Luso altivo,
el bravo Aragonés con el Navarro,
fieros usurpadores de tus tierras,
echaron con baldón de tus estados;
los que postrando el Leonés orgullo
en Palencia y Simancas, desterraron
de Fernando el dominio o tiranía,
que vínculos de sangre pretextando,
se arrogó tu tutela, cuando fuiste
pupilo en nombre, en realidad esclavo.
Aquellos son, cuyas gloriosas armas
de Tolosa en las Navas, y en Alarcos,
terror y afrenta tantas veces fueron
de inmensos escuadrones de Africanos (*Raquel*, I, 96)

Resulta evidente que estos topónimos caracterizan arquetípicamente el espacio exterior como territorio de enemigos (el Luso altivo, el bravo Aragonés con el Navarro, fieros usurpadores, el Leonés orgullo, Fernando, y los africanos). Incluso aquellos que se integrarán más tarde a Castilla. Observamos aquí ciertos anacronismos que podemos explicar por la libertad de seguir el “sistema particular del Poeta” (“Advertencia del editor”, *Raquel* 67) en el que se ampara García de la Huerta.

Simultáneamente, podemos observar la ampliación de Castilla hacia toda España. En la primera jornada, al enterarse del motín de su pueblo, Alfonso dice: “¿Se ha olvidado / Castilla de que Alfonso la domina?” (*Raquel*, I, 86) y jura una venganza de “que ha de ver hoy España y todo el orbe / si Alfonso Octavo de quién es se olvida” (*Raquel*, I, 87).

Alfonso tiembre Castilla, España, Europa, el Orbe
de Alfonso la venganza (*Raquel*, I, 87)

Aquello que llama poderosamente nuestra atención es que la expansión territorial referida no se limita al interior de la península ibérica, sino que llega hasta Europa y todo el orbe. Si el interior se amplía hasta la totalidad del orbe, lógicamente ya no existe el exterior. Esa contradicción puede solucionarse si tenemos en cuenta lo que hemos observado en la confrontación entre Alfonso y su pueblo, pues el mundo al que aquí nombra Alfonso, incluso la ciudad de Toledo fuera del Alcázar, es el espacio exterior, una tierra de enemigos. Y los vasallos críticos con Alfonso que se encuentran en el mismo Alcázar son iguales a la gente fuera, todos actúan contra su voluntad. Para Alfonso que ha abandonado el cuerpo político, solamente permanece su cuerpo natural,

haciendo del mundo en el que vive con Raquel el dominio íntimo de su interior. El mundo exterior es, como hemos visto arriba, el ámbito de los enemigos. Al elegir el amor, Alfonso está aislado del mundo. Hernán García dice: “Los campos del imperio de Castilla, / del valeroso Alfonso abandonados” (*Raquel*, I, 97). La figura que debe representar el nosotros y su espacio interior se encuentra encarcelada dentro de su deseo y considera el espacio interior que antes le era familiar como el exterior, así de los enemigos. Aquí en el discurso sobre el espacio, descubrimos otra particularidad de *Raquel*: la exclusión del centro del espacio interior.

Sin embargo, el pueblo está ansioso de “redimir a Alfonso y a Castilla” (*Raquel*, III, 149) de la hermosa judía, un deseo que se cumple al final de la obra con la muerte de Raquel. No debemos identificar aquí a Castilla con un reino solo, como un espacio particular. En la “Introducción” para su representación en Madrid, García de la Huerta dice al público:

Hoy a escuchar los trágicos acentos
de Española Melpómene os convido,
no disfrazada en peregrinos modos,
pues desdeña extranjeros atavíos;
Vestida sí ropajes Castellanos,
severa sencillez y austero estilo,
altas ideas, nobles pensamientos,
que inspira el clima donde habéis nacido (*Raquel*, I, 71-72)

Teniendo en cuenta el descontento de García de la Huerta con la corriente de imitar las tragedias neoclásicas de Francia, la Castilla referida aquí debe entenderse como el país de Melpómene, por supuesto, española.

D. Tiempo

En comparación con el discurso del espacio, el discurso del tiempo en esta tragedia es casi imperceptible. Su mirada al pasado se dirige hacia un pasado no muy lejano.

- Manrique Hoy se cumplen diez años que triunfante
le [a Alfonso] vio volver el Tajo a sus orillas (*Raquel*, I, 75)
- Manrique y hoy también hace siete, que postrado
el orgullo feroz de la Morisma,
le aclamaron las Navas de Tolosa
por sus proezas Marte de Castilla (*Raquel*, I, 76)
- García Siete años hace que el Octavo Alfonso
volvió a Toledo en triunfos y alegrías (*Raquel*, I, 77)

El motivo de que estas conversaciones que están congregadas al principio de la obra hagan referencia a acontecimientos que suceden en el lapso de diez años o menos y que todos coincidan en su aniversario se debe al hecho de que, según la hipótesis de René Andioc, la primera representación de la obra en Orán tuvo lugar en ocasión de la celebración del quincuagésimo quinto cumpleaños del rey Carlos III, el 20 de enero de 1771 (Andioc 1988, 327-28 n. 17). No podemos comprobar los cambios entre el texto de 1778 y el de la primera representación, sin embargo, merece una atención especial el análisis que Ríos Carratalá realizó sobre la “Loa” que precedió a la representación en Orán:

la *Raquel* estrenada en la plaza norteafricana significaba para el autor una posibilidad de manifestar sus ansias por salir del destierro (Ríos Carratalá 1987, 92)

Por consiguiente, resulta natural y lógico que, concebida para representarse en una ocasión tan especial como el cumpleaños de su monarca, el texto estuviese tachonado de referencias a los diferentes aniversarios de las gestas del rey, con el propósito de granjearse su clemencia y conseguir así el levantamiento de la condena de destierro que su autor sufría.

Otro tipo de retrotracción al pasado es la antigüedad del linaje de los nobles como Hernán García, que desempeñan un papel importante en la obra. Garcerán Manrique, quien más tarde se enfrentará con García, se refiere a “la antigua / nobleza” (*Raquel*, I, 78) de sangre. Los sacrificios que pagaron los nobles en el proceso de la Reconquista o en las batallas entre los reinos cristianos recuerdan el pasado del reino de Castilla. Así mismo, los nobles constituyen el agente que media entre el monarca y su pueblo. René Andioc se plantea una pregunta que merece ser tenida en cuenta:

“¿Quién es, pues, el verdadero asesino de Raquel? ¿De dónde procede el verdadero peligro que amenaza a la monarquía?” (Andioc 1988, 283), a la que el estudioso francés responde de la manera siguiente:

Este es el verdadero enemigo de clase: el pueblo; por ello recae finalmente sobre él la responsabilidad de los desórdenes. Lo que se le insinúa por lo tanto a Alfonso, es que sólo su actitud despótica pudo reducir a los nobles, aliados naturales suyos, al extremo de coligarse con el enemigo *común*; ello arroja luz sobre la pretendida alianza de los grandes con el pueblo contra el despotismo y las numerosas manifestaciones verbales de simpatía por la miseria de los plebeyos en la obra. Así se manifiesta la solidaridad que une, por encima de las desavenencias efímeras, a la alta aristocracia y al monarca (Andioc 1988, 286)

En el Antiguo Régimen, los nobles colaboraban con el monarca en su luchar con “el enemigo *común*”: el pueblo. Sin embargo, en *Raquel*, el rey favorece a su amante judía abandonando su cuerpo político, por lo que se pierden la paz del reino y equilibrio entre las clases. De este modo, el propio rey se convierte en el enemigo de los antiguos nobles y del pueblo castellano. La antigüedad de la sangre contribuye a establecer el papel de los nobles, pero no opera necesariamente como una base histórica en la retrotracción temporal de la obra.

Igualmente escasas son las referencias al futuro. Hernán García, para hacer ver al rey el error en el que ha incurrido, le llama: “oh noble Alfonso Octavo, / Monarca de Castilla, quien por siglos / cuente el tiempo feliz de tu Reinado” (*Raquel*, I, 95). O después de la cesión del poder real a Raquel por Alfonso, García agradece a Álvar Fáñez cuando éste le ofrece su ayuda con la misma intención: “Pues si tú me acompañas, hoy consigo / eternizar el nombre Castellano” (*Raquel*, II, 144). Pero este estilo se origina fundamentalmente en la cortesanía o como expresión de la firme resolución de cumplir su propósito y, por tanto, no podemos considerarlas como una mirada hacia el futuro que se conecta con el presente.

Esta pobreza en el discurso del tiempo puede explicarse por el paralelismo entre el argumento de la obra y la situación social de la época, pues el público que asistía a la representación de *Raquel*, ya fuese en 1771 o en 1778, intuía fácilmente la similitud entre las dos situaciones. El paralelismo de Raquel, la favorita de Alfonso, respecto a los ministros italianos que promovían las reformas del rey Carlos, cuyo mejor representante era el marqués de Esquilache; la analogía entre el descontento de

antiguos nobles como Hernán García o Álvaro Fáñez y el de los nobles peninsulares arrinconados por tales reformas; en la tercera jornada, dejando a Raquel en el trono, Alfonso sale de caza, el recreo favorito del tercer Carlos.¹¹⁰ De un modo coincidente, el pasaje “Vestida sí ropajes Castellanos” (*Raquel* 72) que escribió en la “Introducción” para la representación de 1778 podría recordar el motivo del motín de Madrid de 1766 que causó el destierro de Vicente García de la Huerta: la prohibición de vestir a modo castizo, a la española.

Como hemos venido observando, en *Raquel* resultan escasas las expresiones que conectan el presente de la obra con el pasado y el futuro. Esta escasez se debe a que su presencia resultaba del todo innecesaria para un público que podía reconocer sin esfuerzo el paralelismo a nivel alegórico que existía entre el sujeto de la tragedia con el motín que había experimentado en el pasado no muy remoto, de 1766. Al final de la obra, frente a la muerte de Raquel todos en la escena sienten “confusión y dolor” (*Raquel*, III, 183). Con ese sentimiento están unidos el rey, los nobles, el pueblo, y el público testigo de la obra. Se cierra el drama con las palabras de Hernán García: “Escarmiente en su ejemplo la soberbia: / pues cuando el cielo quiere castigarla, / no hay fueros, no hay poder que la defiendan” (*Raquel*, III, 183). ¿De quién se trata esta soberbia? Puede ser a Raquel y los judíos que abusan de un poder que no les corresponde, como los extranjeros de la época, convertidos en enemigos del pueblo español, como Esquilache. Sin embargo, podemos pensar que es la soberbia del rey que abandona el cuerpo político; de los nobles que pierden su debida lealtad al monarca; o del pueblo que causa la muerte de una mujer hermosa, ofendiendo al rey. Todos los personajes tienen motivos para sentir “confusión y dolor”. Cuando cae el telón, en la escena se encuentra solo el nosotros con un triste semblante. Es el sentimiento que comparte el público que experimentó el motín de Esquilache, como un acto de una soberbia colosal contra su monarca. Un motín que no sólo influyó profundamente la vida de Vicente García de la Huerta sino también la tragedia que surgió de su pluma.

¹¹⁰ Recordemos aquí el célebre cuadro de Goya, *Carlos III, cazador* (hacia 1787) que se conserva en el Museo del Prado.

E. Recapitulación

En *Raquel*, el eje divisorio entre el nosotros y los otros se centra en la diferencia de la religión, cobrando forma en el atávico antisemitismo presente en Europa. La relación representacional se encuentra quebrantada desde el principio de la obra en la que se nos presente a un rey capaz de abandonar sus obligaciones con su pueblo. En este sentido la recuperación de dicha relación es el tema central de la obra. El espacio se sitúa en el palacio y todo el drama transcurre dentro de sus cuatro paredes, con el pueblo toledano fuera. Su reino está rodeado de las montañas y dentro del espacio limitado y cerrado se constituye el carácter común del pueblo. El resentimiento del rey se dirige no solamente al reino y su pueblo sino también a todo el orbe, mientras que el rey permanece excluido del espacio del nosotros. La referencia tanto al pasado como al futuro resulta escasa en *Raquel*, dado que la tragedia se escribió en una situación particular cuando la memoria del motín de Esquilache todavía estaba viva, y el argumento de la obra insinuaba fácilmente un cierto paralelismo con el presente de los espectadores y su continuidad.

Conclusión

El teatro es un espacio de las maravillas. Un espacio en el que cabe todo lo que existe y todo lo que no existe. Aquello que se representa en las tablas es una mera fantasía. Sin embargo, el teatro no ha sido ni es un arte inocente, sobre todo en períodos históricos en los que el poder lo promueve con la intención de influir sobre los espectadores. Si tenemos en cuenta la estrecha relación que existe entre una sociedad y su literatura, el estudio de los fenómenos sociales a través de las obras teatrales de una época se revela como un objeto de considerable interés académico. Pero de mayor interés aún es el estudio del papel desempeñado por las propias obras en la configuración cultural e histórica de una sociedad. Desde esta perspectiva, en los capítulos precedentes hemos intentado arrojar luz sobre la relación entre el teatro del siglo de las Luces y la formación de la identidad nacional española.

La idea de la nación rehúye persistentemente cualquier intento explicativo y definidor. Hasta la fecha, se han formulado innumerables teorías en un intento por enfrentar esta elusividad. Algunas de ellas han logrado de un modo parcial su propósito, aunque la mayoría ha fracasado en este empeño. La historia de estas decepciones académicas ha recorrido el trayecto que media entre la crítica a la aceptación de la “nación” como un *a priori* y su comprensión como discurso generado en cada momento *ad hoc*. Desde esta perspectiva, y con el propósito de evitar la dimensión trascendente atribuida a la nación, nuestro estudio adopta una definición amplia y general de la idea de “nación” como la creencia de un grupo en sí mismo como "socios *culturalmente* homogéneos" (Yamamoto 2008, 61; traducción mía).

En este contexto, el enfoque centrado en cómo se expresa la nación plantea un nuevo acercamiento basado en el análisis discursivo. Los principales investigadores que reconocen en la nación una formación discursiva son, entre otros, Craig Calhoun y Umut Özkirimli. Ambos autores sostienen que la nación se construye no en base a su entidad sino a través de su propio discurso, desgranando los temas centrales en él. Calhoun plantea una lista de diez temas acerca del discurso de la nación que es posible combinar en función de las condiciones sociohistóricas y específicas en cada caso. Por su parte, Özkirimli resume estos temas en tres categorías concretas: identidad, tiempo y

espacio. De este modo, la aproximación de estos autores no considera la nación como el resultado de una identidad previamente establecida sino como la condición de posibilidad para la formación de dicha identidad: la nación. Calhoun y Özkirimli se alejan así del *cul de sac* teórico que había paralizado el debate hasta ese momento, incapaz de alcanzar un acuerdo en la definición misma de la idea de “nación”. Del mundo académico japonés, el sociólogo Masachi Osawa ha desarrollado una aproximación coincidente invirtiendo el concepto de *ethnie* preconizado por Anthony D. Smith. Siguiendo esta perspectiva, nuestro objetivo se ha centrado en la descripción del repertorio (clichés, retóricas y formas de expresión) del discurso de la nación a través del análisis del texto de un conjunto de obras teatrales del siglo XVIII español. En nuestro caso, la elección de la tragedia como objeto de estudio se explica por tratarse de un género dirigido a los estamentos más cercanos al ejercicio del poder en la sociedad, es decir, a la élite, la clase políticamente dirigente y socialmente hegemónica.

La tragedia no era un género central en el teatro del siglo XVIII español, pero alcanzó un efímero florecimiento en la década de 1770, cuando el conde de Aranda promovió activamente la reforma teatral. Por este motivo, hemos elegido cinco obras, redactadas en años diferentes, cuya calidad las ha hecho merecedoras de un lugar en la historia literaria de este período, marcado por la influencia de la reforma teatral arandina. Es decir, cinco producciones fruto de la pluma de distintos autores relacionados, positiva o negativamente, con el conde de Aranda, promotor del teatro como vehículo para la instrucción del público. Nuestro enfoque académico está en sintonía con las tres categorías centrales sobre el discurso de la nación presentadas por Özkirimli: identidad, tiempo y espacio. El análisis de cinco tragedias de esta época nos ha permitido inferir las dos observaciones y la conclusión que seguidamente presentamos.

Observación primera: Las tragedias neoclásicas en la época de la reforma teatral del conde de Aranda se configuran por medio de la relación representacional que se establece entre lo individual y lo colectivo.

A través del análisis del texto de las obras hemos mostrado que en las tragedias neoclásicas, el destino de un individuo se amplía al de la totalidad anónima de la colectividad, problematizándose a través de la extensión espacio-temporal de dicho grupo. Expresado de un modo sucinto, una tragedia centrada en una cuestión individual

resulta obstinadamente propensa a hablar de toda la comunidad.

El desarrollo de una obra teatral requiere del establecimiento de una relación representacional en la que la colectividad se representa a través de un individuo que la personifica en su figura. Como hemos mostrado anteriormente, en *La muerte de Munuza*, la comunidad cristiana de Asturias se representa en la figura de Pelayo; en *Solaya o los circasianos*, la situación que vive la familia del senador más respetado de Circasia se extiende a la de toda la patria, mientras la suerte de Solaya representa la de todas las mujeres destinadas como tributo a Tartaria; en *Numancia destruida*, la figura de la abnegada Olvia, que decide sacrificarse para socorrer a su patria, corre la misma suerte que la ciudad cercada; en *Guzmán el Bueno*, el protagonista defiende de la amenaza musulmana el fuerte de Tarifa como si de todo el territorio hispánico se tratara; y en *Raquel*, la protagonista representa la totalidad del pueblo judío mientras el rey Alfonso desatiende y abandona su deber de representar al pueblo toledano.

En este proceso representacional, la identidad de una colectividad se constituye no a partir de los atributos de su caracterización singular sino a partir de la elección arbitraria de unos factores diferenciadores frente a otras comunidades. El teatro es un arte que impone un recorte arbitrario de la realidad sin que los espectadores lo adviertan. La religión, el linaje y las costumbres compartidas tienen una cierta importancia a la hora de trazar el eje divisorio entre el nosotros y los otros, pero en las tragedias aquí estudiadas, carecen de un contenido concreto. Por ejemplo, en *Numancia destruida* continuamente se hace referencia a las costumbres de los numantinos pero no se nos proporciona ninguna información sobre las mismas. Lo importante no es su realidad particular ni sus características específicas sino el garantizar que ambas serán aceptadas por el público como algo natural e incuestionado en el transcurso de la obra, lo que a menudo se expresa con el adjetivo posesivo “nuestro/a”. De este modo, cualquier atributo que permita el establecimiento de la división entre el nosotros y los otros se pone en uso, y a su vez, todos los obstáculos para la presentación de un nosotros homogéneo (grandes y pequeñas diferencias entre sí) son abstraídos. Por este motivo, en *La muerte de Munuza*, el hecho de que Munuza hubiese sido un igual, un compatriota, no era sino un recuerdo abominable para los astures, y por tanto, debía de omitirse en la glosa de su identidad. Por otra parte, el amor, ya sea voluntario (como el de Solaya y Selin, o de Raquel y Alfonso) o forzoso (como el de Munuza y Hormesinda, o de Olvia

y Yugurta), resulta siempre algo fúnebre en estas tragedias, dado que tiene la capacidad de destruir la homogeneidad del colectivo a la vez que traspasa el eje divisorio que separa el nosotros de los otros.

En las tragedias que hemos venido analizando, el nosotros se conforma en la posibilidad de trazar una relación representacional como la que acabamos de exponer a través de algunos ejemplos. Una vez establecida esta relación entre lo individual y lo colectivo, su estructura se amplía mucho más allá del tema representado en el argumento, tanto a nivel espacial como temporal. Resulta así posible la superposición de un territorio más amplio al del lugar escenificado (por ejemplo, el espacio de ciudades particulares como Gijón, Numancia, Tarifa o Toledo representa la totalidad del territorio español sin prestar atención al contexto histórico en el que esto sucede), y se construye una continuidad histórica entre el pasado y el futuro de la comunidad del nosotros mediante la referencia a un tiempo mítico o la alusión anacrónica a los días venideros. En ambos casos, la precisión factual resulta incuestionada, simulándose la coherencia de lo que fue, es y será la comunidad. Podríamos decir que en las tragedias neoclásicas, la geografía y la historia no son sino un repositorio del que tomar prestadas las referencias nominales, similar a la invención dramática fraguada en la mente del autor. De este modo, el espacio se representa en el escenario o en las palabras de los personajes que lo describen, a la vez que el tiempo asume el disfraz del pasado, convirtiéndose tanto en el presente como el futuro en el que proyectar el ideal del hoy.

Observación segunda: Las reglas clasicistas que garantizan la verosimilitud de la representación teatral resultan convenientes para la expresión del discurso de la nación.

En el teatro neoclásico existe claramente un conjunto de reglas, concretadas en las consabidas tres unidades, que fija de antemano la estructura de cualquier producción teatral. Las tragedias confrontan al público con el descenso y la caída de personajes nobles con el objetivo de causar una catarsis en los espectadores. Para que esto resulte más eficaz, buscan por todos los medios la verosimilitud representacional, objetivo central de las reglas clasicistas. Estas reglas son el resultado de la necesidad de superar las limitaciones inherentes al arte dramático. Pongamos un ejemplo. Dejando a un lado su valor artístico, una obra como *La vida es sueño*, del gran genio del teatro barroco español Pedro Calderón de la Barca, que entrelaza virtuosamente distintos argumentos a

través de un alucinante cambio de escenas¹ y en la que el tiempo se ve transitado por personajes que se mueven de un lugar a otro y cae en un sueño profundo, forzosamente revela su artificialidad ficcional. Del mismo modo, la presencia de personajes simbólicos y alegóricos en el teatro barroco inevitablemente perjudica, por su carácter supranatural, la verosimilitud de una representación teatral. Este tipo de desviaciones de las reglas aristotélicas eran los defectos que, de un modo generalizado, reconocieron los literatos ilustrados en el teatro español de los siglos anteriores.

Una tragedia elaborada de un modo verosímil permite que los espectadores se subsuman en el drama representado, emocionándose por la presencia del personaje que representa la entidad del nosotros en el escenario. De un modo similar, el mundo exterior, más allá de los límites físicos del teatro, se superpone al espacio teatral en el que el público contempla el desarrollo dramático. Simétricamente, los espectadores se inscriben en el tiempo interno de la obra, que a su vez se conecta al presente y al futuro de sus existencias. Esta inclusión del público en el nosotros representado sobre las tablas, a nivel imaginario y emocional, se fundamenta en las características básicas del teatro establecidas por las reglas clasicistas que impiden que la atención de los espectadores se desvíe de la acción desarrollada por la presencia de lo inverosímil. En este sentido, las reglas clasicistas de las tragedias neoclásicas constituyen un conjunto preceptivo que expurga posibles inconsistencias discursivas, en aras de la formación dramática de una identidad construida a partir de la relación representacional antes expuesta.

Aquí nos encontramos con una interesante coincidencia entre los tres temas centrales en el discurso de la nación y las tres unidades que establece el arte poética clasicista. Las unidades de argumento, de tiempo y de lugar se corresponden coherentemente con la identidad, el tiempo y el espacio por medio de los que Özkirimli categoriza el discurso de la nación. Estas unidades contribuyen al mantenimiento de la coherencia de la identidad nacional, al reconocimiento de su extensión geográfica, y a la presentación de su perduración histórica. A través de la representación de la colectividad por medio de un sujeto individual, el argumento de la obra inevitablemente construye una narración coherente sobre un nosotros *unido*. Mientras que el espacio individual se

¹ El propio Segismundo dice: “no es posible que quepan en un sueño tantas cosas” (*La vida es sueño* 193).

representa verosímilmente en el escenario, se implica el espacio invisible, mucho más amplio, que queda fuera de la escena, más allá de las puertas del teatro. A través de la relación representacional entre éstos, se otorga al espacio del nosotros *unidad* y coherencia. De este modo, la amplitud del territorio del nosotros superpuesto sobre el limitado espacio del escenario, se imagina como algo firme y seguro, sin precisarse sus propios contornos. El tiempo que transcurre en el teatro, que es a la vez el presente del público espectador, conectándose con el pasado y el futuro, propone la perduración ininterrumpida como la *una* y *única* historia de la colectividad representada. Las tres unidades del arte teatral posibilitan así la suposición coherente de la colectividad del nosotros en un espacio unificado y un tiempo continuo. De este modo, la coherencia del nosotros elimina cualquier duda acerca de la colectividad y presenta su modelo como lo más natural y puro. Es decir, las obras teatrales que se ajustan a las reglas clasicistas poseen las condiciones oportunas para el desarrollo del discurso de la nación, tanto como la inherente función instructiva del teatro constituye un potente medio para la transmisión y realización de este discurso. En otras palabras, la verosimilitud era un factor imprescindible no solamente para la representación teatral sino también para el discurso de la nación.

A partir de estas observaciones podemos inferir la siguiente conclusión acerca del papel desempeñado por las tragedias neoclásicas en la formación de la identidad nacional española en el siglo XVIII: las tragedias neoclásicas no representan la imagen de una nación concreta ni escenifican una precisa identidad colectiva, sino que proporcionan un modelo de colectividad –construido a partir de la relación representacional– en el que el público puede reconocerse.

El público no presencia nada real en el teatro.² En el arte dramático, lo verosímil no se basa en la referencia a la realidad. La función de las tragedias neoclásicas no es la de explicar qué es la nación –una entidad abstracta, difícil de

² Este hecho explica la ausencia de obras ambientadas en la España del momento. La elección de un tema en parte desconocido por el gran público no era un elemento casual. Refiriéndose a la opinión de Muratori, Luzán indicaba ya que los temas demasiado modernos podían constituir un obstáculo a la verosimilitud dramática:

Todo esto es embarazo y estorbo para que el poeta pueda variar las circunstancias y los nombres y adaptar el hecho al teatro y a lo verosímil. Por lo cual debe siempre echar mano de historias y acciones antiguas y apartadas de nuestra edad (*Poética* 510)

concebir y casi imposible de definir— sino la de hacer sentir a los espectadores la experiencia de ser miembros de la comunidad representada en el escenario, eliminando cualquier atisbo de duda que su experiencia más racional pueda interponer. Construir el eje divisorio entre el nosotros y los otros, conseguir que un sujeto sienta la pertenencia a una colectividad como parte clave de su identidad, y persuadirle de un modo tal que sea capaz de aceptar sin reparo la continuidad de dicha colectividad en el tiempo y el espacio, es lo que posibilita el arte teatral. Y lo hace posible a través de la relación representacional que traza condición previa para la construcción de la identidad nacional y su mantenimiento, cumpliendo perfectamente los requisitos dramáticos clásicos. En este sentido, podemos afirmar que el teatro clásico constituía el vehículo oportuno para el desarrollo del discurso de la nación, tanto por su inherente función instructiva como por su capacidad de subsumir al público en un proceso en virtud del cual aquello que sucedía en la escena se conectaba a una realidad que rebasaba los límites de lo escenificado, implicándose de un modo complejo en la existencia del público espectador.

El público experimentaba así en el nivel emocional la consciencia imaginaria de formar parte de una identidad colectiva. En este proceso, lo más importante no eran el contenido dramático ni la trama argumental escenificadas sino la pedagogía que ofrecía la representación teatral, que permitía el autorreconocimiento del público en aquello que sucedía ante sus ojos, en el escenario. Podría parecer que las repetidas funciones de *Numancia destruida* a comienzos del siglo XIX o la popularidad de la que gozó *Pelayo* —la tragedia de Manuel José Quintana que aborda el mismo tema que *La muerte de Munuza* de Jovellanos y *Hormesinda* de Nicolás Fernández de Moratín— constituyen una evidencia de la activa contribución de estos dramas a la formación de la identidad nacional en España. Sin embargo, lo que el público del siglo XIX consumía con pasión era su argumento, algo que sólo podía suceder si previamente habían sido establecidas las condiciones de posibilidad para la recepción de su narración como la historia de la *nación*.

Podemos concluir, por tanto, que el papel desempeñado en la formación de la identidad nacional por las tragedias que hemos venido estudiando es el de haber establecido la condición previa para que fuese posible el autorreconocimiento del público espectador como integrante de la nación, a través de su identificación —gracias a

la relación representacional inherente al arte teatral— con el modelo de colectividad escenificado.³

En aquel momento, como ahora, el teatro constituía un medio singular en el que los distintos espectadores experimentaban y compartían simultáneamente no sólo una misma experiencia sino una experiencia común que los integraba como miembros de una totalidad. Por este motivo, los políticos ilustrados como el conde de Aranda o el conde de Campomanes, así como sus colaboradores literatos e intelectuales mostraron un determinado interés en este arte. La obra teatral era una miniatura del mundo. Al ver una obra virtuosamente elaborada, los espectadores interiorizaban su temática. Una obra elaborada de un modo verosímil subsumía al público en su representación, lo subyugaba a su magia sobre la realidad. En este sentido, podemos afirmar que las características singulares del género teatral, y la especificidad de las reglas del neoclasicismo en su búsqueda de la verosimilitud dramática, favorecieron de un modo inusitado la presentación del discurso de la nación, sustentada en los elementos de la identidad, el tiempo y el espacio como ejes centrales de su construcción representacional.

Esta argumentación, formulada a lo largo de nuestro trabajo, no plantea el teatro como un mero vehículo propagandístico sino que identifica en el arte dramático que respeta las tres unidades una significativa coincidencia con la estrategia del discurso de la nación. El clasicismo en el teatro resurgió varias veces en el transcurso de la historia y no es correcto, por tanto, considerar que solamente en el período histórico que hemos estudiado el teatro se desarrolló conforme al interés de la colectividad de la nación. Sin embargo, aunque el resurgimiento del clasicismo no necesariamente debe significar el surgimiento de la nación, es preciso reconocer el interés de considerar la coincidencia del neoclasicismo y sus preceptos dramáticos con el período de surgimiento de la identidad nacional moderna.

³ Después de expresar sus objeciones al análisis de Benedict Anderson por su énfasis en el capitalismo de imprenta, Jonathan Culler indica lo siguiente a propósito del género literario de la novela:

[...] what is distinctive about the novel, about its formal adumbration of the space of a community, is its open invitation to readers of different conditions to become insiders, even while the novel raises as a possibility the distinction between insider and outsider, friend and foe, that becomes the basis of political developments. This is what gives the novel so potent a role as condition of possibility for the nation: the form of the novel as condition of possibility for imagining the nation, not the content of novel as representations of the nation (Culler 2007, 72)

En un sentido estricto, el teatro siempre *re*-presenta lo que no existe en la realidad, ya sea la nación u otra entidad. Cuando resulta necesario presentar algo inconcebible, y cuando la alternancia entre lo barroco y lo clásico en la estética de la época se engrana oportunamente, la potencia del teatro se ejerce de un modo supremo. Este fue el caso del teatro neoclásico español.

Bibliografía

I. Tragedias

- Cadalso, José de. "Don Sancho García." *Cuatro tragedias neoclásicas*. Ed. Jerry Johnson. Salamanca: Almar, 1981. 171-231. [*Don Sancho García*]
- . *Solaya o los circasianos*. Ed. Francisco Aguilar Piñal. Madrid: Castalia, 1982.
- Cervantes, Miguel de. *La destrucción de Numancia*. Ed. Alfredo Hemenegildo. Madrid: Castalia, 1994.
- Fernández de Moratín, Nicolás. "Lucrecia." *Tragedias*. Ed. Josep Maria Sala Valldaura. Barcelona: Crítica, 2007a. 157-231. [*Lucrecia*]
- . "Hormesinda." *Tragedias*. Ed. Josep Maria Sala Valldaura. Barcelona: Crítica, 2007b. 233-331. [*Hormesinda*]
- . "Guzmán el Bueno." *Tragedias*. Ed. Josep Maria Sala Valldaura. Barcelona: Crítica, 2007c. 333-441. [*Guzmán el Bueno*]
- García de la Huerta, Vicente. *Raquel*. Ed. Juan A. Ríos. Madrid: Cátedra, 1998.
- García Malo, Ignacio. *Doña María Pacheco, mujer de Padilla*. Ed. Guillermo Carnero. Madrid: Cátedra, 1996.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de. "La muerte de Munuza (Pelayo)." *Obras completas*. T. I. Ed. José Miguel Caso González. Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1984. 351-466. [*La muerte de Munuza*]
- López de Ayala, Ignacio. *Numancia destruida*. Ed. Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2005.
- Quintana, Manuel José. "Pelayo." *Obras completas de Manuel José Quintana*. Biblioteca de Autores Españoles T. XIX. Madrid: M. Rivadeneyra, 1852. 58-73. [*Pelayo*]
- Racine, Jean. *Iphigenia. Tragedia escrita en francés por Juan Racine y traducida al español por Dn. Gaspar de Jove y Llanos*. Coord. Jesús Peméendez Peláez. Gijón: Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias, 2007.

Trigueros, Cándido María. *El Viting*. [La edición crítica del texto de la obra se encuentra en el apéndice de nuestro artículo. Véase Tomita 2014, 226-99.]

II. Otras obras

Aristóteles. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe. Ed. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.

---. *Poética*. Trad. Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza, 2004.

Aubignac, l'abbé de. *La pratique du Théâtre*. Amsterdam: Jean Frédéric Bernard, 1715. [Traducción en japonés: オービニヤック師『演劇作法』戸張智雄訳、中央大学出版部、1997.]

Bernascone, Ignacio. “Prólogo de Ignacio Bernascone [a *Hormesinda*].” Nicolás Fernández Moratín. *Tragedias*. Ed. Josep Maria Sala Valldaura. Barcelona: Crítica, 2006. 235-46.

Bochart, Samuel. *Geographia sacra*. Frankfurt am Main: Johann David Zunner, 1681.

Boileau, Nicolas. *L'art poétique*. Paris: Aug. Delalain, 1815. [Traducción en japonés: ボワロー『詩法』守屋駿二訳、人文書院、2006.]

Borrego, Antonio. *Cartas de un Español residente en París á su hermano residente en Madrid*. Madrid: Imprenta Real, 1788.

Boscán, Juan. “Octava rima.” *Obra completa*. Ed. Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1999. 375-409.

Cadalso, José de. *Los eruditos a la violeta*. Ed. Nigel Glendinning. Salamanca: Anaya, 1967.

---. *Defensa de la nación española*. Ed. Guy Mercadier. Toulouse: France- Iberie Recherche, Université de Toulouse, 1970.

---. *Escritos autobiográficos y epistolario*. Ed. Nigel Glendinning y Nicole Harrison. London: Tamesis, 1979.

- . *Cartas marruecas*. Ed. Manuel Camarero. Madrid: Castalia, 1985.
- . *Cartas marruecas. Noches lúgubres*. Ed. Emilio Martínez Mata. Barcelona: Crítica, 2000.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El alcalde de Zalamea*. Ed. Ángel Valbuena Briones. Madrid: Cátedra, 1977.
- . *El mágico prodigioso*. Ed. Bruce W. Wardropper. Madrid: Cátedra, 1985.
- . *La vida es sueño*. Ed. Ciriaco Morón. Madrid: Cátedra, 2001.
- Capmany, Antonio de. *Centinela contra franceses*. Ed. Françoise Étienvre. Madrid: Centro de estudios políticos y constituciones. 2008.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Memorias para la vida del Excmo. Señor D. Gaspar Malchor de Jove Llanos, y noticias analíticas de sus obras*. Ed. Facsímil. Gijón: Ateneo Jovellanos, 2000.
- Crónica de Alfonso III*. Ed. Zacarías García Villada. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios históricos, 1918.
- Crónicas de los reyes de Castilla desde Alfonso X el sabio, hasta los católicos don Fernando y doña Isabel*. Ed. Cayetano Rosell. Biblioteca de Autores Españoles. T. LXVI. Madrid: Rivadeneira, 1875.
- Diario de los literatos de España*. Madrid: Imprenta Real, 1737-42. 7 tomos.
- El Censor*. Ed. Francisco Uzcanga. Barcelona: Crítica, 2005.
- Feijoo, Benito Jerónimo. *Obras escogidas del padre fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro*. Biblioteca de Autores Españoles. T. LVI. Madrid: Rivadeneira, 1863.
- . *Teatro crítico universal*. Ed. Ángel-Raimundo Fernández González. Madrid: Cátedra, 1998.
- Fernández de Moratín, Leandro. “Vida de don Nicolás Fernández de Moratín.” *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*. Biblioteca de Autores Españoles. T. II. Edición facsímil. Madrid: Atlas, 1944a. vii-xix.
- . Orígenes del teatro español. *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*. Biblioteca de Autores Españoles. T. II. Edición facsímil. Madrid: Atlas, 1944b. 147-305.
- . “Discurso preliminar.” *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*. Biblioteca de Autores Españoles. T. II. Edición facsímil. Madrid: Atlas, 1944c. 307-25.

- . *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Ed. John Dowling y René Andioc. Madrid: Castalia, 1993.
- Forner, Juan Pablo. *Reflexiones sobre la crítica que ha publicado D. Vicente Garcia de la Huerta*. Madrid: Imprenta Real, 1786a.
- . *Oración apologética por la España y su mérito literario*. Madrid: Imprenta Real, 1786b.
- . *Exequias de la lengua castellana*. Ed. Marta Cristina Carbonell. Madrid: Cátedra, 2003.
- García de la Huerta, Vicente (Ed.). *Theatro Hespagnol*. Madrid: Imprenta Real, 1785-86. 16 tomos.
- Horacio [Quintus Horatius Flaccus]. *Carmina*. Paris: J. Barbou, 1774.
- . *El arte poética de Horacio, ó epístola a los Pisones*. Trad. Tomás de Iriarte. Madrid: Imprenta Real, 1777.
- Iriarte, Tomás de. *Fábulas literarias*. Ed. Ángel L. Prieto de Paula. Madrid: Cátedra, 1993.
- . *Teatro original completo*. Ed. Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2010.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de. *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*. 2ª. Ed. Ed. Guillermo Carnero. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *El delincuente honrado*. Ed. Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2008.
- Larousse, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*. París: Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1876. 15 tomos.
- La Constitución de Cádiz (1812) y discurso preliminar a la constitución*. Ed. Antonio Fernández García. Madrid: Castalia, 2002.
- Las Siete Partidas*. Madrid: Imprenta Real, 1809.
- López de la Huerta, Joseph. *Examen de la posibilidad de fixar la significación de los sinónimos de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta Real, 1799.
- Luzán, Ignacio de. *Memorias literarias de París: actual estado y método de sus estudios*. Madrid: Gabriel Ramírez, 1751.
- . *La poética*. Ed. Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2008.
- Luzán, Juan Ignacio. "Memorias de la vida de don Ignacio de Luzán." *Poetas líricos del siglo XVIII*. T. I. Biblioteca de Autores Españoles. T. LXI. Madrid: Rivadeneira, 1869. 95-105.

- Mariana, Juan de. *Historia general de España*. Madrid: Viuda de Gerónimo Roxo, 1733.
- Martínez de la Rosa, Francisco. “Apéndice sobre la tragedia española.” *Obras literarias de D. Francisco Martínez de la Rosa*. Londres: Samuel Bagster, 1838. T. II. 99-301.
- Masdeu, Juan Francisco. *Historia crítica de España, y de la cultura española*. Madrid: Antonio de Sancha, 1783-1805. 20 tomos.
- Masson de Morvillier, Nicolas. “Espagne.” Charles-Joseph Panckoucke (Ed.). *Encyclopédie méthodique. Géographie*. París: Panckoucke, y Madrid: Jacques Thévin, 1783. T. I, 554-68.
- Meléndez Valdés, Juan. “Cartas inéditas de Meléndez Valdés á Jovellanos.” *Poetas líricos del siglo XVIII. T. II*. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Rivadeneyra, 1871. T. LXIII. 73-85.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, barón de. *Cartas persas*. Ed. Francisco Javier Hernández. Trad. Teófilo Sanz. Madrid: Cátedra, 1997. [Traducción en japonés: モンテスキュー『ペルシア人の手紙』大岩誠訳、岩波文庫、1948-51. 上下巻.]
- Montiano y Luyando, Agustín de. *Discurso sobre las tragedias españolas*. Madrid: Joseph Orga, 1750.
- Pensamientos de un patriota español para evitar los males de una anarquía, ó la división entre las Provincias que actualmente componen el territorio de toda la monarquía española, y establecer un gobierno conveniente á toda ella, observando lo que prescriben la justicia, la razón natural, y los derechos de la nación misma*. S. l.: s. d., s. a. [1808].
- Pliny. *Natural History*. Ed. and Trans. H. Rackham. London: William Heinemann. Cambridge: Harvard University Press. 1956. 10 Volumes. [Traducción en japonés: プリニウス『博物誌』縮刷版、中野定雄、中野里美、中野美代訳、雄山閣、2012-13. 六巻.]
- Quevedo y Villegas, Francisco de. *España defendida y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos*. Ed. Victoriano Roncero López. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra. 2013.
- . *Sátiras políticas y literarias*. Comp. José Hesse. Madrid: Magisterio Español, 1971.

- Quintana, Manuel José. *Obras completas de Manuel José Quintana*. Biblioteca de Autores Españoles T. XIX. Madrid: M. Rivadeneyra, 1852.
- Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Real Academia Española, 1726-39. 6 tomos.
- . *Diccionario de la lengua española*. 16ª. Ed. Madrid: Real Academia Española, 1936.
- . *Diccionario de la lengua española*. 22ª. Ed. Madrid: Real Academia Española, 2001.
- Sempere y Guarinos, Juan. *Ensayo de una Biblioteca Española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*. T. IV. Madrid: Sancha, 1787.
- Trigueros, Cándido María. “Memoria sobre el nombre de España.” Aguilar Piñal, Francisco. *El académico Cándido María Trigueros (1736-1798)*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2001. 33-47.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Evangelina Rodríguez. Madrid: Castalia, 2011.
- Voltaire. *Lettres philosophiques*. Amsterdam: E. Lucas, 1734. [Traducción en japonés: ヴォルテール『哲学書簡』林達夫訳、岩波文庫、1980.]
- . *Diccionario filosófico*. Ed. Luis Martínez Drake. Trad. José Arean Fernández y Luis Martínez Drake. Madrid: Akal, 2007. [Traducción en japonés: ヴォルテール『哲学書簡 哲学辞典』中川信、高橋安光訳、中央公論新社、2005.]

III. Estudios

- Aguilar Piñal, Francisco. “Las primeras representaciones de la «Raquel», de García de la Huerta.” *Revista de Literatura*. T. XXXII (1967). 133-35.
- . *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: CSIC e Instituto Miguel de Cervantes, 1981-2001. 10 Tomos.

- . "Introducción biográfica y crítica." José de Cadalso. *Solaya o los Circasianos*. Ed. Francisco Aguilar Piñal. Madrid: Castalia, 1982. 7-44.
- . "«Solaya», en su contexto dramático." *Coloquio internacional sobre José Cadalso*. Abano Terme: Piován Editore, 1985a. 9-23.
- . "Las Academias." Dir. José María Jover Zamora. *Historia de España. La época de los primeros borbones*. T. II. *La cultura española entre el barroco y la ilustración (circa 1680-1759)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985b. 149-93.
- . *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*. Madrid: CSIC, 1987.
- . *Bibliografía de estudios sobre Carlos III y su época*. Madrid: CSIC, 1988a.
- . "Trigueros y García de la Huerta." *Revista de estudios extremeños*. T. XLIV (1988b). 291-310.
- . *La biblioteca y el monetario del académico Cándido María Trigueros (1798)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- . *El académico Cándido María Trigueros (1736-1798)*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2001.
- Albalá Pelegrín, Marta. "El *Arte nuevo* de Lope de Vega a la luz de la teoría dramática italiana contemporánea: Poliziano, Robortello, Guarini y el Abad de Rute." *eHumanista*. T. XXIV (2013). 1-15.
- Albiac Blanco, María Dolores. "Cetros y puñales. *Don Sancho García* y la filosofía del poder." *Bulletin hispanique*. T. XCVI (1994). 33-45.
- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. T. III. Madrid: Gredos, 1972.
- Alonso, Amado. *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*. 3ª. Ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1958.
- Alonso-Rey, María-Dolores. "El personaje de Olvia en *Numancia destruida*, de I. López de Ayala." *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*. Núm. XIX (2010). 16 de julio de 2013
[<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/392/269>].
- Álvarez Barrientos, Joaquín. *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*. Madrid: Castalia, 2006.
- y Mireille Coulon. "El teatro clásico español en el siglo XVIII." Guillermo Carnero (Coord.). *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995. T. VI, 312-47.

- Álvarez Franco, María Magdalena. *El recurso del engaño en el teatro neoclásico español*. Tesis doctoral. Universidad de Extremadura, 2013. 2 de septiembre de 2013 [<http://dehesa.unex.es:8080/xmlui/handle/10662/554>].
- Álvarez Junco, José. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.
- Álvarez de Miranda, Pedro. “A propósito del descubrimiento de *Solaya o los circasianos*, tragedia inédita de José Cadalso.” *Cuadernos hispanoamericanos*. Núm. CCCLXXXIX (1982). 309-21.
- . *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*. Anejo LI de la *Boletín de la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española, 1992.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Ed. London: Verso, 2006. [Traducción en japonés: ベネディクト・アンダーソン『増補 想像の共同体』白石さや、白石隆訳、NTT出版、1997.]
- . *The Spectre of Comparison. Nationalism, Southeast Asia and the World*. London: Verso, 1998. [Traducción en japonés: ベネディクト・アンダーソン『比較の亡霊』糟谷啓介、高地薫ほか訳、作品社、2005.]
- Andioc, René. *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*. Tarbes: Imprimerie Saint-Joseph, 1970.
- . “La *Raquel* de Huerta y la censura.” *Hispanic Review*. T. XLIII (1975). 115-39.
- . *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. 2ª. Ed. Madrid: Castalia, 1987.
- . “García de la Huerta en Orán: una loa para *La vida es sueño*.” *Revista de estudios extremeños*. T. XLIV (1988). 2. 311-29.
- . “El extraño caso del estreno de *Munuza*.” *Bulletin Hispanique. Hommage à François Lopez*. Núm. I (2002). 71-100.
- . “Theatre of the elites, neoclassicism and the Enlightenment, 1750-1808.” *A History of Theatre in Spain*. Eds. María M. Delgado y David Thatcher Gies. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 157-72.
- Andioc, René y Mireille Coulon. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII, 1708-1808*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. 1996.
- Anes, Gonzalo. “La idea de España en el Siglo de las Luces.” Real Academia de la

- Historia (Ed.). *España. Reflexiones sobre el ser de España*. 3ª. Ed. Madrid: Real Academia de la Historia, 1998. 223-42.
- Apostolidès, Jean-Marie. *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. París: Minuit, 1981. [Traducción en japonés: ジャン=マリー・アポストリデス『機械としての王』水林章訳、みすず書房、1996.]
- Astigarraga, Jesús. *Los ilustrados vascos. Ideas, instituciones y reformas económicas en España*. Barcelona: Crítica, 2003.
- Aune, David E. "Oracles." Lawrence E. Sullivan (Ed.). *Hidden truths. Magic, Alchemy, and the Occult*. New York: Macmillan, 1989. 206-16. [Traducción en japonés: デヴィッド・E・オーン「神託」ミルチャ・エリアーデ主編、ローレンス・E・サリヴァン編『エリアーデ・オカルト事典』鶴岡賀雄、島田裕巳、奥山倫明訳、法蔵館、2002. 353-70.]
- Avilés Fernández, Miguel et al. *La instauración borbónica*. Madrid: EDAF, 1973.
- Balibar, Étienne. "Fichte et la frontière intérieure: A propos des Discours à la nation allemande." *Cahiers de Fontenay. Philosophie et politique en Allemagne (XVIIIe-XXe siècles)*. Núms. 58-59 (1990). 57-81. [Traducción en japonés: エチエンヌ・バリバル「フィヒテと内的境界」大西雅一郎訳、エルネスト・ルナンほか『国民とは何か』鶴飼哲、大西雅一郎、細見和之、上野成利訳、インスクリプト、1997. 203-40.]
- Baquero Goyanes, Mariano. "Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos." *Clavileño*. T. V (1954). 1-12.
- Bastida, Xacobe. *La nación española y el nacionalismo constitucional*. Barcelona: Ariel, 1998.
- Beneyto, José María. *Tragedia y razón. Europa en el pensamiento español del siglo XX*. Madrid: Taurus, 1999.
- Berbel Rodríguez, José J. *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754)*. *La Academia del Buen Gusto*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003. [La versión PDF está ofrecida en la página del autor: <http://origenestragedia.wikispaces.com/>]
- Bernal, Antonio Miguel. *España, proyecto inacabado. Los costes/beneficios del imperio*. Madrid: Fundación Carolina. Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos. Marcial Pons. 2005.

- Bhabha, Homi K. (Ed.). *Nation and Narration*. London y New York: Routledge, 1990.
- Bouza, Fernando. “La “soledad” de los reinos. El portugal de los Felipes en la Monarquía del Rey Ausente.” Agustín González Enciso y Jesús María Usunáriz Garayoa (Dirs.). *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1999. 155-62.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin, 1972. [Traducción en japonés: ピーター・ブルック『なにもない空間』高橋康也、喜志哲雄訳、晶文社、1971.]
- Bussey, William M. *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982.
- Caldera, Ermanno. “La figura del déspota ilustrado en el teatro sentimental dieciochesco.” *Dieciocho*. T. XXV (2002). 219-28.
- Calhoun, Craig. *Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Camarero, Manuel. “Cosmopolitismo y casticismo en las *Cartas marruecas*.” *Dieciocho*. T. XXI (1998). 37-47.
- Cano, José Luis. *Heterodoxos y prerrománticos*. 2.^a Ed. Madrid: Eneida, 2007.
- Carnero, Guillermo (Coord.). “Ignacio García Malo (1760-1812) y su actividad de traductor.” *Sharq Al-Andalus*. Núms. X-XI (1993-1994). 275-89
- . “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral.” *Anales de literatura española*. Núm. X (1994). 37-67. [Recogido en Carnero 1997, 7-44.]
- . *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995. 2 tomos.
- . *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997.
- Cartledge, Paul. *The Greeks. A Portrait of Self & Others*. New Ed. Oxford: Oxford University Press, 2002. [Traducción en japonés: ポール・カートリッジ『古代ギリシア人 自己と他者の肖像』橋場弦訳、白水社、2001.]
- Caso González, José Miguel. “El comienzo de la reconquista en tres obras dramáticas (Ensayo sobre estilos de la segunda mitad del siglo XVIII).” *El Padre Feijoo y su siglo*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1966. 499-509.

- . "Acercamiento a la historia del texto de *La Raquel*." *Revista de estudios extremeños*. T. XLIV (1988). 379-94.
- Cassirer, Ernst. *Die Philosophie der Aufklärung*. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1932. [Traducción en japonés: エルンスト・カッシーラー『啓蒙主義の哲学』中野好之訳、ちくま学芸文庫、2003.上下巻.]
- Castellano Juan Luis. *Gobierno y poder en la España del siglo XVIII*. Granada: Universidad de Granada, 2006.
- Cattaneo, Mariateresa. "En torno a *Sancho García*." *Coloquio internacional sobre José Cadalso*. Abano Terme: Piovan Editores, 1985. 63-78.
- Chiaromonte, José Carlos. *Nación y Estado en Iberoamérica. El lenguaje político en tiempos de las independencias*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.
- Cook, John A. *Neo-Classic Drama in Spain. Theory and Practice*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1959.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Iriarte y su época*. Nueva Edición. Santa Cruz de Tenerife: Artemisa, 2006.
- Cueto, Leopoldo Augusto de. "Don José Cadalso." *Poetas líricos del siglo XVIII*. T. I. Biblioteca de Autores Españoles. T. LXI. Madrid: Rivadeneira, 1869. 243-48.
- Culler, Jonathan. *The Literary in Theory*. Redwood City, CA: Stanford University Press, 2007. [Traducción en japonés: ジョナサン・カラー『文学と文学理論』折島正司訳、岩波書店、2011.]
- Deacon, Philip. "García de la Huerta, «Raquel» y el motín de Madrid de 1766." *Boletín de la Real Academia Española*. T. LVI (1976). 367-87.
- . "Un escritor ante las instituciones: el caso de Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780)." *Cuadernos dieciochistas*. Núm. II (2001). 151-76.
- Delgado, María M. y David Thatcher Gies (Eds.). *A History of Theatre in Spain*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Demerson, Paula de. "Un escándalo en Cuenca." *Boletín de la Real Academia Española*. T. XLIX (1969). 317-28.
- Doménech Rico, Fernando. "Theatrical Infrastructures, dramatic Production and Performance, 1700-1759." *A History of Theatre in Spain*. Eds. María M. Delgado y David Thatcher Gies. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 120-33.

- Domergue, Lucienne. *Tres calas en la censura dieciochesca (Cadalso, Rousseau, prensa periódica)*. Toulouse: Institut d'Etudes Hispaniques et Hispanoamericaines, Université de Toulouse-Le Mirail, 1981.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *La sociedad en el siglo XVIII*. Madrid: Instituto Balmes de Sociología, 1955.
- . "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (I)." *Anales de literatura española*. Núm. II (1983). 177-96.
- . "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (II)." *Anales de literatura española*. Núm. III (1984). 207-34.
- . *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Barcelona: Ariel, 1986.
- . *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1988.
- Dowling, John. "Hacia un teatro de rango europeo." Guillermo Carnero (Coord.). *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995. T. VI, 446-60.
- Edwards, Gwynne. "La estructura de *Numancia* y el desarrollo de su ambiente trágico." *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I congreso internacional sobre Cervantes*. Manuel Criado de Val (Dir.). Madrid: Edi-6, 1981. 293-301.
- Edwards, June K. *Tres imágenes de José de Cadalso. El crítico. El moralista. El creador*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976.
- Egido, Teófanos. *Sátiras políticas de la España moderna*. Madrid: Alianza, 1973.
- Esquer Torres, Ramón. "Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765." *Segismundo*. T. II (1965). 187-226.
- Étienvre, Françoise. "Avant Masson, Jaucourt: L'Espagne dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert." *Bulletin hispanique. Hommage à François Lopez*. Núm. I (2002). 161-80.
- Fear, A. T. "Prehistoric and Roman Spain." *Spain: A History*. Ed. Raymond Carr. Oxford: Oxford University Press, 2000. 11-38.
- Fernández Sebastián, Javier. "España, monarquía y nación. Cuatro concepciones de la comunidad política española entre el Antiguo Régimen y la Revolución liberal." *Studia historica. Historia contemporánea*. T. XII (1994). 45-74.
- Forné, José. *Las dos caras del nacionalismo. Los nacionalismos étnicos*. San Sebastian:

R & B, 1995.

- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México D. F.: Siglo veintiuno, 1970. [Texto original en francés: Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. París: Gallimard, 1969; Traducción en japonés: ミシエル・フーコー『知の考古学』慎改康之訳、河出文庫、2012.]
- Freire López, Ana María. “Estrategias teatrales frente a la invasión francesa (1808-1814). El teatro patriótico durante la Guerra de la Independencia.” *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. Núm. XIX (2013). 163-72.
- Freixas Alás, Margarita. *Las autoridades en el primer diccionario de la Real Academia Española*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2003. 2 tomos. 7 de julio de 2013 [<http://ddd.uab.es/record/38417?ln=en>].
- Fusi Aizpurúa, Juan Pablo. “Centralismo y localismo: la formación del estado español.” Guillermo Gortázar (Ed.). *Nación y estado en la España liberal*. Madrid: Fundación Ortega y Gasset y Editorial Noesis, 1994. 77-104.
- Geertz, Clifford. “The Integrative Revolution: Primordial Sentiments and Civil Politics in the New States.” *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973. 255-310. [Traducción en japonés: クリフォード・ギアーツ『文化の解釈学』吉田禎吾、柳川啓一、中牧弘允、板橋作美訳、岩波書店、1987. 二巻、112-207.]
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell, 1983. [Traducción en japonés: アーネスト・ゲルナー『民族とナショナリズム』加藤節監訳、岩波書店、2000.]
- . “Do Nations Have Navels?” *Nations and Nationalism*. Vol. 2 (1996), 366-70.
- Gies, David T. “The Canary in the Mind: Quintana, Pelayo (1805) and the Play of War.” *Decimonónica*. Vol. VI (2009). 19-33.
- Gies, David T. y Juan Antonio Ríos Carratalá. “La práctica del teatro neoclásico.” Guillermo Carnero (Coord.). *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (II)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995. T. VII, 510-41.
- Gil Ayuso, Faustino. “Nuevos documentos sobre la fundación de la Real Academia Española.” *Boletín de la Real Academia Española*. T. XIV (1927). 593-99.
- Glendinning, Nigel. *Vida y obra de Cadalso*. Madrid: Gredos, 1962.
- . “The date of Cadalso’s death: an answer to professor Sebold’s query.” *Hispanic*

- Review*. T. XLI (1973). 420-24.
- Goldman, Peter B. "Dramatic Works and Their Readership in Eighteenth-Century Spain: Social Stratification and the Middle Classes." *Bulletin of Hispanic Studies*. T. LXVI (1989). 129-40.
- González Alcántud, José Antonio. *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de occidente*. Granada: Universidad de Granada, 1993.
- González Enciso, Agustín y Jesús María Usunáriz Garayoa (Dirs.). *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1999.
- González Palencia, Ángel. "Ideas de Campomanes acerca del teatro." *Boletín de la Real Academia Española*. T. XVIII (1931). 553-70.
- Gorski, Philip S. "The Mosaic Moment: An Early Modernist Critique of Modernist Theories of Nationalism." *American Journal of Sociology*. T. CV (2000). 1428-68.
- Gortázar, Guillermo (Ed.). *Nación y estado en la España liberal*. Madrid: Fundación Ortega y Gasset y Editorial Noesis, 1994.
- Granja, José Luis de la, Justo Beramendi y Pere Anguera. *La España de los nacionalismos y las autonomías*. Madrid: Síntesis, 2003.
- Guibernau, Montserrat. *Los nacionalismos*. Barcelona: Ariel, 1996.
- Haft, Monroe Z. "Tyrannicide and Relativism in Cadalso's Tragedy *Solaya*." *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*. New York: Peter Lang, 1997. 438-47.
- Hastings, Adrian. *The Construction of Nationhood: Ethnicity, Religion and Nationalism*. Repr. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Hazard, Paul. *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Tr. Julián Marías. Madrid: Alianza, 1985. [Traducción en japonés: ポール・アザール『十八世紀ヨーロッパ思想—モンテスキューからレッシングへ』小笠原弘親、小野紀明、川合清隆、山本周次、米原謙訳、行人社、1987.]
- Hermenegildo, Alfredo. "Introducción." Miguel de Cervantes. *La destrucción de Numancia*. Ed. Alfredo Hermenegildo. Madrid: Castalia, 1994. 9-39.
- Herr, Richard. *The Eighteenth Century Revolution in Spain*. 2ª. Ed. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Higashitani, Hidehito. "Estructura de las cinco comedias originales de Leandro

- Fernández de Moratín: Exposición, enredo y desenlace.” *Segismundo*. Núms. 5-6 (1967). 135-60.
- . *El teatro de Leandro Fernández de Moratín*. Madrid: Playor, 1973.
- . “Tomás de Iriarte y su técnica teatral en el cambio de escenas.” *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor Jose Miguel Caso González*. Oviedo: Instituto Feijoo de estudios del siglo XVIII, 1995. T. I, 435-42.
- Hillgarth, Joselyn Nigel. *The Spanish Kingdoms 1250-1516*. Oxford: Clarendon Press, 1976-78. 2 tomos.
- . *The Mirror of Spain, 1500-1700*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.
- Hobsbawm, Eric [J]. “Introduction: Inventing Traditions.” Eric Hobsbawm and Terence Ranger (Eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 1-14. [Traducción en japonés: エリック・ホブズボウム「序論—伝統は創り出される」エリック・ホブズボウム、テレンス・レンジャー編『創られた伝統』前川啓治、梶原景昭他訳、紀伊国屋書店、1992. 9-28.]
- . *Nations and Nationalism since 1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. [Traducción en japonés: E. J. ホブズボーム『ナショナリズムの歴史と現在』浜林正夫、嶋田耕也、庄司信訳、大月書店、2001.]
- Hocke, Gustav René. *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*. Hamburg: Rowohlt, 1959. [Traducción en japonés: グスタフ・ルネ・ホッケ『文学におけるマニエリスム』平凡社、2012.]
- Honour, Hugh. *Neo-Classicism*. Revised Ed. Hammondsorth: Penguin, 1977. [Traducción en japonés: ヒュー・オナー『新古典主義』白井秀和訳、中央公論美術出版、1996.]
- Hunt, Lynn. *The Family Romance of the French Revolution*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1992. [Traducción en japonés: リン・ハント『フランス革命と家族ロマンス』西川長夫、天野知恵子、平野千果子訳、平凡社、1999.]
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. Zweite, durchgesehene und verbesserte Auflage. München: Wilhelm Fink, 1984. [Traducción en japonés: ウォルフガング・イーザー『行為としての読書—美的作用の理論—』轡田収訳、岩波書店、1982; Traducción

- en castellano: Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Tr. J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987.]
- Jimeno Martínez, Alfredo y José Ignacio de la Torre Echávarri. *Numancia, símbolo e historia*. Madrid: Akal, 2005.
- Johnson, Carroll B. “La *Numancia* y la estructura de la ambigüedad cervantina.” *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I congreso internacional sobre Cervantes*. Manuel Criado de Val (Dir.). Madrid: Edi-6, 1981. 309-16.
- Johnson, Jerry. “The relevancy of *La Raquel* to its times.” *Romance notes*. T. XIV (1972). 86-91.
- (Ed.). *Cuatro tragedias neoclásicas*. Salamanca: Almar, 1981.
- Jover Zamora, José María. “Sobre los conceptos de monarquía y nación en el pensamiento político español del XVII.” *Cuadernos de Historia de España*. T. XIII (1950). 101-50.
- Kantorowicz, Ernst Hartwig. “*Pro Patria Mori* in Medieval Political Thought.” *American Historical Review*. T. LVI (1951). 472-92. [Traducción en japonés: エルンスト・カントロヴィッチ「中世政治思想における「祖国のために死ぬこと」』『祖国のために死ぬこと』甚野尚志訳、みすず書房、1993.]
- . *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, NJ : Princeton University Press , 1957. [Traducción en japonés: E・H・カントーロヴィチ『王の二つの身体 中世政治神学研究』小林公訳、ちくま学芸文庫、2003.上下巻.]
- Karatani, Kojin. “Lengua y la tragedia.” *Lengua y la tragedia*. Tokio: Kodansha, 1993. 59-80. [Texto original en japonés: 柄谷行人「言葉と悲劇」『言葉と悲劇』講談社、1993. 59-80.]
- Kawatake, Toshio. *Introducción al estudio del teatro*. Tokio: Universidad de Tokio, 1978. [Texto original en japonés: 河竹登志夫『演劇概論』東京大学出版会、1978.]
- Keating, Michael. *Naciones contra el Estado. El nacionalismo de Cataluña, Quebec y Escocia*. Trad. Jordi Beltrán. Barcelona: Ariel, 1996. [Texto original en inglés: Keating, Michael. *Nations against the State. The New Politics of Nationalism in Quebec, Catalonia and Scotland*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1996.]

- Kudo, Yoko. *Introducción a la crítica de la civilización europea*. Tokio: Universidad de Tokio, 2003. [Texto original en japonés: 工藤庸子『ヨーロッパ文明批判序説 植民地・共和国・オリエンタリズム』東京大学出版会、2003.]
- Lapesa, Rafael. *Historia de la lengua española*. 9.^a Ed. Madrid: Gredos, 1981. [Traducción en japonés: ラファエル・ラペサ『スペイン語の歴史』山田善郎監修、中岡省治、三好準之助訳、昭和堂、2004.]
- Llobera, Josep R. *The God of Modernity. The Development of Nationalism in Western Europe*. Oxford: Berg, 1994.
- Lluch, Ernest. *Las Españas vencidas del siglo XVIII*. Barcelona: Crítica, 1999.
- Lope, Hans-Joachim. “¿Qué se debe a España? La polémica en su contexto europeo.” Jesús Cañas y Miguel Ángel Lama (Eds.). *Juan Pablo Forner y su época*. Mérida: Junta de Extremadura, 1998. 401-16.
- Lopez, François. “Paul Mérimée, L’art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle [reseña].” *Bulletin hispanique*. T. LXXXVIII (1986). 477-82.
- . “Juan Pablo Forner.” Víctor García de la Concha (Dir.). *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995. T. II, 595-620.
- Maravall, José Antonio. *El concepto de España en la edad media*. 2.^a Ed. Madrid: Instituto de estudios políticos, 1964.
- . *Estado moderno y mentalidad social (Siglos XV a XVII)*. Madrid: Revista de Occidente, 1972. 2 tomos.
- . *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*. Madrid: Mondadori, 1991.
- Marías, Julián. *España inteligible. Razón histórica de las Españas*. Madrid: Alianza, 1985. [Traducción en japonés: フリアン・マリーアス『裸眼のスペイン』西澤龍生、竹田篤司訳、論創社、1992.]
- . *La España posible en tiempo de Carlos III*. Nueva Ed. Barcelona: Planeta, 1988.
- Marín, Nicolás. *Poesía y poetas del Setecientos*. Granada: Universidad de Granada, 1971.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- Martínez Mata, Emilio. (Ed.). José de Cadalso. *Cartas marruecas. Noches lúgubres*.

- Barcelona: Crítica, 2000. Véase Cadalso 2000.
- McClelland, Ivy L. “John A. Cook. Neo-Classic Drama in Spain. Theory and Practice [reseña]”. *Bulletin of Hispanic Studies*. T. XXXVII (1960). 120-22.
- . *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*. Aylesbury, Bucks: University of Toronto Press, 1970. 2 vols. [Traducción en castellano: McClelland, Ivy L. ‘Pathos’ dramático en el teatro español de 1750 a 1808. Trad. Fernando Huerta Viñas y Guillermina Cenoz del Águila. Liverpool: Liverpool University Press, 1998. 2 tomos.]
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962. [Traducción en japonés: マーシャル・マクルーハン『ゲーテンベルクの銀河系 活字人間の形成』森常治訳、みすず書房、1986.]
- . *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964. [Traducción en japonés: マーシャル・マクルーハン『メディア論 人間の拡張の諸相』栗原裕、河本仲聖訳、みすず書房、1987.]
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. 2 tomos. Ed. Facs. Madrid: C. S. I. C., 1994.
- Mestre Sanchis, Antonio. *Apología y crítica de España en el siglo XVIII*. Madrid: Marcial Pons, 2003.
- Miller, David. Sobre la nacionalidad. Autodeterminación y pluralismo cultural. Trad. Ángel Rivero. Barcelona: Paidós, 1997. [Texto original en inglés: Miller, David. *On Nationality*. Oxford: Clarendon Press, 1997; Traducción en japonés: デイヴィッド・ミラー『ナショナリティについて』富沢克、長谷川一年、施光恒、竹島博之訳、風行社、2007.]
- Mora, Gloria. “Trigueros y Hübner. Algunas notas sobre el concepto de falsificación.” *Archivo español de arte*. T. LXI (1988). 344-48.
- Morales Moya, Antonio. “El estado de la Ilustración.” Guillermo Gortázar (Ed.). *Nación y estado en la España liberal*. Madrid: Fundación Ortega y Gasset y Editorial Noesis, 1994. 15-75.
- Munck, Thomas. *Historia social de la Ilustración*. Tr. Gonzalo G. Djembé. Barcelona: Crítica, 2001.
- Nivelle, Armand. *Literaturästhetik der europäischen Aufklärung*. Wiesbaden: Athenaion, 1977. [Traducción en japonés: アルマン・ニヴェル『啓蒙主義の美学』神林恒道訳、

- 晃洋書房、2004.]
- OED: The Oxford English Dictionary*. 2^a. Ed. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Onaindía, Mario. *La construcción de la nación española*. 2^a. Ed. Barcelona: Ediciones B. 2002.
- Oostendorp. Henk. “Aportación al análisis estructural de la “Numancia destruida” de Ignacio López de Ayala.” *Neophilologus*. T. LXII (1978). 527-39.
- Ors, Eugenio d'. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1964. [Traducción en japonés: エウヘニオ・ドールス『バロック論』神吉敬三、美術出版社、1970.]
- Ortega y Gasset, José. *España invertebrada*. 13^a. Ed. Madrid: Revista de Occidente, 1963. [Traducción en japonés: オルテガ『大衆の反逆 無脊椎のスペイン』桑名一博訳、白水社、1969.]
- . *La rebelión de las masas*. Ed. Julián Marías. Madrid: Espasa-Calpe, 1993. [Traducción en japonés: オルテガ『大衆の反逆 無脊椎のスペイン』桑名一博訳、白水社、1969.]
- Orwell, George. “Notes on Nationalism.” *The Collected Essays, Journalism & Letters of George Orwell*. Ed. Sonia Orwell and Ian Angus. London: Secker & Warburg. 1968. Vol. III, 361-80. [Traducción en japonés: ジョージ・オーウェル「ナショナリズム覚え書」『オーウェル著作集』小野協一訳、平凡社、1970. 三巻、346-63.]
- Osawa, Masachi. “A. D. Smith: *The Ethnic Origins of Nations*.” Masachi Osawa (Ed.). *50 mejores libros sobre el estudio del nacionalismo*. Tokio: Heibonsha, 2002. 296-313. [Texto original en japonés: 大澤真幸「A・D・スミス『ネーションのエスニックな諸起源』」大澤真幸編『ナショナリズム論の名著 50』平凡社、2002. 296-313.]
- . *La procedencia del nacionalismo*. Tokio: Kodansha, 2003. [Texto original en japonés: 大澤真幸『ナショナリズムの由来』講談社、2003.]
- y San-jung Kan (Eds.). *Estudios sobre nacionalismo. Introducción*. Tokio: Yuhikaku, 2009. [Texto original en japonés: 大澤真幸、姜尚中編『ナショナリズム論・入門』有斐閣、2009.]
- Özkirimli, Umut. *Theories on Nationalism. A Critical Introduction*. Second Ed. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.

- Pagden, Anthony. *La Ilustración y sus enemigos. Dos ensayos sobre los orígenes de la modernidad*. Barcelona: Península, 2002.
- Pageaux, Daniel-Henri. «Le thème de la résistance asturienne dans la tragédie néo-classique espagnoles.» *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*. París: Centre de recherches de l'Institut d'études hispaniques, 1966. T. II. 235-42.
- Palacio Atard, Vicente. *Carlos III el rey de los ilustrados*. Barcelona: Ariel, 2006.
- Pataký Kosove, Joan Lynne. *The «Comedia Lacrimosa» and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*. London : Tamesis, 1977.
- Pellissier, Robert Edouard. *The Neo-Classic Movement in Spain during the XVIII Century*. California: Stanford Press, 1918.
- Peñas Ruiz, Ana. “Algunas notas sobre *La defensa de la nación española contra la “carta persiana LXXVIII” de Montesquieu*, de José de Cadalso.” *Cartaphilus*. T. III (2008). 143-55.
- Perdices Blas, Luis. *Pablo de Olavide (1725-1803). El ilustrado*. Madrid: Editorial Complutense, 1993.
- Pérez Garzón, Juan Sisinio. *Cortes y constitución en Cádiz. La revolución española (1808-1814)*. Madrid: Anaya, 2012.
- Pérez Magallón, Jesús. *El teatro neoclásico*. Madrid: Laberinto, 2001.
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Tr. Laurence Scott. Bloomington: Publication of the Indiana University Research Centre in Anthropology, Folklore and Linguistics, 1958. [Traducción en japonés: ウラジーミル・プロップ『昔話の形態学』北岡誠司、福田美智代訳、水声社、1987.]
- Reder Gadow, Marion. “La proclamación de Carlos IV en Málaga: la simbología del poder.” Agustín González Enciso y Jesús María Usunáriz Garayoa (Dirs.). *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1999. 163-88.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio. “Nuevos datos sobre el proceso de V. García de la Huerta.” *Anales de literatura española*. T. III (1984). 413-27.
- . “La historia nacional en la tragedia neoclásica.” *La Ilustración española: actas del coloquio internacional celebrado en Alicante, 1-4 octubre 1985*. Alicante: Institución Juan Gil-Alberto, 1986. 189-96.

- . *Vicente García de la Huerta (1734-1787)*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 1987.
- . “García de la Huerta y la polémica teatral del siglo XVIII.” *Revista de estudios extremeños*. T. XLIV (1988). 449-63.
- . “Introducción.” Vicente García de la Huerta. *Raquel*. Ed. Juan Antonio Ríos Carratalá. Madrid: Cátedra, 1998. 9-55.
- Riquer, Martín de. “Breve historia de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.” *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. T. XXV (1953). 275-304.
- Riquer i Permanyer, Borja. “Aproximación al nacionalismo español contemporáneo.” *Studia historica. Historia contemporánea*. T. XII (1994). 11-29.
- Roura i Aulinas, Lluís. “Expectativas y frustración bajo el reformismo borbónico.” García Cárcel, Ricardo (Coord.). *Historia de España. Siglo XVIII. La España de los Borbones*. Madrid: Cátedra, 2002. 167-221.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979. [Traducción en japonés: エドワード・サイード『オリエンタリズム』板垣雄三、杉田英明監修、今沢紀子訳、平凡社、1993. 上下巻.]
- Sala Valldaura, Josep Maria. “Las razones del autor trágico: la dedicatoria de *Guzmán el Bueno*, de Nicolás Fernández de Moratín.” *Bulletin Hispanique*. T. XVI (2004). Núm. II. 521-38.
- . *De amor y política: La tragedia neoclásica española*. Anejo de *Revista de Literatura*. T. LXVIII. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- . “Prólogo.” Nicolás Fernández de Moratín. *Tragedias*. Ed. Josep Maria Sala Valldaura. Barcelona: Crítica, 2007. 7-154.
- . “El teatro del siglo XVIII.” *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*. Eds. Judith Farre, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2012a. 17-43.
- . “Popular theatre and the Spanish stage, 1737-1798.” *A History of Theatre in Spain*. Eds. María M. Delgado y David Thatcher Gies. Cambridge: Cambridge University Press, 2012b. 134-56.
- Sánchez-Blanco, Francisco. “Transformaciones y funciones de un mito nacional:

- Guzmán el Bueno.” *Revista de Literatura*. T. L (1988). 387-422.
- Sarrailh, Jean. *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Trad. Antonio Alatorre. Reimpr. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Sasaki, Kenichi. *La estructura del texto teatral*. Tokio: Kodansya, 1994. [Texto original en japonés: 佐々木健一 『せりふの構造』 講談社学術文庫、1994.]
- Sato, Shigeki. “Trayectoria de teorías sobre nacionalismo.” Masachi Osawa y San-jung Kan (Eds.). *Estudios sobre nacionalismo. Introducción*. Tokio: Yuhikaku, 2009. 39-62. [Texto original en japonés: 佐藤成基 「ナショナリズムの理論史」 大澤真幸、姜尚中編 『ナショナリズム論・入門』 有斐閣、2009. 39-62.]
- Savater, Fernando. *Contra las patrias*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Schizzano Mandel, Adrienne. “*La Numancia*: cuando el último hombre ha dicho su última palabra.” *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I congreso internacional sobre Cervantes*. Manuel Criado de Val (Dir.). Madrid: Edi-6, 1981. 317-23.
- Schurlknight, Donald E. “El universo mecánico y una paradoja central: *La Raquel de Huerta*.” *Boletín del centro de estudios del siglo XVIII*. Núm. IX (1981). 43-54.
- . “*La Raquel de Huerta* y su «sistema particular».” *Bulletin hispanique*. T. LXXXIII (1981). 65-78.
- Seton-Watson, Hugh. *Nations and States. An Enquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism*. London: Methuen, 1977.
- Sebold, Russell P. “¿Qué día murió Cadalso?” *Hispanic Review*. T. XL (1972). 212-15.
- . *Cadalso: el primer romántico “europeo” de España*. Madrid: Gredos, 1974.
- . *El rapto de la mente*. 2ª. Ed. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.
- . “Neoclasicismo y Romanticismo dieciochescos.” Guillermo Carnero (Coord.). *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995. T. VI, 137-207.
- . *Ensayos de meditación y crítica literaria*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2004.
- . “Introducción.” Ignacio López de Ayala. *Numancia destruida*. Ed. Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2005. 9-57.
- Segura González, Wenceslao. “Guzmán el Bueno en las crónicas de los reyes.” *Al Qantir*. Núm. VII (2009). 1-57.

- Selimov, Alexander R. “El honor, el amor y la inmortal hazaña del “inclito Pelayo” en tres tragedias neoclásicas.” *Dieciocho*. T. XXIII (2000). 233-47.
- Shirane, Haruo. “Introducción: Invención de los clásicos -el paradigma de la canonización y el panorama crítico-.” Haruo Shirane y Tomi Suzuki (Eds.). *Invención de los clásicos*. Tokio: Shin’yosha, 1999. [Texto original en japonés: シラネ、ハルオ「総説 創造された古典—カノン形成のパラダイムと批評的展望」ハルオ・シラネ、鈴木登美編『創造された古典』新曜社、1999; Traducción en inglés: Shirane, Haruo. “Introduction: Issues in Canon Formation.” Haruo Shirane y Tomi Suzuki (Eds.). *Inventing the Classics*. Redwood City, CA: Stanford University Press, 2000. 1-27.]
- Shogimen, Takashi. *Historia del pensamiento contra «el tirano»*. Tokio: Heibonsha, 2002. [Texto original en japonés: 将基面貴巳『反「暴君」の思想史』平凡社、2002.]
- . *El nacimiento del pensamiento político de Europa*. Nagoya: Universidad de Nagoya, 2013. [Texto original en japonés: 将基面貴巳『ヨーロッパ政治思想の誕生』名古屋大学出版会、2013.]
- Smith, Anthony D. *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Blackwell, 1986. [Traducción en japonés: アントニー・D・スミス『ネイションとエスニシティ』巢山靖司、高城和義ほか訳、名古屋大学出版会、1999.]
- Steiner, George. *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber, 1961. [Traducción en japonés: ジョージ・スタイナー『悲劇の死』喜志哲雄、蜂谷昭雄訳、筑摩書房、1979.]
- Stiffoni, Giovanni. “Intelectuales, sociedad y estado.” Dir. José María Jover Zamora. *Historia de España. La época de los primeros borbones*. T. II. *La cultura española entre el barroco y la ilustración (circa 1680-1759)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985. 3-148.
- Suárez, Luis. *Lo que el mundo le debe a España*. Barcelona: Ariel, 2009.
- Tateishi, Hirotaka. “La Constitución de Cádiz de 1812 y los conceptos de Nación/Ciudadano.” *Mediterranean World*. T. XXIX (2008). 79-98.
- Thompson, Edward Arthur. *The Goths in Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1969.

- Ticknor, George. *History of Spanish Literature*. New York: Harper, 1849. 3 tomos.
- Tomita, Hiroki. “Sobre la ambigüedad del sexo de “la amada” en las *Noches lúgubres* de José de Cadalso.” *Hispánica*. T. XXXXVII (2003). 150-67.
- . “Sobre la muerte del buen príncipe en la tragedia *Solaya* de José de Cadalso: un nuevo acercamiento al romanticismo dieciochesco.” *Komaba Journal of Area Studies*. T. XIII (2009). 148-68. [Texto original en japonés: 富田広樹「弑逆される王子:ホセ・デ・カダルソの悲劇『ソラーヤ』とロマン主義的可能性』『年報地域文化研究』13号(2009)、148-68.]
- . “La temática del patriotismo en las tragedias dieciochescas.” *Estudios en intercambios internacionales*. Núm. XII (2010). 155-79. [Texto original en japonés: 富田広樹「象徴体系としての祖国—18世紀スペイン悲劇における愛国的主題について—』『国際交流研究』12号(2010)、155-79.]
- . “La propia agonía: el soliloquio en *El delincuente honrado*.” Ed. de Fernández Sarasola, Ignacio et al. *Jovellanos, el valor de la razón (1811-2011)*. Gijón: Trea Ediciones, 2011. 603-15.
- . “Formación del sentido de nación en *La muerte de Munuza* de Gaspar Melchor de Jovellanos.” Fernando Durán López (Ed.). *Actas del V Congreso de la SEESXVIII*. Gijón: Trea Ediciones, 2013. 671-80.
- . “Aproximación al texto de *El Viting* de Cándido María Trigueros. El manuscrito de la primera versión conservado en la Biblioteca de la Uniwersytet Jagielloński.” *eHumanista. Journal of Iberian Studies*. T. XXVII (2014). 208-99. 9 de septiembre de 2014
[http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_27/pdf/special%20volume/10%20ehum27.tomita.pdf].
- Torres González, Francisco (Coord.). *Los marginados en España*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Umemori, Naoyuki (Ed.). *Benedict Anderson habla de la globalización*. Tokio: Kobunsha, 2007. [Texto original en japonés: 梅森直之編著『ベネディクト・アンダーソン グローバリゼーションを語る』光文社新書、2007.]
- Valera Tortajada, Javier. “Nación, patria y patriotismo en los orígenes del nacionalismo español.” *Studia historica. Historia contemporánea*. T. XII (1994). 31-43.

- Van den Berghe, Pierre L. "Race and ethnicity: a sociobiological perspective." *Ethnic and Racial Studies*. T. I (1978). 401-11.
- Vega Madroñero, María de la Fe. "Problemas en la edición de sátiras políticas en verso." *Edición y anotación de textos, Actas del Primer Congreso de Jóvenes Filólogos*. A Coruña: Universidade da Coruña, 1998. T. II, 731-39.
- Vilar, Pierre. *Hidalgos, amotinados y guerrilleros: pueblo y poderes en la historia de España*. Barcelona: Crítica, 1982a.
- . "Estado y nación en las conciencias españolas: actualidad e historia." *Actas del séptimo congreso de la asociación internacional de hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1982b. T. I, 29-49.
- Villar Lecumberri, Alicia. "Introducción." Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza, 1994. Véase Aristóteles 1994.
- Villiers, André. *La psychologie de l'art dramatique*. París: Armand Colin, 1951. [Traducción en japonés: アンドレ・ヴィリエ『演劇概論』岩瀬考訳、白水社、1960.]
- Viroli, Maurizio. *Por amor a la Patria*. Trad. Patrick Alfaya MacShane. Madrid: Acento, 1997. [Texto original en inglés: *For Love of Country. An Essay on Patriotism and Nationalism*. Oxford: Clarendon Press, 1995; Traducción en japonés: マウリツィオ・ヴィローリ『パトリオティズムとナショナリズム—自由を守る祖国愛』佐藤瑠威、佐藤真喜子訳、日本経済評論社、2007.]
- Vivar, Francisco. *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland Publishing, 1974. [Traducción en japonés: アト・ド・フリース『イメージ・シンボル事典』山下主一郎主幹共訳、大修館、1984.]
- Wulff, Fernando. *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*. Barcelona: Crítica, 2003.
- Yamamoto, Kazuya. *La complejidad de nación. El nuevo horizonte del estudio de nacionalismo*. Tokio: Taller de libros Hayama, 2008. [Texto original en japonés: 山本和也『ネーションの複雑性 ナショナリズム研究の新地平』書籍工房早山、2008.]
- Zimmer, Oliver. *Nationalism in Europe, 1890-1940*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave

Macmillan, 2003. [Traducción en japonés: オリヴァー・ジマー『ナショナリズム
1890-1940』福井憲彦訳、岩波書店、2009.]