

LOS ILUSTRES SALTEADORES (1774),
COMEDIA SENTIMENTAL DE
CÁNDIDO MARÍA TRIGUEROS,
O EL ARTE DE ENTERNECER A
UN FALSO BANDOLERO EN TRES HORAS

por

EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ

1. La biografía de Cándido María Trigueros (Orgaz, 1736-Madrid, 1798) llena algunas de las páginas más innovadoras de la cultura española de la Ilustración. Sin embargo, su rica personalidad, que emergía intermitentemente en la historia del XVIII, no ha terminado de perfilarse hasta el reciente trabajo del profesor Aguilar Piñal (1). Tras sus estudios madrileños, se ordenó de subdiácono y se trasladó a Carmona para vivir con humildad de las rentas de un beneficio eclesiástico, a la vera de su protector el cardenal Solís. La estrechez de medios no impidió su gran afición a la lectura. En 1768 ingresó como socio de número en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, donde dejó constancia de sus variados conocimientos en múltiples y eruditos discursos (2).

Desempeñó con decoro su profesión literaria, aunque con escasa fortuna. Se inició como poeta con el libro *Poesías filosóficas* (Sevilla, 1774) en el que inaugura la lírica ilustrada, que después ampliará a otras experiencias poéticas, igualmente novedosas. También participó en la tertulia literaria

(1) Cfr. FRANCISCO AGUILAR PIÑAL, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987. Califica al autor manchego como uno de "los más cualificados representantes" de la Ilustración (p. 13).

(2) Para una mayor información, consúltese el libro de F. AGUILAR PIÑAL, *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1966. Ya era socio honorario desde 1758.

que organizaba el Intendente Pablo de Olavide en el palacio de los Reales Alcázares de Sevilla.

Su amplia cultura no pasó desapercibida en la corte y en 1784 fue requerido como bibliotecario de los Reales Estudios. Acomodó entonces su quehacer a las nuevas posibilidades que le abría el espacio cultural madrileño: Envía a la prensa numerosos artículos, ejerce la crítica literaria (*Teatro español burlesco o Quijote de los teatros*, 1802) y se aplica a la narrativa con una continuación de *La Galatea* de Cervantes (*Los enamorados*, 1798) y una curiosa colección de cuentos que publica bajo el título de *Mis pasatiempos* (Madrid, 1804) (3).

Sempere y Guarinos, al levantar acta de los escritores más destacados del reinado de Carlos III, dedicó a Trigueros páginas muy laudatorias, registrando sus obras inéditas e impresas (4). Entre ellas, las creaciones dramáticas confirman la vocación más constante del autor toledano.

Fue traductor y autor original de numerosas tragedias y comedias, escritas a la luz del nuevo estilo neoclásico (5). La obra recibida con mayor aplauso fue *Los menestrales*, un drama social con tonos costumbristas, premiado en el concurso que organizó el Ayuntamiento de Madrid con motivo del nacimiento de los Infantes gemelos, cuyo jurado presidía el asturiano Jovellanos. "(...) es una de las mejores que tenemos, y de las primeras que se han escrito en España contra el sistema vicioso de nuestros antiguos dramáticos (...)", anota Sempere (6). Consiguio grandes éxitos con la adaptación de comedias de Lope de Vega, a las que intentó limpiar de las adherencias de su estilo barroco y de las actitudes que reflejaban una mentalidad anticuada (*La moza del cántaro*, *Sancho Ortiz de las Roelas*...). Estas alabanzas no fueron suficientes para que la historia de la literatura recordara su nombre, ni tan siquiera en humildes letras de barro.

2. Aunque se dedicó al teatro desde época temprana, fue en la tertulia de Olavide donde encontró mayores motivaciones creativas. El escritor peruano tenía una exquisita educación moderna que había contrastado y modelado en sus viajes por Italia y Francia (7).

Siguiendo las modas de París, una vez establecido en Madrid en 1766, se convirtió en un destacado animador político y cultural. Al amparo de una

(3) Puede hallarse un análisis de esta colección de cuentos en el novedoso trabajo de Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, *La novela del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Júcar, 1991, págs. 337-343.

(4) Juan SEMPERE Y GUARINOS, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del Reynado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real, 1789, VI, págs. 61-108.

(5) Amplíe el lector los datos en el citado ensayo de AGUILAR PIÑAL, *Un escritor ilustrado...*, ed. cit. págs. 175-246.

(6) J. SEMPERE Y GUARINOS, *ob. cit.*, VI, pág. 96.

(7) Para una documentación más completa sobre la personalidad del ilustre escritor peruano, puede consultarse a Marcelin DEFURNEAUX, *Pablo Olavide o el afrancesado*, México, Renacimiento, 1965.

importante biblioteca, que se enriquecía de continuo con las últimas novedades, consiguió iniciar a muchos intelectuales en el ideario ilustrado en un salón que organizó en su domicilio madrileño. Por sus amplias habitaciones, decoradas con cuadros y grabados franceses, pasaron destacados personajes de la nobleza, de la burguesía y de las letras, sugestionados por la vitalidad del anfitrión y por la belleza y discreción de su esposa Isabel de los Ríos y de su prima Gracia. Más allá de la frivolidad de los salones al uso, Olavide quiso dar al suyo un mayor contenido ideológico y cultural. Con este fin mandó construir un coqueto coliseo en el que se representaron óperas, tragedias y comedias originales y traducidas del francés por el propio Olavide, siguiendo las normas neoclásicas. Los mismos contertulios hicieron, a veces, de improvisados actores, incluido su amigo Campomanes. Tomó partido por los renovadores del teatro y colaboró con el proyecto de reforma que patrocinó el conde de Aranda tras el motín de Esquilache (8). Varias de las obras representadas ante la corte en los Reales Sitios salieron de la tertulia de Olavide (9); pero en esta tarea colaboraron activamente otros jóvenes literatos partidarios de las nuevas ideas (Ramón de la Cruz, Tomás de Iriarte, José Clavijo y Fajardo...).

Parecidas inquietudes renovadoras llevó Olavide a Sevilla, cuando fue propuesto para Intendente de Andalucía en 1767. Tal cargo había sido creado para extender la política ilustrada en el sur de España. El limeño cumplió con creces su tarea en medio de los celos de las fuerzas más conservadoras y de la vigilancia constante de la Inquisición sobre las actuaciones del voltariano, que acabarían en un sonado juicio en fechas posteriores. Colonizó las Nuevas Poblaciones de Andalucía y renovó, en lo que pudo, la agricultura, mejoró el urbanismo de la ciudad, reformó la universidad, creó la Sociedad

(8) Véase el discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua de Jesús AGUIRRE Y ORTIZ DE ZÁRATE, *El Conde de Aranda y la reforma de espectáculos en el siglo XVIII*, Madrid, RAE, 1986; y también mi artículo "El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, págs. 43-64.

(9) No entro en el análisis de la creación teatral de Olavide, sobre la cual, además del citado libro de Defourneaux, pueden consultarse los trabajos especializados de Estuardo NÚÑEZ, *El nuevo Olavide. Una semblanza a través de sus textos* (Lima, 1970) y "Consideraciones en torno a la obra literaria de Don Pablo de Olavide", *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, págs. 643-648; más reciente el de Ángel Raimundo FERNÁNDEZ, "Pablo de Olavide, traductor y adaptador de obras dramáticas y narrativas francesas", en AA.VV., *Europa en España. España en Europa. Actas del Simposio Internacional de Literatura Comparada*, Barcelona, Universidad de Aquisgrán-Universidad de Navarra, 1990, págs. 93-104. Algunas de estas piezas fueron publicadas en su época, otras quedan recogidas en Pablo de OLAVIDE, *Obras dramáticas desconocidas*, ed. de Estuardo Núñez, Lima, Biblioteca Nacional, 1971. También existe edición moderna de *El desertor*, estudio de Trinidad BARRERA y Piedad BOLAÑOS, Sevilla, Ayuntamiento, 1987.

Económica de Sevilla, dando a la urbe andaluza un nuevo aire de modernidad (10).

Se preocupó por igual de las diversiones públicas, tan necesarias para llenar con decoro el ocio de los ciudadanos. Organizó máscaras, paradas militares, festejos populares, corridas de toros, mojigangas y volatines, bailes para la gente de la buena sociedad. Pero mostró especial interés por el teatro público. Consiguió que se levantara la norma que prohibía, desde 1679, las representaciones dramáticas en la ciudad, contrariando los dictérios de sus detractores y del Cabildo eclesiástico (11). Adecentó el local y trató, sin éxito, de edificar un nuevo coliseo. Reglamentó la vida teatral sevillana con sabias ordenanzas, procuró reorganizar los repertorios, luchando siempre contra los gustos del público, anclado en las comedias de magia y de figurón. Bajo su tutela se fundó en 1768 un "conservatorio de arte dramático" cuyo director fue el marqués de Grañina, en el que dictaron sus lecciones el francés Luis de Asoma y Reynaud, luego profesor en las escuelas de los Reales Sitios, y Ana Marsani que se ocupó de las mujeres (12). De esta Casa-Seminario, que en primera instancia abasteció de cómicos al teatro local, salieron algunas de las actrices mejor dotadas para la representación del teatro neoclásico: María de la Bermeja y la famosa María del Rosario Fernández, *la Tirana*.

El deslumbrante marco de su residencia de los Reales Alcázares acogió a la nueva tertulia sevillana. "Invita con frecuencia a su mesa a quince o veinte comensales; una vez por semana organiza un concierto musical y el resto se discute de filosofía, de religión, de ciencia y se oyen las últimas producciones francesas o italianas", relata Aguilar Piñal (13). Los contertulios constituyen la flor y nata de la ciudad: el marino Antonio de Ulloa y su hermano Martín, Oidor de la Audiencia; Jovellanos, joven de 23 años recién llegado a su plaza en la Audiencia; Francisco de Bruna e Ignacio de Aguirre, que servían en el mismo establecimiento; José Pérez de Larraya, administrador de la casa de Medinaceli; el marqués de Grañina; los condes del Águila y de Malaspina; los escritores Cándido María Trigueros, Antonio González de León, fray Miguel Miras; entre otros numerosos participantes que perte-

(10) Vid. FRANCISCO AGUILAR PIÑAL, *La Sevilla de Olavide (1767-1778)*, Sevilla, Ayuntamiento, 1966.

(11) Existe una información detallada sobre este tema en el erudito trabajo de FRANCISCO AGUILAR PIÑAL, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974.

(12) Véanse las explicaciones de Piedad BOLAÑOS DONOSO, "La Escuela-Seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones documentales", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1, 1984, págs. 749-766.

(13) F. AGUILAR PIÑAL, *Sevilla y el teatro...*, ed. cit., pág. 78. Datos complementarios en el artículo de Trinidad BARRERA y Piedad BOLAÑOS, "La labor teatral en Sevilla del peruano Pablo de Olavide", en *Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985, págs. 23-56.

necían a la nobleza, a la burguesía o al ejército, todos movidos por la misma voluntad de cambio social. Las damas de la familia y algunas otras de la buena sociedad sevillana añadieron encanto femenino a estas reuniones culturales.

Los temas literarios pusieron contrapunto más liviano a tan sesudas tertulias. Pronto el teatro, diversión y creación, se convirtió en una de las atracciones favoritas. Allí se dio pábulo a la traducción de nuevas obras y a la redacción de otras originales, que fueron estrenadas en el coliseo local y en el teatro privado del palacio.

Uno de los temas que atrajo la atención de los tertulianos fue el de la comedia "larmoyante", que hacía tiempo llenaba con gran aplauso del público los coliseos europeos. En España, después de la experiencia de Luzán, que tradujo para la Academia del Buen Gusto el drama de Nivelle de la Chaussée *Le préjugé à la mode* bajo el título de *La razón contra la moda* (Madrid, 1751), no se había vuelto a hablar de este género dramático que tantos recelos planteaba a los seguidores de la estética neoclásica (14). Fue la curiosidad y el afán de estar a la moda lo que provocó la discusión. Recuerda Defourneaux la puntual descripción que de esta sesión hizo Ceán Bermúdez:

"En la tertulia se ventiló cuanto había que decir acerca de la comedia en prosa a la *armoyante* (sic) o tragicomedia que entonces era de moda en Francia; y aunque se convino en ser monstruosa, prevaleció en su favor el voto de la mayor parte de los concurrentes, y se propuso que el que quisiese componer por modo de entretenimiento alguna de este género, la podía entregar a don Juan Elías de Castilla, que hacía de secretario de dicha Junta, para que, leyéndolo en ella sin manifestar el nombre del autor, pudiese cada uno juzgarla con libertad" (15).

Esta reunión se celebró en un mes sin determinar de 1773 (no olvidemos que Olavide vivió en La Peñuela, cerca de la que sería La Carolina, entre julio de 1769 y mayo de 1773 en que vuelve a Sevilla, para retornar al año siguiente a Sierra Morena), y fruto de la misma se presentaron varias come-

(14) Sobre el nacimiento y evolución de esta fórmula teatral en la estética neoclásica he realizado algunas reflexiones en mi artículo "La comedia sentimental: dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII", *Revista de Literatura*, LV, 109, 1993, págs. 85-112. Recuerdo igualmente la bibliografía más recomendable sobre la misma: I.L. McCLELLAND, *Spanish Drama of pathos. 1750-1808*, Liverpool, U.P., 1970, II, págs. 397-507; J.L. PATAKY KOSOVE, *The comedia lacrimosa and Spanish Romantic Drama. 1773-1865*, London, Tamesis Books, 1978; Guillermo CARNERO, "Una nueva fórmula dramática: la comedia sentimental", en *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fund. Juan March-Cátedra, 1983, págs. 39-64; María Jesús GARCÍA GARROSA, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad, 1990.

(15) Recogida en M. DEFURNEAUX, *Pablo Olavide...*, ed. cit., pág. 215.

días, de las que conservamos al menos tres: *El delincuente honrado* (1773) de Jovellanos y otras dos del beneficiado Trigueros que llevan por título *Cándida o La hija sobrina*, nombrada luego *El precipitado*, y *Los ilustres salteadores*, ambas acabadas en 1774. Ignoramos cuáles fueron las opiniones de los tertulianos sobre las mismas. Debieron ser leídas en público y discutidas. La del político asturiano, que ya en 1769 había terminado la tragedia *Pelayo*, obtuvo el beneplácito de los asistentes. Fue representada en Sevilla y en el Real Sitio de Aranjuez al año siguiente, con buena aceptación, quedando su éxito definitivo pendiente del afianzamiento del género patético en los teatros españoles, cosa que ocurrió una década después (16).

Los dramas de Trigueros, a pesar de su experiencia como dramaturgo (ya había escrito las tragedias *El Viting*, *Guzmán el Bueno*, *Los bacanales*, *Egilona*; y las comedias *Juan de buen alma*, *Don Amador*), corrieron peor fortuna. Tal vez fueron representados en los Reales Alcázares, tan ansiosos estaban sus socios de novedades. De *El precipitado* se hizo una edición en 1785 (17). Sin embargo, *Los ilustres salteadores* fue desconocida más allá del círculo de amigos sevillanos, acaso porque su autor, aunque tenía una fácil vena dramática, se olvidó un poco de sus obras de creación, pues se creía mejor dispuesto para la "literatura de otro carácter", más seria (18).

3. Sempere testifica la autenticidad de *Los ilustres salteadores* en su *Biblioteca* sin hacer comentario alguno (19). Conservamos la comedia en dos manuscritos, ambos realizados con la letra menuda, pero clara, del abate. El primero se encuentra en la Biblioteca Nacional, formando parte de un

(16) De *El delincuente honrado* apareció una edición pirata en 1782 (Barcelona, Imp. Gibert y Tutó). Jovellanos publicó otra versión más arreglada (Madrid, Ibarra, 1787), en cuya "Advertencia" se recuerdan las circunstancias de su escritura: "Una disputa literaria, suscitada en cierta tertulia de Sevilla a principios del año 1773, produjo la comedia que ahora damos a luz (...)". Hoy es una obra conocida en diversas ediciones críticas, que tiene ya una amplia bibliografía, entre la que debemos reseñar: José CASO GONZÁLEZ, "El delincuente honrado, drama sentimental", *Archivum*, XIV, 1964, págs. 103-133; P. RUSSELL SEBOLD, "Jovellanos, dramaturgo romántico", *Anales de Literatura Española*, 4, 1985, págs. 415-437; Fernando HUERTA VIÑAS, "Didactismo y sentimiento en el teatro de Jovellanos: una estética dramática a dos siglos de distancia", *Dieciocho*, 9, 1986, págs. 164-173.

(17) *El precipitado*, S.L. (Sevilla), Manuel Nicolás Vázquez, 1785. Ahora existe una edición moderna de Piedad BOLAÑOS DONOSO, Sevilla, Ediciones Alfar, 1988. Recuerdo los ensayos de P. Russell Sebold, "El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español" (*Hispanic Review*, XLV, 1973, págs. 669-692) y María Jesús GARCÍA GARROSA, "Diderot y Trigueros: Sobre las posibles fuentes de *El precipitado*" (*Revista de Literatura*, LIV, nº 107, 1992, págs. 183-202). La obra se representó en diversas ocasiones en Madrid y Sevilla a comienzos del XIX (F. AGUILAR PIÑAL, *Un escritor ilustrado...*, ed. cit., pág. 211).

(18) Vid. F. AGUILAR PIÑAL, *Sevilla y el teatro...*, ed. cit. pág. 82 y ss.; y del mismo autor *Un escritor ilustrado...*, ed. cit., en las páginas dedicadas al teatro. A la comedia que analizamos se dedican las págs. 212-214.

(19) J. SEMPERE Y GUARINOS, *Ensayo de una Biblioteca...*, ed. cit., VI, pág. 104.

tomo con diversas obras del autor (20). Configura una versión más antigua, a la que el literato sometió luego a severa poda en sus aspectos estilísticos y en ciertos matices argumentales.

Todas estas variaciones quedaron recogidas en la cuidada copia que conserva la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, que constituye el texto definitivo (21). En ambos casos la comedia va precedida de un lema extraído de la "Égloga I" de Virgilio:

" (...) eu, quo discordia cives
Perduxit miseros." (22)

El verso del mantuano, poeta que fue traducido profusamente por Trigueros, adelanta el mensaje de la obra. Melibeo se lamenta de la pérdida de su patrimonio y reniega ante Títiro, el propio Virgilio, de las discordias civiles que le obligan a separarse de sus cosas queridas. Queda emparentada así con la tradición clásica, voluntad neoclásica, pero busca también su propia novedad.

4. La comedia sitúa la fábula en la zona de Peñíscola durante la Guerra de Sucesión. Tras el sangriento desalojo por los carlistas de la ciudad castellonense, una partida de los mismos se ha echado al monte como bandoleros, a las órdenes de Benet, con la intención de castigar a cuantos felipistas encuentren. Consiguen detener a una familia (padre, madre, dos hijas y el marido de una de ellas), cuyo coche se había descompuesto cerca de su guarida. Para dar rienda suelta a su incontenible deseo de venganza, deciden matarlos. Luego, su corazón se va ablandando, y perdonan, una a una, a sus víctimas, dejándolas en la penosa tesitura de elegir ellos mismos quién debe

- (20) El Ms. 18072 recoge varias producciones literarias de Trigueros, en especial obras de teatro. En la pieza n.º 7 se lee: *Los ilustres salteadores*. Comedia lastimosa en cinco actos en prosa. Por D. Candido M. Trigueros de la Rl. Acada. de Buenas Letras de Sevilla. Año 1774". Abarca los folios 142r-177v. Reseñada en el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1934, I, pág. 260, n.º 1738.
- (21) Entre los abundantes papeles de Trigueros que guarda la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander hay un importante legajo con las versiones definitivas de algunos de sus dramas. Nuestra obra lleva la signatura M-37: "*Los ilustres salteadores*. Comedia lastimosa, en cinco actos, en prosa, por Candido Maria Trigueros de la Rl. Acad. de Buenas Letras de Sevilla. Año de 1774". 146 págs. Referencias a la misma en Miguel ARTIGAS, *Catálogo de los manuscritos de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, Santander, T. Tipográficos J. Martínez, s.a. (1930), págs. 318-319, n.º 229; y en FRANCISCO AGUILAR PIÑAL, "Manuscritos de Trigueros conservados en la Biblioteca de Menéndez Pelayo", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXXIX, 1963, pág. 378.
- (22) "Égloga I. Melibeo y Títiro", vv. 71-72 (vid. Virgile, *Bucoliques*, ed. de E. Saint-Denis, París, 1983, 4.ª ed., pág. 41. Traducción: "Eh aquí a dónde ha conducido la discordia a los míseros ciudadanos". Sempere recuerda que Trigueros tradujo las *Bucólicas* y la *Eneida* de Virgilio (*ob. cit.*, VI, pág. 105).

ser el liberado. Los falsos salteadores, en realidad hijos de familias distinguidas de la comarca, tienen una dura lucha consigo mismos al protagonizar este acto de crueldad. Un inesperado viajero felipista, que pasaba por el lugar, devolverá a los bandidos a la realidad, al descubrirles que sus presos son en realidad el padre y las hermanas de Benet, que volvían de La Habana. El relato acaba con el arrepentimiento y reconversión política de los bandoleros que recobran su verdadera identidad y se hacen capitanes de una tropa del rey Felipe V.

El argumento no ofrece una complejidad especial. Parece, sin embargo, fuera de lugar esta mezcla de elementos narrativos en un neoclásico que dice seguir a Horacio y a Luzán. Suponíamos que la hibridez era normal en los "comediones ridículos y estravagantes" que prefería el espectador menos culto (23). Trigueros utiliza un marco histórico, que pone a la obra en relación con la comedia heroica o con la tragedia. Los protagonistas se convierten en falsos bandoleros, que recuerdan los sangrientos dramas de guapos y bandidos. Por otra parte, se confirma expresamente, tras el título, su pertenencia al género "comedia lastimosa", con lo cual el autor define, sin lugar a dudas, su tipología básica.

5. El marco histórico es fácil de reconstruir. Los falsos bandoleros informan reiteradamente de que los partidarios de Felipe V han desalojado de Peñíscola a los carlistas en medio de un baño de sangre, por cuyo motivo ellos se han acogido al monte como si fueran una cuadrilla de salteadores. Estos hechos son históricamente verdaderos. Los cronistas de la Guerra de Sucesión narran con precisión los cruentos episodios de la contienda civil en el Reino de Valencia. Trigueros ha podido extraer sus datos de alguno de los libros que se escribieron por entonces. Vicente Bacallar y Sanna, marqués de San Felipe, es quien da información más circunstanciada en los *Comentarios a la guerra de España e historia de su Rey Phelipe V*, publicado en Génova en 1725 (24). Pero también pudo hacer uso de la *Historia civil de España* (25) que publicó Nicolás de Jesús Belando en 1740, o en alguna otra de las varias relaciones de la guerra que vieron la luz.

(23) Así llama Trigueros a las obras desarregladas en la "Advertencia" que precede a su comedia de carácter *El mísero y el pedante*, donde justifica las causas de su fracaso en el estreno en Madrid en julio de 1763 (B.N., Ms.18072, f. 93r).

(24) Vicente Bacallar y Sanna, marqués de San Felipe y vizconde de Fuente Hermosa, fue consejero de Felipe V y enviado extraordinario a la República de Génova. Estando en esta misión publicó *Comentarios a la guerra de España e historia de su Rey Phelipe V el Animoso, desde el principio de su reinado hasta el año de 1725*, Genova, Matheo Garvizza, 1725, 2 vols. Se hizo una segunda edición en Pamplona en 1726 y otras en Génova en 1756 (4 vols.); 1792 (2 vols.). Ahora contamos con una reedición moderna con estudio de C. SECO SERRANO (Madrid, Atlas, 1957).

(25) Nicolás de JESÚS BELANDO, *Historia civil de España, sucesos de la guerra y tratados de paz desde 1700 hasta 1735*, Madrid, 1740, vol. 1. La fuente más documentada parece ser la del

Los modernos estudios sobre los luctuosos acontecimientos ocurridos en el Reino de Valencia nos permiten reconocer casi todos los datos y situar el episodio en el momento y lugar exacto. El Reino de Aragón, junto con Cataluña y Valencia, se puso en 1705 bajo la protección del pretendiente Archiduque Carlos de Austria, que se asentó en Barcelona (26). Sólo tres ciudades de estas regiones abrazaron la autoridad del Borbón: Jaca, Alicante y Peñíscola. En esta villa los filipistas expulsaron a los seguidores del austriaco. Como consecuencia tuvo que soportar un duro asedio (1705-1707) por parte de las tropas inglesas que comandaban el conde de Cifuentes y el general Jhones. Sus habitantes resistieron heroicamente, a pesar de la escasez de alimentos y armas, bajo el mando de su gobernador, el guipuzcoano Sancho de Echevarría. Como el militar inglés le conminara en cierta ocasión a rendirse, le contestó envalentonado "que nada estimaba más que defender hasta el último aliento a Felipe, porque le creía rey legítimo de España y porque había experimentado su bondad y clemencia" (27), acompañando sus palabras con sonoros disparos de cañón que hicieron huir despavoridos a los enemigos que parlamentaban. Sufrieron muchísimas inclemencias durante el cerco, aunque los animosos peñíscolanos consiguieron romperlo en varias ocasiones en que salieron en busca de víveres (28).

Tras la sangrienta batalla de Almansa de 25 de abril de 1707, el ejército franco-español, dirigido por el duque de Berwick, entró en el Reino de Valencia, que se fue recuperando poco a poco. La capital capituló el 8 de mayo ante el duque de Orleans. Peñíscola lo haría a finales del mismo mes. Mientras, por decreto de 29 de junio, Felipe V despojó de sus tradicionales fueros a Valencia y su reino. Peñíscola, por el contrario, vio premiada su fidelidad con numerosos privilegios (29).

historiador José Manuel MIÑANA, trinitario valenciano, *De Bello rústico valentino*. Existe una versión actual de la misma: *La Guerra de Sucesión en Valencia (De Bello Rustico Valentino)*, Introducción, traducción y notas de F.J. Pérez Dura y J.M. Estellés González. Prólogo de Antonio Mestre, Valencia, 1985. Algunas precisiones sobre estas fuentes en el artículo de G. STIFFONI, "Due momenti della storiografia del primo Settecento spagnolo: Miñana e Belando", *Rassegna Iberistica*, feb. 1985, págs. 4-28.

(26) Véase sobre esto el libro de Pedro VOLTES BOU, *El Archiduque Carlos de Austria, Rey de los catalanes*, Barcelona, Aedos, 1953. Puede encontrarse una descripción minuciosa de los episodios de la Guerra de Sucesión en Henry KAMEN, *La Guerra de Sucesión en España 1700-1715* (Barcelona, Grijalbo, 1974) y en Vicente GASCÓN PELEGRÍ, *La región valenciana en la Guerra de Sucesión* (Valencia, 1959).

(27) Cit. en V. GASCÓN PELEGRÍ, *ob. cit.*, pág. 163.

(28) *Ídem*, págs. 162-165.

(29) Para conocer la historia del bello pueblo castellonés, son de obligada consulta los trabajos de: FERRER IBÁÑEZ, *Peñíscola. Apuntes históricos*, Castellón, 1924; Eduardo CODINA ARMENGOT, *Peñíscola*, Castellón, 1957; Ángel CANELLAS LÓPEZ, *Ocho siglos de historia de Peñíscola en doscientas quince noticias*, Castellón, Diputación, 1958; Juan B. SIMÓ CASTILLO, *Peñíscola. Ciudad histórica y morada del Papa Luna*, Peñíscola, 1977.

En diversos lugares del drama de Trigueros quedan dispersos algunos otros datos que añaden al marco histórico mayor precisión. Se nos dice que las tropas felipistas están dirigidas por el conde de Mahoni. Se informa también que Valencia es del Archiduque Carlos y Andalucía y los puertos de Felipe, lo cual coloca la acción después de la batalla de Almansa. Don Pedro refiere haberle enviado a su hijo una carta desde La Habana comunicándole su vuelta para septiembre. Y Sileta le contesta: "¿Cómo señor? Los correos están interrumpidos; Peñíscola es ya un desierto (...)" (p. 115). Siguiendo la lógica de los datos internos, el episodio se desarrolla en una fecha sin determinar entre mayo y septiembre de 1707. Los viajeros han llegado con adelanto ya que Peñíscola parece recuperada, pues los filipistas "juntan soldados en gran número para forzaros y si es preciso cercar el monte, quemarle y llevaros presos".

También resulta fácil la localización geográfica del episodio. Nuestros falsos bandoleros deben estar refugiados en las estribaciones del bajo Maestrazgo, tal vez en una vaguada interior de la Sierra de Irta (30). En este espacio eran habituales las ruinas, en realidad viejos apriscos de ganado ya en decadencia en esa época. Igualmente, las cuevas en las que dicen ocultarse los bandidos pueden ser las grutas naturales propias de la zona montañosa o los típicos "refugios" donde se cobijaban los campesinos de Peñíscola cuando las tierras estaban alejadas del pueblo. Se hace referencia al desierto y a que el escondrijo dista una jornada del pueblo.

Desconozco la verdad histórica de los personajes: Dorat, Crespet, Benicarló, o los amigos del falso Benet (Munviedre, Monfort, Sempere, Pau). Todos parecen verosímiles en su nomenclatura valenciana. No olvida incluso de hacer a don Pedro de la Orden de Montesa, que no desentona en una Peñíscola que fue largo tiempo Señorío de dicha Orden Militar (1319-1399 y 1441-1448). Esto justificaría el que fueran personas conocidas y de buena condición social (31).

Trigueros procura la exactitud en los datos, aunque sabe que la fábula puede tener su dosis de imaginación, si se utiliza con sabiduría. En el prólogo que antecede a la tragedia *Los bacanales*, sentó el autor manchego cuál era el criterio más correcto para tratar verosímilmente la historia:

(30) Cfr. Juan-Luis CONSTANTE LLUCH, *Peñíscola geográfica*, Castellón, Diputación, 1982.

(31) Tal rango social se exigía para pertenecer a dicha Orden en el Reino de Valencia, según el Capítulo de 1583: "Art. IX: Otro sí, por quanto en nuestras definiciones en el Capítulo XXX se ordena: Que ninguno pueda ser admitido, ni recibido al habito de Caballero de esta Orden de Montesa, si no fuere Noble, Generoso, Hijodalgo de este Reyno, se entienden los Ciudadanos" (Cit. por Mariano MADRAMANY Y CALATAYUD, *Tratado de la Nobleza de Aragon y Valencia comparada con la de Castilla*, Valencia, Josef y Tomás de Orga, 1788, págs. 464-465).

"Un poeta no es un Annalista; ni se debe pedir en poema alguno verdad historica en todo; su tejido debe contener lo que se llama verdad poetica, cuyo espíritu es la verosimilitud, y la imitación de la Naturaleza, con arreglo a aquel plan y sistema general, que la imaginacion o inventiva del Poeta, forma antes de comenzar su obra, parte de lo que cuenta la Historia, parte de propia invencion: y esto es lo que Aristóteles llama la *fábula*" (32).

La ubicación en el pasado de un episodio dramático, no convierte automáticamente a la comedia en heroica, ya que ésta necesitaría una mayor densidad en su narración histórica. Además, la obra de Trigueros no tiene los defectos que los neoclásicos atribuían a este monstruoso género híbrido. Tampoco se acerca a la tragedia, aunque la valiente defensa de Peñíscola habría dado materia suficiente. Simplemente, el autor encuadra su episodio en la historia, por demás todavía reciente y viva entre los españoles coetáneos. La comedia lacrimosa de épocas posteriores preferirá enmarcar las fábulas sentimentales en el tiempo presente, dándoles una pincelada de realismo y color costumbrista.

6. A pesar de que el título pudiera llevar a engaño al lector, éste comprende en seguida que Benet y sus compañeros forman una cuadrilla de falsos bandoleros. El bandido tradicional cohabitaba con las alimañas y la sangre era su tarjeta de visita. Aquí el salteador es un hombre de bien a quien las circunstancias de la guerra civil han trastocado sus valores naturales: pone maldad, rencor, venganza, donde existía bonhomía y voluntad de convivencia. Desde que ha sufrido esta situación política, Benet, según atestiguan sus palabras, "solo entran en mi alma pensamientos de fiera" (p. 43). Él y sus seguidores luchan consigo mismo para encontrar su yo verdadero, ahora travestido en hombre cruel. La realidad triste de la guerra ha marcado sus destinos, afianzados siempre en su ideario político. "Peñíscola, Peñíscola. Las piedras de tus devastados muros han sepultado mi humanidad" (p. 44), exclama un desolado Benet. Es gente con corazón que no admite la injusticia, ni tolera el mal ajeno, como muestran las sentidas palabras de Fadri: "Estoy viendo Benet, quanto cuesta á un corazon honrado la maldad" (p. 42).

Con todo, el autor comienza por colocar a los personajes en el hábitat propio del bandolerismo: escondidos "en unos ásperos e incultos peñascos",

(32) Ms.18072, f. 191r. La misma opinión manifiesta el crítico del *Memorial Literario* al enjuiciar la famosa comedia sentimental *El abate de L'Epée* que le parece excesivamente verídica: "Nadie ignora que así en la comedia llorosa, como en todos los demas generos de poesia, no se acierta con el fin copiando servilmente; es necesario ficción. Si el copiar secamente bastase para hacer buenos dramas, a ningún género vendria tan bien como a la tragedia, que al fin pide verdad rigurosa en su fondo; y con todo eso ninguna hay que siga paso a paso los hechos y nos dé una pura historia en diálogo y verso" (I, 1801, pág. 39).

la gruta oculta entre la maleza. No falta tampoco la compañía femenina, Sileta, al uso en las comedias de bandidos (33).

Llama la atención que Trigueros haya utilizado la denominación de Benet para ocultar la personalidad del protagonista. Se trata de un nombre mítico en la historiografía bandoleril del Reino de Valencia, una región con una renombrada tradición de bandoleros, nacida en gran parte al amparo de los fueros que ahora deroga Felipe V (34). Su criminal biografía se desarrolló durante el reinado de Carlos II (1664). No sabemos en qué momento se convirtió en materia de pliegos de cordel, pero ya existen romanzones con su vida a comienzos del Setecientos (35). El dramaturgo valenciano Gabriel Suárez lo hizo protagonista de la comedia *El bandido más honrado y que tuvo mejor fin, Mateo Vicente Benet*, que se estrenó con muchísimo éxito en el teatro de la Olivera el 27 de octubre de 1728 (36). Luego se paseó por todos los escenarios de la península, siendo siempre bien recibida. El mismo autor escribió una continuación en la que cuenta las aventuras del héroe de Benimaclet en el reino de Nápoles enrolado como militar, siguiendo los pasos de la historia real. No deja de ser curioso que también nuestros falsos bandoleros borren su mancha política, sirviendo como capitanes a su nuevo rey Felipe V, después de renunciar al pretendiente austríaco.

- (33) Véanse las reflexiones que hago sobre este olvidado género teatral en mi estudio "Guapos y bandoleros en el teatro del siglo XVIII: Los temas y las formas de un género tradicional", *Cuadernos para investigación de la Literatura Hispánica*, 1994.
- (34) Existe ya una amplia bibliografía que estudia este fenómeno en Valencia: varios trabajos de Sebastián GARCÍA MARTÍNEZ, *Valencia bajo Carlos II. Bandolerismo, reivindicaciones agrarias y servicios a la monarquía* (Valencia, Universidad, 1971), "Comisión del Virrey Duque de Veragua al bandido valenciano Josep Cases (1679-1680)" (en AA.VV., *I Congreso de Historia del País Valenciano*, Valencia, 1976, III, págs. 459-472), *Bandolerismo, piratería y control de moriscos en Valencia durante el reinado de Felipe II* (Valencia, Universidad, 1977), y *Bandoleros, corsaris i moriscos* (Valencia, 1980); Henry KAMEN, "Public Authority and Popular Crime: Banditry in Valencia 1660-1714", *The Journal of European Economic History*, III, 3, 1974, págs. 654-687; Margarita VILA LÓPEZ, *Bandolerismo y piratería (1635-1645) en el Reino de Valencia durante el reinado de Felipe IV* (Valencia, 1984); Remedios FERRERO MICÓ, "Bandolerismo en Valencia a finales del siglo XVI" (en AA.VV., *Le bandit et son image au Siècle d'Or*, Madrid, Casa de Velázquez-UAM, 1991, págs. 153-160).
- (35) El repertorio de Francisco AGUILAR PIÑAL, *Romancero popular del siglo XVIII* (Madrid, CSIC, 1972) recoge referencias de tres versiones distintas: nos. 496-498. Este tipo de literatura popular ha sido estudiada por Julio CARO BAROJA, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1968; Joaquín MARCO, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1977, 2 vols.; Heriberto MEDINA, *El romance de ciegos durante el siglo XVIII*, New York, UMI, 1987; Madeline SUTHERLAND, *Mass Culture in the Age of Enlightenment. The Blindman's Ballads of Eighteenth-Century Spain*, New York, Peter Land, 1991.
- (36) Para una información más detallada del artículo de Francis Sureda, "A propos de la représentation de comedias de bandoleros à Valencia sous le règne de Philippe V", en AA.VV., *Actes du 1^{er} Colloque sur le Pays Valencien à l'époque moderne*, Pau, Université, 1980, págs. 157-170. Entre las varias ediciones de la comedia podemos destacar la de Valencia. Vda. de Joseph Orga, 1769.

Los salteadores de Trigueros no son criminales, sino gente de buena familia que defiende sus ideas políticas. Tampoco tienen nada que ver con las actitudes egoístas de las bandas señoriales que defendían sus derechos forales en Cataluña y Valencia. Se han acogido al monte por mantenerse fieles a sus ideas y a su rey. Son bandoleros políticos, no vulgares asesinos.

7. Los elementos sentimentales ocupan la mayor parte de la comedia, definida por el autor de "lastimosa". Lo patético tiene diversos ámbitos que se van integrando en la fábula de manera sucesiva. Se inicia en tono elegíaco con la lamentación de los protagonistas por los acontecimientos de la guerra, que enlaza con el texto virgiliano, y que se extiende al acto I. Pero el sentimiento brota libre cuando los falsos bandoleros tienen que enfrentarse a la triste realidad de dar muerte a los prisioneros.

En su interior luchan denodadamente dos principios contrapuestos: la fidelidad a su ideario político, que le exige a gritos la venganza, y la bondad natural que no pueden evitar. Sileta, como mujer, es la primera en dar muestras de debilidad. Los bandidos se ven obligados a manifestar mayor dureza de corazón. A veces, cuando están solos, los vemos titubear humanamente. Hasta el fuerte Benet le confiesa a su cuñado Fadri: "Yo mismo (no lo he de negar), yo mismo me enternezco, quando a mis solas imagino qual será la suerte de los infelices" (p. 18).

Hay otro espacio en el que también fluye en libertad el sentimiento: la cueva donde los prisioneros analizan con tristeza el cruel destino que les preparan los bandoleros. La "lastimosa suerte" produce llanto en las mujeres y dolor más sereno en los hombres. Esta circunstancia es la que va a mover el resto de la obra. Los bandidos no soportarán el ver sufrir a las frágiles damas y la tensión interior va a provocar un largo proceso de rehumanización. Entonces la comedia sentimental se vuelve también psicológica: asistimos a la transformación de los bandoleros. Este proceso es lento en exceso. Se dan pasos adelante y hacia atrás. Unas veces parece dominar la humanidad, y otras, las ideas políticas vuelven a cegar el corazón. Los recovecos del alma van quedando al descubierto, y el hombre permanece consigo mismo, con su miseria y sus limitaciones. Esta lucha alternativa de contrarios les desasosiega. La acción es puramente interna y coloca a la comedia lejos del espíritu "romancesco" que adoptará en manos de los dramaturgos de éxito. Se entretiene en la expresión de un sentimiento que intenta racionalizarse y buscar justificación en el corazón del hombre. Es un sentir reflexivo, no víctima del viento de la pasión. Sileta colabora en este proceso. La obra acabará con Fadri y Benet recuperando su auténtica personalidad de don Beltrán Dorat y don Fausto Crespet.

Tampoco ha buscado Trigueros un sentimentalismo fácil por el camino del amor, como ocurrirá en la narrativa y en el drama sentimental de la última década de siglo. Aquí existe un episodio amoroso, que sirve para dar

mayor consistencia a la trama, pero que también tiene una función sentimental. El amor que Fadri profesa a la prisionera Clara añade un elemento nuevo a las razones para dulcificar el rigor de su corazón. Es algo que se presenta sin insistir en ello, mostrando sólo los efectos que produce en la conciencia. Es un motivo más para complicar la confusa galería del alma: llora de amor, pero es "una fiera quien lloraba" (p. 47). La lucha entre la ternura y la lealtad a los propios ideales no acaba de conseguir la profundidad que suele tener en la tragedia neoclásica la oposición amor-deber, siempre llena de referencias sociales y políticas. Lo trágico es simplemente sentimental. En la última escena don Vicente bendecirá la relación entre los amantes para que el final feliz se consume en todos sus extremos, después de haber llorado desconsoladamente con los protagonistas.

8. A fuerza de hurgar tanto en sus almas, Trigueros ha acabado presentándonos una excelente galería de personajes. Está más interesado en describirnos el paisaje del alma, que sus caracteres físicos. Quedan bien trazados los rasgos específicos que individualizan a cada uno, aunque aparecen más definidos y complejos los de quienes soportan el peso de la acción.

Al protagonista Benet lo imaginamos de fuerte complexión, a fuer de soldado y bandido. Pero no muestra en ningún momento ni la ruda hombría ni la tosquedad espiritual del bandolero tradicional de pliegos y comedias. El diálogo dramático nos quiere presentar a un tipo duro, que rápidamente contrasta con la realidad de los hechos: comedido y respetuoso con las mujeres ("la mujer virtuosa de un hombre infeliz tiene muy segura su virtud en mi poder", p. 29), falso ladrón, lleno de delicadezas con los prisioneros.

El capitán de bandoleros hace gala desde el principio de una gran valentía, justificada por la fidelidad a sus ideales políticos. De esta cualidad nace su actitud vengativa, más violenta en cuanto siente próximos sobre su conciencia los horrores de la guerra. Y, aunque confiesa que "la necesidad y la fuerza me han hecho cruel", la verdad es que su evolución psicológica hacia la templanza y el perdón se inicia desde el principio de la obra. Su maduración es cuestión de tiempo.

Su compinche Fadri está cortado por el mismo patrón. Es valiente, defensor de sus ideales carlistas, y también habla idéntico lenguaje de venganzas y de "furor civil". Su corazón se muestra más débil a causa de su enamoramiento, que se acabará convirtiendo en uno de los más importantes acicates para su mutación interior.

Sileta es un personaje femenino de contorno bien definido. Hermosa de cuerpo, son, sin embargo, más patentes las virtudes morales que atesora. Su actitud realista no ha sido suficiente para impedir que su marido y su hermano se hayan transformado en falsos salteadores. Es tierna y de buen corazón, piadosa y amante de la familia. Su espíritu medroso o más sensible le convierte en baluarte para romper el muro de la ciega venganza, manifestando

una constancia encomiable en defensa del bien y de la racionalidad. Trigueros ha puesto en su boca, tal vez, el discurso más sensato de la obra: alegatos contra la guerra, llamadas al perdón, a la razón y al amor. Muestra una templanza y estatura moral inesperada en una mujer en tales circunstancias.

Las otras damas tienen una entidad menos consistente, aunque acorde con su función en la obra. La bella juventud de Clara toca en las fibras más íntimas de Benet y trastoca a Fadri, que entra en trance de enamoramiento desde que la viera desmayada. Refleja un miedo desbordado cuando se enfrenta a la posibilidad de la muerte, pero supera esta situación para evitarla a sus familiares y ofrecerse ella como víctima. Rosa, joven, hermosa y de buena crianza, manifiesta la misma actitud medrosa.

Don Vicente desempeña muy bien su papel. Comprensivo y conciliador al principio con quienes expresaban ideas distintas a las suyas, acaba intransigente en defensa de su amor a Felipe V. Gran parte de su discurso se reduce a repetir que no quiere ser traidor a sus principios y que está dispuesto a morir para que las generaciones futuras le recuerden como mártir. En todo momento se muestra celoso defensor de su familia, y se ofrece a ser la primera víctima. Las escenas finales, tras el reconocimiento de su hijo, llenan la acción de intensidad familiar en torno al patriarca. Entonces, el hombre de bien no se olvida, desde su autoridad paterna, de reconvenir al falso salteador para que abrace la causa del Borbón. Pedro Crespet le acompaña en la defensa de los mismos ideales, al igual que su hijo Isidro, siempre fiel y esposo amante.

9. No podía olvidar el neoclásico Trigueros que el didactismo era el valor primordial de cualquier obra de teatro. Hasta Comella, un escritor habitualmente menos tentado por estos intereses, consideraría en fechas posteriores que éste era uno de los fines de la comedia sentimental, e incluso creía su argumento el más apropiado para conseguirlo:

“El género patético hace en el teatro mucho mas efecto que el festivo, y es porque mas tememos el dolor, que amamos el placer. No faltan críticos que han reprehendido a algunos Autores por haber dado a la escena melancólicos colores; pero semejantes hombres ni conocen el arte teatral, ni la estructura del corazón humano. Los colores de la ilusión nos complacen, porque entrando en nosotros mismos, descubrimos fácilmente la ilusión, y gustamos la delicia de las lágrimas, compadeciendo las grandes calamidades ajenas. Quando el alma (por así decirlo) se rompe en ternura, entonces se abre el río de las delicias mas puras: su raíz está en el corazón aunque algunas veces le rodea una piedra dura y fría” (37).

(37) “La ternura”, *Diario de las Musas*, 49, 18 enero 1791, pág. 202. Véase sobre este periódico mi artículo “*Diario de las Musas*: Una propuesta de reforma del teatro español a fines del siglo XVIII”, en AA.VV., *Periodismo e Ilustración en España*, Madrid, Ministerio de Trabajo, 1991, págs. 345-354 (*Estudios de Historia Social*, 52-53, 1990).

El escritor catalán afincado en Madrid hizo por eso profesión de ternura con su "comellomanía llorona", al decir crítico de Mor de Fuentes. Pero, donde unos encontraban mayor eficacia educadora, otros pensaban que la sensibilidad era todavía recurso más peligroso para emponzoñar el alma: los vicios también se adquirían con mayor facilidad por el vehículo del sentimiento. De tal opinión era el profesor de la universidad de Salamanca Juan Baamonde:

"Todo quanto se ve en los teatros conspira a esta seducción; canticos, lágrimas y suspiros; amistades y lazos rompidos, y renovados; lances que chocan por su malignidad, por su intriga, por su inocencia mal entendida, y por su impureza, y astucia son los objetos que se dejan ver con mas frecuencia en los teatros" (38).

El pensador ilustrado que hay en Trigueros no se olvida, sin embargo, de aportar su ración de prédica. La idea básica que nos transmite es un alegato contra la guerra civil, como denomina en varias ocasiones los acontecimientos históricos de la Guerra de Sucesión. Estos sucesos y las nefastas consecuencias que trajeron a la sociedad se convierten en punto de partida de una reflexión, que acaba teniendo un valor más general. El lema que inicia la comedia nos introduce con franqueza en estas ideas: "Eh aquí adónde ha conducido la discordia a los desgraciados ciudadanos". Y cerrando el arco de la tensión argumental, el drama nos propone al final una moraleja en boca de los protagonistas. Sileta dice: "Gran Dios, apartad de nosotros la guerra civil". Y Benet concluye: "A que horrorosa estremidad nos reduxo su furor! Enmendemos, amigos, nra. ceguedad y seamos constantes y leales vasallos del justo y legítimo Monarca que sabe perdonar, y vencer".

En medio de estos dos extremos queda un rosario de reflexiones, también de lamentaciones, sobre el mismo tema. La guerra lleva a la destrucción y al odio. Es inútil buscar culpables: la intransigencia de todos tiene la culpa. Dicho con las palabras siempre sensatas de Sileta: "Los enemigos que destruyeron nuestra Patria, los que nos privaron de todo, fueron forzados por nosotros mismos, a ser tan crueles. Nra. terquedad hizo violencia á su humanidad" (p. 54). Aquí nace la sinrazón de la venganza que enturbia las almas. Es nuevamente Sileta quien en un largo monólogo (Act. IV, esc. 6) desgrana las razones más importantes:

¡Que negro furor, que desesperacion engendras, cruel guerra civil! Sanguinario espíritu de partido. Ah! que no puede ser justo un partido que alimenta tanta desesperacion, tanto furor, tanta crueldad. Apartemonos, apartemonos destas horrorosas mansiones; no sean mis ojos testigos de tanta inhumanidad" (p. 112).

(38) Juan BAAMONDE, *Relacion física de las comedias y el corazon del hombre, en que se declaran todos los movimientos e impresiones que causan a fin de deleitar y divertir a los concurrentes*, Salamanca, Imp. de Maria Luisa Vilarg, S. a. (1796), pág. 57.

La reflexión sobre la discordia civil lleva conexas el tema del partidismo, pues es la ciega radicalización la que provoca el desastre. También Trigueros se manifiesta contrario a las posturas intransigentes de los grupos políticos, haciendo una llamada a la tolerancia y a la comprensión. En esta ocasión es el carlista Benet, como víctima destacada, quien profiere los lamentos más desgarrados:

“(...) Siento dentro de mi corazón una sed insaciable de la sangre francesa, de la sangre de los que defienden el partido, que me determiné a perseguir. Esta sed, esta cruel sed es ya una pasión. Ah! quizá será esta pasión detestable, a lo menos es una pasión que pervierte todas mis ideas. Tú lo sabes, Fadri, todas mis ideas, todas mis pasiones se comedían con la ternura; solo tenía yo pasiones de hombre. Cruel guerra civil! cruelísima pasión!” (p. 43).

Sin embargo, la meditación contra la intolerancia se le rompe a Trigueros en las manos al plantear la oposición entre felipistas y carlistas. Los principios generales pierden su valor, porque el autor acabará inclinándose por uno de los bandos. Los falsos bandoleros han recobrado su humanidad, pero han sido gravemente humillados por la autoridad paterna al obligarles a cambiar de rey (“no puedo yo conocer, no puede D. Pedro conocer por hijo a quien no es leal al gran Borbón”, p. 139), y servirle con las armas. Tal vez no hacía falta tan larga historia de desazones para este colofón con derrotados. Sin duda alguna tampoco se podían esperar otras soluciones con los Borbones reinantes en España y con un autor satisfecho de su política. El drama termina por convertirse en una apoteosis triunfalista de la monarquía de origen francés. En palabras de don Vicente, su mejor valedor en la obra: “Al Augusto Borbón le obedecen todos los Héroes; todos aprenden magnanimidad de su Monarca” (p. 103). La histórica fidelidad a Felipe V tiene una lectura moderna que no se escaparía al posible espectador o lector de la comedia.

Los personajes hablan más de la cuenta por mantener intenso el pensamiento ilustrado y el flujo de las ideas. Es posible encontrar otras reflexiones sobre temas diversos que han crecido al amparo de las anteriores y que se presentan con menor relieve. Hay un canto a los valores familiares (padre-hijos, hermanos entre sí, esposa-marido) que responden generosamente en momentos de grave prueba. Encierra el autor tales principios, para potenciarlos, en un marco de excesiva sensiblería y palabras demasiado tiernas. Hay manifestaciones de religiosidad, siempre es Dios mudo testigo del desastre y destinatario de las grandes quejas, y valoración positiva de diversas virtudes humanas y morales (lealtad, valentía, entrega...). La sensibilidad se mezcla con un discurso más profundo en el que se refleja el espíritu del “hombre de bien”. Trigueros ha cumplido con su obligación de predicador laico de la Ilustración.

10. Es muy importante constatar que la narración dramática se ajusta con precisión a las formas y usos neoclásicos. Comienza por cumplir con fidelidad los principios de Luzán en lo que se refiere a las unidades dramáticas, pero también existe el mismo celo en la práctica del estilo.

La acción es una, con episodios poco relevantes que se imbrican bien en ella. La trama está llevada con corrección. Desde el principio, a veces con ingenuidad, va dejando algunas pistas que complicarán el relato. El odio de Benet a los partidarios del Borbón es tan visceral que "yo no perdonaré a ningún filipista... aunque sea mi propio padre" (p. 2). La viajera doña Rosa sospecha un ataque en la montaña, como ciertamente ocurre. El acto I se cierra a la espera de ese peligro inminente, que no se concretará hasta el inicio del siguiente.

También la jornada II se inaugura con las sospechas de Benet sobre la identidad de los prisioneros que no acabarán de aclararse. La inseguridad que la gallardía de éstos provoca en el bandido, le llena de inquietudes: "Mas, quien sera esta gente que tanto me conmueve?" (p. 50). Busca luego el autor una mayor tensión al colocar a los prisioneros ante la muerte, y, sobre todo, en el terrible juego de tener que elegir quién irá quedando libre de ella, según se vaya ablandando el corazón de los salteadores. Las razones que cada uno expone para autoelegirse resultan sensibles, pero muy reiterativas y efectistas. Abundan en exceso los suspiros, las lágrimas y los ayes. Este episodio ocupa casi el resto de la obra, salvo la escena final. El argumento nos lleva alternativamente de los bandoleros a los prisioneros. Con todo, la acción se torna muy lenta, tal vez éste sea su principal defecto, para presentarnos el proceso de maduración espiritual. La escasa acción exterior se convierte ahora en pura acción interior, ciertamente aburrida para quien fuera al coliseo a divertirse.

El ritmo se anima, a veces, con alguna escena de mayor intensidad emotiva que suele concretarse en un cuadro patético, recurso habitual en las comedias lastimosas desde sus orígenes franceses ("tableaux vivants" en palabras de Diderot). En la escena segunda del acto III contemplamos el paisaje íntimo de Clara abrazada a su padre, próximo al desenlace fatal. Lo mismo vuelve a ocurrir más adelante, cuando las mujeres lloran con desconsuelo ante la inevitable muerte de los hombres, atados ya a los árboles. El dolorido sentir sube de tono y hasta el espectador menos avisado derrama su lagrimita ante el episodio. La acotación refleja este patetismo de grabado decimonónico: "Las tienen los salteadores; Doña Rosa se queda como helada; y Doña Clara, llorando, se cubre y tuerce el rostro" (p. 132). No le queda a la zaga otro de los episodios finales en el que vemos al grandullón de Benet, pidiendo clemencia a los pies de su padre tras el reconocimiento, mientras los demás cierran el círculo familiar enternecidos.

El azar es un recurso necesario, que los teóricos aconsejan emplear con mesura. Aquí se convierte en truco de autor omnisciente que juega con los

personajes, con el consentimiento del espectador. Casualidad es que el padre de Benet y sus hermanas hayan estado residiendo en La Habana y que vengán a visitarlos sin que pueda reconocerlos. También lo es que caigan presos y no sean identificados después de tanto coloquio. La ayuda de don Pedro, apareciendo en el momento oportuno, sirve para solventar el enredo del reconocimiento.

La agnición es recurso habitual en las comedias lastimosas, que Trigueros utiliza en su obra, convirtiendo este suceso en un fuerte condicionante argumental. Toda la fábula ha transcurrido en la ignorancia de no reconocerse padres e hijos y la solución de la débil intriga está justamente en el reconocimiento. Lo que no está tan claro es que todo ello parezca verosímil, porque tal vez el dramaturgo ha proporcionado un número excesivo de pistas al público, infundiendo sospechas y rompiendo la magia de la imprevisión que parece necesaria. El uso de las alhajas como ayuda para el reconocimiento es un tópico literario de larga tradición (39). Aquí sirve de motivo de dilación que impide el cumplimiento de la condena prevista, en lo que también colabora el secreto enamoramiento de Fadri.

Después de tanto sufrimiento, la fábula premia al espectador con un final feliz que le llena de gozo: lo que se había planteado como una apoteosis de la venganza y la sangre, acaba en tierna reunión familiar; los feroces salteadores recuperan su verdadera personalidad, e incluso se convierten al nuevo rey, a quien servirán en el futuro (Las famosas patentes de capitán que don Vicente se saca de la manga semejan obra de prestidigitador).

El lugar y el tiempo parecen verosímiles, sin que la ilusión teatral tenga que colocar puentes excesivamente irracionales. La obra dura lo que cuesta en representarse, aunque no debemos olvidar que el tiempo psicológico puede parecernos más largo. En alguna ocasión la linealidad se quiebra con visiones retrospectivas (la guerra, el viaje desde América). La acción se desarrolla en un solo espacio abierto de montañas, una vaguada con unas ruinas, donde hay practicable una puerta que da acceso a una gruta. No es pues necesario cambiar el decorado.

Al amparo de la nueva estética y contrariando la añeja tradición de la poesía dramática, Trigueros escribe *Los ilustres salteadores* en prosa, buscando en ello la verosimilitud neoclásica y el cumplimiento de las recomendaciones del "genre sérieux" (drama burgués) francés. Así se justificaba este uso en la "Advertencia del impresor" a la edición de *El precipitado*:

(39) Leemos en LUZÁN: "Ahora diremos en cuántos modos se puede hacer la agnición, y cuáles sean los mejores. Una persona puede ser reconocida o por señales, palabras u obras suyas, o por medio de otras personas sin cooperación suya. Las señas pueden ser o naturales, como son los lunares o las cicatrices, o advenedizas, como cifras, cadenas, joyas, anillos o cosas semejantes por las cuales se venga en conocimiento de quién es". (*La Poética*, ed. de R.P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, pág. 476).

"Hoy, que permite el impresor que publique alguno de sus dramas, ha dado éste principio por *El precipitado*, precisamente por la predilección que tiene a los dramas en prosa. No disputa a nadie sus opiniones; pero le parece que la naturalidad, que huye del verso y de la comprensión, habita en la prosa como en su propia casa. Como es tan notoria la facilidad que el autor tiene para la versificación, nadie sospechará que el usar de la prosa en ésta y en otras comedias lo hizo por impotencia; y pues lo hizo por opinión, tendrá sin duda otras razones, de que el editor carece, pero que coinciden con su gusto" (40).

Utiliza un lenguaje limpio y natural, más llanamente literario, con tendencia a cierto engalanamiento con adjetivos cultos, pero lejos de la hojarasca inútil que se estilaba en el teatro en verso.

Trigueros se manifiesta un maestro consumado en el uso del lenguaje del sentimiento. La escritura de *El precipitado* ha servido de campo de experimentación. Y sobre todo la lectura de las comedias "larmoyantes" francesas. Domina el vocabulario de la ternura y del llanto, campo semántico que se expresa con gran riqueza léxica (infeliz, dolor, ternura, inocencia, tristeza...). Emplea los recursos propios del estilo patético, tal como más adelante definirá Madramany y Calatayud:

"El estilo sublime se llama patético quando excita con vehemencia los afectos y las pasiones. Porque no son patéticos los Discursos, que si bien tienen grandeza en las palabras, en los pensamientos, en las figuras y en otros adornos, pero les falta aquel noble entusiasmo que comunica su fuego al corazón y sus movimientos al alma" (41).

La estética patética debe aprender a someter el "noble furor" a la moderación, mostrar el apasionamiento sin traspasar los límites convenientes. Y sirviendo de ejemplo a las futuras recomendaciones del teórico valenciano emplea la locución rápida, los períodos breves, el hipérbaton turbador, las expresiones vivas y las interrogaciones y exclamaciones, de las que existe una buena cosecha. La abundancia de episodios sentimentales lo torna un tanto empalagoso. El lenguaje literario adquiere también otros matices al hilo del argumento: más sereno en las meditaciones, más poético en la visión enamorada de la dama, más perspicaz en la indagación psicológica.

Las peculiares características de la comedia sentimental justifican la tendencia al monólogo interior, al soliloquio. Parece un procedimiento inevita-

(40) Cit. por F. AGUILAR PIÑAL, *Un escritor ilustrado...*, ed. cit., pág. 209.

(41) Mariano MADRAMANY Y CALATAYUD, *Tratado de la elocucion o del Perfecto Lenguage y buen estilo respecto al castellano*, Valencia, Of. hermanos Orga, 1795, pág. 121. Añade en páginas posteriores: "La eloqüencia patética mas se forma en el corazon que en el entendimiento del Orador, mas se dirige á mover que á persuadir á los Oyentes, y con expresiones sencillas debe y hace mas honor á la naturaleza que al arte. Porque quando el ánimo se halla conmovido busca sin rodeos ni artificio la salida mas corta para su desahogo" (pág. 129).

ble, aunque su excesivo número y sobrada extensión los hacen, a veces, pesados. Las quejas de Benet por los recientes hechos bélicos, incluidas en el primer acto, tienen un convincente tono patético. Una larga reflexión consigo mismo en el acto IV (escena 4) recoge las razones más interesantes de sus dudas y cavilaciones interiores: "La hermosura, el pudor, la fortaleza, la lealtad, la ternura, el llanto de tan bellos ojos, todo se ha unido, todo se ha juntado, todo, todo; todo contra el triste consuelo de ser cruel que me restaba (...)" (p. 107). Otras veces, su discurso se convierte en soflama política. El monólogo es consultancial con el protagonista que libra más dura batalla con su conciencia. También se extiende al compinche Fadri, que añade algunos soliloquios de hombre enamorado, forzado a ocultar su amor, o a la sensata Sileta que madura en su alma las razones que aportará a la conversión de los bandoleros.

11. La sencillez escenográfica, el correcto uso de vestuario y utillaje acompañan a una obra que se mide en términos de verosimilitud e imitación de la naturaleza.

Trigueros describe al comienzo de la comedia la escena que permanecerá inamovible a lo largo de toda la función: "Es un prado, á cuyo fondo hay un monte áspero y poblado de árboles y se descubren las bocas de algunas cuevas enamadas. Para mas hermosura podrá haber hacia una cueva ruinas antiguas y en otra parte del monte un abundante nacimiento de agua despeñada. Por la Escena estarán esparcidas algunas piedras, como caidas de las ruinas, sillares o basas antiguas, repartidas de modo, que sirvan de asientos, quando sean menester, y algunos árboles, dos de los quales a lo menos son necesarios".

Queda, pues, aclarado que el telón de fondo mostrará un paisaje agreste con sus montañas y manantial. El escenario debe tener dos espacios, en uno de los cuales, próximo a las ruinas y sus asientos naturales, actúan habitualmente los bandoleros. Al otro lado, junto a la boca de una gruta, esperan o se refugian los prisioneros. Con esta ambientación de comedias de bandidos se representa con total verosimilitud toda la obra. Sólo en el acto V Sileta aparece gritando en lo alto del monte, seguida luego por don Pedro, Fermín y varios salteadores, que han de utilizar el corredor superior, sobre la pintura de montaña de la tela, para crear la sensación de lejanía. Pero desde que Sileta reconoce a su padre, hasta que se persona en el escenario, donde va a tener lugar la ejecución, el tiempo parece eterno.

El vestuario y utillaje presentan con realismo a los personajes. Los bandidos visten a la valenciana, con su armamento típico (charpa, escopeta y cuchillo). Para evitar cualquier confusión al respetable les hace llevar unas monterillas con cucardas o escarapelas "como las que usaban en las guerras civiles los partidarios de Carlos de Austria". El grupo de prisioneros van "de camino, a la francesa", sin olvidar su cucarda felipista. Esta vestimenta se

describe simplemente en las acotaciones en el momento en que cada personaje se presenta en escena, pues ya no sufre variación alguna en su aspecto externo. Por motivos argumentales, la aparición de don Pedro, que también viste a la francesa con su distinción y lleva además el hábito de Montesa, va acompañada por la descripción de su aspecto, puesta en boca de su hija Sileta. El autor evita el lujo escenográfico para que los espectadores centren su atención en el texto y su mensaje.

Todo esto conlleva que las acotaciones ya no sean portadoras de información escenográfica, salvo en raras ocasiones, y se convierten, por el contrario, en declaraciones que describen las situaciones o matizan los estados de ánimo de los personajes. Así anotan la perplejidad, el llanto, la ternura, el dolor, en que se desarrolla la acción. Sirva de ejemplo la siguiente: "Al retirarse el padre, se miran los dos tiernamente, y llorosos, y el padre suspira al entrarse" (p. 78).

También se evitan algunas irregularidades usuales en los coliseos. Las inverosímiles escenas al paño o los apartes han sido sustituidos por otros recursos más convincentes: el personaje reflexiona en voz alta consigo mismo, o entra en escena mientras el otro está hablando. En alguna ocasión se acerca al proscenio para hacer su declaración, creando un espacio de proximidad al espectador que lo hace más creíble.

12. Debemos entender la creación de *Los ilustres salteadores*, al igual que la de las otras comedias lastimosas que se presentaron en la tertulia sevillana de Olavide, como una experimentación en un género que no estaba consagrado por la nueva teoría clasicista. Se escriben con recelo y se olvidarán inéditas hasta que más adelante esta fórmula se ponga de moda en el teatro público. Entonces, Jovellanos y Trigueros darán sus obras a las prensas, aunque la que analizamos no corriera igual suerte.

Están escritas a la luz de modelos franceses, Nivelles de la Chaussée ("comédie larmoyante") y Diderot ("genre sérieux") especialmente, y como las suyas sujetas a las normas neoclásicas. Cumplen con la verosimilitud, que exige las unidades y otros recursos dramáticos y escenográficos, y están lejos de los usos del teatro de éxito. Es también una comedia ilustrada en la que la función educadora (alegato contra la guerra y la intolerancia, alabanza de la casa de Borbón...) se convierte en su fin fundamental.

La estética neoclásica acabará aceptando el género como una forma útil siempre y cuando se haga con la debida corrección formal. Palabras de aprobación encontramos en las *Instituciones poéticas* (1793) del profesor Santos Díez González, que con propiedad la denomina tragedia urbana (42). La

(42) Santos Díez González, *Instituciones Poéticas con un Discurso preliminar en defensa de la Poesía*, Madrid, Imp. de Cano, 1793, págs. 111-118. Véase José CHECA BELTRÁN, "Ideas poéticas de Santos Díez González. La tragedia urbana", *Revista de Literatura*, LI, n° 102, 1989, págs. 411-432.

misma actitud positiva manifiesta Juan Francisco Plano con el dramaturgo que describe las pasiones del "hombre particular" (43). Su aceptación parece inevitable, por más que la experiencia de los teatros públicos resulte muy negativa por su tendencia a lo "romancesco" y escasa regularidad formal (44). Ni tan siquiera Leandro Fernández de Moratín, inspirador del prólogo del *Teatro nuevo español* (1800), las rechaza, tras hacer tabla rasa de los diversos géneros de éxito entre los espectadores:

"Y no serán excluidas las que los modernos llaman Comedias Serias o Lastimosas o Tragedias Urbanas; pues aunque esta nueva especie dramática no fue bien recibida al principio por muchos hombres de voto en la Poesía Dramática, con todo eso se ha hecho tanto lugar en todos los Teatros cultos de Europa, que ya sería una rareza el no admitirla en el nuestro" (45).

La obra de Trigueros se encuentra en la prehistoria del género. Su regularidad y didactismo no fueron, sin embargo, aval suficiente para superar la prueba del coliseo por ser obra de escasa acción y excesiva lamentación, cosa que no agradaba al espectador común. Quedó como una experiencia nacida en pecado de neoclasicismo.

Universidad Complutense

(43) J[UAN] F[RANCISCO] P[LANO], *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*, Segovia, Antonio Espinosa, 1798, págs. 33-68.

(44) Sobre este tema versa mi artículo "La estructura de la comedia sentimental en el teatro popular de fines del siglo XVIII" en *Entresiglos*, a cura di Ermanno Caldera y Rinaldo Froldi, Roma, Bulzoni, 1993, págs. 217-225.

(45) *Teatro nuevo español*, Madrid, Of. de Benito Garcia, 1800, I, págs. XX-XXI.