

MANUEL FERMÍN DE LAVIANO

Edición y estudio de ALBERTO ESCALANTE VARONA

El Sigerico

Tragedia



EL SIGERICO
TRAGEDIA

Manuel Fermín de Laviano

EL SIGERICO

TRAGEDIA



Edición y estudio de
ALBERTO ESCALANTE VARONA

Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII
Universidad de Oviedo
Ediciones Trea
2023



ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA
COLECCIÓN PIEDRAS ANGULARES

Primera edición: diciembre de 2023

© Edición, introducción y notas: Alberto Escalante Varona

© de esta edición: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII
Universidad de Oviedo
Campus del Milán
33011 Oviedo (Asturias)
Tel. 985104671
admifes@uniovi.es / www.ifesxviii.uniovi.es

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.
Polígono de Somonte / María González la Pondala, 98, nave D
33393 Somonte-Cenero. Gijón (Asturias)
Tel.: 985 303 801 / Fax: 985 303 712
trea@trea.es / www.trea.es

Dirección editorial: Álvaro Díaz Huici
Producción: Patricia Laxague Jordán

D. L.: AS 02909-2023
ISBN: 978-84-19823-43-4

Impreso en España. *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

ESTUDIO PRELIMINAR

Vida y obra de Manuel Fermín de Laviano	13
Sigerico, tercer rey godo de España: las fuentes históricas y literarias	21
El proceso creativo: de la escritura a la representación	33
<i>Collatio</i> y <i>stemma codicum</i> : las etapas de redacción	47
Regularidad, personajes y temas	53
Las reglas clasicistas: triple unidad, decoro, locución y <i>pathos</i> trágico ...	54
Héroes, nobles, damas y poderosos	59
Tiranía, violencia, honor y Providencia en el pueblo godo	77
<i>El Sigerico</i> como «tragedia popular»: rupturas e híbridos genéricos	91
La tragedia clasicista, modelo compositivo de literatura culta	92
<i>El Sigerico</i> en el contexto de la «tragedia popular» dieciochesca	102
<i>El Sigerico</i> y su relación con las comedias heroicas de Laviano	112
¿Una tragedia clasicista? Los constituyentes ideológicos de <i>El Sigerico</i> ...	117
La tesis de <i>El Sigerico</i> : Dios, patria y rey	122
Laviano y <i>El Sigerico</i> en el canon de la tragedia dieciochesca	129
La fortuna escénica de <i>El Sigerico</i>	133
Reflexiones finales	143
Criterios de edición	149

EDICIÓN DE *EL SIGERICO*

Acto primero	163
Acto segundo	197
Acto tercero	233
Bibliografía	263

A Jesús Cañas y Javier Grande, los directores de mi tesis doctoral, quienes asistieron al comienzo de este proyecto y contribuyeron a darle forma con su magisterio.

A Begoña Ramos, del Institut del Teatre de Barcelona, quien me facilitó la consulta del manuscrito original de El Sigerico y ha atendido con profesionalidad y presteza a todas las dudas y peticiones que le he realizado durante mi investigación.

A mis compañeros de cotejo en la Universidad de La Rioja (Isabel Sainz, Rebeca Lázaro, Juan Manuel Escudero, Claudia Ibarzo y Álvaro Rodríguez), por ayudarme en las diferentes fases de la fijación del texto y su maquetación. Y a mis colegas de la Universidad Autónoma de Madrid, con quienes Sigerico reanudó su andadura.

Querría también dedicarles esta edición a los profesores Andrea Baldissera, Rafael Bonilla, Paolo Pintacuda y Paolo Tanganelli, y en memoria de Giuseppe Mazzocchi y Alberto Bleuca: fueron quienes nos enseñaron las nociones fundamentales en crítica textual y método de filología de autor a un grupo de alumnos ávidos de aprender, en sendos cursos de especialización en 2016 y 2019.

A los colegas del Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Oviedo, la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII y el Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales, por las actividades académicas que han organizado desde mi entrada en la investigación dieciochista y en las que he podido compartir mis avances en este proyecto, y por su continua atención y atinado consejo hacia la mejora de esta edición, lo que me ha permitido crecer intelectual y profesionalmente. Especialmente, va mi agradecimiento a Elena de Lorenzo Álvarez, directora del Instituto Feijoo, por sus pacientes, numerosas y acertadas correcciones. Y a María José Rodríguez Sánchez de León, de la Universidad de Salamanca, cuyas indicaciones teóricas sobre el género trágico han resultado indispensables para poder orientar este trabajo.

Y a Cáceres. Por acompañarme donde había de ser, en el trayecto, para darle sentido a mi meta.

*Viento feliz nos guíe a feliz puerto,
y, libres de huracanes de borascas,
lleguemos seguros y vivamos tranquilos...*

ESTUDIO
PRELIMINAR

Vida y obra de Manuel Fermín de Laviano

La biografía de Manuel Fermín de Laviano ha supuesto durante años una incógnita en estudios literarios dieciochistas, compartida con otros muchos autores de este siglo cuyas trayectorias vitales aún se desconocen. Más allá del listado cronológico sobre sus obras literarias, que en modo alguno constituye por sí mismo un relato de vida, de Laviano no se sabía hasta recientemente ni siquiera su fecha de nacimiento y defunción, ni los detalles de su vida familiar y profesional; y aunque perduran algunos aspectos aún no resueltos, con los datos recabados pueden orientarse ya varias tendencias claras en la construcción de su trayectoria como autor, en relación con las circunstancias que determinaron su carrera profesional y su vida personal¹.

La tragedia *El Sigerico*, que Laviano redactó en 1788 y se estrenó en 1790, apenas ha recibido atención crítica como parte del amplio corpus de tragedias neoclásicas españolas. Aunque su ficha bibliográfica había sido recogida por Aguilar Piñal y Herrera Navarro², Sala Valldaura no la incluye en su repaso de la fortuna y pervivencia escénica de la tragedia en la cartelera española³, y su recepción en cartelera, registrada por Andioc y Coulon⁴, coincide con las impresiones generales sobre la obra: su representación fue un fracaso, en contraposición con los arrolladores éxitos que logró Laviano con algunas de sus comedias heroicas en años anteriores.

¹ Los estudios han sido escasos hasta la publicación del monográfico Alberto ESCALANTE VARONA, *Manuel Fermín de Laviano (1750-1801): un autor de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, Maia Ediciones / Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII, 2022. Puede consultarse también: Joaquín de ENTRAMBASAGUAS, «Don Manuel Fermín Laviano y unas composiciones suyas inéditas», *Anales de la Universidad de Madrid*, 1 (1932), págs. 167-176; Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)», en J. M. Díez Borque (coord.), *Historia del teatro en España. II. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Taurus, 1988, págs. 57-376; págs. 254-255.

² FRANCISCO AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII. Tomo V (L-M)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología, págs. 79-85; Jerónimo HERRERA NAVARRO, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, págs. 260-263.

³ Josep Maria SALA VALLDAURA, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC, 2005, págs. 153-164.

⁴ René ANDIOC y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.

El público gusta de «lo trágico», pero no de la tragedia pura: los éxitos de *La destrucción de Sagunto*, de Gaspar Zavala y Zamora (en 1787), la refundición de *El cerco de Numancia* de Ignacio López de Ayala (en 1816), la refundición de Francisco Luciano Comella de *El Pelayo* de Gaspar M. de Jovellanos como *Munuza* (1792), *El sitio de Calés*, también de Comella, y otras tantas obras heroicas prueban que, frente a la sobriedad escénica de la tragedia, el público prefiere el tono que percibe como trágico más el aparato escénico de las comedias heroicas tradicionales. Como concluye Sala Valldaura:

La escasa aceptación que los autores trágicos españoles obtuvieron en los teatros comerciales es un hecho incontrovertible. Se justifica sobre todo por la fuerte vigilancia censorial, pero también, en parte, por la escasa teatralidad de algunas tragedias, por el destinatario implícito o explícito que tenían, por lo que hemos afirmado sobre los nuevos tiempos y (re)planteamientos políticomorales, y porque el horizonte de expectativas y la competencia del público aficionado al teatro eran muy otros, casi opuestos en sus arraigadas costumbres al contrato de lectura que exigía la tragedia neoclásica.⁵

Sin embargo, la tragedia neoclásica, o clasicista⁶, es representativa de su tiempo: de su contexto y sus agentes y de las formas literarias que servían para conceptualizar poéticamente los profundos cambios epistemológicos, a nivel filosófico, científico y político, que trajo consigo la Modernidad en Europa. Desde la fecha de su primera teorización en España a mediados de siglo hasta su fusión con formas de patriotismo que desembocarán en los planteamientos liberales del XIX, desde Ignacio de Luzán hasta Pedro Estala, desde Fernando VI hasta Fernando VII, en este espacio de tiempo a ningún preceptista se le escapa que la tragedia de la Antigüedad clásica es difícilmente compatible con los nuevos valores ilustrados: proviene de un entorno religioso (politeísta) y político (republicano y democrático) que no casa con la España monárquica y católica del Setecientos. Pero en los contenidos pasionales universales que sostienen la finalidad catártica del género los clasicistas encontraron

⁵ SALA VALLDAURA, *De amor y política*, pág. 155.

⁶ Se plantea una división crítica en el uso de estos términos: mientras que algunos investigadores los emplean de manera indistinta (por ejemplo, SALA VALLDAURA, *De amor y política*), otros los diferencian: Berbel Rodríguez (José J. BERBEL RODRÍGUEZ, *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754)*. *La Academia del Buen Gusto*, Universidad de Sevilla, 2003, págs. 99-222) considera «neoclásica» la primera corriente de renovación de la poética clásica desde presupuestos ilustrados y mediante pautas de rigurosidad academicista que posteriormente se fueron diluyendo, influidas por otras circunstancias políticas, culturales y sociales (de tipo dramático, fundamentalmente); y «clasicismo», por su parte, designa a todo procedimiento de revisión, reinterpretación y recuperación de la tradición clásica. En otras palabras, toda tragedia neoclásica española es clasicista, pero no todo clasicismo dieciochesco sería neoclásico. Emplearé esta distinción, si bien para poder situar con más precisión a Laviano en un ambiente cultural ya lejano al de mediados de siglo, por lo que sus referentes y actitudes ante lo clásico son muy diferentes al de entonces.

una concomitancia entre el pasado y el presente; en la palpable continuidad e histórica entre la Antigüedad grecolatina y la Europa moderna se configura la perspectiva arqueológica que orientó los procesos de construcción de la identidad nacional en la Europa ilustrada, a partir de la investigación sobre el pasado colectivo; y en el contenido político de la tragedia se deposita el espíritu de renovación, de mejora de la sociedad a partir de la regulación de las Artes, y por consiguiente de las costumbres, que orienta los proyectos de reforma ilustrada de la sociedad.

La tragedia neoclásica tal vez solo funcionó como alternativa literaria de prestigio para grupos selectos de la aristocracia y no plenamente en la escena, salvo como motivo estético; pero sí sirvió para cimentar un patriotismo renovado en el pueblo que a la postre contribuiría a la conformación del nacionalismo decimonónico⁷. Y en este proceso jugaron un papel clave los dramaturgos populares, que fueron quienes, desde su conocimiento teórico de las nuevas tendencias creativas y poéticas de los intelectuales, supieron conectar las innovaciones formales y temáticas de la prestigiosa tragedia al interés ya tradicional del público por los relatos de las hazañas heroicas del pasado. Proceso que denota hasta qué punto se interconectaban los intereses del estado llano, la burguesía y la aristocracia, y cómo todos ellos compartían una inquietud similar por su pasado común y el reflejo que en él se podía encontrar de las actitudes y problemas de la política del presente.

Laviano, como oficial de la Secretaría de Hacienda y dramaturgo de los coliseos de Madrid, vive entre el mundo de la Administración y el de la farándula, entre la Corte y el pueblo. No se le puede presuponer ignorancia, pero tampoco erudición; supo estar, al igual que el resto de los dramaturgos de su época, al tanto de las innovaciones poéticas en los círculos más selectos de la República de las Letras, al mismo tiempo que complacía con sus textos puramente funcionales a las representaciones de artificio y tramoya que copaban las carteleras. Solo desde esta perspectiva, y de las ya mencionadas inquietudes colectivas de tipo político, puede entenderse una obra como *El Sigerico*: un proyecto con el que Laviano, en un momento especialmente complicado de su vida profesional y familiar, trata de probar su valía como escritor de renombre y valía según los estándares de la intelectualidad cortesana, pero en el que se aprecian numerosos dejes de las técnicas compositivas en las que se había especializado como ingenio de las compañías. Un texto que podríamos encuadrar en el complejo marbete de «tragedia popular», con todas sus implicaciones teóricas.

Manuel Fermín de Laviano y Ororbía nació en Madrid el 7 de julio de 1750. Sus padres, Martín José de Laviano y Manuela de Ororbía, fueron emigrantes navarros

⁷ SALA VALLDAURA, *De amor y política*, págs. 86-87.

(él, de Berbinzana; ella, de Pamplona) que se trasladaron a la capital antes de 1740. Es el segundo hijo del matrimonio, tras Martín Fermín, quien fue sacerdote. Toda la familia perteneció a la Real Congregación de San Fermín de los Navarros⁸, lo que, unido al poder político que había adquirido la comunidad navarra en Madrid⁹ durante la primera mitad del siglo XVIII, determinó que Manuel Fermín siguiese los pasos profesionales de su padre: si Martín José fue tesorero de la Casa Real y del Ejército, su segundo hijo también trabajó para la administración de la Corte, en este caso en la Secretaría de Hacienda¹⁰.

En torno a 1768 se incorporó a la plantilla de escribanos de dicha Secretaría. Hasta esa fecha desconocemos detalles sobre su infancia y adolescencia, si bien es evidente que, para poder conseguir ese puesto de trabajo, debió recibir una formación especializada en cuentas, caligrafía, paleografía y, tal vez, idiomas¹¹. Su ascendencia navarra también supondría un aliciente para su progreso profesional. El 25 de agosto de 1776 contrajo matrimonio con Teresa Vasiana, quien falleció en 1784 y con la que no tuvo descendencia.

No se conocen textos literarios escritos por Laviano anteriores a 1779: no obstante, es probable que participase en algún certamen poético o que tuviese algún tipo de relación con la compañía teatral de Manuel Martínez, en el coliseo del Príncipe. En cualquier caso, el 5 de julio de 1779 se estrenó, por parte de esta misma compañía, su primer texto dramático: el sainete *La segunda parte de «La crítica (2ª parte)»*. Se trata de una función metateatral, en la que la Antigüedad, la Moda y otros tipos del teatro costumbrista (payos, majas, petimetre, alcalde...), ofendidos por las burlas que se les hacen en escena, se confabulan para ajusticiar a Martínez, su hija y Garrido, que dirigen la compañía; finalmente, la Antigüedad intercede para salvarlos, lo que da pie a una defensa del carácter instructivo de los sainetes. Este sainete es continuación de *La crítica*, que Ramón de la Cruz había estrenado

⁸ José María IMÍZCOZ BEUNZA, «Los navarros en la Corte. La Real Congregación de San Fermín (1683-1808)», en B. J. García García y Ó. Recio Morales, (eds.), *Las corporaciones de nación en la monarquía hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad*, Fundación Carlos de Amberes, 2014, págs. 141-212; pág. 179.

⁹ Julio CARO BAROJA, *La hora navarra del XVIII (Personas, familias, negocios e ideas)*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra / Institución Príncipe de Viana, 1969.

¹⁰ Una introducción a la vida de esta familia se ha publicado en: Alberto ESCALANTE VARONA, «La “hora navarra” en el teatro de la Corte. La familia Labiano Ororbía y la literatura dramática de finales del siglo XVIII, entre la tradición áurea y la modernidad neoclásica», *«Melior auro»*. *Actas del IX Congreso Internacional Jóvenes investigadores Siglo de Oro (JISO 2019)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, págs. 103-113.

¹¹ Conocimientos que, a lo largo del siglo XVIII, se convirtieron en necesarios para poder progresar profesionalmente en la Administración. Ver: M.ª Victoria LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, «Administración y política en el siglo XVIII», *Chronica nova*, 22 (1995), págs. 185-209, y «Del plumista calígrafo al secretario instruido: formación, carrera y promoción social de los oficiales de las Secretarías de Despacho», *Studia historia. Historia moderna*, 39, 1 (2017), págs. 191-228.

unas semanas antes¹²; Laviano, de hecho, apela al beneplácito de este autor a través de uno de los personajes del sainete.

Con este texto, Laviano conseguiría llamar la atención de la compañía y del público. Estrenar en el coliseo del Príncipe suponía hacerlo en el espacio cultural por excelencia del Barrio de las Letras, donde Laviano nació y se crió: como parroquiano de la iglesia de San Sebastián, también tendría contacto con la Cofradía de Representantes (actores) que allí tenía su sede¹³, así como con las tertulias literarias de la Fonda de San Sebastián. Con estos precedentes, es comprensible que comenzase con empeño su carrera dramática, pasando de un papel pasivo en este entorno a otro activo. Enseguida le ofreció nuevas obras a la compañía de Martínez, adscritas a otros géneros de éxito como el sainete costumbrista (*La tertulia general*, *La niña trocada*) o la zarzuela (*El noble pescador*). Pero el enorme éxito de la comedia heroica *El cadalso para su dueño* (también conocida como *Los Pardos de Aragón*), estrenada en la Nochebuena de 1780, determinó el camino creativo que tomaría Laviano en los años siguientes, especializándose en la escritura de textos de este género.

A partir de entonces y hasta 1783 se concentra el grueso de su producción dramática: sus obras breves se limitan a piezas metateatrales adaptadas a las necesidades para la función de la compañía de Martínez (loas e introducciones) y en sus comedias extensas alterna entre la comedia de magia, la zarzuela, varias traducciones de comedias sentimentales de autores europeos (sobre todo de Carlo Goldoni) y comedias heroicas ambientadas en el Medievo. Pero, junto con estas aportaciones al teatro popular, comienza a escribir también para la Corte. El principal destinatario de estos textos es el duque de Híjar, a quien le dedicó una loa alegórica¹⁴ para la tragedia que el propio noble escribió y representó en su palacio en el Carnaval de 1782. Al año siguiente le regala dos copias manuscritas de las comedias *El pretendiente y la mujer virtuosa* y *Valor y amor de Othoniel*, que acabaron en su biblioteca particular.

El año 1783 también implicó una serie de cambios importantes en la vida de Laviano. Para entonces ya había alcanzado el grado de oficial en la Secretaría de Hacienda. En febrero falleció su padre en Valencia: a este hecho se refirió Laviano cuando en septiembre, tras la muerte del director del Almacén General de San Ildefonso, solicitó que le fuese concedida esa plaza, atendiendo a los «dilatados servicios» de su padre en la Casa Real. El Secretario de Hacienda, Miguel de Múz-

¹² Editado en la siguiente antología: Ramón de la CRUZ, *Sainetes*, edición de Francisco Lafarga, Madrid, Cátedra, 1990.

¹³ José SUBIRÁ PUIG, *El Gremio de Representantes Españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC / Instituto de Estudios Madrileños, 1990.

¹⁴ Editada por ENTRAMBASAGUAS, «Don Manuel Fermín Laviano».

quiz y Goyeneche, aprobó este nombramiento¹⁵. Un ascenso que va parejo a algunos poemas que Laviano escribe con motivo de celebraciones patrias: el bombardeo de Argel comandado por Antonio Barceló y el nacimiento de los infantes gemelos, Carlos y Felipe. Los *Endecasílabos* que llevó a la imprenta por este último acontecimiento (y que supusieron su primer texto público, que firmaba con su nombre y apellidos¹⁶) fueron objeto de una dura burla por parte de Juan Pablo Forner en las informales reuniones eruditas que él y sus amigos celebraban en la celda de Pedro Estala¹⁷. Este fue el comienzo de una serie de ataques que los textos de Laviano, al igual que los de otros muchos dramaturgos populares de aquellos años, recibieron por parte de la crítica y que se acentuaron a través de la publicación periódica del *Memorial literario* a partir de enero de 1784.

A partir de entonces decayó la frecuencia con que nuevas comedias de Laviano llegaron a la escena. Tras enviudar, volvió a casarse en agosto de 1785 con Cayetana Puig, una joven de veinte años que ocho meses antes se había trasladado desde Barcelona a Madrid. El matrimonio apenas dura un año: en junio de 1786 nació la primera hija de Laviano, Margarita, pero poco después fallece Cayetana, tal vez por complicaciones tras el parto. Ese mismo año Laviano fue cesado de su cargo de director del Almacén General: además de que se acometió por parte del nuevo Secretario de Hacienda, Pedro López de Lerena, una profunda reorganización de los departamentos de dirección de la Real Fábrica de San Ildefonso, Laviano se había granjeado varias enemistades en su nuevo cargo y fue acusado de faltar a su puesto de trabajo y dejar que se multiplicasen actos de pillaje entre los empleados. Por el contrario, en su profesión teatral sí tuvo más éxito: volvió a las tablas con las comedias heroicas *El tirano Gunderico*, *El castellano adalid* y *La conquista de Madrid*, que consiguieron éxito en la taquilla.

Tal vez los reveses profesionales que comprometerían su imagen pública en la Administración de la Corte, Laviano abordó en los años siguientes un insistente proyecto de revalorización de su obra literaria, para así reivindicar su perfil profesional como escritor culto.

Comenzó a escribir y llevar a la escena unos pocos textos más acordes con géneros de prestigio, como la comedia heroica de tema ilustrado y la tragedia clasicista.

¹⁵ Paloma PASTOR REY DE VIÑAS, *Historia de la Real Fábrica de Cristales de San Ildefonso durante la época de la Ilustración (1727-1810)*, Madrid, Fundación Centro Nacional del Vidrio / CSIC / Patrimonio Nacional, 1996, pág. 503.

¹⁶ Manuel Fermín de LAVIANO, *Endecasílabos que en justo regocijo por el feliz nacimiento de los señores infantes Don Carlos, y Don Felipe, y en su debido obsequio del Rey nuestro señor, y de los serenísimos Príncipes de Asturias, sus amados hijos y señores nuestros, escribía Don Manuel Fermín de Laviano*, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1783.

¹⁷ Un estudio de esta polémica y de la respuesta de Forner se encuentra en: Alberto ESCALANTE VARONA, «Forner contra Laviano: la *Carta de Marcial* en su contexto (la respuesta erudita a los “copleros” de 1783)», *Philologia Hispalensis*, 33, 2 (2019), págs. 71-88.

En *Al deshonor heredado vence el honor adquirido* (de 1787), que también contó con una edición impresa costeada por Laviano¹⁸, ambienta una historia de superación personal –un alegato por el mérito personal como indicador de la cata moral del individuo y su entrega a la patria– en las guerras centroeuropeas de mediados del siglo XVIII, siguiendo así una moda ya afianzada en el teatro heroico del momento. Con *El Sigerico* redacta una tragedia estrictamente amoldada a la poética clasicista en cuanto al cumplimiento de la regla de la triple unidad; le regaló en mayo de 1788 una copia manuscrita a doña María Ana de Pontejos y Sandoval, que años después sería marquesa de Pontejos, y finalmente la llevó a la escena en Madrid en julio de 1790. Un año antes, con motivo de las celebraciones por la coronación de Carlos IV y María Luisa, publicó en el *Correo de Madrid* un poema en alabanza del arco de triunfo erigido como muestra de arte efímero en el palacio del duque de Híjar. En el verano de 1790 también le regaló al conde de Floridablanca una copia manuscrita de *La Nina*, traducción que había realizado de *Nina*, ópera italiana que en mayo de ese año se había representado con éxito en el teatro de los Caños del Peral: una meritoria adaptación del texto original, en prosa, al metro castellano, tal vez para demostrar su pericia como escritor ante una de las más altas instancias del Estado.

Por el contrario, sus contribuciones al teatro popular durante este periodo 1787-1790 fueron muy escasas. Más allá de que *Al deshonor heredado vence el honor adquirido* es una comedia que, pese a su contenido aparentemente ilustrado, no renuncia al efectismo escénico propio de la comedia heroica popular, los textos restantes de Laviano para los coliseos son *La española comandante*, también comedia histórica pero que no consiguió éxito en taquilla, y *El chasco de los ociosos*, su primer sainete en diez años y del que no sabemos si se llegó a representar.

En agosto de 1790 contrajo matrimonio por tercera vez, con María Josefa Zupide, hija de caballero de la Orden de Santiago. Con ella tuvo otra hija, Fermina, en 1798. A partir de entonces, la biografía de Laviano se desliga por completo de su trayectoria literaria: no se documentan más textos teatrales o poéticos desde 1790. De los años que le restan de vida conocemos pocos datos: mantuvo malas relaciones con algunos compañeros de Hacienda, como Domingo Badía-Leblich¹⁹; en 1794 sufrió una enfermedad que lo hizo declarar sus deudas económicas, que ascendían a 76.000 reales (de los que ya había pagado 36.000 al casarse por tercera vez; de ellos, 18.000 fueron aportados por su esposa), ante la posibilidad de que no pudiese pagarlas antes de su muerte; y continuó trabajando como oficial en la Secretaría de

¹⁸ Manuel Fermín de LAVIANO, *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, Madrid, imprenta de Hilario Santos, 1787.

¹⁹ Juan PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, «El primer ensayo científico de aeroestación en España», *La España moderna*, 22, 259 (1910), págs. 59-75; cita en págs. 63-64.

Estado y Despacho de Hacienda. Finalmente, falleció el 9 de abril de 1801, siendo consciente de su enfermedad y otorgando testamento. Lega sus escasos bienes a su esposa y sus hijas y dispone el pago de más de 24.000 reales en deudas. Su familia se vio así abocada a una situación de constante necesidad, que intentó paliar durante los años siguientes con un sinnúmero de solicitudes de pensiones y ayudas públicas, alegando los muchos años de servicio de Laviano a la Administración y la Corte.

En resumen, la vida de Manuel Fermín de Laviano transcurrió por los cauces prototípicos de los funcionarios de raíces navarras en la Corte española del siglo XVIII y de los dramaturgos populares que también intentaron granjearse el apoyo de mecenas nobles. En total, durante su carrera literaria escribió: seis loas, introducciones o fines de fiesta; cuatro sainetes; una ópera en un acto (traducida del italiano); trece comedias heroicas; una comedia de magia; tres zarzuelas (una de ellas traducida del francés); una tragedia; cuatro comedias sentimentales (solo una de ellas es original); una comedia de buenas costumbres; y cinco poemas laudatorios. Mantuvo así una relación estrecha, aunque breve, con las compañías teatrales de Madrid; esta situación no es paradigmática, sino normal a todo dramaturgo de estos años que nutriese sus repertorios. Y esta colaboración resultó en un amplio número (si bien muy inferior al de otros dramaturgos coetáneos como Comella o Zavala) de textos breves y extensos, de comedias sencillas y «de teatro», que Laviano escribió para granjearse una posición estable como dramaturgo recurrente de los coliseos de Madrid.

Pese a que aún existen varios periodos de su vida que plantean incógnitas críticas (su infancia y adolescencia, sus primeros años de carrera profesional en Hacienda, sus últimos diez años de vida), los datos que hemos conseguido recabar nos permiten trazar con más seguridad su perfil público como autor en el último tercio del siglo XVIII y, en consecuencia, hipotetizar las estrategias de promoción profesional que aplicó en su carrera literaria, en una estrecha interrelación entre su vida personal y sus aspiraciones laborales.

Sigerico, tercer rey godo de España: el personaje en las fuentes históricas y literarias

El reinado de Sigerico no constituyó, en la historiografía clásica española, un relato especialmente difundido. La brevedad del suceso difícilmente pudo ser origen de reinterpretaciones de tipo político: sus constituyentes temáticos no motivan comentarios relevantes *a posteriori* sobre los que se extraigan conclusiones morales o se construyesen acontecimientos climáticos en la constitución del estado español o la construcción de su carácter secular. Sin embargo, forma parte indispensable en la elaboración de la interpretación histórica del reinado godo como periodo esencialmente turbulento del pasado patrio: su reinado, aunque muy breve, sirve como puente entre la muerte de Ataúlfo y la coronación de Walia, dibujando un periodo histórico de extrema violencia normalizada en la sociedad e institucionalizada en la corte.

Por otra parte, este sustento de violencia y caos en el gobierno constituye un punto de partida para una interpretación literaria del suceso según los presupuestos de la tragedia. La vida de Sigerico está marcada por una acción funesta que lo lleva al trono de manera ilícita, como es el regicidio, y es lógico interpretar el repentino deceso del tirano, asesinado por sus propios hombres, como una consecuencia lógica y trágica de sus actos imperdonables.

Si bien Agustín de Montiano y Luyando no dejó consignada ninguna declaración sobre cuál fue el sustento trágico que le llevó a escoger el fin del reinado de Ataúlfo como base argumental para su tragedia *Ataúlfo*, según los preceptos de composición poética propuestos por su amigo Ignacio de Luzán, es sencillo suponer que el violento fin de este monarca es una base idónea para redactar una tragedia, así como para connotarla con interpretaciones políticas²⁰. En ese sentido, y si bien *El Sigerico* no es estrictamente una continuación de *Ataúlfo* (si la tragedia de Montiano terminaba con la detención de los traidores Sigerico y Bernulfo, la de Laviano comienza con Sigerico ya coronado como rey de los godos), es plausible

²⁰ BERBEL RODRÍGUEZ, *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754)*, págs. 405-475.

pensar que Laviano escogió este acontecimiento histórico tomando la tragedia de Montiano como referente en un doble sentido: por una parte, para su primera tragedia clasicista remite a uno de los textos que marcaron el origen de la tragedia neoclásica española; por otra, el reinado de Sigerico tiene un potencial trágico equiparable al de Ataúlfo. Al igual que hizo con *La segunda parte de «La crítica»*, su primer sainete y obra teatral en la que apeló a la autoridad de Ramón de la Cruz para conseguir su beneplácito público, remite a Montiano, primera gran pluma del Neoclasicismo español, en su pretendida gran entrada en el círculo erudito.

Sin embargo, Laviano no ofrece ningún tipo de discurso erudito en el que comente las decisiones poéticas que ha aplicado en la composición de su texto, o los motivos ideológicos por los que ha elegido este episodio histórico como base argumental para la ficción teatral que ha elaborado. Este silencio no resulta excepcional, puesto que Laviano es un poeta habituado a los procedimientos creativos de los teatros populares, en los que la poética dramática se perpetúa en la práctica y no en los tratados teóricos, y los discursos explicativos, aun siendo de carácter pseudoerudito, son poco frecuentes en este contexto. Es imposible, pues, determinar cuáles son las intenciones creativas de Laviano para *El Sigerico* a partir de testimonios explícitos; solo contamos con el prólogo a la obra, que no tiene apenas carácter metaliterario (su finalidad es adular al receptor nobiliario al que va destinado) y en el que nada indica sobre los procedimientos de adaptación del hecho histórico que aplica en esta tragedia.

Aun así, podemos intuirlos. Como funcionario que trabaja en la Secretaría de Hacienda, a Laviano no le resultaría difícil acceder a cronicones, compendios históricos y otros textos similares conservados en archivos estatales y legajos varios en los que se relatase la historia de los reyes godos. Aun así, no se deben rastrear solo fuentes lejanas en el tiempo, ni tampoco partir de una recopilación de crónicas que se cotejen para construir artificialmente un relato heterogéneo que responda menos a los códigos teatrales que a los de la investigación histórica. El procedimiento compositivo empleado por Laviano está motivado por la inmediatez con la que abordó la escritura de sus comedias heroicas: bastaba con seleccionar una crónica de la que extraer personajes históricos y episodios que resultasen apropiados para sostener tres jornadas, con sus correspondientes acontecimientos climáticos y giros de trama. Téngase en cuenta, como expondré a continuación, que los relatos cronísticos publicados sobre la vida y reinado de Sigerico en vida de Laviano apenas aportan información y resultan a todas luces insuficientes para formar a partir de ellos un argumento sólido para una tragedia extensa. Para *El Sigerico*, por tanto, únicamente sirve recopilar los pocos datos que ofrecen las historias y entrelazarlos con un hilo conductor al que se añaden sucesos inventados.

El relato de la vida y reinado de Sigerico se encuadra en el conflicto bélico, político y diplomático que mantuvo la corona goda con el imperio romano a comienzos del siglo V. Tras las campañas que mantuvieron Alarico y Ataúlfo contra los romanos, que llevaron incluso al asedio de Roma y al apresamiento de Placidia, hermana del emperador Honorio, se produjo una tensa tregua entre ambas facciones que sirvió principalmente para que reajustasen sus efectivos y replanteasen sus estrategias. En este contexto se produce el matrimonio de Placidia con Ataúlfo, ahora rey de los visigodos, y el posterior asesinato del monarca y la coronación de Sigerico. A partir de aquí, las crónicas divergen en su relato, lo que afecta tanto a la caracterización del personaje como a la explicación de por qué sus motivaciones conspiranoicas causaron su asesinato por parte de otros nobles. El trasfondo es el mismo en todas las versiones que he recogido, pero la interpretación es diferente: ante la disyuntiva para los visigodos de mantener la guerra con Roma, a la que aún debían vasallaje, o de mantener una tensa tregua que comprometía sus pretensiones de lograr un territorio propio en el imperio, se registran reacciones de Sigerico que se contradicen entre sí. No hay unanimidad ni en la duración de su reinado, ni en sus cualidades o defectos morales y físicos, ni siquiera en si merece ser incluido en la lista «oficial» de reyes godos de España por la brevedad de su gobierno. Es un rey oscuro y poco conocido.

San Isidoro y el arzobispo don Rodrigo son algunas de las fuentes más tempranas y autorizadas en las que se relata la vida y reinado de Sigerico. Así las cita Ambrosio de Morales, en su *Crónica general de España*²¹, donde recoge los episodios más importantes de la muerte de Ataúlfo y aporta una caracterización positiva de Sigerico que contrasta con la que otras crónicas refieren:

Todavía dicen Paulo Orosio y san Isidoro que desde acá procuraba [Ataúlfo] de nuevo tener paz con el emperador y trataba de confirmarla. Todo esto desplazaba mucho a los godos. Como hombres naturalmente guerreros amaban las armas, y sin esto larga experiencia les había mostrado cuánto les valían. Por esta causa, no le teniendo en alta estima, de la cual nace en los ánimos de los súbditos la reverencia de su señor, trataron algunos de matarle, y dióse el cargo de hacerlo para más disimulación y descuido a uno a quien Jornandes llama Bernulfo. Este era tan chico de cuerpo que el rey solía hacer gran donaire de su pequeña estatura. Este, dice el mismo autor, que le pasó al rey de una estocada por el lado, y san Isidoro añade que fue estando con él en buena conversación. []. Muerto Ataúlfo, eligieron los godos por rey a Sigerico, como en Orosio se ve, y de allí parece lo refiere san Isidoro. Y el faltar este rey en algunos autores debe ser por el poco tiempo que reinó. Quien más le da es un año. San Isidoro no le señala tiempo ninguno,

²¹ Ambrosio de MORALES, *Los otros dos libros undécimo y duodécimo de la Corónica General de España*, casa de Iván Fñiguez de Lequerica, Madrid, 1577, págs. 19-21.

sino dice que luego fue muerto de los suyos por verle también inclinado a la paz, cosa que entonces los godos mucho aborrecían. Solo el arzobispo don Rodrigo cuenta muchas particularidades de este rey. Escribe que se había señalado cuando se tomó Roma y de allí estaba con los godos en gran reputación. Acrecentábala él con la majestad de su persona y con sus grandes virtudes. Era alto de cuerpo, aunque cojo por haber caído de un caballo, y tenía el ánimo ensalzado y profundo en sus consideraciones. Hablaba poco, menospreciaba todo vicio y superfluidad, aunque se turbaba mucho estando airado y se le conocía dejarse vencer de codicia. Su prudencia era notable en ganar voluntades y atraer gentes, y con astucia sabía sembrar para esto discordias y revolver con odio los pacíficos. Tuvo cinco hijos: Giserico, Hunerico, Gundamundo, Trasamundo y el postremo Hilderico. Y el deseo de acrecentarlos dice el arzobispo que le hizo querer la paz con los romanos dilatando el moverles la guerra, hasta que, entendida su disimulación, le mataron los suyos por ella. Yo refiero lo que hallo en nuestro arzobispo, mas pienso que se confunde aquí en algunas de estas cosas por la semejanza del nombre con atribuir a este rey Sigerico lo que es de otro rey de los vándalos de este mismo tiempo llamado Sigerico, cuyos hijos y hermanos tuvieron aquellos cinco nombres.

La *Primera Crónica General*, o *Estoria de España*, también recoge el relato; pero, si bien fue la fuente de Montiano en *Ataúlfo*, no proporciona los elementos narrativos que luego Laviano adaptó al lenguaje dramático en *El Sigerico*²²:

Despues de la muerte de Ataulpho alçaron los godos por rey a Sigerico [...]. E este rey Sigerico fue el postremero de los reyes godos que mal fizo en la cibdat de Roma, et en este se acabo la contienda de los godos contra los romanos en aquella cibdat et en todas aquellas tierras. Este rey Sigerico era comunal de grandez et de grand coraçon et no muy fablador ni amador de muchas mugieres, era toruado en la sanna, cobdicioso de auer, muy sabio pora aleuantar las yentes et mouer contiendas et mezclar malquerencias, et coxeaua de cayuda dun cauallo. Et auie muchos fijos, et por tal que fincasse el regno en ellos después de sus días et que no cayesse en el pueblo contienda de batalla cuemo suele acaecer entre las otras yentes, començo de poner sus pazes con los romanos. E los fijos que auie nascieron uno enpos otro desta guisa: el primero era Giserico, el segundo Hugnerigo, el tercero Guntemando, el quarto Trasamundo, el quinto Hillerigo. E el rey Sigerigo auiendo sabor de mantener a los fijos en paz, trabaiauasse de fazer en todas cosas tod aquello que a los romanos ploguiesse. E los godos, que siempre se trabaiauau mas de batalla que de paz, asmaron luego traición contra el, de guisa quel mataron de mala manera al cabo dun anno que regnara.

Volviendo a la cronística renacentista, Francesc Tarafa, en su *Crónica de España*²³, indica también la causa de las paces como motivo del regicidio, pero se-

²² Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Primera Crónica General: Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, Madrid, Bailly-Bailliere e Hijos, 1906, pág. 233.

²³ Francesc TARAFÀ, *Crónica de España*, Barcelona, imprenta de Claude Bornatal, 1562, ff. 60v-61r.

guramente confunde la duración del gobierno de Sigerico, pues indica que «los mismos godos le mataron a los siete años de su reinado». Gonzalo de Illescas no añade nueva información en su *Historia pontifical y católica*, al referir solo que Sigerico era «hombre muy valeroso, aunque cojo» y atribuir su asesinato a que «hizo la paz con los romanos», lo que desagradó a los godos²⁴. Juan de Pineda, en los *Treinta libros de la monarquía eclesiástica*, sí refiere que Sigerico «siempre se había mostrado enemigo de paces con los romanos» y menciona la campaña de Constancio contra los godos para rescatar a Placidia «de aquella vida de bárbaros que él llamaba cautiverio»; pero que los godos, cuando comprobaron que Sigerico «no hiciese de palabra en contra de la guerra que ellos quisieran que hiciera por obras, le mataron»²⁵. En los *Anales y memorias cronológicas* de Martín Carrillo²⁶, Sigerico es «hombre prudente y esforzado», asesinado por estar «inclinado a la paz, y hacerla con los romanos»; sí menciona que fue Placidia quien manipuló a Ataúlfo para que concertase la paz con Honorio, lo que ocasionó su muerte y la forzó a huir para «escondarse de la furia popular».

Será en la *Historia general de España*, del padre Mariana, donde encontraremos el germen del relato que posteriormente se irá conformando de la mano de otros historiadores. Mariana recopila los materiales anteriores y añade varios datos nuevos que desdibujan por completo la imagen positiva de Sigerico y lo vinculan con la conjura para asesinar a Ataúlfo²⁷:

Ataúlfo, rey de los godos, o por su natural condición cansado de tantas guerras, o por el nuevo parentesco que con el emperador tenía, aficionado a los romanos, se inclinaba a dejar las armas y concertarse. Llevaba su gente esto mal por ser feroces y bravos. Acordaron de conjurarse contra él y darle la muerte, como lo hicieron en Barcelona do tenía hecho su asiento. Ejecutó este caso tan atroz un hombrecillo llamado Bernulfo, de pequeña estatura pero muy atrevido y muy privado del rey. Este, como hallase buena ocasión, con la espada desnuda le atravesó por el costado. [...] Demás de esto, que a otros hijos de Ataúlfo, habidos del primer matrimonio, mató Sigerico, sucesor suyo, sacándolos de las faldas y regazo del obispo Sigesar; últimamente que Placidia con otros cautivos fue forzada a ir corriendo por largo espacio, que tales son las mudanzas de las cosas y los reveses del mundo. En lugar, pues, de Ataúlfo pusieron a Sigerico por voto de la nación, por ser persona de industria y de esfuerzo conocido en guerra y en

²⁴ Gonzalo de ILLESCAS, *Historia pontifical y Católica*, vol. 1, Zaragoza, casa de Domingo de Portonarijs Ursino, 1583, f. 76v.

²⁵ Fray Juan de PINEDA, *Segunda parte de la monarchía eclesiástica*, Salamanca, oficina de Juan Fernández, 1588, f. 370r.

²⁶ Martín de CARRILLO, *Anales y memorias cronológicas*, Huesca, imprenta de la viuda de Juan Pérez Valdivieso, 1622, f. 100r.

²⁷ Juan de MARIANA, *Historia general de España*, tomo I, Toledo, imprenta de Pedro Rodríguez, 1601, pág. 265.

paz. Fuera de esto, era alto de cuerpo y de buena apariencia, dado que de una caída de un caballo renqueaba de la una pierna. Este, como siguiere las pisadas de Ataúlfo en lo que era inclinarse a la paz, dentro del primer año de su reinado murió también a manos y por conjuración de los suyos. Sucedióle Walia, hombre inquieto y belicoso. [...] Las condiciones del concierto fueron que entregase a Placidia, mujer que fue de Ataúlfo, la cual, por voluntad del emperador su hermano, estaba prometida al dicho Constancio.

Así, en las crónicas de los siglos XVI y XVII se aprecian algunos elementos constantes en la caracterización de personaje y en el desarrollo de su reinado. La brevedad de su gobierno, ante los escasos datos conservados en los anales y crónicas, solo podía ser justificada en los acontecimientos inmediatamente anteriores, bajo el gobierno de Ataúlfo, y en la propia personalidad de Sigerico. Donde la historiografía no encontraba respuesta entraba en juego la invención. Debido a esta imprecisión, resultó inevitable que el reinado de Sigerico se convirtiese en un motivo literario, del que se conserva una significativa manifestación en el poema épico *El Bernardo*²⁸ de Balbuena:

Siguiole el desgraciado Sigerico
 en el reino también como en la muerte,
 con más vana codicia de ser rico
 que en campo armado, belicoso y fuerte.
 Dióle el tiempo en gran cuerpo ánimo chico,
 con que se ahogó en él la buena suerte,
 matándole en la paz por más casera
 la espada que en la guerra no lo hiciera.

Por tanto, la caracterización en principio positiva de Sigerico, como monarca lleno de virtudes, se desdibuja progresivamente hasta desaparecer. Su negativa a hacer la guerra con los romanos explica la brevedad de su reinado, pues se convierte en motor de su asesinato: esto implica que el regicidio deba justificarse en el carácter pusilánime, codicioso y débil de Sigerico, que lo haría inútil para gobernar, así como en la naturaleza violenta del bárbaro pueblo godo. Comienza a configurarse así su personalidad como personaje noble vencido por la desgracia. Y así llega esta reinterpretación a la *Corona gótica* de Diego de Saavedra Fajardo; crónica que es reimpressa en varias ocasiones con posterioridad a su primera publicación en 1646, y por tanto es plausible que fuese el texto más accesible para el público general en 1788, así como para Laviano. Saavedra, como es frecuente en la historiografía barroca y en su propia producción erudita, no escatima en digresiones y comentarios

²⁸ Bernardo de BALBUENA, *El Bernardo, o victoria de Roncesvalles*, Madrid, Diego Flamenco, 1624, f. 15v.

morales sobre los hechos históricos que narra. Elementos constitutivos del esquema argumental que ya he mencionado (la violencia del pueblo goda y su oposición a la paz con los romanos, la nefasta influencia de Placidia en Ataúlfo, la debilidad de Sigerico y las expectativas que no cumple, el personaje del traidor Bernulfo), así como otros adicionales (Sigerico señalado como otro de los traidores, el asesinato de los seis hijos de Ataúlfo que se refugian junto al obispo Sigisaro, el ultraje a Placidia por las calles de Barcelona) conforman un relato que, por su similitud con el argumento de la tragedia *El Sigerico*, bien pudo servir como su fuente principal²⁹:

[Ataúlfo] dio oídos a renovar las paces y confederaciones con Honorio. Sintieron mucho los godos estas pláticas por el aborrecimiento natural contra los romanos y porque tenían por afrentosa la muerte en las delicias de la paz. Atribuían aquella resolución a los consejos de Placidia y juzgaban por descrédito ser gobernados de quien se gobernaba por una mujer: peligro en que caen los príncipes que las admiten a los negocios. Y, conjurados contra él, se valieron de un enano llamado Bernulfo que les servía de truhan: gente pernicioso en los palacios, por quien se introducen las traiciones y se penetran los secretos domésticos. Este, pues, se atrevió en Barcelona a darle una herida mientras estaba mirando sus caballos y, acudiendo Sigerico, autor de la traición, con otros cómplices, le mataron y también a seis hijos suyos habidos en el primer matrimonio, porque no quedase sucesos que impidiese la corona a Sigerico, sin respetar las vestiduras sacerdotales del obispo Sigisaro, de las cuales como de sagrado se habían amparado: tan ciega es la multitud y tan atrevida cuando tiene la elección del cetro, juzgando que a quien le pudo dar le puede también quitar la vida, fuera de que las cabezas de los conjurados no quieren dejar a los que pueden castigar la tiranía. Insolente con la sangre vertida, Sigerico hizo que la reina Placidia con otros cautivos corriesen por largo espacio delante de su caballo. Bárbara soberbia triunfar de una reina, y gran desengaño de cuán vecino está al decoro real el desprecio, a su libertad la servidumbre. [...] Felizmente fuera sabio el hombre, si con atención estudiase en los casos ajenos. Pero, llevado del amor propio, se persuade que los prósperos le pueden suceder pero no los adversos; como se experimentó en Sigerico, electo rey de los godos por ser de la sangre real, pariente muy cercano de Ataúlfo, y porque se prometían de su valor y de su aborrecimiento a los romanos que sustentaría la guerra contra ellos. Pues, aunque la corona que ponían en sus sienes estaba recién teñida de la sangre del antecesor, amonestándole que no entrase en tratados de paz con los romanos, se envolvió en ellos, o por acomodarse al tiempo viendo la felicidad con que Constancio, general de las armas del emperador Honorio, domaba las provincias rebeldes, o ya porque, hallándose con muchos hijos, juzgaba que los podría mejor acomodar en la paz por mano de Honorio que en la guerra. Fomentaba estos tratados la reina viuda, Placidia, que estaba en el poder. Y, penetrados de los suyos, tuvieron por desprecio que Sigerico no hubiese escarmentado en la muerte de Ataúlfo y

²⁹ Diego de SAAVEDRA FAJARDO, *Corona gótica*, parte primera, tomo I, Madrid, Benito Cano, 1789, págs. 85-88 y 90-95. Cito por esta edición, la más cercana a la redacción de *El Sigerico*, para mostrar cuál era la reformulación más completa del argumento tradicional que había perdurado hasta entonces.

le mataron en el primer año de su reinado. Tan aborrecida tenía aquella gente la quietud y tanto fiaba de su valor, fuera de que les había mostrado la experiencia que lo les salía menos dañosa la paz con los romanos que la guerra con otros príncipes. [...] Parecida fue la monarquía de España a la de los romanos, porque ambas se fundaron sobre los cimientos de la sangre real. Era Sigerico de buena estatura y hermoso semblante, de profundo silencio, despreciador de las delicias, advertido en los tratados, gran artífice en sembrar odios y en fomentar las facciones: artes que son honestas cuando se aplican para que, divididos los malos, vivan más seguros los buenos.

A partir del texto de Saavedra y Fajardo, las crónicas posteriores no aportan novedades sustanciales al relato. Son los testimonios originales más cercanos a la redacción de *El Sigerico*, si bien nos sirven más para rastrear cuál era la versión del relato histórico más difundida en época de Laviano que para localizar posibles fuentes de la tragedia. En los *Retratos de los reyes de España*³⁰ se contextualiza, como era ya habitual en las crónicas anteriores, el reinado de Sigerico en la conjura que acabó con Ataúlfo:

No pudo apagar en su ánimo el odio concebido contra Roma su esposa Placidia, hermana del emperador Honorio, con quien estaba casado; [...] entró Ataúlfo en la Galia Narbonense y estableció su residencia en la misma ciudad de Narbona: pasó después a España y, asentando su corte en Barcelona, dio principio a sus conquistas haciendo guerra a los vándalos [...]. Para facilitarlas, acordó reconciliarse con Honorio. Pero como el nombre de los romanos era tan aborrecible a la ferocidad gótica, incurrió Ataúlfo en el odio de los suyos que, acaudillados por Sigerico, conspiraron contra su vida, valiéndose del instrumento vil del truhan que se atrevió a herirle estando en conversación familiar; aunque algunos dicen haber sido el mismo Sigerico quien le dio muerte en el año 415, Era CDLIII.

Siguiendo el proyecto editorial de los *Retratos*, del traidor Sigerico se aporta un grabado idealizado de su semblante, así como una completa biografía en la que ya no se escatiman los detalles más escabrosos y polémicos de su breve reinado y se incide especialmente en su incapacidad natural para gobernar y en el odio que despertaba en sus súbditos, lo que justificaría su asesinato:

Sigerico, que tuvo sobrado atrevimiento para conspirar contra la vida de Ataúlfo y todo el necesario favor para sucederle en el trono el mismo año 415, careció de industria y de prudencia para conservarle. Ni el reciente ejemplar de Ataúlfo, aborrecido de los godos

³⁰ [Vicente GARCÍA DE LA HUERTA], *Retratos de los reyes de España*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1783, pp. 7-9 y 11-12. Sobre la responsabilidad de García de la Huerta en la redacción de los *Retratos*, véase también: Jesús CAÑAS MURILLO, «Un proyecto editorial: los *Retratos de los Reyes de España*, de Manuel Rodríguez y Vicente García de la Huerta», en Jesús Cañas Murillo, Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz (eds.), *Vicente García de la Huerta y su obra (1734-1787)*, Madrid, Visor Libros, 2015, págs. 187-290.

por manifestarse afecto a los romanos, ni la sangre de que estaba aún teñida su espada, instrumento de la muerte de su rey por solicitar la paz con unas gentes cuyo nombre era tan odioso a los godos, bastaron a retraerle de procurar, desde los primeros pasos que dio hacia el trono, la alianza de Roma. Sea que temiese las afortunadas armas de aquel imperio, que mandaba entonces su general Constancio, o que se propusiese con su auxilio el sujetar a los godos y reducirlos con las leyes a una obediencia y subordinación desconocida en su sistema político, entabló secretamente esta negociación. Pero, tan desgraciadamente, que luego se divulgaron los oficios pasados a este fin, los cuales exasperaron tanto más a los godos, cuanto había sido la persuasión de ser Sigerico el más irreconciliable enemigo de Roma: principal razón que los movió a colocarle en el trono. Para asegurarse en él, había hecho matar seis hijos que dejó Ataúlfo del primer matrimonio; había maltratado con la mayor publicidad y contumelia a Placidia en los primeros momentos de su elevación; y, con la crueldad de desconfiado, había dado muerte a cuantos presumía podían oponerse a sus deseos con pretexto de ser afectos de Ataúlfo, y, por consiguiente, secuaces de sus ideas y proyectos. Estas providencias aconsejadas de su ambición, y consultadas más con el amor propio que con la razón, le conciliaron el odio de los suyos. No gozando más tiempo del reino (que por tan injustos medios había adquirido) que el que hubo menester para causar tales estragos, pues fue asesinado por los suyos tan inmediatamente a su elección o aclamación, que muchos no le cuentan en la serie de los reyes de España presumiendo no hubo tiempo para haber solemnizado su coronación.

Antonio de Capmany, en su *Compendio cronológico-histórico*³¹, no hace a Sigerico directamente responsable de la muerte de Ataúlfo, pero sí señala que «subió con la intriga y la violencia al trono de los visigodos» y repite los graves crímenes que se le habían atribuido: «Como era enemigo mortal de Ataúlfo, hizo morir a seis hijos de aquel príncipe, tratando con la mayor barbarie e indignidad a Placidia, su segunda mujer. Pero al séptimo día de reinado fue asesinado por los mismos visigodos». Juan Francisco de Masdeu, por último, en su *Historia crítica de España*³², condensa el relato en su versión más completa y que, con posterioridad, se volverá prototípica: la imagen de un Sigerico taimado, sanguinario, injusto y rencoroso del que detalla sus maldades; un aspecto que no se había recogido de forma homogénea y constante en los testimonios anteriores. Si bien, por su fecha de publicación, no pudo ser fuente de la obra de Laviano, es significativo que la versión que transmite sobre Sigerico y su reinado sean prácticamente idénticas a la que se ofrece en la tragedia, lo que denota que este dramaturgo reflejó una percepción del personaje ya extendida y asentada en la memoria historiográfica de su tiempo:

³¹ Antonio de CAPMANY, *Compendio cronológico-histórico de los Soberanos de Europa*, Madrid, Miguel Escrivano, 1784, págs. 87-88.

³² Juan Francisco de MASDEU, *Historia crítica de España y de la cultura española*, tomo X, Madrid, Imprenta de Sancha, 1791, pp. 16-18.



Retrato del rey Sigerico, *Retratos de los reyes de España*, tomo I, Madrid, 1782.

Los malvados homicidas de Ataúlfo pusieron en el trono a Sigerico, que había manifestado en el saqueo de Roma su odio contra los imperiales y de quien esperaban, por consiguiente, que se pondría desde luego en campaña para aniquilar el imperio. El nuevo rey ante todo quiso asegurar el reino para su persona y familia, y al mismo tiempo, lisonjear a los rebeldes que se lo habían dado: y con este fin mandó matar a los seis hijos del difunto, sacándolos del sagrado asilo en que los tenía el obispo Sigesar, y dispuso con la mayor avilantez que la real hermana del emperador Honorio (cuya restitución había mandado Ataúlfo en el punto de su muerte) corriese delante de su caballo en el paseo público por doce millas de camino; afrenta que sonrojó por entonces a la honrada princesa, pero que después en las innumerables bocas de la posteridad ha cubierto y cubrirá siempre de infamia el nombre de Sigerico. Los godos, entretanto, estaban esperando con impaciencia que se comenzase la guerra contra los romanos; pero como viesan que de día en día se iba dilatando porque el rey, por sus intereses personales y para mayor seguridad suya y de sus hijos, no quería ponerse en tanto riesgo ni malquistarse con hombres que en la amistad podían favorecerles, se irritaron sumamente y, sin esperar más, se le echaron encima y lo mataron. Así acabó Sigerico desdichadamente, pero con fin merecido por sus maldades, cuando apenas contaba de reino siete días o poco más, pues es cierto que duró tan poco en el trono, que Idacio, San Próspero y otros escritores no lo han puesto en el catálogo de los reyes. El arzobispo don Rodrigo dice que Sigerico era de estatura mediana y renqueaba de una pierna por haber caído del caballo; añade que era hombre que pensaba mucho y hablaba poco, enemigo de torpezas pero entregado a la codicia, y muy fácil a la ira y, asimismo, de mucha habilidad y astucia para sembrar enemistades y promover facciones.

En suma, la construcción del relato histórico sobre el gobierno de Sigerico parte de unos pocos imprecisos y contradictorios en las fuentes más tempranas, que progresivamente se reformulan para conformar una narración completa, con inequívocos tintes moralizantes y determinada por preconcepciones sobre la naturaleza violenta e incívica del pueblo godo. Sigerico, a quien en un principio no se le responsabilizó de la traición contra Ataúlfo, finalmente acaba convirtiéndose en un prototipo de noble sedicioso, gobernante sanguinario y monarca perverso. Así, su reinado se sintetiza en los siguientes acontecimientos principales: los nobles godos se conjuran para asesinar a Ataúlfo, a quien acusan de concertar la paz con el emperador romano Honorio, ultrajando así al pueblo godo y sus pretensiones de someter al imperio y lograr su autonomía; Placidia, hermana de Honorio y cautiva de los visigodos, es esposa de Ataúlfo y se la acusa de haber manipulado a su marido para que acordase las paces; Sigerico, hombre de reconocida astucia y buena presencia física, encabeza la traición o bien forma parte de los conspiradores, si bien el asesino de Ataúlfo es Bernulfo, a quien las crónicas describen como enano; Sigerico es elegido rey y aprovecha su poder para purgar a los partidarios de Ataúlfo, matar

a sus seis hijos (pese a que estaban bajo protección del obispo Sigesar) e insultar a Placidia, según dicen algunos historiadores, haciendo que caminase frente a su caballo cual cautiva por las calles de Barcelona; Sigerico, sin embargo, pese a que llegó al trono bajo la promesa de guerrear contra Roma, comienza a planear en secreto una tregua, y los nobles godos, al descubrirlo, lo asesinan.

El proceso creativo: de la escritura a la representación

Antes de abordar el comentario bibliográfico de *El Sigerico*, ha de realizarse una breve aclaración, puesto que en este epígrafe han de combinarse varias perspectivas metodológicas que en otras ediciones críticas conforman apartados independientes. Esto se debe a que el estudio ecdótico de *El Sigerico*, por las propias características del texto, es intrínseco al establecimiento de los criterios de edición que adoptaré. Como expondré a continuación, la transmisión de *El Sigerico* evidencia que esta obra de Laviano pasó por una triple redacción y esto condiciona tanto una aproximación puramente bibliográfica y crítica, desde la metodología de la filología de autor, como un análisis de las circunstancias externas que condicionaron las reescrituras del texto y que han de conformar necesariamente parte de este epígrafe. En otras palabras, rastrear los testimonios de *El Sigerico* lleva a exponer cómo en ellos se registran los diferentes estadios de redacción de la obra, y en ellos se evidencian también las circunstancias que motivaron tales reescrituras, que en última instancia determinan los criterios de edición que adoptaré. Todos estos elementos se retroalimentan, de forma que deben constituir un epígrafe unitario en este trabajo.

El Sigerico es una tragedia cuya redacción puede acotarse entre 1788 y 1790, según se infiere de los cinco testimonios en los que se conserva. El cotejo de estos documentos, más la consulta de otros archivos extraliterarios, permite reconstruir la transmisión del texto desde su primera manifestación manuscrita hasta su versión impresa; y, con ello, deducir cuál fue su proceso de composición. Para contextualizar mi propuesta de estema y filiación de los testimonios, con su pertinente hipótesis de redacción que sostenga el método crítico empleado para la edición del texto, conviene establecer un breve panorama cronológico en el que situemos el recorrido de *El Sigerico* desde su primera redacción hasta su impresión. De este modo, trabajaré sobre una relación contextual que me permita sostener mis propuestas de interpretación.

Carecemos de datos positivos con los que proponer una fecha en la que Laviano comenzase a escribir *El Sigerico*, aunque planteo dos conjeturas. La primera, que pudo tratarse de una comedia heroica que tendría ya terminada o muy avanzada en años anteriores (en el periodo 1779-1783, momento en el que se concentra casi toda su producción en este subgénero) y que reescribió para adaptarla a un modelo más culto en torno a 1787, cuando comienza a practicar en géneros mejor considerados (véase *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*). La segunda, que se trata de una creación nueva, iniciada a partir de 1784 (cuando Laviano comienza a recibir los embistes de la «rigidez de la crítica» y los criterios clasicistas de calidad comienzan a condicionar su producción escrita) y en la que centra todos sus esfuerzos desde 1786 hasta la primera redacción, finalizada en 1788. En *El Sigerico* se desarrollan temas como la fama pública y la responsabilidad del monarca como gobernante que, si bien no estuvieron ausentes en la primera fase de las comedias heroicas de Laviano (1779-1783), sí son más frecuentes en la segunda, que comienza con *El tirano Gunderico* (1785) y que culmina con esta tragedia; y coincide esta fase con los reveses profesionales, y quizá económicos, que sufrió a partir de su cese como director del Almacén General en 1786 y ante los cuales no considero casual que virase abruptamente hacia una escritura mejor considerada públicamente, como la comedia heroica de contenido ilustrado (*Al deshonor heredado vence el honor adquirido*) y la tragedia clasicista que nos ocupa, *El Sigerico*.

En cualquier caso, a partir de mayo de 1788, fecha en la que se data el primer manuscrito en el que se registra la obra, se pueden rastrear diferentes fases en la transmisión del texto, concretada en los siguientes testimonios manuscritos e impresos que se han conservado.

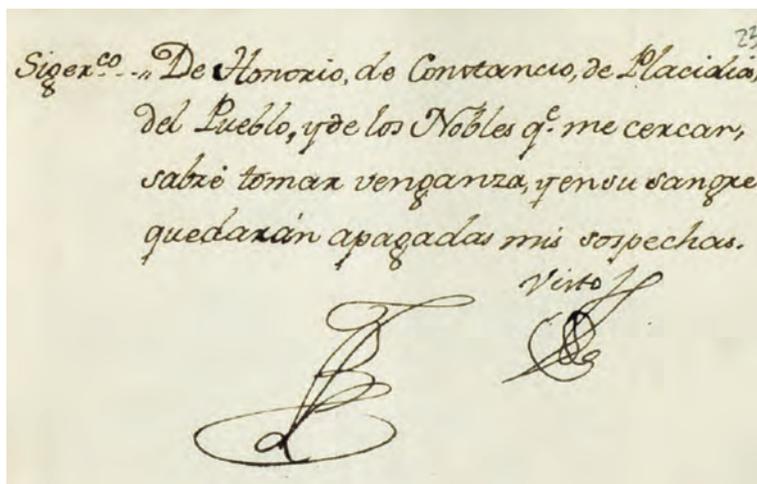
1) Manuscrito de María Ana de Pontejos y Sandoval. *Portada*: Tragedia | El Sigerico | Por | Dⁿ. Manuel Fermin de Laviano. *Año*: 1788. *Signatura*: Manuscrito VIT-199, Institut del Teatre de Barcelona, Colección teatral Arturo Sedó. *Descripción*: 52 f., 26 cm.

Se trata del testimonio más antiguo de la obra, así como su copia más esmerada. Volumen en formato de folio, en óptimo estado de conservación, es una copia en limpio elaborada expresamente como regalo para María Ana de Pontejos, cuñada del conde de Floridablanca: de ahí el lujoso acabado de la encuadernación y el esmero caligráfico, posiblemente fruto de la contratación de un copista. El manuscrito no presenta anotaciones marginales de representación ni censuras de aprobación, sino exclusivamente el texto. La encuadernación, en tapa dura, piel roja y con filigranas doradas, está realizada por Gabriel de Sancha, como indica un monograma en el lomo del volumen; presenta las siguientes características:

Enq. neoclàssica en tafilet vermell, per Gabriel de Sancha (S. XVIII), llom sense nervis, orn. amb ferros daurats amb motius florals, gerro i monograma de l'enquadrador dins quadrats formats per dues rodes de filet fi que emmarquen una roda de cordill més gruixut, plans emmarcats per orla daurada formada per una roda que entrellaça motius florals i petits arcs, els cantells estan daurats amb una roda de tulipes i els contracantells daurats amb una roda amb flor dins roleus, guardes tipus 'plegado español', talls daurats. Antic topogràfic en teixell al f. de guarda volant ant. 'Vitrina A Estante 6' Conserva cinta de punt de lectura de color blau Ex-1.³³

2) 3) 4) Apuntes manuscritos de representación³⁴. *Portada*: Tragedia | El Sigerico | Por | dⁿ. Manuel Fermin de Laviano. | Acto 1 | Ap^o. 1^o | [Rúbrica de Fermín del Rey] *Portada*: Tragedia | El Sigerico | Ap^o. 2^o | Por | Dⁿ. Manuel Fermin de Laviano. *Portada*: Tragedia. | El sigerico. | Ap^o. 3^o | Por | Dⁿ. Manuel Fermin de Laviano. *Fecha*: 1790. *Signatura*: Tea 1-65-4 (A, B y C), Biblioteca Histórica de Madrid. *Descripción*: tres apuntes manuscritos, diferenciados por las signaturas A, B y C. [18] h., [17] h., [14] h.; 22x16 cm. Cada ejemplar cuenta con tres cuadernillos, correspondientes cada uno a un acto de la tragedia.

El manuscrito A está firmado en su portada y en los folios iniciales de cada acto por Fermín del Rey, su apuntador. Es una copia con escasas anotaciones escénicas. Igual ocurre con el manuscrito B, del que no conocemos datos sobre su apuntador.



Rúbricas de Laviano y Santos Díez (manuscrito C, primera jornada, f. 23r).

³³ Tal consta en la ficha bibliográfica del manuscrito en el catálogo MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Institut del Teatre).

³⁴ Testimonios digitalizados en la Biblioteca Digital Memoria de Madrid.

Launq. no le esperara ni loxase.
 por quien soy, y quien soy ^{Juro y protesto} uro al objeto
 omniage cuia Imagen dirige mis acciones.

Corrección autógrafa de Laviano (manuscrito C, segunda jornada, f. 17r).

y por un medio qe mi atucia fragua
 le ^{trahene.} ~~conducen~~ cautelo a este retiro
 por que via. via en el se satisfaga.
 si atanto os revolbas tenes por ciento

Corrección autógrafa de Laviano (manuscrito C, tercera jornada, f. 4r).

El manuscrito C es la copia que se entrega a los censores, pues contiene las pertinentes aprobaciones y licencias en los últimos folios. Está firmado por Laviano al final de cada cuadernillo, así como por Santos Díez en cada uno de sus folios. No puede asegurarse que se trate de una copia autógrafa, si bien identifico algunas pocas correcciones como realizadas por mano de Laviano. En este manuscrito hay pocas anotaciones escénicas y versos señalados por parte de la compañía para su supresión. Estos apuntes corresponden, por tanto, a las fechas de representación conocidas. Se estrena el 6 de julio de 1790 y permanece en las tablas cuatro noches³⁵.

5) Impreso en el taller de la viuda de Ibarra. *Portada*: Tragedia | intitulada | El Sigerico. | Por | D. M. F. D. L. | [Sello del impresor] | Madrid. MDCCXC. | En la Imprenta de la viuda de Ibarra. | *Con licencia. Fecha*: 1790. *Signatura*: T/13474, TI/32 V.4(3), Biblioteca Nacional. *Descripción*: ejemplar impreso. 72 págs., [2] p.; 8°. En portada se lee el nombre del autor oculto tras sus iniciales: «D. M. F. D. L.».

Se trata de una edición tal vez cercana a la fecha de estreno, puede que destinada a aumentar los beneficios que obtendría Laviano a raíz de su venta. Se incluye en su última página un listado de erratas en la impresión. En comparación con otras sueltas coetáneas, incluyendo algunas de comedias de Laviano, esta presenta una realización más cuidada; acorde, por otro lado, con la categoría del taller de impresión.

³⁵ ANDIOC y COULON, *Cartelera teatral madrileña*, pág. 862; HERRERA NAVARRO, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, pág. 262.

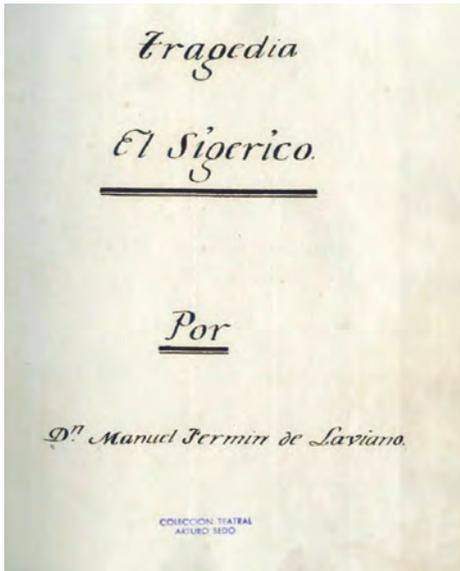
TRAGEDIA
INTITULADA
EL SIGERICO.

POR
D. M. F. D. L.

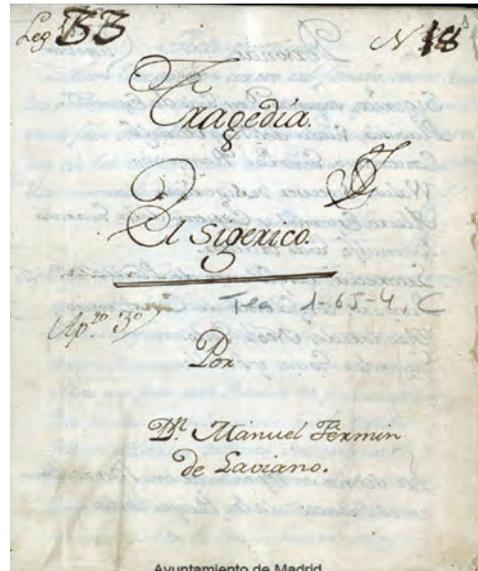


MADRID. MDCCXC.
EN LA IMPRENTA DE LA VIUDA DE IBARRA.
Con licencia.

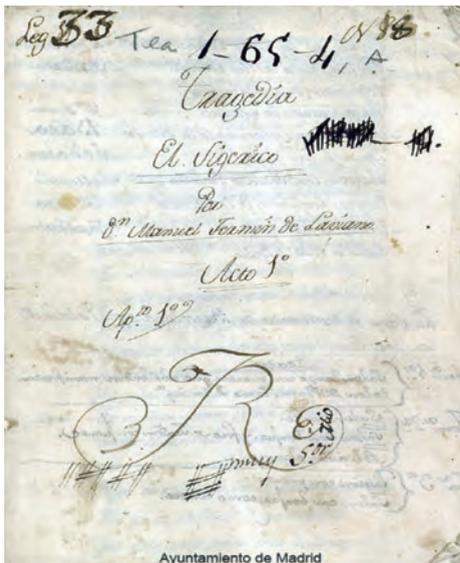
Portada de la edición impresa en 1790.



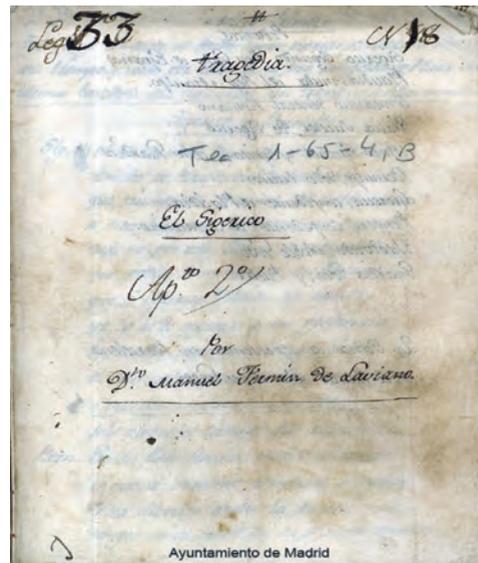
Portada del manuscrito regalado a doña María Ana de Pontejos.



Portada del manuscrito C. Apuntes manuscritos de representación



Portada del manuscrito A. Apuntes manuscritos de representación



Portada del manuscrito B. Apuntes manuscritos de representación

Estos cinco testimonios quedan identificados así en el estema: P: manuscrito de María Ana de Pontejos; M₁: apunte teatral BHM Tea 1-65-4 C (manuscrito con aprobaciones); M₂: apunte BHM Tea 1-65-4 A; M₃: BHM Tea 1-65-4 B; I: impreso en la oficina de la viuda de Ibarra.

A partir de las pruebas documentales que se han conservado, tanto en forma de apuntes y suelta como de otros testimonios contemporáneos que dan cuenta de las vicisitudes de su redacción, se puede reconstruir la historia de la composición de *El Sigerico* en cuatro etapas, que se corresponden con la redacción, revisión, representación e impresión.

1) 25 de mayo de 1788: Laviano le regala a María Ana de Pontejos una copia manuscrita de *El Sigerico* (P). El texto va precedido por la siguiente dedicatoria rubricada:

A la Excelentísima señora doña María Ana de Pontejos y Sandoval

Señora:

Dedicar a V. E. esta poco apreciable producción de mi limitado ingenio no es obsequio a V. E.: es interés mío. No es obsequio a V. E. por faltarla para serlo aquel relevante mérito de que debiera estar adornada para llenar tan digno objeto; y es interés mío porque, a la sombra de la protección de V. E., será más apreciada y menos expuesta a la rigidez de la crítica; y porque esta corta ofrenda me proporciona el honor de declararme reverente servidor de V. E.

Nuestro Señor guarde a V. E. muchos años

Madrid, 25 de mayo de 1788

2) 12-22 de enero de 1790: *El Sigerico* comienza su andadura teatral. En un momento indeterminado durante el año y medio siguiente a mayo de 1788, Laviano entrega una copia de la obra a José Antonio de Armona, corregidor y Juez Protector de Teatros, quien se la remite a Santos Díez González, censor de comedias. Este plantea en ella «varios defectos» y la devuelve a Laviano, quien asume las indicaciones y la corrige³⁶. El 12 de enero, Santos Díez ya ha revisado esta nueva versión y se la devuelve a Armona, junto con la siguiente nota:

³⁶ Este era un procedimiento habitual, que puede rastrearse en las censuras que Santos Díez González declara haber realizado, en forma de apuntes y tachaduras, en múltiples obras de otros dramaturgos coetáneos a Laviano, como Comella y Zavala: pueden consultarse estas aprobaciones a ambos escritores (su alcance se podría apreciar mediante el cotejo de los testimonios textuales correspondientes) en el estudio de EBERSOLE, *Santos Díez González, censor*. Véase también: Jerónimo HERRERA NAVARRO, «Censura teatral y censores en el siglo XVIII», *Crítica hispánica*, 34, 1 (2012), págs. 169-206; especialmente, págs. 174-179, en lo referente a las fases que seguía el proceso censor y a las polémicas producidas por los choques de pareceres entre la censura civil y la eclesiástica, y págs. 195-202, donde se sintetiza el estado de los órganos censores en el último tercio del siglo XVIII.

Devuelvo a V. S. la tragedia intitulada *El Sigerico*, que a V. S. presentó su autor, don Manuel Fermín de Laviano. Y habiéndola examinado y hallado varios defectos, la remití al autor con una apuntación de todos ellos, para que los corrigiese, como lo ha ejecutado, entregándome la adjunta copia corregida. Pero, sin embargo de eso, no la contemplo pieza que merezca el que V. S. emplee su autoridad para obligar a las compañías que la representen, pero sí de que, pasando por las censuras regulares y caminos ordinarios, dé V. S. su licencia para que se represente. Este es mi dictamen, salvo el parecer de V. S., que, como siempre, dispondrá lo que hallare ser justo³⁷.

El apunte autógrafo con el texto ya corregido (M1) se somete a censura. El 20 de enero Cayetano de la Peña y Granda, Vicario Eclesiástico de Madrid, concede su licencia para la representación³⁸. Al día siguiente Armona le remite el apunte de nuevo a fray José Puerta Palanco y, de nuevo, a Díez González; el 22, Puerta da su permiso, y el 23 lo hace Díez (Armona ya había firmado su autorización para la representación el día 22). Esta es su aprobación:

De orden del señor Corregidor y Juez Protector de Teatros, he visto y examinado cuidadosamente esta pieza intitulada *El Sigerico*, tragedia en tres actos, la que es, entre otras que ha escrito su autor, don Manuel Fermín de Laviano, la que más se acerca a la regularidad, dando en ella un testimonio de sus buenos deseos sobre mejorar sus composiciones y contribuir por su parte al lucimiento del teatro. Por lo que soy de parecer que merece la licencia para que se represente.

3) 6-9 de julio de 1790: *El Sigerico* se estrena en el teatro del Príncipe, por la compañía de Manuel Martínez. Se copian otros dos apuntes para su representación (M2 y M3).

4) Verano de 1790: en un momento indeterminado del año, pero cercano en todo caso al estreno de la obra en el teatro del Príncipe, *El Sigerico* llega al taller de la viuda de Ibarra (I). Establezco esta fecha a la vista de la reseña de la representación publicada en el *Memorial literario* en julio de 1790³⁹, pues en ella el reseñista cita versos del texto que muy difícilmente podría haber memorizado, lo que probaría que los copió con exactitud en su crítica teniendo a la vista el impreso.

A la luz de este proceso, es plausible suponer que *El Sigerico* fuese un proyecto en el que Laviano se esmerase especialmente y que apreciase por encima de sus

³⁷ Archivo de la Villa de Madrid: Corregimiento, 1-162-15, ff. 2r-2v.

³⁸ No he localizado en el Archivo Histórico Diocesano de Madrid esta censura eclesiástica en el legajo correspondiente a 1790 (Censuras de libros, caja 9180); tampoco en los correspondientes a 1788-1792 (cajas 9179-9181). Agradezco a Fernando Durán y a Elena de Lorenzo las indicaciones que han orientado mi búsqueda en este archivo.

³⁹ «*El Sigerico*. Tragedia», *Memorial literario*, tomo XX, julio de 1790, págs. 474-476.

De orden del S.^{or} Corregidor, y Juez Protector
de Teatro, he visto, y examinado cuidadosam^{te}
esta Píera intitulada El Sigexico, Tragedia
en tres Actos, laq^{ue} entre otras q^{ue} ha escrito
su Autor D.^o Man. Fermín Saviano, la q^{ue}
mas se acerca a la Regularidad, dando
en ella un testimonio de sus buenos deseos
sobre mejorar sus Composiciones, y contribuir
por su parte al lucimiento del Teatro: por lo q^{ue}
soy de parecer, q^{ue} merece la licencia para q^{ue}
se represente. = Madrid, y Enero 23 de 1790 =
D. Santos Díez
Jov. 23

Aprobación de Santos Díez (M1)

demás obras. Tal demuestra el hecho de que en mayo de 1788 regalara el primer manuscrito que se conserva (P) a María Ana de Pontejos, considerando que desde 1786 estaba casada con Francisco Moñino, hermano del conde de Floridablanca, y que era una de las damas más distinguidas y acaudaladas de la Corte, y conocida por su apoyo a las Artes⁴⁰. Se trata de una copia de caligrafía sobresaliente (léase, costosa) y también lo es la encuadernación, realizada por Gabriel de Sancha, cuyo monograma «GS» se graba en el lomo del volumen⁴¹.

⁴⁰ Natacha SESEÑA, *Goya y las mujeres*, Madrid, Taurus, 2004, pág. 145.

⁴¹ Agradezco a Gabriel Sánchez Espinosa que, con sus pesquisas bibliográficas, me ayudase a orientar el estudio material de la encuadernación del manuscrito P. La encuadernación, de estilo neoclásico, se puede datar entre 1788 y 1820, y presenta las siguientes características: «Las tapas son de cartón recubiertas de taflete rojo, al igual que el lomo; las guardas están marmoleadas con tintas de colores verde, marrón, rojo y negro; las hojas de respeto son de papel verjurado crema; los cortes están decorados con pan de oro; las cabezadas son de hilos de colores rojo y blanco. Las tapas están encartonadas mediante cinco nervios; el lomo está curso y liso; las cabezadas están unidas al lomo; las guardas están marmoleadas mediante el traspaso por contacto de la pintura en la superficie de un líquido mucilaginoso contenido en una cubeta. La estructura de las tapas es simétrica. La decoración se compone de una orla dorada formada por una rueda entrelazada de motivos florales

Pero no podemos afirmar que se lo regalara encuadernado. El hijo de Antonio de Sancha ya había regresado a España en 1788 y, aunque no heredó la imprenta familiar hasta el fallecimiento de su padre (1790), ya en 1766 había recibido el título de encuadernador de Cámara y trabajaba con plena autonomía, difundiendo un estilo de encuadernación acorde con las últimas tendencias venidas de Europa y que se haría característico de su taller⁴². Lamentablemente, no he podido confirmar si Gabriel de Sancha firma con su monograma solo cuando ya dirige el taller familiar o ya lo hacía cuando trabajaba junto a su padre, porque no he localizado encuadernaciones realizadas por Gabriel en solitario y firmadas con el monograma «GS» que se puedan fechar inequívocamente antes de 1790, y es lógico que no pudiese rubricar individualmente hasta que no tuvo control total sobre la imprenta. Que Laviano pagase en 1788 esta encuadernación para perfeccionar su regalo es una hipótesis, a mi juicio, plausible, y en consonancia tanto con la dignidad de la noble receptora del regalo como con la calidad que Laviano le presupondría a su obra, pero choca con el anacronismo que plantea el monograma «GS», seguramente dos años posterior.

En todo caso, de no encuadernarla Laviano⁴³, tuvo que ser Pontejes quien costease la encuadernación (no se conoce ningún otro poseedor del manuscrito que

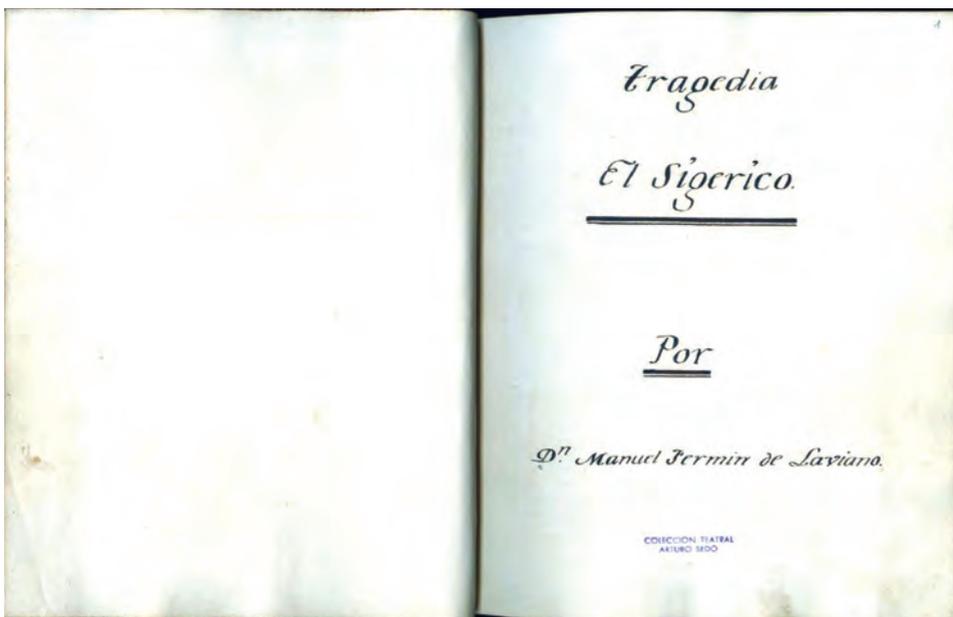
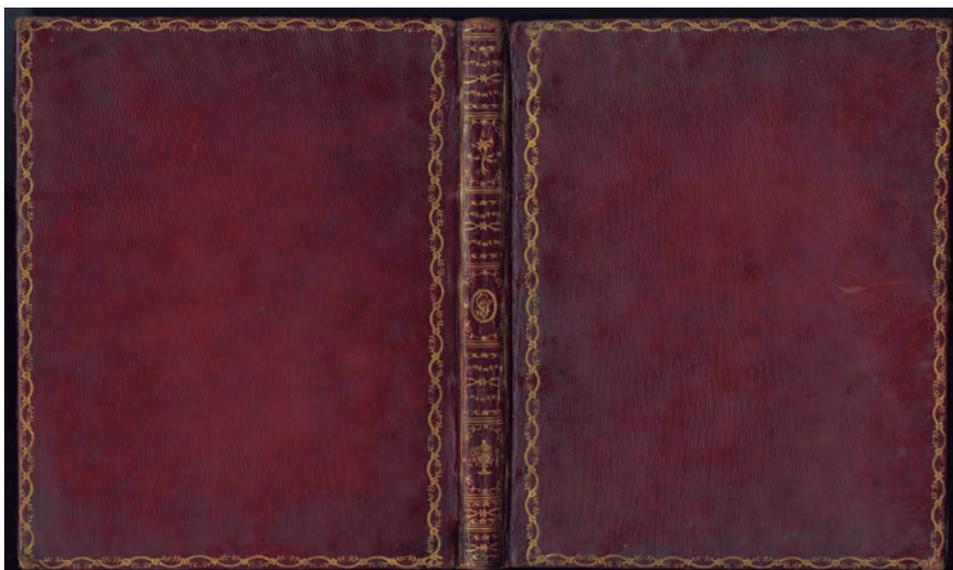
y pequeños arcos; el utensilio empleado ha sido una rueda y la técnica decorativa ha sido el dorado. El diseño decorativo de las guardas está dentro del denominado grupo «gotas», modelo «plegado español» o «español» y consiste simplemente en dejar la pintura tal como cae en el líquido; posteriormente el papel se ha colocado de forma especial, con pequeños movimientos hacia delante y hacia atrás hasta cubrir todo el baño, produciéndose así la apariencia característica del denominado «plegado español», es decir una serie de líneas que confieren un cierto movimiento al diseño. El lomo está decorado con hierros dorados de motivos florales, jarrón y el monograma del encuadernador Gabriel de Sancha «GS» dentro de los entrenervios, junto a dos paletas de hilo fino que enmarcan otra paleta de cuerda más gruesa. Los cantos están dorados con una rueda de tulipas y los contracantos dorados con una rueda con flores formando roleos. Los cortes están dorados y bruñidos. Las tapas están en muy buen estado, con alguna pequeña rozadura y manchas en la tapa delantera y en las esquinas de los cantos, sobre todo inferiores. Hojas de respeto en buen estado. Las cabezadas, cosido y cortes bien conservadas. Conserva resto de cinta de registro». Datos extraídos del Catálogo Colectivo de Encuadernaciones Artísticas, de la Universidad Complutense de Madrid.

⁴² Matilde LÓPEZ SERRANO, «Antonio de Sancha, encuadernador madrileño», *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos Municipales*, 54 (1946), págs. 269-307; Matilde LÓPEZ SERRANO, *Gabriel de Sancha. Editor, impresor y encuadernador madrileño (1746-1820)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Instituto de Estudios Madrileños, 1975, págs. 39-45; Pedro VINDEL, *D. Antonio de Sancha, encuadernador. Datos para la historia de la encuadernación en España*, Madrid, Librería de Pedro Vindel, 1935; Gabriel SÁNCHEZ ESPINOSA, «Antonio y Gabriel de Sancha, libreros de la Ilustración, y sus relaciones comerciales con Inglaterra», *Bulletin of Spanish Studies*, 91, 9-10 (2014), págs. 217-259.

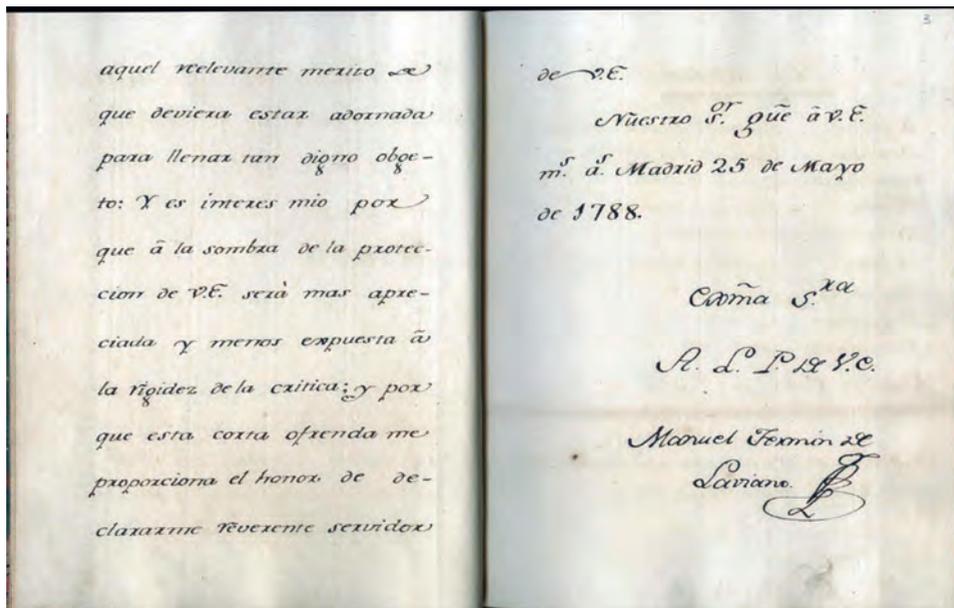
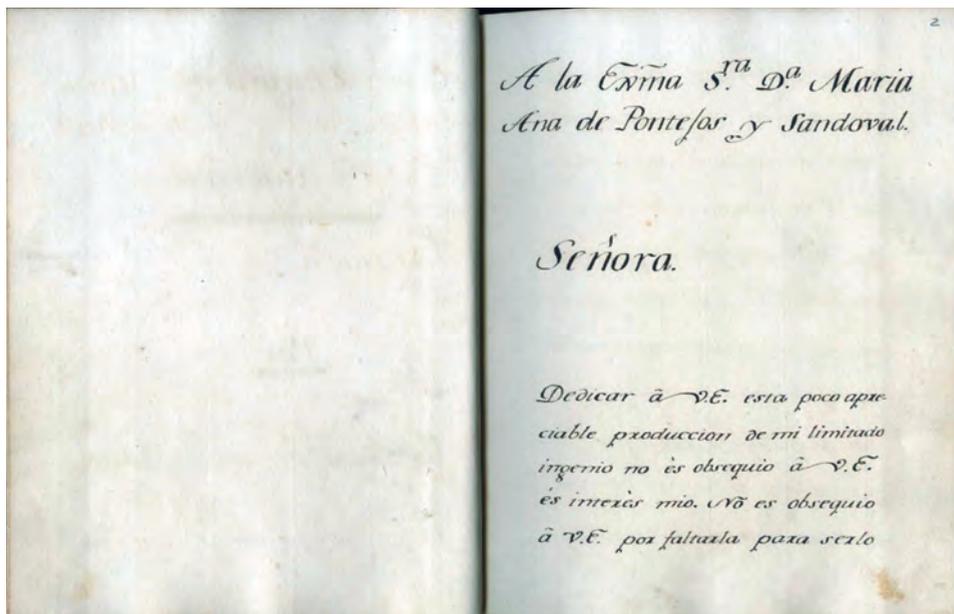
⁴³ Tampoco podemos orientarnos por los rasgos de la encuadernación de *La Nina*, texto del que Laviano le regala una copia en 1790 al conde de Floridablanca y que se conserva en tapas muy posteriores. El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España, signatura mss/15419. Sobre esta obra, traducción de la ópera *Nina*, consúltese: Irene VALLEJO GONZÁLEZ, «La fortuna de *Nina ou la folle par amour* de Marsollier en el teatro español de finales del siglo XVIII», en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830)*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, págs. 529-536.

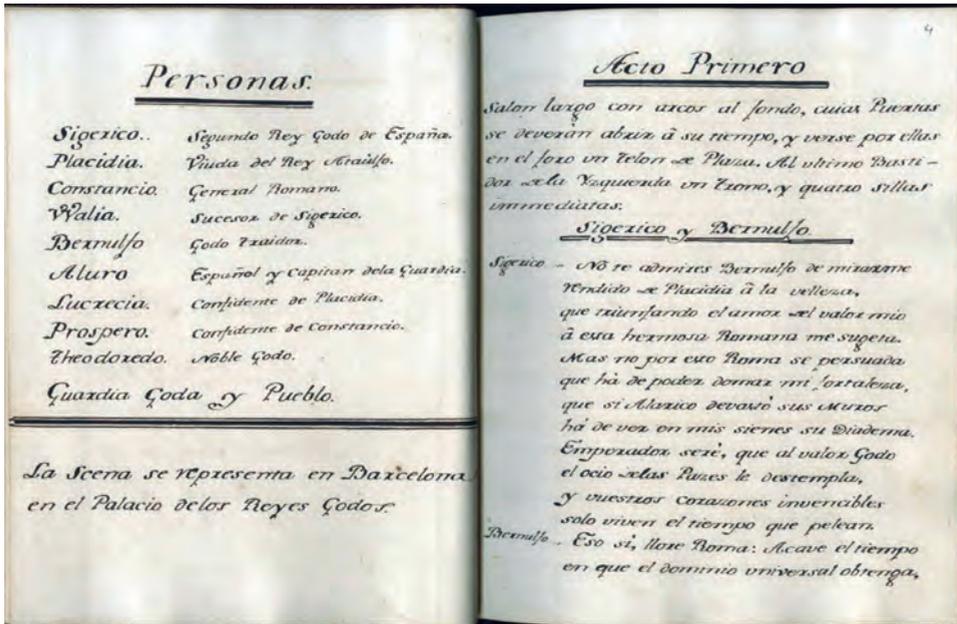
pudiese haberla encargado en estas fechas), lo que denotaría un aprecio especial por la obra que, no obstante, no consta que se tradujera en ningún tipo de protección palpable durante su recorrido escénico: ni recibe un trato especial de favor por parte de la crítica, ni sabemos que se representase en ninguna función nobiliaria particular, ni la impresión fue costeadada por Pontejos; es más, fue realizada en el taller de la viuda de Ibarra y no en el de Sancha.

En todo caso, el manuscrito P denota que Laviano tenía alta estima por *El Sigerico*, y que, como Santos Díez atestiguó en su aprobación en 1790, era la obra en la que había dejado patentes «sus buenos deseos sobre mejorar sus composiciones y contribuir por su parte al lucimiento del teatro». El continente precioso debería corresponder, en apariencia, con un contenido digno: aunque, como veremos en el análisis poético de la obra, esto no se cumple, al menos según los preceptos compositivos que Laviano debió seguir para lograr tal objetivo.



Manuscrito VIT-199. Imágenes cedidas por el Institut del Teatre de Barcelona.





Collatio y stemma codicum: las etapas de redacción

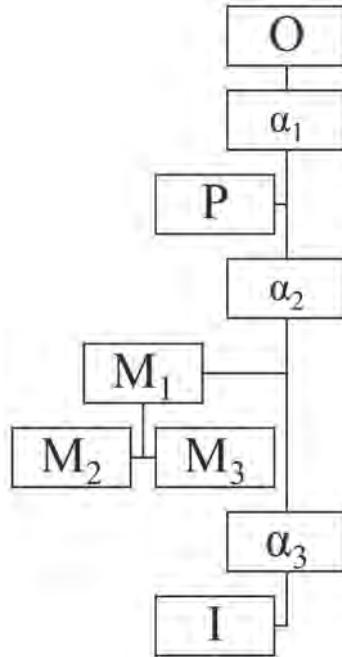
El cotejo realizado a partir de los manuscritos y el impreso ratifican la existencia de las dos versiones diferentes de *El Sigerico* de las que tenemos noticia gracias al testimonio de Santos Díez González: el manuscrito P y el manuscrito M₁; pero demuestra una tercera etapa, pues el impreso (I) presenta ciertas variantes significativas que interpreto como fruto de una tercera redacción, aunque de naturaleza y alcance diferentes a las dos anteriores.

Al encuadrar estos testimonios en la historia textual de *El Sigerico* y su transmisión, se deduce que estas dos fases de redacción no deben ser consideradas como ramas independientes del estema, sino como estadios consecutivos de reelaboración del texto en los que participó de forma activa el autor, y en los que se denotan tanto las actitudes creativas con las que abordó este proyecto como su reacción ante la intervención de la censura como agente literario externo. Trabajo, pues, con la hipótesis de que más que con diferentes arquetipos abstractos debe plantearse la existencia de borradores de trabajo, que agruparé de forma unitaria bajo la denominación alfa (α); borradores sobre los que Laviano realizó todas las copias posteriores, en los tres destinos que determinó para difundir su tragedia: la nobleza, el teatro y la imprenta.

En primer lugar, α_1 corresponde a la primera versión que Laviano escribió de la tragedia. Sobre este manuscrito se realizó la copia en limpio dedicada a María Ana de Pontejos (P). Tanto por su datación (1788, primer testimonio) como por su contenido (texto sin intervención fruto de las indicaciones de la censura), nos encontramos con la versión de *El Sigerico* más cercana y fiel al testimonio original ideal.

Dos años después, sobre el borrador α_1 Laviano realizaría otra copia que envió al corregidor Armona, y este posteriormente a Díez González. Antes de entregar su texto a las compañías para que pasase por todo el procedimiento ordinario de aprobaciones, Laviano busca obtener el beneplácito previo del administrador de los teatros, Armona, lo que bloquea el censor teatral de Madrid, Díez González⁴⁴.

⁴⁴ Si bien era imperativo legal el que las compañías no recibiesen las obras de nuevo cuño hasta que hubiesen sido aprobadas por la censura, en la práctica los dramaturgos se las entregaban con anterioridad, lo que facilitaba



Como este le devuelve el texto con una lista de «varios defectos» que deberían corregirse, Laviano elabora una segunda versión, que denominaré α_2 : en ella estarían reflejadas todas las modificaciones propuestas por Díez, que este remite a Armona. No obstante, es evidente que Laviano no consigue su objetivo. Díez, el 12 de enero de 1790, declara que, pese a que el dramaturgo ha realizado todos los cambios que se le indicaron para mejorar su obra, entiende que no merece que Armona emplee su autoridad para obligar a las compañías a representarla, lo que demuestra que Laviano pretendía granjearse el favor de Armona para que su tragedia se llevase a escena por imperativo del Juez Corrector. Pero Díez González se interpone y, así, *El Sigerico* recorre el camino de las «censuras regulares» para conseguir ser representada en los teatros de Madrid.

En α_2 , por consiguiente, tiene lugar una segunda fase de redacción que queda evidenciada en el manuscrito M1: el apunte resultante de la propuesta de correccio-

y aceleraba la preparación del montaje y los ensayos (HERRERA NAVARRO, «Censura teatral y censores en el siglo XVIII», págs. 175-176). Sin embargo, en el caso de *El Sigerico* todo parece indicar que Laviano no solo quiso evitar el procedimiento ordinario de censuras religiosa y civil apelando directamente y en primer lugar al Juez de Teatros, sino que, a tenor de que el primer apunte manuscrito de representación es directamente el ya corregido y refrendado por Laviano y Díez González, probablemente tampoco llegó a las compañías con anterioridad a que comenzase el proceso censor.

nes de Díez que aplicó Laviano y que finalmente llegó de manos del censor a las de Armona el 12 de enero (así quedaría refrendado por la firma de Díez en todos y cada uno de sus folios). En el texto contenido en este manuscrito se aprecian profundos cambios destinados a modificar el tono y las caracterizaciones de los personajes. Sobre este apunte todavía se realizan algunas modificaciones más en el mismo documento, tanto por indicación de los censores como por decisión de la compañía de Manuel Martínez: algunos de estos cambios son de puño y letra de Laviano. El texto definitivo se traslada a las copias M₂ y M₃, ya destinadas a la representación. La aprobación de Díez de 23 de enero ya citada, en la que declaraba que Laviano en *El Sigerico* daba «testimonio de sus buenos deseos sobre mejorar sus composiciones y contribuir por su parte al lucimiento del teatro», está en consonancia con lo que Laviano ya había expresado en el prólogo de *Al deshonor heredado vence el honor adquirido* de 1787, la primera de sus comedias que llevó a la imprenta y en cuyo prólogo, aunque reconocía su impericia para escribir una obra «digna» por «la hermosura del verso, por la elegancia del estilo ni por la perfección de la rigurosa observancia de todas las reglas», aceptaba de buen grado toda crítica «prudente e instructiva», pues va dirigida a «enmendar mis yerros y enseñarme lo que no alcanzo»⁴⁵. Así pues, M₁ prueba cómo Laviano acepta y aplica las modificaciones y correcciones propuestas tras la intervención de la censura.

Pero aún resta un tercer y último estadio de redacción, α_3 , que sería un original de imprenta no conservado. En todo caso, aunque I reproduce sustancialmente el mismo texto que M₁, transmite algunas de las lecturas solo presentes en P, lo que prueba que Laviano conservaba el texto correspondiente a la primera fase de redacción y seguía trabajando con él. Las variantes significativas que presenta P respecto a M₁, y por tanto permiten discriminar entre α_1 y α_2 , son numerosas y constituirán el grueso del aparato crítico que he formado para la edición del texto. Pero listaré a continuación (del mismo modo que las señalaré en el aparato crítico) las lecciones compartidas entre P e I, comparándolas con M₁, con el fin de demostrar la relación entre α_1 y α_3 .

Cada tabla corresponde a un acto. Entre corchetes, en la columna de versos, indico los correspondientes al manuscrito P. En M₁ se localizan algunas correcciones puntuales, sobre todo de tipo léxico, que Laviano realiza sobre el manuscrito y que se transmiten a los otros testimonios M₂ y M₃. Señalo estos cambios en M₁ con números consecutivos, para indicar los dos estadios de redacción sobre este testimonio.

⁴⁵ LAVIANO, *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, [ff. 3r-5r].

	vv.	P	M1	I
Acto primero	v. 377 [v. 405]	proponernos a todos un arcano	proponeros a todos un arcano,	proponernos a todos un arcano,
	v. 411 [v. 439]	A un Rey, otro Rey solo ofender puede	A un Rey, solo otro Rey ofender puede	A un Rey, otro Rey solo ofender puede,
	v. 498 [v. 526]	a cuantos te sigamos en la empresa.	a cuantos os sigamos en la empresa.	a cuantos te sigamos en la empresa.
	v. 511 [v. 539]	de Roma, y devastó sus altos muros	de Roma, y devastó sus fuertes muros	de Roma, y devastó sus altos muros
	v. 672 [v. 706]	que es fragua en que se funden las fierezas.	1) que es fragua en que se funden las fierezas; 2) que es fragua en que se forjan las fierezas.	que es fragua en que se funden las fierezas
Acto segundo	v. 27 [v. 53]	En este estado, clamo por tu auxilio	1) En estado, clamo por tu auxilio; 2) En tal estado, clamo por tu auxilio.	En este estado clamo por tu auxilio
	v. 255 [v. 292]	del bien que me anheláis y os agradezco.	de que al mío cedéis el gusto vuestro.	del bien que me anheláis y os agradezco.
	v. 289 [v. 326]	reducir a un bocado el odio entero	reducir a un bocado al odio entero	reducir a un bocado el odio entero
	v. 311 [v. 348]	veis que le ocupo porque sea vuestro.	veis que lo ocupo porque sea vuestro.	veis que le ocupo porque sea vuestro.
	v. 491 [v. 528]	que de mi emperador taladró el pecho	que del emperador taladró el pecho.	que de mi emperador taladró el pecho.
	v. 521 [v. 558]	por quien sois, y quien soy, juro al objeto	1) por quien sois, y quien soy, juro al objeto; 2) por quien sois, y quien soy, juro y protesto	por quien sois, y quien soy, juro al objeto
	vv. 522-523 [vv. 559-562]	cuya imagen dirige mis acciones, / y acá en mi corazón grabada tengo / que te has de ver en Roma satisfecha, / o he de perder mi fama, honor y aliento.	1) cuya imagen dirige mis acciones, / y acá en mi corazón grabada tengo / que te has de ver en Roma satisfecha, / o he de perder mi fama, honor, y aliento. 2) que te has de ver en Roma satisfecha, / o he de perder mi fama, honor, y aliento.	cuya imagen dirige mis acciones, / y acá en mi corazón grabada tengo / que te has de ver en Roma satisfecha, / o he de perder mi fama, honor, y aliento.
	v. 622 [v. 652]	que yo la causa soy de sus delitos.	que yo la causa soy de su delito	que yo las causas soy de sus delitos

	vv.	P	M1	I
Acto tercero	v. 67 [v. 71]	le conduciré astuto a este retiro	1) le conduciré cauteloso a este retiro; 2) le traeré cauteloso a este retiro	le conduciré astuto a este retiro
	v. 114 [v. 118]	amague con su filo tu garganta.	1) amague con su filo tu garganta; 2) amague con su filo a tu garganta	amague con su filo tu garganta.
	vv. 273-274 [vv. 279-282]	¡Cuánto me satisface este desaire (<i>aparte</i>) / que sufre mi enemigo! ¡Cuán amarga / le ha de ser a Placidia su sentencia! / Por ella marchó; sígame la guardia,	¡Cuánto me satisface este desaire! / Voy por Placidia; sígame la guardia,	Cuánto me satisface este desaire. / Por ella marchó; sígame la guardia,
	v. 294 [v. 302]	Sácame de mi duda, fuerte Walia.	Sacadme de mi duda, fuerte Walia.	Sácame de mi duda, fuerte Walia.

Como puede comprobarse, las modificaciones son puntuales y, por lo general, poco destacables, o incluso no significativas (véanse las correcciones morfosintácticas). Sin embargo, hay otros cambios que llaman la atención. En M1, Laviano realiza, de su puño y letra, algunas alteraciones en el texto para aplicar bien algunas supresiones de versos indicadas por los censores, bien ciertas modificaciones de estilo. Pero estas variantes no se reflejan en I, lo que me lleva a concluir que Laviano no realizó el original de imprenta a partir de la lectura de M1 sino de sus propios documentos. En todo caso, las lecturas que recupera de α_1 para el impreso, como puede comprobarse en la tabla, no desdican la intervención de la censura; es decir, I recoge en su casi totalidad el texto ya modificado, y los cambios que realiza Laviano a partir del primer estadio de redacción de 1788 son de tipo léxico o morfosintáctico. Únicamente es destacable que recupere los versos 559-560 del segundo acto, «cuya imagen dirige mis acciones, / y acá en mi corazón grabada tengo», que en el testimonio M1 desaparecen; un arrebato pasional enunciado por Constancio que, a mi juicio, no es un caso tan significativo que suponga que Laviano desdice a la censura.

A partir de estos datos, surgen varias cuestiones sobre el procedimiento de trabajo de Laviano y con qué materiales trabajó. ¿Le remitió a Armona, y este a Díez González, el manuscrito original que contenía la primera redacción, que luego se trasladó al manuscrito P, o le envió una copia? Esto que implicaría que, para elaborar el original de imprenta, Laviano trabajaría con dos manuscritos: uno exclusiva-

mente suyo y otro con las correcciones de Santos Díez. No podemos determinarlo a ciencia cierta.

Mi hipótesis, en todo caso, es que el dramaturgo empleó en todo momento un mismo borrador, que pasó por todas las fases de redacción. Sobre él se realiza la copia P en mayo de 1788, y es el que le envía a Armona a comienzos de enero de 1790 y el que corrige con detalle Díez González. Laviano aplica todas estas modificaciones y traslada el texto reescrito a un nuevo manuscrito, el apunte M₁, que vuelve a enviarle a Díez: este rubrica todos sus folios poco antes del 12 de enero y M₁ pasa después (20-23 de enero) por los cauces habituales de la censura para, después, servir de base para otros dos apuntes teatrales (M₂ y M₃) en una fecha indeterminada (podrían corresponder a representaciones posteriores de la obra). Finalmente, Laviano, que ya no tiene en su poder M₁ porque se lo ha dado a la compañía de Martínez pero sí conserva su propio borrador, elabora sobre él la copia de imprenta para I, incluyendo igualmente unas pocas modificaciones de estilo adicionales; esto explicaría por qué no llegaron a I las correcciones manuscritas que realizó en M₁ con posterioridad al 12 de enero de 1790 (aquellas en las que identifiqué la caligrafía de Laviano) y necesariamente anteriores al estreno de la obra en julio.

En cualquier caso, la refutación de esta hipótesis no cambiaría sustancialmente esta propuesta de estema. Más que sobre testimonios concretos, resulta más provechoso trabajar con la noción de fases de redacción. Independientemente de los arquetipos (borradores) hoy perdidos del estema, los tres testimonios principales P, M₁ e I revelan los tres estadios consecutivos de composición de *El Sigerico* en los que intervino Laviano de forma continua y decidida, reelaborando el texto de acuerdo con determinadas condiciones extraliterarias.

En P se registra la versión íntegra de α_1 . Es, a mi juicio, la versión más pura, más cercana a la voluntad original de su autor, y correspondiente a la concepción que tenía sobre la tragedia clasicista y cómo abordó la adaptación de los constituyentes teóricos de este género culto a su propia práctica popular, en la que se especializó en la comedia heroica. En M₁ se recoge la versión final de α_2 . Laviano ha asumido las correcciones de Santos Díez y otros censores y fija un texto pensado para su representación, que pasa entonces a disposición de la compañía de Manuel Martínez. Y finalmente, I es la impresión de α_3 , donde Laviano combina lecturas de las dos fases anteriores. Si bien reproduce el texto ya revisado por la censura, aporta algunas variantes puntuales de la versión original.

Regularidad, personajes y temas

Aunque *La poética* de Luzán es ya un referente lejano en 1788, porque aún no se había publicado su segunda edición⁴⁶, no por ello carece de autoridad. Es plausible, al leer *El Sigerico*, que Laviano atendiese a esta preceptiva y no a las disquisiciones teóricas sobre la propiedad y adecuación de las reglas poéticas clasicistas que se habían desarrollado en las décadas posteriores a 1737. En esta tragedia se aprecia un cumplimiento casi literal de algunas cuestiones que ya habían sido expuestas por los primeros teóricos neoclásicos: la actitud creativa de Laviano, así, denota que, en su empeño por demostrar que seguía las reglas convencionales de escritura meritoria, había recurrido a su más reconocida fuente de autoridad sin atender a otras aportaciones complementarias. Le interesa cumplir con lo que entiende como preceptos ya consolidados más que participar en su comentario.

Si atendemos a definiciones y comentarios más incisivos en cuanto al género trágico y su adaptación a la tradición dramática española, *El Sigerico*, salvo en sus rasgos estrictamente formales, no puede considerarse como una tragedia en el sentido estricto de las convenciones compositivas del género. Comenzando por su título, que proviene del protagonista de la pieza: el tirano sobre el que recae el cambio radical de fortuna, desde el triunfo que lo alzó al trono hasta su asesinato, como castigo providencial a todos sus crímenes. Así pues, la peripecia traumática no afecta al héroe durante la acción: al contrario, los héroes, Constancio y ante todo Placidia, parten ya de una situación de infortunio que se acentúa a lo largo de la tragedia a medida que las maldades de Sigerico van en aumento, de tal manera que ambos desequilibrios solo encuentran su solución en la muerte del rey. Esto no hace que *El Sigerico* sea una «tragedia» única, exclusiva dentro del panorama del género, pero sí que le confiere ciertos rasgos de interés en su contexto: en la progresiva infiltración de la tragedia en la práctica dramática popular.

⁴⁶ Russell P. SEBOLD, «Introducción», en Ignacio de Luzán, *La poética*, edición de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008, págs. 11-98; págs. 81-98.

Esto no implica, aun así, que Laviano desconociese las normas básicas de composición de una tragedia. Luzán define este género como⁴⁷:

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.

Y esto se comprueba en *El Sigerico*, pese a sus particularidades: una obra en la que personajes nobles y heroicos están sometidos a las imprevisibles perversidades de un tirano regicida, lo que motiva la compasión del público, y que culmina con un episodio de justicia poética –la muerte del tirano– que despierta la piedad en el auditorio y revive su fe en la Providencia y el orden natural de las cosas. Pero en este caso el protagonista de la tragedia, aquel que le da título, no es digno de compasión por los errores que su imperfecta naturaleza humana o el designio impredecible del hado le han hecho cometer: al contrario, Laviano parece darle este papel preponderante porque en él, un ser amoral y cruel en extremo, caracterizado en términos inhumanos, deposita todo el *pathos* de la obra, conceptualizado y formulado en recursos dramáticos y temas cargados de un nada disimulado tremendismo.

Las reglas clasicistas: triple unidad, decoro, locución y *pathos* trágico

En *El Sigerico* queda explícito cómo Laviano aplica las reglas clasicistas de unidad. Al ser un proyecto que el autor concibe como demostración pública, ante la nobleza protectora, de que es un escritor de mérito, en *El Sigerico* se aplica la triple unidad de acción, lugar y tiempo⁴⁸. La acción, única, se escenifica con apenas nueve personajes, de los que cinco son protagonistas: se representa el conflicto diplomático entre el reino visigodo y el imperio romano, debido a que Sigerico, que ha ocupado el trono de Ataúlfo tras conspirar junto con Bernulfo para asesinarlo, aún mantiene retenida a Placidia, esposa de Ataúlfo. El tirano pretende aprovechar esta situación para chantajear a Roma y así satisfacer su insaciable sed de venganza y guerra contra el imperio, mientras que Constancio, embajador del emperador romano Honorio (hermano de Placidia), acude a Barcelona para exigir la liberación de la dama, y Walia, consejero de Sigerico, trata de convencer a su señor para que acceda

⁴⁷ Ignacio de LUZÁN, *La poética*, edición de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 486.

⁴⁸ Nos orientamos también por el modelo de análisis poético y tipológico recogido en CAÑAS MURILLO, «Sobre la poética de la tragedia neoclásica española».

a la petición de Roma antes de declararle la guerra. Los incidentes se concentran a medida que avanza el segundo acto y durante todo el tercero, encaminados todos a presentar continuos impedimentos a la liberación de Placidia, paralelos a las maquinaciones de Sigerico para guerrear contra Roma; aunque se vaticina una acción adicional relativa a la conjura de Bernulfo contra el tirano, nunca se llega siquiera a iniciar de manera activa en la trama. Por tanto, se cumple este principio de unicidad.

No obstante, la crítica en el *Memorial literario* ya señaló que esta tragedia fallaba en la aplicación de principios básicos del género, referidos a la integridad de su acción y su potencial catártico⁴⁹:

Esta composición carece de interés: no hay afectos trágicos ni brillan en ella pasiones sublimes. [...] Aunque se quitaran algunos pedazos a esta composición, no se advertiría por esto defecto alguno. De lo que se infiere que, si hay interés, este no crece; antes bien, queda ahogado entre tantos razonamientos fríos e inútiles. [...] Pero del contraste de pasiones, del enredo, del interés, de la conexión y enlace de unos incidentes con otros, de las pruebas, etc., no habrá muchos que den una razón exacta porque no hay principios ni fundamentos.

La acción se dilata a través de escasos acontecimientos climáticos: únicamente se producen cambios de fortuna al final del segundo acto, cuando Placidia y Constancio son descubiertos por Sigerico, y del tercero, cuando Placidia es ultrajada públicamente y Sigerico es asesinado. Los continuos fingimientos de Sigerico no propician anagnórisis relevantes que motiven avances en la trama. Tal y como se indica en el *Memorial literario*, los diálogos son repetitivos, basados principalmente en la relación que hace Sigerico de sus maldades, las expresiones de odio que le profieren sus enemigos, los consejos desoídos de Walia hacia el monarca y las fallidas declaraciones de amor del tirano hacia Placidia. El enredo, por tanto, es inconstante en su desarrollo, lo que repercute en un escaso interés hacia las peripecias de los protagonistas positivos y compromete el impacto emocional de la pieza en el público, más allá del choque efectista que produce la tremendista muerte de Sigerico. Y esto entronca también en cómo los personajes se construyen, tal y como se indica en la crítica, sin el carácter sublime que precisan en este género.

Tras la lista de personas se indica que «la escena se representa en Barcelona, en el palacio de los reyes godos». En realidad, cada acto se desarrolla en una o dos estancias diferentes del palacio real, por lo que Laviano cumple igualmente con el principio de unidad, aunque más laxo en su aplicación. El primer acto se sitúa en

⁴⁹ «El Sigerico. Tragedia», *Memorial literario*, tomo XX, julio de 1790, págs. 474-476.

un «salón largo» donde se coloca el trono y se celebran las cortes, con arcos que dan vista a una plaza en la que se congrega el pueblo; el segundo, en un «salón corto», sin más indicaciones, y en un «salón hermoso» que da paso a un «jardín ameno»; el tercero comienza con una «pieza de prisión» y culmina en el mismo salón del trono del acto primero.

En el aspecto temporal, la brevedad del reinado de Sigerico, consignada en las crónicas, impele a que la representación de sus últimas horas de vida atienda a inmediatez y concreción. La acción se desarrolla en apenas veinticuatro horas: tras las cortes del primer acto, Lucrecia, en el segundo, concierta con Aluro el encuentro esa misma noche en el jardín entre Constancio y Placidia; la pieza de prisión del tercero transcurre por la noche, lo que nos indica Bernulfo cuando les anuncia a los presos Aluro y Próspero que serán ejecutados al día siguiente, «antes que el sol termine su carrera» (acto III, v. 153); esa misma mañana, justo un día después de que se celebrasen las cortes, Sigerico es asesinado y Placidia es liberada.

En cuanto al estilo y la locución, debemos detenernos en los agonistas de la pieza. Las comedias heroicas de Laviano habían ido desterrando progresivamente a los personajes populares, abandonando así la fórmula tragicómica y el uso del gracioso o de rústicos, lo que ya no era del gusto del público⁵⁰. Por tanto, *El Sigerico* no supone una innovación formal en ese sentido, ni en la carrera de Laviano ni mucho menos en su contexto dramático. Pero, al ser consciente de que el estilo y el tono han de ser trágicos, cumple con este requisito a rajatabla: así lo manifiesta de forma explícita, en boca de Walia, quien ante las quejas de Placidia y Constancio sostiene (acto III, vv. 381-384):

Las grandes aflicciones no se han hecho
para comunes e inferiores almas.
Cobrad aliento, ved que el alma vuestra,
por ser tan grande, sufre injuria tanta.

Y así hace Laviano. *El Sigerico* es una tragedia hiperbólica en todos sus aspectos. Si Luzán proponía que la locución de los personajes nobles estuviese de acuerdo con tal categoría social, por lo que «su estilo ha de ser alto, grave y sentencioso», así tratará de hacer Laviano en su tragedia. Pero incurre paradójicamente en el error que Luzán ya advirtió sobre el estilo «túrgido» e hinchado: en disimular con metáforas rebuscadas y ripios extravagantes (defecto que los críticos señalaban continuamente en la poesía dramática popular⁵¹) sentencias que no requieren de un

⁵⁰ BERBEL RODRÍGUEZ, *Orígenes de la tragedia neoclásica española*, pág. 204.

⁵¹ El romance de Leandro Fernández de Moratín titulado «A una dama que le pidió versos» es representativo de esta reacción crítica. En él, además, designa a Laviano como aquel autor por el que «la ruda plebe merienda [...]

«estilo sublime». Así, en *El Sigerico* se recurre a un lirismo forzado que caracteriza a personajes sobreactuados: esto es especialmente patente en el tirano Sigerico, de estilo afectado y tremendista en sus interacciones o monólogos, en los que amenaza a otros personajes o manifiesta sus dudas («¡Oh, qué sombras me asaltan! ¡Qué borrasca / que corre el corazón dentro del pecho!»; acto II, vv. 121-122). Abundan también las metáforas: Placidia designa a sus hijos muertos como sus «seis tiernos claveles» y de sí misma desea haber sido «racional pelícano» que alimentase a sus hijos con su propia sangre, y le suplica a Constancio que tanto él como Honorio «limen de opresión los duros yerros, / destrocen las cadenas de mi infamia» (acto II, vv. 518-519); Constancio, por su parte, confiesa que el pesar de Placidia «fue cuchillo / que de mi emperador taladró el pecho» (acto II, vv. 527-528); Sigerico describe el anochecer con los versos «Al punto que la noche extienda el manto, / pues se aproxima ya su triste aspecto» (acto II, vv. 163-164).

Asimismo, se gradúa frecuentemente la imposibilidad de algún hecho o la caracterización extrema de algún personaje mediante comparaciones con elementos cósmicos. Así, Placidia denomina a Sigerico «el tirano más sangriento que ha visto el mundo ni sufrió la tierra» (acto I, v. 111); declara que «antes verás juntarse las estrellas / con el globo terrestre, y que las aves / en los salobres cóncavos se albergan» (acto I, vv. 142-144), «habrá mudanza en la carrera / del Sol y de la Luna» (acto I, vv. 250-251) y «que se trastorne el orden de los tiempos / y que niegue la tierra sus productos» (acto II, vv. 322-323) que darle la mano como esposa. Los improperios de Placidia continúan en ese estilo: desea «reducir a un bocado el odio entero / que encierran en su pecho los mortales» (acto II, vv. 326-327) y alimentarse de él para descargarlo en Sigerico, y le increpa que «es más fácil trastornar la tierra que conseguir se ablande el pecho tuyo». Pero esta imperturbabilidad también es propia de Placidia: según Walia, más fácil sería «desplomar los cielos» y nombrarla «reina del universo» que conseguir que admita casarse con Sigerico.

Donde más se aprecian ejemplos de este lirismo hinchado es en las expresiones prototípicas de amor y sentimiento, de estilo barroquizante. Se localizan en las apelaciones de Sigerico y Constancio, en su función de galanes, hacia la dama Placidia, si bien difieren entre sí en tono y finalidad, pues donde Sigerico finge su sentimiento, en el caso de Constancio es auténtico. Y Placidia responde a estos requerimientos de manera acorde a la intención que detecta en el emisor: cuando Sigerico le declara estar «herido» de amor y que «de vuestros labios pende el quedar muerto» (acto II, v. 296), Placidia le caracteriza como «sirena racional que, con

las mal cocidas menestras»: con este término metafórico define el teatro de nuestro autor como mezcla irregular y vulgar de elementos discordantes. Puede leerse este poema en: Leandro FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Obras de D. Leandro Fernández de Moratín. Obras sueltas*, IV, Madrid, Imprenta de Aguado, 1831, págs. 261-263.

tu canto, / quieres adormecer mi sentimiento» (acto II, vv. 317-318) y le responde con unos versos que el crítico del *Memorial literario* no pudo sino destacar como «expresiones cultas» (acto I, vv. 353-360):

Fecundo ingenio de especiosas frases...
 copioso archivo de mentidos ecos...
 monte vestido de olorosas flores
 y preñado de bárbaros incendios...
 ¡[...] combatir a un alma que fluctúa
 en el amargo mar de sus tormentos!

Un lirismo exagerado que en más de una ocasión compromete la solemnidad de la tragedia. McClelland señala⁵², en mi opinión acertadamente, que algunos versos de *El Sigerico* denotan una comicidad que en absoluto casa con la solemnidad pretendida para la tragedia. Esto trastoca la correcta expresión de los sentimientos que se presupone para este género. Más aún, prueba la impericia de Laviano para estos menesteres. Las interpelaciones de Placidia a Sigerico están cargadas de una ironía que sin duda despertaría las risas del auditorio; no creo que Laviano, imbuido en el expreso deseo de adaptarse a la regla neoclásica, fuese consciente de que ese recurso no era nada apropiado para los objetivos de su tragedia. Sin embargo, tal vez se dejó llevar automáticamente por una forma de expresión que sí había empleado en las comedias heroicas, porque formaba parte de la poética de este género y conectaba con el «ruidoso» público que acudía a la función buscando espectáculo y no por la calidad poética y sentimental del texto.

En todo caso, Laviano incurre en el mismo fallo por el que ya fue ridiculizado en sus *Endecasílabos al nacimiento de los infantes gemelos*⁵³: emplear un estilo pretendida y explícitamente elevado, que denote erudición, buen gusto y propiedad, pero que en realidad demuestra su poca habilidad lingüística y poética. Movidado por la necesidad de que la locución de los personajes de esta tragedia sea acorde con su condición noble y obligado a seguir las reglas del decoro escénico, Laviano exagera los recursos retóricos que emplea, especialmente metáforas. Así se aproxima más al estilo arcaizante y pomposo de las comedias heroicas, tan denostado por los críticos, pero en el que él ya tenía experiencia, que al requerido para una tragedia bien compuesta; no en vano, en el *Memorial literario* se señaló específicamente este defecto, al indicarse que «se advierte que la mayor parte de los versos son muy duros y fríos, que no hay elección de palabras en ellos: aun nos aventuraríamos a decir que

⁵² Ivy McCLELLAND, *Spanish Drama of Pathos. 1750-1808*, vol. 1, «High Tragedy», Liverpool University Press, 1970, pág. 256.

⁵³ ESCALANTE VARONA, «Fornier contra Laviano».

no son versos». Es más, en la caracterización de estos personajes se aprecia la fuerte oposición que se establece entre la habilidad del dramaturgo y sus pretensiones; una tensión entre la configuración tipológica de los agonistas según estándares de la comedia heroica popular y un patente esfuerzo por otorgarles un *pathos* trágico.

Héroes, nobles, damas y poderosos

Conforme es habitual en la composición de una tragedia, los personajes se construyen pensando en su potencial aleccionador y su condición de transmisores de ideas, y no tanto como agonistas con una psicología compleja. Son representantes de la colectividad, más que individuos con pesares propios. Como personajes elevados, sus sufrimientos particulares repercuten en toda la sociedad⁵⁴. La caracterización de los agonistas de *El Sigerico* responde a los tipos habituales del género de la tragedia, con sus funciones con las que contribuyen al debate político que estructura la pieza.

Constancio y Placidia son héroes que mantienen entre sí una relación sentimental como galán y dama. Sigerico es el poderoso, el monarca, con rasgos sumamente negativos como tirano, y galán fingido frente a Placidia. Walia es consejero, confidente y noble, que sirve de contrapunto a la fiereza de Sigerico; Bernulfo también comparte esta caracterización, si bien con connotaciones negativas que lo hacen equivalente a Sigerico. Aluro, desde el bando godo, y Próspero, desde el romano, son también caballeros, en los que su condición de militares y guardianes se superpone a la de consejeros; Aluro establece también una relación sentimental con Lucrecia, confidente de Placidia, ambos como galán y dama (pero solo en el texto transmitido en P); Theodored, por último, es un personaje incidental, sin especial peso en la trama.

Laviano adopta un principio esencialista como fundamento en la construcción de estos personajes: sus rasgos caracterizadores son consustanciales a su naturaleza, dependiendo de si esta es negativa o positiva. Hace explícita esta decisión creativa continuamente en boca de cada uno de los protagonistas. Sigerico declara que todo en él «es violento» y solo lo deleita «verter sangre»; Aluro se considera leal por naturaleza, mientras que acusa a Bernulfo de estar «vinculado» a la traición (algo que también indica Walia: «la traición que es en ti naturaleza»); Constancio manifiesta que es «romano», lo que justifica su ardor guerrero y su soberbia y lo empuja a enfrentarse contra la tiranía; Placidia declara que, puesto que «robusto

⁵⁴ Sobre la caracterización tipológica de los personajes trágicos, véase también: ANTONIO MENDOZA, «Aspectos de la tragedia neoclásica española», en *Anuario de Filología*, 7 (1981), págs. 369-389; CAÑAS MURILLO, «Sobre la poética de la tragedia neoclásica española».

o débil suele ser el hombre / según el alimento y la crianza», entonces en ella «es robusta ya mi tolerancia» (acto III, vv. 313-316), puesto que «se alimenta y vive» de pesares.

Se plantea así una dicotomía radical, en la línea de lo propuesto en el género trágico. Las actitudes y reacciones de los personajes emanan de su naturaleza. Esto predispone a la resolución del conflicto: los sentimientos nobles son los que caracterizan personajes intrínsecamente buenos, mientras que las pasiones egoístas y sanguinarias conforman personajes malvados que acaban recibiendo el justo castigo providencial a sus crímenes.

SIGERICO: EL TIRÁNICO REY DE LOS GODOS

Sigerico fue el cuarto rey de los godos, y su reinado no se extendió más allá de unos pocos días en el año 415 d. C. Pese a que colaboró firmemente en la conspiración regicida contra Ataúlfo, pues los nobles godos no compartían los planes de su rey para firmar la paz con los romanos, finalmente también planeó treguas con ellos, fuese por temor al poder del imperio o por deseo de ejercer un poder absoluto sobre sus súbditos. Se considera que mandó ejecutar a sus contrarios, pese a que su reinado fue muy breve. Finalmente fue también asesinado por sus capitanes.

Según algunas crónicas, Sigerico cojeaba debido a un accidente cuando montaba a caballo. No hay datos de representación que indiquen si este rasgo se trasladó a la escena como recurso de actuación, para así reforzar la configuración visual del personaje como antagonista, afectado por una tara física: en lo que respecta al manuscrito de Laviano y a los apuntes teatrales, no se hace ninguna referencia a ello. En cualquier caso, en el plano exclusivamente textual la caracterización del tirano es inequívocamente negativa y redundante en los diferentes rasgos que aplica Laviano para construir este personaje. Principalmente, son tres: es un monarca sanguinario, impío y mentiroso en extremo, de forma notoria para el resto («Tus maldades / ya las tenía el orbe comprobadas», acto III, vv. 451-452) y sin que en él este comportamiento entrañe ningún arrepentimiento. Un personaje plano e hiperbólico en todo aspecto de su maniquea personalidad: un cúmulo de toda maldad, de toda aversión contra cualquier tipo de bondad, que ansía ver aniquilada para así mantener su poder y su estatus de gobernante temible, retorcido y brutal.

La violencia es consustancial a su existencia y motiva sus acciones, tal y como él mismo declara: «tema el que se oponga que mis iras / trascendiendo a su pecho le deshagan» (acto III, vv. 243-244). Alcanza niveles de inaudito sadismo para sus coetáneos, como cuando, ante la visión del agonizante Bernulfo, al que acaba de apuñalar, asegura que «me glorío en ver cómo te bañas / en tu perversa sangre»

(acto III, vv. 538-539). Esta ferocidad le lleva incluso a asumir el genocidio como herramienta válida para mantenerse en el poder, ya sea el pueblo destinatario primero de su ira o víctima colateral de sus planes de venganza contra los enemigos romanos: «para vivir en él [el trono] sin enemigos, / acabar quiero a cuantos serlo puedan» (acto I, vv. 107-108), afirma una vez ha usurpado la corona; jura «tomar venganza» de los romanos, los nobles y el pueblo que «me cercan [...] y en su sangre / quedarán apagadas mis sospechas» (acto I, vv. 749-750) de estar siendo víctima de una conspiración para derrocarlo; está decidido a agotar todo el erario y los efectivos de su ejército con tal de derrotar en guerra a Roma («pues la quieren [la guerra], he de sostenerla / hasta acabar con Roma o con mi pueblo»; acto II, vv. 772-773); y le niega a sus súbditos cualquier expresión de compasión hacia los sufrimientos de Placidia, afirmándole a la dama que «si se declarasen en tu auxilio / sus últimos alientos respiraran» (acto III, vv. 463-464). Es, pues, un personaje retorcido e indolente ante el dolor ajeno. Desoye las apelaciones a la necesaria ecuanimidad que le debe ser natural por ser rey («Eres monarca y, si eres justiciero, / piadoso debes ser en igual grado», le indica Constancio; acto II, vv. 688-689), y da prioridad a su carácter homicida y vengativo («seréis todos / materia en que se sacie mi despecho», le contesta Sigerico; acto II, vv. 699-700).

El tremendismo sangriento, que es uno de los recursos más característicos de esta tragedia, está plenamente asimilado en el carácter del tirano, quien lo utiliza para justificar sus imperdonables acciones: «quien debe la corona al regicidio / deba su subsistencia al ser sangriento» (acto II, vv. 143-144). Él mismo lo declara en su primer soliloquio en la tragedia: «Todo es fingido en mí, todo es violento» (acto I, v. 103); así lo certifica Placidia, al arremeter contra «tu corazón nacido a ser verdugo / del amor, la virtud y la inocencia» (acto I, vv. 695-696). Es un embaucador nato, lo que le ha permitido que los soldados godos, con el beneplácito del pueblo, lo admitan como nuevo rey, desconocedores de su maldad innata: posición desde la que maquina sus futuras maldades. No obstante, sus fingimientos son notorios para el resto de los miembros de la Corte, quienes advierten que Sigerico fue hombre de confianza de Ataúlfo y lo traicionó repentinamente; esto condiciona las relaciones que mantiene con él sus consejeros, Walia y Bernulfo, así como sus enemigos, Placidia y Constancio. Este contraste entre apariencia y realidad se intensifica con el tono irónico con el que se formulan las mentiras de Sigerico (lo que tal vez comprometía en escena su verosimilitud): así, el rey es amanerado al confesar las presiones que le supone gobernar («paréntesis haré con la tarea / de ser servido y de mandar en todos. / ¡Oh, esplendor! ¡Oh, corona, cuánto pesas!»; acto I, vv. 86-88) y miente, tanto en apartes como en diálogos a viva voz, al enunciar sus buenas intenciones («escuchadme, / que a todos haré ver que en mí se hallan / sentimientos

tan rectos que mi mano, / si hasta aquí os ofendió, ya os desagracia», proclama antes de acuchillar a Bernulfo; acto III, vv. 513-516).

Esta oposición entre apariencia y realidad es un recurso que se emplea de manera recurrente en la relación entre Sigerico y Placidia, pues el rey trata de granjearse el beneplácito de la reina al mostrarse enamorado de ella y pedirle insistentemente matrimonio. Pero esto no es más que otro fingimiento del tirano («Placidia viene: mi ficción entablo»; acto I, v. 109): una actitud torpe e inapropiada, pues revela la indolencia del rey hacia la dama a la que ha causado un daño inconcebible al asesinar a su marido e hijos y a la que planea seguir hostigando con declaraciones de amor ensombrecidas por los crímenes que ha cometido («Si tú supieses bien lo que me cuesta / el fingir un amor que es tan opuesto / a los rencores que mi pecho hospeda»; acto I, vv. 258-260). Y es una estrategia que alcanza niveles inéditos de crueldad cuando Sigerico asume sus crímenes y trata de justificarlos en su supuesta intención de proteger a Placidia frente a la furiosa turba de conjurados contra Ataúlfo: «Si hice aquel sacrificio, el Cielo sabe / cuánto fue mi pesar, cuál la violencia / con que le ejecuté. [...] / Fue indispensable el medio, aunque sangriento» (acto I, vv. 189-203). Declaración con la que, además, acentúa su impiedad, pues apela a Dios para jurar falsamente su arrepentimiento y la justificación de un imperdonable acto de sangre. Cuando se revela el matrimonio concertado entre ella y Constancio, Sigerico tiene vía libre para ejecutar sus inquinas: «La tuve amor, sí, fiero, se le tuve, / pero pasa a ser ya aborrecimiento, / y ella, que ha despreciado mi fineza, / sentirá de mi encono los extremos» (acto II, vv. 706-709).

Aun así, todos los tópicos de expresión de amor están aquí contenidos: Placidia es «dueño» de Sigerico, cuyo corazón «en la llama de amor por ti se incendia» (acto I, v. 122); si vuelve a Roma, junto a su hermano Honorio, será como «dejar sin luz este hemisferio» (acto II, v. 312); y Sigerico, si su pasión no es correspondida por la reina, confiesa que «de vuestros labios pende el quedar muerto» (acto II, v. 296). En términos semejantes en cuanto a hipérbole, aunque ya no fingidos en este caso, se expresa Placidia; una expresión incoherente con el tono trágico necesario para una obra de este estilo y que se ve perjudicada también por otras respuestas de tono afectado que le espeta la dama al rey a lo largo de la obra (acto II, vv. 285-292):

Si esa esperanza (¡ay, triste!) es producida
de las muchas finezas que os merezco,
bien podéis animarla en el seguro
de que procuraré daros el premio.
[...] Me tenéis dadas pruebas muy sublimes
del bien que me anheláis y os agradezco.

Pero son casos minoritarios: por lo general, Placidia rompe todas las normas

del decoro al proferir insultos contra su rey frente a él, afeándole sus mentiras: «Ese exterior humilde que presentas / con aparente abominable aspecto, / es una nube vil, encubridora / de la inhumanidad de que eres centro» (acto II, vv. 365-368). La maldad absoluta de Sigerico queda patente en la tragedia, sellando su destino funesto no tanto por el asesinato de Ataúlfo y sus seis hijos, sino por el ultraje que comete contra Placidia al hacer que camine frente a su caballo, cual presa, humillándola por las calles de Barcelona. Insulto con el que establece una infausta contrapartida con la idea de fama póstuma y global que constituye un estándar de comportamiento noble y ejemplar para los personajes positivos de la obra, pero que para Sigerico es solo una excusa para cimentar públicamente su maldad, de la que es consciente y que promueve como manera de consolidar su poder, aterrando a sus enemigos (acto II, vv. 708-721):

ella, que ha despreciado mi fineza,
sentirá de mi encono los extremos.
[...] después que esté abatida
su soberbia y la tuya por tal medio
que a los tiranos de la edad futura
en igual caso sirva de modelo.

En todo caso, es un fingimiento continuo del que son conscientes sus subalternos: incluso para Bernulfo, su cómplice en el asesinato de Ataúlfo, quien sabe que «él me antepone a todos en su aprecio; / pero esta estimación tan aparente / juzgo que encubre su interior veneno» (acto II, vv. 186-188). No está desencaminado en sus sospechas: Sigerico, nada más comenzar la tragedia, en su soliloquio introductorio jura que «Yo pondré en ejercicio tus traiciones / y morirán contigo mis sospechas» (acto I, vv. 97-98). La traición que cometió contra su rey Ataúlfo y el hecho de que relegase el golpe fatal del puñal regicida en Bernulfo son crímenes demasiado evidentes como para que el resto de los personajes pueda fiarse de él. Además, como rey que es capaz de dañar conscientemente a su pueblo para mantenerse en el trono, en vez de emplear ese poder para garantizar la felicidad pública y colectiva, Sigerico ya no es legítimo para la corona. Empero, ya había perdido toda legitimidad al obtenerla mediante el regicidio.

Esto lleva a que, desde la perspectiva de sus enemigos, sea caracterizado con rasgos animales y se acentúe su condición bestial: sobre todo por parte de Placidia, quien continuamente se refiere a él, incluso en su presencia, con el apelativo de «inhumano» o «fiera». Sigerico es «monstruo protervo» a quien se le niega cualquier rastro de humanidad; «sirena racional» que engatusa a incautos y los conduce a su perdición. Constancio también comparte esta actitud, incluso aunque sea indeco-

rosa para su misión en Barcelona, que es la de embajador y emisario del emperador Honorio: no duda en calificar a Sigerico de «monstruo horrible» o «aborto de una fiera».

Esta inhumanidad es la que legitima la conjura asesina contra él; puesto que es «fiera salvaje», debe ser «cazada»: «¡Cómo los hombres / no te destrozan, no te despedazan!» (acto III, vv. 373-374), se pregunta Constancio tras la última humillación a la que el tirano somete a Placidia. La intervención ha de ser rápida y precisa, como golpe de cirujano que acabe con una infección contagiosa y mortal, salvaguardando así la integridad de la patria: «Un corazón y un brazo faltan solo / que deshagan la imagen inhumana / del fiero Sigerico, siendo a un tiempo / vengadores del pueblo y de la patria» (acto III, vv. 65-68). Y en ella deberían participar los héroes de esta tragedia: pero, paradójicamente, sobre ellos no recaerá la resolución del conflicto.

CONSTANCIO Y PLACIDIA: LOS HÉROES ENAMORADOS

La pareja de Constancio y Placidia sirve en *El Sigerico* para tratar los dos temas principales de cualquier tragedia dieciochesca española: la política y el amor. El conflicto producido por la retención de Placidia en Barcelona tras el asesinato de Ataúlfo es de índole política porque aviva la enemistad entre romanos y visigodos, y se ve sacudido por la conjura orquestada por Sigerico y Bernulfo. Constancio, sin embargo, será un héroe «truncado», puesto que su caracterización primordial en la tragedia no es la de depositario del cambio de fortuna y sufridor de infortunios, como tampoco la de ser quien resuelva el conflicto. Más bien, será un héroe al estilo de la comedia heroica y militar, pero que, debido al decoro preceptivo en toda tragedia neoclásica, no podrá canalizar su potencial guerrero en ninguna espectacular hazaña.

Históricamente, Constancio fue un general romano y líder de los ejércitos de la Galia. Escaló puestos de poder y ganó la confianza del emperador, hasta que finalmente fue coronado como co-emperador del Imperio de Occidente, bajo el nombre de Constancio III. Sin embargo, su gobierno fue breve, de no más de unos pocos meses, antes de su fallecimiento.

Para la construcción del personaje en *El Sigerico*, sin embargo, su trayectoria biográfica sirve solo como marco de referencia. En el Constancio trágico se aprecia una configuración prototípica, basada en rasgos del galán y del héroe de la comedia heroica. Su valor es notorio para el resto de romanos, a la par que su ferocidad («Constancio generoso, el valor tuyo / temor me causa»; acto I, vv. 267-268), re-frendada por sus éxitos militares («yo, que a las naciones más guerreras / he sabido domar»; acto I, vv. 276-277). Es, por tanto, un personaje impulsivo y violento, sus-

ceptible a cualquier mínima injuria, movido por concepciones inmutables de honor y deber, y en quien (siguiendo con el tópico de este tipo) no se aplican las reglas de decoro y respeto hacia el monarca si este es por naturaleza malvado («Cuando yo soy quien soy, no te sorprenda, / que a hombres de mi valor y jerarquía / no comprenden las órdenes violentas» (acto I, vv. 292-294).

En este caso, la arrogancia frente al rey («Constancio / nunca se ha acostumbrado a la bajeza / de tolerar desaires»; acto I, vv. 303-305), que es común en los héroes de estas comedias, torna en enfrentamiento y amenaza («humillará mi brío a su soberbia»; acto I, v. 284) con tintes sentimentales en cuanto se refiere a Placidia, a la que Constancio ha jurado proteger a toda costa. Se estructura así un falso triángulo amoroso, ya que los sentimientos de Sigerico hacia la dama, como hemos visto, son fingidos; y se acentúa la contraposición entre Constancio, dispuesto siempre al combate, y Sigerico, cobarde, que se vale de artimañas y engaños para que otros ejecuten por él los crímenes de sangre (acto II, vv. 728-735):

¡Tú, amante de Placidia, monstruo horrible!
¡Tú, amenazarla así con vituperios!
Deja tus guardias, sal a la campaña
si eres valiente, lidia cuerpo a cuerpo.
Pero no, no lo harás, que así me hablas
porque estás resguardado y en el centro
de un palacio usurpado por tu mano
y que debiera ser tu mausoleo.

Se produce la agnición principal de la tragedia cuando Constancio revela que su misión en Barcelona no es solo la de ser emisario de Honorio en las negociaciones con los díscolos visigodos, sino también liberar a Placidia para casarse con ella. Hecho que despierta la falsa ira de Sigerico, quien ahora encuentra un motivo constatado para descargar su furia contra ella de modo justificado («Ahora sí que, pues estoy seguro / de que habéis cometido el más horrendo / criminal atentado, seréis todos / materia en que se sacie mi despecho»; acto II, vv697-700); y, en lo que respecta al personaje de Constancio, hace patente su motivación amorosa, más allá de lo que los diálogos o expresiones monologadas anunciaban al espectador («¡Oh, mi Placidia! / Si no te libro de vivir me pesa»; acto I, vv. 334-335).

Esta misión, aunque condiciona su carácter heroico y de galán y lo posiciona en el conflicto político-amoroso, no justifica sus múltiples bravuconadas ante el rey, si bien las explica porque Sigerico es un tirano malvado sin matices, contra el que es necesario responder con una actitud igualmente extrema. Constancio, así, se presenta como vengador, ejecutor de la voluntad justiciera del emperador romano

(acto I, vv. 663-670):

en no prestarme audiencia en tantos días
 has ultrajado a quien temer debieras.
 [...] medita bien cuando resuelvas,
 que yo soy eco de la voz de Honorio
 y que mi acero mandará en tu estrella.

Gala Placidia sí muestra una configuración heroica más al estilo tradicional de la tragedia, pues en ella recae el mayor cambio de fortuna: *El Sigerico* comienza *in medias res*, de tal manera que la depuesta reina parte ya de la desgracia de haber quedado viuda y sin hijos, y sus sufrimientos irán en aumento hasta que finalmente se haga justicia al morir Sigerico, la causa de su pesar. Aun así, no se aplican en ella todos los rasgos de la dama, más allá de ser destinataria de los planes de matrimonio concertados por su hermano, el emperador, y que corresponda al amor que le profesa Constancio al mismo tiempo que repudia furiosa el de Sigerico. Pero sí tiene rasgos heroicos propios de la comedia heroica: características que resultarían indecorosas para un personaje femenino.

Históricamente, Gala Placidia era hermana del emperador Honorio⁵⁵. Secuestrada por Alarico y sus hombres durante el saqueo de Roma, como rehén con el que se forzaban las negociaciones entre ambas naciones, se casó con el rey godo Ataúlfo. El complot de Sigerico se saldó con el asesinato de su marido y sus seis hijos: finalmente, tras la muerte de Sigerico fue rescatada y devuelta a Roma, donde se casó con Constancio, capitán de los ejércitos romanos. Si bien algunas crónicas le dan un papel clave en cómo manipuló a Ataúlfo para que concertase una paz con Roma que ninguno de sus súbditos quería, Laviano obvia esta cuestión para que así el personaje tenga una caracterización positiva: «no os olvidéis de que Ataúlfo, / por solo complacer a la belleza / de su esposa Placidia (que os merece / ese amor que publica vuestra lengua), / las paces concertó con el Imperio / y fue su muerte triste fruto de ellas» (acto I, vv. 17-22), le recuerda Bernulfo a Sigerico al comienzo de la obra; «complacer a la belleza», que no a sus requerimientos explícitos. Placidia convenció a Ataúlfo, pero no maquinó para ello: la muerte del rey, «triste fruto» de las paces, queda así expuesta como una injusticia.

Al igual que Constancio, es un personaje prototípico: dechado de virtudes en su caracterización física (si bien en boca de las galanterías que le dedica el zalamero Sigerico) y altanera e impetuosa en su reacción resignada, aunque combativa, ante las desgracias a las que le somete el tirano. Es una dama que despierta compasión

⁵⁵ Véase también el estudio biográfico sobre este personaje: Pablo FUENTES HINOJO, *Gala Placidia: una soberana del imperio cristiano*, San Sebastián, Editorial Nerea, 2004.

en quienes la rodean, al mismo tiempo que vive presa de la pena más absoluta («del llanto y amargura en que se anega / mi corazón herido», acto I, vv. 130-131; «¿Ves tú mis infortunios? / ¿Ves tú los tristes sucesos de mi cansada vida?», acto II, vv. 217-219) y del odio más violento («¡Sabes que basto yo para vengarme / y para hacer tu vida triste ejemplo / de lo que pueden un honor y un brazo / de una mujer a quien auxilia el Cielo!»; acto II, vv. 724-727). Es, por tanto, un personaje construido sobre extremos, que le llevan incluso a desear su propia muerte para así poder igualarse con sus hijos y esposo («Será vuestra memoria mi verdugo; / sean vuestras heridas, siempre abiertas / a los ojos del alma, las que abrevien / de tal madre y esposa la carrera»; acto I, vv. 165-168).

Como dama cautiva, está sometida a una tensión continua por parte de Sigerico («¿Soy yo libre o esclava, dime, injusto?»; acto I, v. 691), por lo que sus reacciones exageradas son coherentes con una perpetua suspicacia ante un incierto destino inmediato, que coincide con la progresiva intensificación del *pathos* que se requiere en el género trágico (acto II, vv. 499-501):

Constancio, Aluro, Próspero... ¡Oh, qué instante
de tanto alivio que me ofrece el Cielo
al verme entre vosotros! [...]
[...] pues me anuncian
mis muchos males otros más violentos.

Esta tensión propicia sus reacciones tremendistas y violentas, en las que se hace especialmente patente otro punto de conexión entre la tragedia clasicista y la comedia heroica, de los muchos que existen en *El Sigerico*. En Placidia se aprecian dejes del tipo y motivo de la dama guerrera, que Laviano cultivó en otras comedias suyas⁵⁶, pero aquí refrena tras las normas de decoro de la tragedia reglada por preceptos clasicistas. Aun así, en los impulsos violentos de Placidia se puede encontrar esta configuración básica de noble feroz. Su deseo de venganza se va fraguando a lo largo de la obra, hasta que finalmente encuentra una vía de escape en Constancio, a quien anima abiertamente a que sea su brazo ejecutor tras el episodio de la injuria por las calles de Barcelona (acto III, vv. 441-443 y 473-474):

Eso sí: yo te animo, no estás solo.
Mi valor y despecho al tuyo inflaman.
Muera el tirano. [...]
[...] No, Constancio altivo,

⁵⁶ Por ejemplo, la dama Genoveva de *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, la mora Fátima en *El Castellano adalid*, la mora Aljama en *La conquista de Madrid* o Leonor en *La española comandante*.

decaiga tu valor. O muere, o mata.

Resulta así incomprensible que el héroe y la dama de la tragedia se posicionen abiertamente a favor del tiranicidio, incluso si este está «justificado» por la impiedad de Sigerico y la ilegitimidad de su reinado. Igualmente, el ímpetu sanguinario con el que deciden sin titubeos tomar las armas redundando negativamente en Placidia: perpetúa la imagen de la reina como mujer que influyó en la cobardía de Ataúlfo al maquinarse para que concordase la paz con los romanos, y que ahora incurre en ese mismo defecto de fomentar una reacción violenta en el héroe que resulta inapropiada. Así, esta respuesta de ambos héroes, galán y dama, al mismo tiempo es absolutamente indigna para el carácter elevado que debe ser propio de los personajes de una tragedia, y más aún de una mujer según la poética clasicista.

WALIA Y BERNULFO: DOS CONSEJEROS ANTAGÓNICOS

En los personajes de Walia y Bernulfo se aprecia otra dicotomía en la que Laviano condensa las posturas contrapuestas que sostienen el planteamiento político de esta tragedia. Esto revela, por una parte, que en *El Sigerico* no predomina la reflexión polifacética sobre asuntos de Estado. Por otra, que en la configuración poética de esta oposición influye el modelo de la comedia heroica popular, pues su desarrollo es dual, superficial y extremo, sin matices: no tanto porque su sencillez sea preceptiva en la tragedia para facilitar la recepción de la tesis, sino porque esta dinámica se plantea más como enemistad entre dos personajes, con el asunto político en un plano secundario.

Walia es un personaje histórico, aunque su trayectoria vital no influye en su caracterización como personaje dramático en esta tragedia. Quinto rey de los godos, coronado en el año 415 d. C., a quien se le reconoce haber conseguido que la política de tregua con los romanos fuese asumible por el pueblo godo, ansioso por aniquilar a su enemigo. Se le considera artífice de la entrega de Placidia a Roma; encabezó también campañas bélicas contra los vándalos, silingos y alanos, al mismo tiempo que agrupaba como aliados a otros enemigos de Roma en la Península, con el fin de lograr tanto el favor del Imperio como el de sus rivales.

Walia está caracterizado como el consejero extremadamente fiel y obediente, sujeto a los principios de decoro y honorabilidad para con su rey y su reina (véase cómo su reticencia a obedecer a Sigerico se debe a que ello implicaría ultrajar a Placidia). Walia es la voz de la razón y el pragmatismo en esta tragedia: es el único de los consejeros que sabe interpretar la realidad a partir de lo que es comprobable, y reacciona en consecuencia. En sus palabras se aprecia una evidente finalidad didáctica.

tica, dirigida en este caso al personaje de mayor dignidad, un rey, el cual, desde la óptica de la tragedia clasicista, es tan susceptible de mejorar en su comportamiento como el resto de sus súbditos (acto III, vv. 245-274):

El buen vasallo que en su rey conoce
una pasión violenta que le arrastra
debe exponer su vida por librarle
de que oscurezca su esplendor y fama.
[...] a veces,
según los reos y sus circunstancias,
más suele castigarles un indulto
que la efusión de sangre más tirana.
[...] Esta mi opinión es, pero si acaso,
por contraria a la vuestra, os desagrada,
os ofrezco mi vida en desagravio
del fiel amor que dicta mis palabras.

Walia llama continuamente (e inútilmente, por lo general) a la templanza: es el personaje en el que Laviano deposita los mensajes explícitos para mover a la propiedad regia. Es quien marca contraste con la actitud puramente efectista y bravucona del galán guerrero (Constancio), la dama ultrajada e impulsiva (Placidia) y el tirano maquiavélico (Sigerico), y las enseñanzas mesuradas que inculca son propias de la buena gobernanza que ha de defenderse en la tragedia clasicista («No el furor os ciegue», le aconseja a la furiosa pareja del galán y la dama cuando juran matar a Sigerico; acto III, v. 443). Esta fidelidad absoluta le lleva a ser insistente en su función de consejero hacia su rey, incluso cuando sabe que es un tirano sanguinario⁵⁷.

Igualmente, adquiere ciertos rasgos heroicos en sentido trágico, por cuanto a que su actitud fiel y mesurada le causa dolor y frustración al comprobar que no encuentra su correlato en las tiránicas acciones de Sigerico. Es un guerrero nato, que en estas circunstancias extraordinarias debe contener su furia y sublimar su patriotismo en la función de consejero, pero sin éxito. Su dolor es patente ante su incapacidad de oponerse al rey y evitar los crímenes que va a cometer; su ardor guerrero y promesa de usar la violencia para hacer justicia quedan así en entredicho, pues están constreñidas por su fidelidad jurada al monarca. Se aprecia, de forma latente, la idea de colaborar en el tiranicidio, pero rápidamente la desecha, pues es superior su lealtad. Este es uno de los pocos momentos en los que la templanza de

⁵⁷ Jesús CAÑAS MURILLO, «El poderoso como personaje y como tema en la tragedia neoclásica española», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 19 (2013), págs. 85-109; pág. 100.

Walia se quiebra por motivos puramente trágicos (acto III, vv. 321-334):

¡Qué cadena tan fuerte es para el noble
 la de la lealtad! ¡Qué bien ligadas
 con ella están sus manos, pues no puede
 proceder libremente a desatarlas
 (una vez que ha jurado vasallaje)
 por causa alguna contra su monarca!
 No quisiera existir en este instante.
 Me molesta la vida. ¡Dime, espada,
 de qué me sirves cuando a la inocencia
 ves ofender y no la desagravias!
 Responde: ¿qué te has hecho? ¡Qué delirio!
 Bien puedes responder a mi demanda,
 que yo no te he enseñado a ser traidora,
 sí por mi rey a destrozar escuadras.

Aun así, y como apuntaba antes, la enemistad entre Walia y Bernulfo se plantea en términos propios de la comedia heroica. En momentos puntuales, la prudencia de Walia se rompe abruptamente y se revela una actitud impetuosa y violenta, semejante a la de Constancio. Estos momentos son únicamente aquellos en los que dialoga con Bernulfo, su antítesis, al que continuamente y en público le increpa por haber asesinado a Ataúlfo. De este modo, contraponen la nula lealtad que le demostró Bernulfo hacia su rey con la que él mismo, Walia, le expresa a Sigerico («Mal vasallo será solamente / quien a su rey hirió, quien lisonjea / con vil adulación»; acto I, vv. 571-573). El arrojo guerrero de Walia solo se manifiesta en esta relación: «No tienes que jurar: búscame y calla» (acto III, v. 210), le desafía a Bernulfo, y le increpa su cobardía, pues «los hombres nobles, de valor altivo, / así se vengán de quien les agravia» (acto III, vv. 201-202).

Ambos representan, así, extremos opuestos en la configuración del tipo de consejero. Y esto trasluce en las enseñanzas que Walia le ofrece a Sigerico, tratando de advertirle contra los consejos nefastos de los aduladores (implícitamente, Bernulfo): «tampoco puedo / dejaros de decir que os alucinan / pareceres errados y siniestros / de los que piensan solo en adularos / tal vez interesándose en perderos» (acto II, vv. 83-86). No hay sutileza en sus acusaciones: no es necesaria, cuando el objetivo es reconducir al monarca hacia la senda de la virtud. Pero Walia yerra en sus buenas intenciones, pues ignora el verdadero alcance de la natural maldad de Sigerico, ajeno a cualquier atisbo de bondad. Y estos mismos rasgos los compartirá Bernulfo.

En algunas crónicas se indica que el «hombrecillo» Bernulfo fue quien asestó el golpe mortal que acabó con la vida de Ataúlfo, ya sea en el establo del palacio

real o frente a su familia. No se aporta ninguna información más, de tal manera que lo único que trasciende en la historiografía es su deformidad y su evidente perversidad por haber cometido el crimen de regicidio. Ahí comienzan los paralelismos entre él y Sigerico, que Laviano aprovecha para estructurar cíclicamente su tragedia. Comenzando por la tara física, que los equipara a ambos (aunque no sabemos si esto se trasladó a la escena), Laviano sobrepasa los escasos datos de las crónicas e, inspirado por ellas, aporta nuevos detalles, aunque tomando al Bernulfo de la tragedia *Ataúlfo* de Montiano como referente en cuanto a la caracterización tipológica del personaje.

Bernulfo, al igual que Sigerico, está marcado públicamente por haber traicionado a Ataúlfo, y eso lleva a que los demás personajes desconfíen de él: «tienes tú tan enseñada / tu mano al regicidio [...] / práctica tienes de matar monarcas» (acto III, vv. 94-98), le acusa Aluro; «mal vasallo será solamente / quien a su rey hirió [...] puede / que, a nuevo rey, medite traición nueva» (acto I, vv. 571-576), le culpa Walia en la escena de cortes. No obstante, donde en Sigerico es natural la tiranía, en Bernulfo lo es la traición: por eso mismo, el rey lo mantiene a su lado, como aliado instrumental que urda planes para engañar y convencer a los nobles y al pueblo de que permanezcan fieles a la nueva monarquía, y Bernulfo accede, movido por la ambición de compartir el poder con el rey («si persuades a la tropa y pueblo, / con tu sutil ingenio, a que convengan / en la unión a que aspiro en este día, / dividiré contigo mi diadema»; acto I, vv. 61-64). Es un mal consejero, que busca únicamente medrar a toda costa y sobrevivir, pues conoce a Sigerico y sabe que podrá ser la próxima víctima de su ira («el rey me premia y su interior conozco»; acto III, v. 215): de este modo, el tirano eliminaría a todos aquellos que lo ayudaron a ascender al trono y que, por tanto, no tienen reparos en matar reyes. Bernulfo emplea su naturaleza traicionera para mantenerse en el poder y no tanto por placer sádico, como sí hace Sigerico.

Aun así, esto no merma su carácter violento. Frente al resto de personajes, Bernulfo comparte la caracterización inhumana y bestial que también se le adjudica a Sigerico, puesto que ambos han cometido el mismo crimen imperdonable. Y también la de mentiroso, que trata de embaucar a los demás para que carguen con él la ignominia que acarrearán sus crímenes: la traición se asemeja así a una enfermedad, que infecta incluso a los hombres de naturaleza más elevada (en palabras de Aluro, «la traición en ti es cruel contagio. / Y, no contento con la que en ti guardas, / intentas infestar los pechos nobles, / difundiendo su daño en otras almas»; acto III, vv. 101-104). Bernulfo adultera en sus acciones hasta el sentimiento del amor y la compasión. Se asemeja así a Sigerico en su carácter fingido, y tras la apariencias misericordiosa aflora su verdadera naturaleza sanguinaria; y no es capaz de mantener

el disfraz durante mucho tiempo, pues sus intenciones auténticas son bien conocidas y carece del poder suficiente como para acallar cualquier reacción contraria a él, tal y como hace Sigerico por el simple hecho de ser, como rey, inviolable. Se aprecia, por ejemplo, cuando Aluro y Próspero se niegan a apoyar su conspiración contra el tirano, a pesar de que Bernulfo les insista en que esta acción hará que «todos los patricios os aplaudan / y que el romano imperio elogie y premie / como muy digna tan común venganza» (acto III, vv. 76-78):

Quedaros, infelices; preveniros
a una muerte violenta y muy cercana,
que, ya que despreciáis mi amor y mi auxilio,
os juro que sabré precipitarla.
[...] Antes que el Sol termine su carrera,
divididas veré vuestras gargantas.

(acto III, vv. 145-148 y 153-154)

Por eso mismo, cuando es nombrado capitán de la guardia adquiere inmediatamente la autoridad suficiente como para intimidar a sus contrincantes, aunque esto no termina de acallar definitivamente las críticas: Walia cuestiona «si acierta el rey en haber dado / un empleo de tanta confianza / a quien debe saber por experiencia / que es del partido que la voz levanta» y cuando Bernulfo le pide que prosiga («sepa Bernulfo lo que de él hablas»), Walia le responde: «Nada, pues has llegado» (acto III, vv. 179-187).

Es, por tanto, un personaje igual de agresivo y amenazante que el rey y no respeta la dignidad de otros cortesanos, como Walia, al que promete que «Algún día en tu pecho mis ofensas / por herida mortal veré lavadas» (acto III, vv. 205-206). Es tan taimado y desconfiado como Sigerico, y deposita sus planes de venganza en la confianza ciega en que puede mover a las masas con la misma autoridad que el rey. Aun así, durante toda la tragedia es un personaje situado a la sombra del tirano, tanto en caracterización como en actos. El plan que urde Bernulfo a escondidas para asesinar a Sigerico a traición es un reflejo de la muerte de Ataúlfo, que cierra el ciclo de desórdenes iniciado con el anterior magnicidio y que ha desequilibrado a la corona goda. Por eso mismo, el desenlace de ambos es igual, ya que han seguido de forma paralela el mismo recorrido que les precipita hasta un fin sangriento. Así, Sigerico y Bernulfo son los verdaderos protagonistas de la tragedia, aunque no estén caracterizados con rasgos heroicos. Aún más, la peripecia que estructura toda la tragedia y en la que desemboca toda la acción repercute en la felicidad de los héroes y lleva de la fortuna a la desgracia a los malvados, por lo que en estos dos

personajes y su desenlace encontramos otro rasgo más que aproxima a *El Sigerico* más a la comedia heroica que a la tragedia clasicista.

LOS CONFIDENTES SECUNDARIOS: PRÓSPERO, ALURO Y LUCRECIA

Los personajes restantes de *El Sigerico* son inventados por Laviano para reforzar las relaciones entre los protagonistas y favorecer avances en la trama, que redunden también en la caracterización de otros agonistas. Próspero y Lucrecia actúan, respectivamente, como confidentes de Constancio y Placidia; Aluro es el capitán de la guardia goda; y Theodoredo solo es un personaje incidental, que funciona como mensajero, introduciendo noticias o conduciendo a personajes a escena, y por tanto no tiene un peso determinante en la obra que haga necesario un análisis más pormenorizado de su configuración tipológica.

Los tres restantes, Próspero, Aluro y Lucrecia, sí repercuten con sus funciones en la acción, desde los dos ejes políticos del conflicto: el visigodo y el romano. En el caso de Próspero, durante el primer acto apenas interviene más que para aconsejarle prudencia a Constancio y tratar (en vano) de frenar su agresividad contra Sigerico («el valor tuyo / temor me causa [...] un temor prudente que se funda / en la ferocidad que al rey gobierna»; acto I, vv. 267-268 y 287-289). Tampoco en el segundo acto, donde acompaña a Constancio y Aluro en la visita que el galán realiza a Placidia, en su jardín; sumiso y obediente, calla para no delatar a su amigo cuando Sigerico los descubre, y es apresado por el tirano. Solo en el tercer acto adquiere más relevancia, al estar preso junto con Aluro y condenado a muerte. Pese a que Próspero, de naturaleza guerrera, desearía que su vida y su valor no acabaran «en un suplicio, / sí en un glorioso campo de batalla» (acto III, vv. 15-16), se niega a colaborar en la conjura contra Sigerico planeada por Bernulfo: aunque el tirano no es su rey, y en un principio no se niega a participar («en mí falta / el temor que debiera contenerme / del nombre de traidor»; acto III, vv. 84-86), finalmente es persuadido por Aluro para no hacerlo, ya que este se niega a protagonizar «una acción tan horrenda que yo mismo, / como él la hiciese, la vituperara» (acto III, vv. 143-144).

Aluro, por tanto, adquiere un mayor peso como confidente y guía moral: «tu repulsa generosa / valor me inspira, díctame esperanza», le confiesa Próspero en prisión tras negarse a confabularse con Bernulfo. Como capitán de la guardia goda, es quien detenta el poder militar, y su oportuna detención, por ayudar a Constancio a ver a Placidia en el jardín, lleva a Bernulfo a ocupar su cargo y precipita los acontecimientos en el tercer acto. Aluro cumple la función de mensajero que le transmite a Sigerico las amenazas de Constancio, ofendido porque no se le ha

concedido audiencia. También cuando conduce al embajador romano en presencia de Placidia, para así complacer a la reina y aliviarla en su sufrimiento. Es, por tanto, un personaje justo, aunque fiel a sus convicciones patrióticas: por ello, se niega rotundamente a participar en una conjura contra Sigerico, propuesta por Constancio y Próspero, para rescatar a Placidia. Su exclamación no dista de la bravuconería prototípica de Constancio como galán heroico (acto II, vv. 484-490):

Y, si acaso conduces a este efecto
a Próspero contigo, persuadido
a que pueda vencerme el valor vuestro
a tan injusta idea, no imagines
que sepa yo temer vuestros aceros,
pues el mío y mi brazo son bastantes
para darme, en los dos, dos vencimientos.

Como militar godo, en principio desprecia a los romanos («¡Oh, romanos soberbios! / [...] no queréis creer que vuestro imperio / a su exterminio universal se acerca»; acto I, vv. 337-340) y promueve el declararles la guerra, pero finalmente accede a conducir a Constancio al jardín de Placidia («Tu sangre ilustre, tu valor altivo, / me acreditan tus nobles sentimientos»; acto II, vv. 461-462) y le sirve de modelo a Próspero para no unirse al plan de Bernulfo («Próspero amigo: tú eres inocente [...] por ti siento / el terminante golpe de la Parca, / y, a tener dos vidas, la segunda / por ti ofreciera como te librara»; acto III, vv. 7 y 157-160). Una vez empatiza con el conflicto romano, desvía el foco de su furia hacia Bernulfo («Huye de mi presencia: no pronuncies, / si pretendes vivir, otra palabra; / que, aunque estos yerros hurtan mis acciones, / para matarte con mi aliento basta»; acto III, vv. 105-108); completa así su caracterización, adquiriendo así ciertos rasgos de héroe como sufriente del destino trágico al que le somete el tirano. Aun así, en ningún momento se plantea traicionar a su monarca («Soy español, y mi nación valiente / guarda sus votos con la fe más ciega»; acto I, vv. 377-378).

Este cambio repentino de actitud está propiciado por ser testigo de la crueldad de su rey Sigerico, cuando en un arrebato de furia les apresa a él y a Próspero. Pero Aluro llega a esta situación debido a Lucrecia, la dama confidente de Placidia. Entre ambos existe una relación amorosa, solo recogida en el manuscrito P, que explica por qué se produce el acercamiento de Aluro hacia el partido romano, más allá de que sienta compasión por Placidia. Laviano, en lugar de emparejar a los dos confidentes (Próspero y Lucrecia), opta por esta alternativa porque es el único modo de que Aluro empatice con el conflicto de Placidia y Constancio y, como consecuencia, acabe fuera de escena, lo que propicia que Bernulfo adquiera

más poder en la corte.

Lucrecia tiene menos presencia en la tragedia (está ausente en todo el acto tercero), lo que resulta también en que la trama amorosa entre ella y Aluro quede inconclusa: al final de la obra solo sabemos que él será liberado, una vez Walia sube al trono. Solo se relaciona con Aluro y con Placidia, sirviendo de enlace entre ambos: a la vez, esto marca un punto de unión entre el partido godo y el romano. La participación de Aluro en el plan de que Constancio y Placidia se encuentren en el jardín se presenta como una prueba de amor que tendrá que demostrarle a Lucrecia, quien apela a su honor como militar español y como sirviente de Ataúlfo. Convencido por la promesa de lograr el favor de su amada, Aluro accede («Para el premio que espero poco pides [...], / considero que es nada mi peligro / cuando él me proporciona tu fineza»; acto I, vv. 393-398). Aun así, su relación se plantea en dos breves diálogos, cargados de tópicos: «No te detengas, di, que el gozo mío / casi ha helado la sangre de mis venas», le confiesa a la criada (acto I, vv. 363-364).

En cuanto a su relación con Placidia, es su confidente, y a quien expresa sus indescriptibles pesares: una función, eso sí, no exclusiva, puesto que la reina igualmente se los manifiesta a Sigerico, sin eufemismos, aunque con distinta intención, para reprochárselos. En el caso de Lucrecia, su sincero deseo de complacer a su ama y procurarle un instante de sosiego es lo que la empuja a poner en riesgo a los romanos y a Aluro, en una demostración de valentía y sentimiento y un intento desesperado por escapar a los designios del tirano. De este modo, es un personaje que propicia el avance de la trama, involucrando al resto de protagonistas en un breve encuentro nocturno que propiciará que los dos temas fundamentales de toda tragedia, la política y el amor, confluyan física y conceptualmente: la coincidencia de los participantes en el triángulo «amoroso» (Constancio – Placidia – Sigerico) en el mismo espacio, debida involuntariamente al plan de Lucrecia, lleva a que el conflicto se encamine a su núcleo y resolución.

Tiranía, violencia, honor y Providencia en el pueblo godo español

En la tragedia clasicista española en el siglo XVIII se plantea, siguiendo el modelo poético e ideológico del género en el resto de Europa, el dilema entre razón y sentimiento conceptualizado en dos temas principales: conflicto político y pasión amorosa. Sin embargo, en la configuración temática de *El Sigerico* no debemos guiarnos por los preceptos del clasicismo: al fin y al cabo, se trata de una obra fuertemente influida por los constituyentes poéticos de la comedia heroica. En *El Sigerico* no se plantea ningún dilema entre razón y sentimiento: salvo Walia, los restantes protagonistas actúan movidos por pasiones extremas y las apelaciones a la templanza son escasas. La tesis de esta «tragedia», por el contrario, no reside en una defensa explícita de la razón como cualidad natural en el ser humano, necesaria para resolver conflictos y planteada a modo de escarmiento hacia quienes se han dejado dominar por las pasiones profanas. El «inhumano» Sigerico, presa de su sed de violencia, es castigado por la Providencia como justo castigo a sus impiedades; y este será el único medio, que emana del poder divino, por el que se reestablecerá el equilibrio social en el pueblo godo español, representado en su monarquía.

El Sigerico es una obra que destaca por su excesiva violencia tonal y temática. Laviano describe una sociedad goda en la que la muerte es consustancial a su historia y mentalidad: un Estado monárquico fuertemente militarizado, donde ni su gobernante ni la aristocracia cuestionan el iniciar una guerra contra el imperio para así probar públicamente su valentía y fortalecer su honor. Buena parte de los diálogos están teñidos con referencias de enorme crudeza: imágenes sanguinolentas, deseos de muerte y venganza, amenazas físicas y verbales... conforman los pensamientos y acciones de la corte visigoda y los embajadores romanos. Una violencia hiperbólica, que Laviano trata de contener en diálogos y acciones que no implican derramamiento físico de sangre hasta el final de la obra, en un precario equilibrio entre el efectismo propio de la comedia heroica (donde, pese a las reticencias y trabas de la censura, todavía se representaban escenas truculentas) y la contención escénica, que no temática, de la tragedia.

Este tremendismo podría estar producido por la trasposición del sensacionalismo de la dramaturgia popular a la exaltación tonal que Laviano detecta en la tragedia clasicista: género en el que se representan conflictos extremos y pasiones intensas que afectan a la integridad de la patria; situaciones graduadas según la solemnidad y elevación de sus personajes nobles. Para que el corto reinado de Sigerico, tal y como la relatan las crónicas, diese lugar a una comedia espectacular haría falta aplicar numerosas modificaciones, que comprometerían la verosimilitud de la pieza y su fidelidad con respecto al hecho histórico (más allá, incluso, de los límites razonables de la ficcionalidad que propone Luzán para las piezas basadas en el pasado). Pero el contexto en el que está incrustado este reinado es el que proporciona el marco conceptual de violencia enraizada en la corte visigoda y lo que sostiene el *pathos* que hace de esta obra una aparente tragedia. *El Sigerico* comienza *in medias res* y se desarrolla entre dos magnicidios: los sucesos atroces de la muerte de Ataúlfo y sus seis hijos pequeños no se representan porque forman parte de la prehistoria del argumento, pero proporcionan un referente de insoportable crueldad que marcará el tono de toda la tragedia a través de las actitudes de sus personajes.

Así, todos ellos participan en este ambiente de violencia generalizada. Se repiten constantemente los deseos de que se derrame sangre, propia o ajena, como único medio para resarcir una falta, lograr un propósito o apaciguar al tirano: «solo el verter sangre me deleita», declara Sigerico como único fin de su existencia. Placidia, como víctima de esta violencia, reacciona en consecuencia: «vierte mi sangre y queden libres ellos. [...] Este mi pecho es: hiere perverso» (acto II, v. 616), le suplica a Sigerico para que no arreste a Constancio y sus amigos; la mano de Sigerico «aún humea / teñida de la sangre de mi esposo / y mis seis tiernos hijos [] la sangre que era sangre de sus venas» (acto I, vv. 146-148), exclama furiosa ante el rey; «por vosotros vertiera yo mi sangre: / mi propio pecho por mi mano abriera. / [...] sean vuestras heridas, siempre abiertas / a los ojos del alma, las que abrevien / de tal madre y esposa la carrera» (acto I, vv. 153-155 y 166-168), pronuncia como deseo funesto, recordando a su marido e hijos.

Este sentimiento necrófilo, tanto en un plano sádico en Sigerico como patético en Placidia, se «contagia» al resto de personajes nobles de la tragedia. Placidia, en primer lugar, es quien origina esta reacción, pues para ella matar a Sigerico es una justa compensación a los crímenes que ha cometido: «vengaré mis ultrajes en su pecho. / [...] será el verter su sangre mi recreo. / [...] Mi venganza me ocupa / y en conseguirla solamente pienso» (acto II, vv. 240, 248 y 259-160). Placidia se «niega» a los «sensibles ecos de la naturaleza»: asume que perderá su propia humanidad, equiparándose así a Sigerico, si se resarce violentamente contra el rey: «quien tiene / de continuo a la vista las ofensas / de tu sangrienta mano, solo puede / hallar alivio

y mitigar su pena / cuando vea tu cuerpo devorado / y hecho pasto común de aves y fieras» (acto I, vv. 251-256). Igual ocurre con su correlato masculino, Constancio, a quien su caracterización bravucona le empuja a amenazar al rey: «pues la corona que ciñó Ataúlfo, / y teñida en su sangre en ti se observa, / bajará a ser tapete de sus plantas / quitándotela yo de la cabeza» (acto I, vv. 657-660).

Pero este ímpetu choca con el poder absoluto de Sigerico, que resquebraja las instituciones propias y ajenas, demostrando así el nulo respeto que tiene el tirano hacia otros gobiernos: «si tú das un paso en su defensa, / verás atropellados y deshechos / el carácter y fueros que tú rompes / de embajador de Honorio y del imperio» (acto II, vv. 651-654). Un absolutismo tergiversado y degenerado en tiranía e impiedad: Sigerico, que ya ha roto también los mandamientos divinos al asesinar a su rey y a los pequeños príncipes, osa jurar en nombre de Dios sus acciones sangrientas contra sus enemigos («juro por los Cielos / que será mi venganza tan sangrienta / que tiemble de saberla el universo», acto II, vv. 172-174). En esta exclamación se condensa el carácter en extremo negativo del personaje: ultraja al Cielo, al jurar en su nombre cometer una acción sangrienta que manifiesta en términos exagerados. Un rasgo más de una perpetua impiedad, que se manifiesta ya desde los primeros instantes de su ilegítimo reinado.

El asesinato de los hijos de Ataúlfo y Placidia, pese a haberse refugiado bajo el amparo sagrado del obispo Sigesar, está recogido en el relato histórico del padre Mariana sobre el rey Sigerico. Es un episodio atroz e inhumano que profundiza en la caracterización impía del monarca, lo que finalmente le conducirá a la justa muerte por cargo de la Providencia. Laviano, eso sí, cambia un detalle de la crónica para darle más empaque dramático a la afrenta: la Placidia histórica, frente a la dramática, no fue la madre de los seis hijos de Ataúlfo, sino que ellos son fruto de un matrimonio anterior del rey. Y, en esta obra, el tirano asume su crimen en público, sin remordimientos, como carta de presentación ante el público en su primera aparición en escena, dialogando con Bernulfo. Solo cambia de actitud frente a Placidia, cuando aprovecha para fingir arrepentimiento. Ella, como madre doliente, apela continuamente al Cielo para que haga justicia ante los desmanes de Sigerico: se ampara en la creencia de que la Providencia «los tiranos permite porque al mundo / de vuestro enojo den sensibles pruebas» (acto I, vv. 223-224).

Esta constante apelación a Dios, solicitando sus favores, tiene sentido en que Sigerico es inviolable como rey (paradójicamente, pues él quebrantó esta ley al conspirar contra Ataúlfo) y solamente la omnipotencia divina podrá hacer justicia. Y es un deseo de planteado en términos igualmente tremendistas: tan alta es la injuria de Sigerico que solo puede compensarse con el derramamiento de sangre. En la equiparación se resarce el agravio cometido por los traidores, y solo ellos podrán

llevar a término esta operación; de lo contrario, los héroes acabarían manchados por un crimen detestable. Por tanto, se le pide al Cielo que Sigerico muera de forma violenta, pues es el único modo de reinstaurar el equilibrio, y son Placidia y Constancio, personajes impetuosos, quienes formulan este deseo (acto II, vv. 750-757):

PLACIDIA

Yo me voy; tú medita lo que intentas,
que al Cielo clamo, y en su brazo espero
que, antes que tú corones tus maldades,
he de ver destrozado tu vil pecho.

Vase con Lucrecia, Bernulfo y guardia.

CONSTANCIO

Vamos, Walia, que, si no me engaña
la interior confianza que en mí siento,
se acerca el plazo en que se venga el mundo
de la ferocidad de este protervo.

La confianza de los personajes positivos hacia el amparo previsible del Cielo es total, puesto que en la capacidad humana no resta ninguna capaz de contraponerse a la autoridad de un rey: «los justos intentos / llevan en sí el apoyo / de declararse en su favor el Cielo» (acto II, vv. 270-272), le declara Lucrecia a su señora Placidia, para tratar de contener su sed de venganza. Y así hacen los héroes, clamando por protección («Cielos justos, franqueadme alivio o dadme sufrimiento», pide Placidia; acto II, vv. 407-408) o confiando en que finalmente Dios se impondrá sobre los impíos (Aluro sostiene: «El Cielo es justo: procedamos rectos, / que a quien bien obra no le desampara»; acto III, vv. 165-166). Aluro incluso interpreta su ejecución como un necesario sacrificio para acelerar la aplicación de la justicia celestial sobre personajes malvados que están predestinados, por sus impías acciones, a un fin sangriento («Encadena delitos, atesora / maldad sobre maldad, que el Cielo aguarda / a que abrevies tal vez nuestro suplicio / para vibrar el rayo que te amaga», le indica a Bernulfo; acto III, vv. 149-152). Se aprecia así la idea del determinismo, y de ello son conscientes personajes como Walia, que solo puede asistir perplejo y dolido a la caída de su rey (acto III, vv. 285-292):

¡Oh, delito! ¡Oh, delito! Si los hombres
en su crimen primero contemplaran
que él es la base de su precipicio,
¡cómo le huyeran! ¡Cómo le evitaran!
Sigerico ciñó el laurel sagrado

por medio de la acción más inhumana,
y, acostumbrado ya a las impiedades,
con sus delitos su castigo labra.

Esta violencia intrínseca al espíritu godo también la proferirá el pueblo, aunque no es un personaje activo en la tragedia y solo se manifiesta fuera de escena, en forma de indistinguible masa furiosa, al final del primer acto, exigiendo la liberación de Placidia. Este será otro de los temas recurrentes en esta tragedia: aunque el pueblo finalmente no tomará ningún papel en la caída de Sigerico, sí será una fuerza latente posicionada contra el monarca, si bien de forma nunca explícita en escena (solo Bernulfo nos informa: «el pueblo te abomina; nadie te ama»; acto III, v. 488).

Ante todo, el pueblo defiende a Placidia frente a intolerables desprecios de Sigerico. Este posicionamiento revela su piedad, como bastión moral inquebrantable y de donde partirá la reacción contraria al monarca, al que ya habían apoyado. La repentina petición de libertad para la reina, proclamada por el pueblo al completo, sorprende a Sigerico, que teme que las tornas se vuelvan contra él al igual que le ocurrió a Ataúlfo. Placidia se sacrifica y acepta ser detenida para proteger al «noble pueblo, / que generoso su favor me presta» y así «no sufra los rigores que concibo / está fraguando tu feroz idea» (acto I, vv. 737-740). Pero reclamará el apoyo del pueblo («Por vuestro auxilio clamo: en vuestras manos / dejo mi suerte próspera o adversa»; acto I, vv. 715-716) y este gritará por su libertad: «¡Goce la libertad que solicita: / a Roma, como pide, libre vuelva!» (acto I, vv. 719-720). Sigerico amenaza castigos («¡Oh, pueblo abominable! ¡Monstruo alevé! / ¡Cómo así mis decretos no respetas! / Pero yo haré...»; acto I, vv. 721-723), que Walia sabe reprimir: «Señor, que te aventuras / si con tu irritación al pueblo alteras» (acto I, vv. 723-724).

Al romper el equilibrio de poder mediante la conjura contra Ataúlfo, Sigerico no era consciente de que había abierto la puerta a que el pueblo adquiriese la capacidad para derrocar a la monarquía. Laviano, aun así, no defiende un sistema en el que la legitimidad del sistema resida meramente en la voluntad del pueblo: este carece del poder militar con el que, por medio de la violencia, se pueden instaurar cambios institucionales en profundidad. Como decía anteriormente, la sociedad goda que se dibuja en *El Sigerico* está plenamente militarizada, tanto en actitud colectiva como en estructura jerárquica. El pueblo se caracteriza, más bien, como masa enfurecida que con su fuerza puede propiciar cambios de régimen, pero no fundamentarlos; por eso mismo necesita ir de la mano de la nobleza y el ejército.

Sigerico, cobarde y taimado por naturaleza, responde a esta reticencia con desesperados intentos por mantenerse en el poder y no sufrir el mismo destino que Ataúlfo. Por ello decide ocultar a Placidia de la vista pública, «sin que te vea el pue-

blo, que no quiero / que otra vez con tus voces le conmuevas» (acto II, vv. 731-732). Con respecto a Walia, «atraerle / a mi partido solamente pienso, / porque el pueblo le ama y reconozco / que es quien puede atajar sus movimientos» (acto II, vv. 23-26). Ofusca al pueblo con la promesa de guerra, que es lo que le permitió llegar al trono con su beneplácito, pero al mismo tiempo persuade a Walia para que contenga «en sus límites al pueblo, / haciendo que en las paces se convenga» (acto II, vv. 58-59), lo que remite a que, según las crónicas, Sigerico planeó una tregua con Roma y ello le granjeó la enemistad de los godos y motivó su asesinato.

Sin embargo, su propósito de casarse con Placidia, con la excusa de lograr la paz, es un engaño más con el que pretende seguir agrediendo a la reina e insultar al imperio, dándoles motivos para la guerra. El conflicto diplomático es complejo y contradictorio, pues la retención de Placidia como cautiva política solo enfurece aún más al enemigo romano, superior militarmente, y al pueblo godo, que quiere luchar pero no a costa de los sufrimientos de una dama inocente. Walia propone un punto medio al abogar por liberar a Placidia, que no cumple más propósito en este proyecto bélico, y evitar así una reacción exacerbada por parte del imperio. La prudencia, sin embargo, no compromete la voluntad de combate de los godos, atenazados por la continua amenaza de un renqueante imperio romano que, aun así, los continúa subyugando. Aunque Walia le aconseje a Sigerico que cese sus crueldades hacia Placidia, no por ello sugiere que cesen sus planes bélicos: al contrario, declara que «peharemos / todos en tu defensa tan osados, / y buscando en tu honor el mayor riesgo, / que de Roma las águilas triunfantes / a tus pies bajen a abatir su vuelo» (acto II, vv. 100-104).

Pero el pueblo no le importa a Sigerico: es solo un instrumento más con el que seguir ejecutando sus injustificadas maldades; una masa homogénea de peones sacrificables para satisfacer su sadismo como tirano. Aun así, lo teme. No se trata de miedo a la revolución del tercer estado (los sucesos de mayo del 89 en Francia se produjeron un año después de la redacción de *El Sigerico*), sino a motines violentos. Walia lo explica: «me consta que es un monstruo, / una vez desbocado, nuestro pueblo, / que al que quiere tirarle de la rienda / le precipita destrozando el freno» (acto II, vv. 111-114). Y en el parecer colectivo y unitario del pueblo quedan condicionadas las decisiones del monarca. Aunque, como comentaba antes, el pueblo no tomará ningún papel activo en el desenlace, su continua presencia como poder latente atenaza al tirano Sigerico, altivo y susceptible, incapaz de asumir el desprecio ajeno. Las responsabilidades de la corona le posicionan en un delicado equilibrio que sus impiedades amenazan con romper; en esta disyuntiva, Sigerico optará por seguir su naturaleza sanguinaria, lo que finalmente le privará de legitimidad como gobernante (acto II, vv. 123-132):

Si complacer al pueblo determino
y a los ruegos de Honorio condesciendo,
no consigo el ultraje de Placidia
ni del emperador el vilipendio,
pues apetezco solo hacerla mía
para que sufra su mayor desprecio.
Si retenerla intento con violencia,
puede oponerse la nobleza y pueblo.
Y si quiero valerme de la fuerza,
el cetro, la corona y vida arriesgo.

Esta violencia institucionalizada y esencial a la naturaleza goda se complementa con su férreo sentido de la honra pública: solo los hechos de armas podrán probar, en una nueva hipérbole, su valor frente a «todo el orbe». Los recientes éxitos militares de los visigodos contra Roma son el aliciente de este renovado patriotismo: Alarico, segundo rey de los godos, y por ende de España según la historiografía, sitió y asoló Roma en el año 409 d. C. y secuestró a la hermana del emperador Honorio, Placidia. Este es el suceso que desencadena una serie de acontecimientos que tienen su fin en el reinado y muerte de Sigerico. La perspectiva de repetir este triunfo sobre Roma, y así someterla al poder godo, es aliciente suficiente como para que el pueblo y los nobles se alíen, en un primer momento, con el traidor Sigerico: «nosotros, siempre que lo emprendas, / repetiremos al primer asalto, / con honor nuestro, tan gloriosa escena» (acto I, vv. 540-542), promete Aluro, capitán del ejército y la guardia.

Pero para el Sigerico personaje de esta tragedia, el antecedente de Alarico es un estándar de valía que no consigue emular, y así lo reconoce en privado («Las gloriosas batallas de Alarico, / la que ganó Ataúlfo tan sangrientas, / llenaron de esplendor al nombre godo, / pero a mí me dejaron sin defensa»; acto I, vv. 463-466): naturalmente, es incapaz de encabezar hazañas militares. Pero en público mantiene su fachada sanguinaria y agresiva, con el fin explícito de conseguir fama como conquistador (acto I, vv. 681-688):

A Honorio que te envía y me declara,
si no cobra a Placidia, cruel guerra,
en respuesta dirás: que ponga en arma
a cuantas gentes en su poder gobierna;
que venga por su hermana y que conciba
que, en vez de conseguir su vana empresa,
conseguirá mirarse derrotado,
y añadir glorias a mi fama eterna.

No obstante, sus deseos de gloria se ven contrarrestados en dos sentidos. El primero, por parte del juicioso Walia, quien le advierte de que su vanidad puede resultar contraproducente, pues la guerra que planea contra Roma denota más vileza que heroísmo, está planeada con engaños cobardes y arrastrará a la deshonra a todo el pueblo godo, aparte de ser impropia de la dignidad real («Y si el rey de los godos en España / de un vasallo romano así se venga, / hará público al orbe al efectuarlo / que sostener no sabe su grandeza»; acto I, vv. 441-444):

¿a la futura edad qué nombre os queda?
 ¿La Historia qué dirá de vuestros hechos?
 Dirá que fuisteis centro de cautelas,
 que abrigasteis engaños y robasteis
 por viles medios la imperial diadema.
 Confundirá, señor, el nombre vuestro:
 vuestra gloria, señor, se verá llena
 de sombras melancólicas y tristes
 que la afeen, la empañen y oscurezcan,
 siendo trascendental vuestra deshonra
 a cuantos te sigamos en la empresa.

(Acto I, vv. 516-526)

El segundo, por parte del osado Constancio, quien deja en entredicho el arrojo español y los éxitos militares de los godos. Véase cómo, en la escena de las cortes, los consejeros del rey le recuerdan las grandes hazañas de sus antecesores, quienes humillaron a sus enemigos en la guerra; pero es Constancio quien luego saca a relucir los sucesivos y vergonzosos fiascos godos en sus campañas contra Roma (acto I, vv. 627-646):

Presentasteis batallas repetidas
 y en todas fuisteis miserables pavesas
 del ardor de las tropas del imperio,
 pero el encono os añadía fuerzas.
 Volvíais a buscarnos y quedabais
 sin honor y derrotados, que quien piensa,
 vivo Constancio, sojuzgar a Roma,
 está probado que delira o sueña.
 ¿Pero de qué sirvió? De que, irritados,
 dieseis a vuestro rey muerte sangrienta,
 y de que trascendiese el odio vuestro
 a que sus tiernos hijos la sufrieran.

¡Oh, crimen detestable! Todo el orbe
pide satisfacción a tanta ofensa,
y a Honorio, que por mí la solicita,
se la debéis dar todos muy completa.

El reproche está claro, y así lo asumen, de forma más o menos explícita, Constancio y Walia: el asesinato de Ataúlfo anula cualquier pretensión de gloria por parte de los godos, y seguir por esa senda cruel e insensata, tal y como propone Sigerico (pese a sus dudas) para así consolidar por la vía de la sangre su autoridad solo traerá deshonor y derrota a los godos. Y ambos, godos y romanos, quedan caracterizados como soberbios e impetuosos, lo que denota cierta equidistancia por parte de Laviano a la hora de tratar el conflicto diplomático que sostiene esta obra. Los romanos, aunque miembros de un imperio moribundo, exponen reivindicaciones justas, puesto que las ofensas de Sigerico hacia Placidia son imperdonables; los godos españoles, aunque terminarán reinando sin oposición en Hispania (como el espectador dieciochesco sabe), se han dejado arrastrar por la ambición, alentados por sus éxitos militares contra el emperador Honorio, pero no sufren ningún castigo aleccionador al final de la tragedia.

Por tanto, en este contexto de horrores y sobresaltos, todos los personajes encuentran ocasiones en las que poder defender su honor y probar su valía, una vez se precipitan los acontecimientos y se multiplican los desafíos al orden institucional en el tercer acto. Comienza esta tendencia en la pieza de prisión protagonizada por Próspero, Aluro y Bernulfo que da inicio al acto. La condena a muerte que pesa sobre los dos primeros no supone una afrenta para Aluro, puesto que la ignominia propia de la ejecución como traidor la supedita a una actitud de perpetua valentía marcial. Es, asimismo, una muestra de piedad, que contrasta con la «impiedad» de la que Próspero acusa a Sigerico; algo que se refuerza cuando, finalmente, Aluro se oponga tajantemente a participar en la conjura contra el rey que le propone Bernulfo, y, por consiguiente, prefiera «a la vida el morir con tal infamia» (acto III, v. 118):

Los mismos sentimientos me combaten:
nacé para vivir entre las armas;
para acabar con ellas en la mano
y, muriendo, vivir a eterna fama.
Nuestra enemiga estrella nos reduce
a esta triste prisión, y nos prepara
muerte menos gloriosa y más sensible.

Pero, pues no hay arbitrio de evitarla,
ni es electivo el fin de nuestros días,
llegue nuestro valor hasta las aras.

(Acto III, vv. 17-26)

La misma negativa se encuentra en su oposición a participar en los planes de Constancio para liberar a Placidia; así, marca una tajante negativa hacia la traición al poder real, incluso si la motivación es positiva (consolar a una dama) y no implica la muerte del gobernante. El sufrir el escarnio público, «nombre oscuro y negro / de traidor a mi rey», es mucho más afrentoso que el temor a «el riesgo de la muerte» (acto II, vv. 481-483). En contraposición, Bernulfo les ofrece abiertamente la alternativa de participar en la conjura de asesinar a Sigerico, prometiéndoles que esto acrecentará su fama pública porque les permitirá unirse a una oposición amplia y común contra el tirano: «Si a tanto os resolvéis, tened por cierto / que todos los patricios os aplaudan / y que el romano imperio elogie y premie / como muy digna tan común venganza» (acto III, vv. 75-78). Propuesta a la que ambos se niegan, aludiendo al «nombre de traidor, que es una mancha / tan negra para el hombre, que su vida, / por no sufrirla, debe despreciarla» (acto III, vv. 86-88), y prefiriendo «morir sin crimen detestable», pues «la historia cuidará de mi alabanza» (acto III, v. 128), incluso aunque vayan a ser ejecutados en el «afrentoso» cadalso. Sobre los vínculos de obediencia como súbdito existe una ley moral superior que establece el respeto a la institución real, sea cual sea su procedencia. Pero no es una infamia que amedranante a Constancio, quien, tras la afrenta que sufre Placidia, no duda en querer matar al rey; cree firmemente que esto no comprometerá su honra, pues: «¡Qué diría la Historia si Constancio / por verse solo aquí se intimidara! / Más glorioso será que ella publique / que morir quiso por tan justa causa» (acto III, vv. 437-440).

Estas reacciones están motivadas por los continuos fingimientos de Sigerico, tan evidentes que otros personajes observan que son el motor de la acción y, en consecuencia, maquinan para sobreponerse a las consecuencias adversas que pueda tener para ellos la inquina imprevisible del rey. Esto ocurre en Bernulfo, quien, como segundo traidor contra Ataúlfo, es consciente de que está en una situación de desventaja, pues Sigerico, al compartir con él la misión regicida, sabe que es también naturalmente capaz de cometer el más imperdonable de los crímenes y que, por consiguiente, su posición en el trono peligra. Por eso mismo, Bernulfo plantea utilizar el descontento palpable del pueblo en su favor; conjura para azuzar la chispa de odio del pueblo hacia su rey, con el fin de desencadenar un motín que lo derroque y, así, sea más fácil asesinarlo (intención que es prospección del

desenlace de la tragedia). De este modo, Bernulfo confirma su naturaleza egoísta y regicida, pues es capaz de volver a matar al monarca en su propio beneficio, no para liberar al pueblo del tirano: «Mi vida está pendiente de su encono; / veo que le aborrece todo el reino: / fomentaré del pueblo las ideas / y por vivir le mataré si puedo» (acto II, vv. 189-192).

El tema de la ilegitimidad del monarca y los instrumentos que tiene el sistema (nobleza y pueblo) para derrocarlo está así presente y se localiza fundamentalmente en el tercer acto. Son múltiples los motivos: por retener a Placidia contra su voluntad, por no declararle la guerra a Roma, por ofender a la aristocracia goda y no seguir sus consejos y por sus impías maldades. Pero hace falta un brazo ejecutor que Bernulfo, líder de los conspiradores, cree encontrar en Aluro y Próspero, condenados a muerte (aunque Laviano es incongruente en esta decisión argumental, puesto que estos tres personajes no habían tenido ningún tipo de relación previa a la escena de prisión). La decapitación, ejecución destinada a la nobleza, adquiere en esta obra una connotación de «afrentosa muerte» en boca de Próspero, puesto que le empuja a que su fin sea en un suplicio y no en un «glorioso campo de batalla» (acto III, vv. 5 y 16). De nuevo, la violencia es la única solución para liberar el trono y que Aluro y Próspero eviten su propio fin: «Vuestra muerte es segura si él no muere» (acto III, v. 69), les afirma Bernulfo, al tiempo que les promete que «os armaré de bien templado acero / [] porque vuestra ira en él se satisfaga. / [] o matar por vivir, o morir juntos / por mano de un verdugo en una plaza» (acto III, vv. 71-82). Su plan, aunque no dé resultado, es otro ejemplo significativo de la violencia institucionalizada y plenamente asumida en el pueblo godo.

Finalmente, la conspiración se lleva a cabo: cuando Sigerico comprueba que los soldados no responden a sus órdenes, esta es la señal acordada por los conjurados, momento que Bernulfo aprovecha para irritar más a Sigerico y que su consecuente furia justifique su asesinato. Entonces se completa su equiparación con el rey, puesto que, para que la conjura sea convincente, debe simular que está arrepentido de haber matado a Ataúlfo (acto III, vv. 486-498):

[...] Está cansada
toda tu fuerte guardia de sufrirte;
el pueblo te abomina; nadie te ama.
Yo estoy avergonzado de haber sido
vil instrumento de tu injusta saña
contra el grande Ataúlfo, y no teniendo,
como tú tienes, bárbaras entrañas
para ver a Placidia y a Constancio
en el estado indigno en que se hallan

por tu atroz corazón, debo decirte,
 en el nombre del pueblo y de la guardia,
 que, si al trono subiste por el crimen,
 por el castigo justo es que de él caigas.

La oposición de la nobleza a Sigerico se menciona en otros episodios de la tragedia, pero no constituye un núcleo argumental consistente. Sin embargo, frente a otras tragedias como *Raquel*, en esta obra la nobleza juega un papel muy distinto y no determinante: ninguno de los protagonistas de la obra que pertenecen a la aristocracia goda o a su ejército (Walia, Aluro y Theodredo) participan en el complot para deponer a Sigerico. Solamente lo hace Bernulfo y la guardia, a la que dirige. *El Sigerico* no es una obra en la que el motivo nuclear sea una conjura, sobre la que se plantee una reflexión política; esta conspiración, por el contrario, es solo un recurso funcional que propicia el desenlace del conflicto, y, por tanto, la consecución de la tesis de la pieza.

Una vez se produce la ofensa a Placidia en las calles de Barcelona, se acumulan los momentos de tensión, según el modelo de composición en las tragedias por el que la resolución del conflicto se retrasa hasta el último instante para potenciar así el impacto catártico de la pieza en el público. Placidia entra en escena «con el pelo tendido» y cae, suplicándole a los Cielos que le den fuerza, en brazos de Constancio, quien le promete que la hallará en él («por mi acero quedaréis vengada»; acto III, v. 380):

¡Qué es esto, Cielos! Justa Providencia,
 ¡cómo tu influjo superior no alcanza
 a castigar a un hombre... (mal he dicho)
 a confundir a un monstruo que te agravia!
 ¡Pueden más sus maldades que tus rayos!
 ¡Adónde está la fuerza reservada
 de tu sumo poder! ¡Cómo no esgrimes
 tu justo acero con tu mano airada!
 [...] Juzgo que el Cielo se abre y que despide
 contra el tirano rayos que le abrasan.
 Este es el día, sí, en que el universo
 se libra en él de la horrorosa Parca,
 pues, para la medida de sus culpas,
 la que acaba de hacer solo faltaba.

(Acto III, vv. 391-410)

El único ejemplo de violencia gráfica se produce en el desenlace de la tragedia, en su última escena: Laviano retrasa este acontecimiento climático para dilatar la tensión de la acción y la incertidumbre ante el destino de los héroes y la resolución final de un dilema imposible: ¿quién podrá cometer el magnicidio sin comprometer la integridad de su alma? No será Constancio el instrumento a través del cual se aplicará la justicia divina y el derramamiento de la sangre real: para garantizar el equilibrio, y que ningún personaje heroico quede manchado por la afrentosa responsabilidad del regicidio, solo el traidor Bernulfo puede ser quien cometa el asesinato, cerrando el ciclo iniciado cuando mató a Ataúlfo. Sigerico muere en escena, pese a que la tradición dramática y la poética clasicista señalaban que resultaba indecoroso, y su cadáver es tratado sin ningún tipo de respeto pese a su dignidad real y es retirado sin ningún tipo de boato: puesto que llegó al trono mediante una acción impía, no era un rey legítimo. De este modo, no se aplica la prototípica reverencia hacia el monarca en la tragedia, incluso cuando es tirano⁵⁸. La ejecución escénica de su asesinato es chocante y, ciertamente, absurda, buscando ante todo el impacto tremendista y no la verosimilitud; Bernulfo y Sigerico se apuñalan mutuamente con el mismo cuchillo: como indica la acotación, «Se arranca el puñal y se le clava a Sigerico».

El castigo divino finalmente se ejecuta sobre los malvados, cortando abruptamente la maldad creciente de Sigerico. Y no por parte de Constancio, aunque él jure que «Esos rayos del Cielo [...] están cifrados en mi brazo y armas» (acto III, vv. 415-416), sino del traidor Bernulfo. Y el tirano será consciente finalmente (aunque de forma incoherente, pues nunca antes en la obra ha manifestado esa preocupación) de que su muerte es la forma que tiene Dios de castigarlo por sus pecados: «El Cielo me castiga: no es tu mano / la que mi pecho hiere, y más me acaba / que la cruel herida el sentimiento / de ver mis tiranías malogradas» (acto III, vv. 543-546). El tema principal de la tragedia queda convenientemente condensado en sus últimos versos, en boca de quien históricamente será el sucesor de Sigerico; también es un hecho histórico que Placidia finalmente volvió a Roma y se casó con Constancio (acto III, vv. 549-578):

PLACIDIA

¡Oh, Cielo justo! ¡Cómo ser podía
que sus atroces crímenes miraras
sin darlos el castigo merecido!
¡Oh, Providencia recta y soberana!
[...]

⁵⁸ CAÑAS MURILLO, «El poderoso como personaje y como tema», pág. 101.

CONSTANCIO

¿Qué tenéis que admiraros? Las virtudes,
que en sus dos corazones no habitaban
y gemían opresas bajo el yugo
de la mano más fiera y más tirana,
por librarse del yugo han excitado
de los Cielos y Tierra la venganza.
[...] Tributemos al Cielo humildes gracias.

WALIA

Viento feliz os guíe a feliz puerto,
y, libres de huracanes de borrascas,
lleguéis seguros y viváis tranquilos,
teniendo por verdad acreditada
que, aunque el Cielo permite los delitos
y su castigo vemos que dilata,
formando está la causa al delincuente
y le castiga al fin según su causa.

El Sigerico como «tragedia popular»: rupturas e híbridos genéricos

Cuando Manuel Fermín de Laviano escribe su tragedia *El Sigerico* en 1788 y se la dedica a María Ana de Pontejos, lo hace reconociendo que al texto le falta «aquel relevante mérito de que debiera estar adornada» para acomodarse a la dignidad de la aristócrata, de quien solicita protección frente a la «rigidez de la crítica». Esta breve declaración es significativa, pues certifica que la composición de esta pieza se encuadra en un periodo de la historia literaria española bien conocido: la consolidación de la tragedia clasicista como modelo de escritura de prestigio. Tras la progresiva formulación de la poética neoclásica y las disquisiciones sobre el *pathos* trágico en la escritura dramática a través de las tertulias y academias eruditas⁵⁹ durante las décadas de 1750-1760, los certámenes literarios, las progresivas disquisiciones teórico-literarias sobre la materia y la proliferación de la prensa literaria fueron alicientes para que el teatro reglado, según estos preceptos compositivos, fuese introduciéndose en la escena de los coliseos en las décadas posteriores⁶⁰.

El proceso de redacción de *El Sigerico* entronca con el pleno asentamiento de la tragedia clasicista como modelo compositivo de literatura culta a finales del siglo XVIII, así como canal idóneo para la formulación ficcional, en lenguaje dramático, de manifiestos políticos. No obstante, debe encuadrarse específicamente en las dinámicas de actualización del género en este periodo: los textos programáticos, las actitudes autoriales y las reacciones gubernamentales, académicas y de público frente a la tragedia habían variado con respecto a su primera introducción en la República de las Letras españolas de mediados de siglo. *El Sigerico* dialoga tanto con los fundamentos puramente neoclásicos de la tragedia como con otras fórmulas contemporáneas que se orientan a su renovación de cada a un público donde empiezan a calar alternativas “híbridas”, que reformulan los constituyentes internos y externos de la comedia heroica popular para darle apariencia de formalidad y

⁵⁹ BERBEL RODRÍGUEZ, *Orígenes de la tragedia neoclásica española*, págs. 17-96.

⁶⁰ Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, «La teoría dramática en la España del siglo XVIII», *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, I (1992), págs. 57-73.

trascendencia: esto es, de calidad y relevancia en la competitiva sociedad literaria setecentista, en la que se están configurando nuevas vías de progreso para los autores bajo criterios basados en el concepto de mérito. Es, por tanto, una obra a medio camino entre diferentes poéticas, tendencias creativas y circuitos de producción y recepción, y desde tales condicionantes debe abordarse su análisis.

La tragedia clasicista, modelo compositivo de literatura culta

El Sigerico, como tragedia aparentemente clasicista, se incardina directamente en el papel que la poética clásica de la Antigüedad y sus continuadores (desde la Edad Media hasta el siglo XVII) jugaron en la configuración de la cultura letrada europea a la luz del movimiento ilustrado. Si bien esta poética ostentaba una posición de autoridad reconocida desde siglos atrás⁶¹, su reivindicación por parte de los eruditos de tertulias como la Academia del Buen Gusto da un impulso decisivo a la asimilación de esta posición ética y estética en un proyecto complejo de reforma social, que extiende múltiples ramificaciones por diversos ámbitos de la vida cultural y política. En los sabios de la Antigüedad, con Aristóteles a la cabeza, se encuentran los preceptos compositivos que deben orientar la creación poética, ahora guiada por un incipiente pensamiento científico basado en el conocimiento sensible y la aplicación de reglas positivas y un pensamiento racional: un arte basado en la imitación de la Naturaleza, que conlleva el empleo de preceptos de unidad espacio-temporal y de acción, con el fin de lograr obras de arte verosímiles, de buen gusto y útiles moralmente para la sociedad⁶². El proyecto ilustrado entiende que el arte, en este caso dramático, debe servir al fin social y político de instruir al pueblo en modelos apropiados de conducta y pensamiento, acordes con los mencionados principios de la razón⁶³.

Esta triple unidad no se plantea de manera unánime como una regla preceptiva en sentido estricto, puesto que algunos teóricos clasicistas eran conscientes de que ello comprometería tanto la verosimilitud de la pieza como su adecuación a la tradición escénica. Pero sí fue percibida y recibida, junto con las reglas de lo veraz y el buen gusto, como una forma de hacer oposición a la «desarreglada» y «caótica», y por tanto inmoral e inapropiada, poética barroca. Y esto se aplica también a la teoría de los géneros dramáticos: en este sentido, el posicionamiento de los críticos es

⁶¹ Russell P. SEBOLD, *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 77-128; BERBEL RODRÍGUEZ, *Orígenes de la tragedia neoclásica española*, págs. 99-164.

⁶² José CHECA BELTRÁN, *Razones del buen gusto (poética española del Neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998, págs. 59-146.

⁶³ Jesús PÉREZ MAGALLÓN, *El teatro neoclásico*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, págs. 31-49.

más tajante, puesto que está extendida su oposición al modelo tragicómico lopesco (aunque luego la obra de Lope y sus coetáneos sea más o menos reconocida por su ingenio más que por su formulación dramática). Por el contrario, la poética clásica ofrece compartimentos estancos para la comedia y la tragedia, que reflejan las pretensiones políticas de la Ilustración de moldear una nueva sociedad ordenada⁶⁴.

Con la tragedia, limitada exclusivamente a la representación de pasiones y sufrimientos extremos acordes con personajes de la más alta categoría (realeza y nobles), se pretende lograr un efecto catártico en el público por medio del temor y la excitación de los sentimientos. Su contenido político está fuera de toda duda para la crítica y, si bien puede cuestionarse que la tragedia neoclásica ilustrada sea un instrumento de adscripción pública, cuando no propagandística, al despotismo ilustrado, lo que sí resulta evidente es que proporciona un espacio idóneo para la reflexión sobre la naturaleza y ejercicio del poder⁶⁵. Y, pese a que en cuanto a su fortuna escénica fue un género que nunca gozó de un apoyo decidido y constante en el tiempo por parte del público, sí se erigió desde los ya tempranos tiempos de la Academia del Buen Gusto como paradigma de los nuevos modelos de escritura que, bajo el marbete conceptual del Neoclasicismo, se prefiguraban como garantes del prestigio en la República de las Letras y, más aún, de la utilidad intrínseca al proyecto moral y sociopolítico de la Ilustración⁶⁶.

Claro que el papel de la tragedia clasicista en el año 1788 no es el mismo que había jugado en décadas anteriores. Principalmente porque muchos textos, como el caso que nos ocupa en *El Sigerico*, no podrían considerarse estrictamente obras neoclásicas. También porque las inquietudes sociopolíticas que motivan la composición de tragedias en la Ilustración tardía distan de las que traslucen en los textos de la llamada «primera generación neoclásica». Existen diferencias sustanciales en forma y fondo entre, por ejemplo, *Virginia* y *Ataúlfo*, *Hormensinda*, *Raquel*, *El Pelayo* y *Numancia destruida* con respecto a las tragedias de transición entre el siglo XVIII y el XIX y aquellas en las que se aprecian rasgos de popularización y aplicación más laxa de la poética reglada; lo que no va en detrimento del empleo de las reglas, aunque sea de manera superficial, como indicador externo de calidad poética y requisito para el reconocimiento público. Y el contenido político es consustancial a la tragedia en la Europa del Setecientos: la voluntad didáctica y

⁶⁴ PÉREZ MAGALLÓN, *El teatro neoclásico*, págs. 54-55. Véase también René ANDIOC, «El sentido de las reglas neoclásicas», *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976, págs. 513-539; Guillermo CARNERO, «Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral», *Historia de la literatura española*, vol. 7, Siglo XVIII (II), «El teatro del siglo XVIII (III)», Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 489-510.

⁶⁵ PÉREZ MAGALLÓN, *El teatro neoclásico*, págs. 58-59.

⁶⁶ Jesús TORRECILLA, *Guerras literarias del XVIII español. La modernidad como invasión*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pág. 73.

moralizante de este género enraíza en los ideales paternalistas que se insuflan en la monarquía por medio de nuevas corrientes filosóficas sobre la sensibilidad y el conocimiento particular del mundo. Los ejemplos del pasado colectivo proporcionan ejemplos de servicio público que refuerzan el concepto compartido de patria. La tragedia se construye así con loables objetivos y unos presupuestos poéticos claros.

La *Raquel* de García de la Huerta, ejemplo paradigmático de conexión entre la poética clasicista y la tradición escénica barroca, no se estrenó en Madrid hasta 1778. Aunque su fecha de composición se remonta a 1766, o incluso un año antes, será en este año cuando el público de la capital pueda ver en escena la que se había convertido en una de las tragedias españolas más conocidas y comentadas, ya fuese por su configuración poética (y las acusaciones que sobre ella se vertieron por ser una comedia heroica con apariencia reglada) o por el polémico contexto que condicionó su composición (el motín de Esquilache y la adscripción de Huerta al partido del duque de Alba⁶⁷). Convencionalmente, este hecho marca el paso desde la tragedia arandina hasta nuevas fórmulas en las que este género «elevado» se reformula, adaptándose a las nuevas corrientes del melodrama burgués y a la renovación de la comedia heroica que tiene lugar en los años 80 y 90: un periodo que podemos denominar «tercer movimiento de reforma», en opinión de Ivy McClelland⁶⁸. Esto nos lleva a tratar el complejo asunto de la periodización del género. A este respecto, se ofrecen dos criterios. Si tenemos en cuenta la configuración poética del género, Cañas Murillo propone tres fases⁶⁹: una de creación, con las tragedias *Virginia* y *Ataúlfo* de Montiano en 1750 y 1753; una de creación y consolidación, hasta 1808, en la que se producen los textos principales y se desarrollan las reflexiones teóricas sobre la materia; y una de epígonos, que deriva hacia el drama romántico. Si nos centramos en la configuración temática del género, y especialmente en su contenido político (al que se supedita el amoroso), Sala Valldaura establece tres periodos⁷⁰: antes del motín de Esquilache, entre este suceso y la Revolución francesa y con posterioridad a 1789, hasta la consolidación del Romanticismo y los movimientos políticos que lo sustentan. Del mismo modo, y desde el punto de vista del canon literario, creo factible establecer a lo largo de esta segunda mitad de siglo tres círculos eruditos que fijan los estándares de calidad poética clasicista: los miembros de

⁶⁷ Consúltense los estudios preliminares a las siguientes ediciones: Vicente GARCÍA DE LA HUERTA, *Raquel*, edición, introducción y notas de René Andioc, Madrid, Castalia, 1970, págs. 7-51; edición de Juan A. Ríos, Madrid, Cátedra, 1988, págs. 9-50; en *Teatro completo*, edición crítica, prólogo y notas por Jesús Cañas Murillo, Gijón, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ediciones Trea, 2019, págs. 47-80.

⁶⁸ MCCLELLAND, *Spanish Drama of Pathos*, págs. 217-267.

⁶⁹ Jesús CAÑAS MURILLO, «Sobre la poética de la tragedia neoclásica española», *Revista de Filología y Lingüística*, XXV, I (1999), págs. 115-131.

⁷⁰ SALA VALLDAURA, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, págs. 125-150.

la Academia del Buen Gusto, en torno a 1750; la «generación arandina», durante los años 60 y parte de los 70; y el grupo de preceptistas cercano a Leandro Fernández de Moratín y Santos Díez González, en los años 80 y 90.

Los preceptistas y críticos neoclásicos detestaban el «ruido», el desarreglo de las comedias populares de tema histórico; los dramaturgos, por el contrario, aprovechan el imaginario de hechos fascinantes que sugería este pasado heroico para ofrecer un amplio repertorio de sucesos fabulosos y hazañas que denotan un heroísmo exacerbado. La «comedia nacional» es rechazada, como bien sabemos, por su irregularidad y su impropiedad moral, siendo el ejemplo más característico de esta oposición erudita la prohibición de los autos sacramentales. Sin embargo, la poética clasicista no consigue consolidarse en las tablas, ni siquiera como elección primordial (más que alternativa) para los dramaturgos, y son contadas las imposiciones institucionales en forma de decretos que modifican de forma activa la actividad dramática de los coliseos para adecuarla a la fuerza a estos criterios del «buen gusto» y la razón. Aunque los escritores de los coliseos recurrían al clasicismo para dar una pátina de formalidad a sus textos y probar su habilidad poética, el poco éxito que conseguían estas obras en sus representaciones limitaba en buena medida la atención que un dramaturgo podía tener en esta poética de prestigio como garantía para mantener su oficio en la compañía teatral, más allá del beneplácito que obtendría por parte de la crítica. En la realidad empresarial de los teatros prima generalmente lo económico sobre lo artístico.

Por otro lado, la tragedia va indisolublemente unida a su finalidad política y patriótica. Un género en el que los dramaturgos exponen sus inquietudes sobre el estado de la nación, reflexionan sobre propuestas para su progreso y experimentan con nuevas fórmulas poéticas. No siempre se configura como texto propagandístico, pero sí es testimonio de modelos de conducta y pensamiento coetáneos a ella para los que los dramaturgos encuentran un correlato identitario en el pasado colectivo, ficcionalizándolo en el texto para amoldarlo a sus pretensiones ideológicas del presente. La tragedia representa, ante todo, una inquietud tanto política como estética: una reacción de eruditos patrios que, desde posicionamientos antagónicos hacia el patrimonio cultural medieval y barroco (que van desde la aceptación de la tradición literaria española hasta su rechazo por cuestiones poéticas y morales⁷¹), encuentran un punto común en la representación, a través del drama, de hechos

⁷¹ Un ejemplo de este desprecio hacia la literatura medieval castellana por considerarla «gótica» y «bárbara», y sin más valor que el de documento histórico, lo encontramos en los descalificativos que Forner le dirigió a Tomás Antonio Sánchez por su edición del *Cantar de mio Cid*. Para ampliar sobre esta cuestión puede consultarse: Edward BAKER, «Nuestras antigüedades: la formación del canon poético medieval en el siglo XVIII», *Hispania: Revista española de historia*, 61, 209 (2001), págs. 813-829.

del pasado heroico medieval como forma de afianzar públicamente tanto su adscripción tanto a la nueva poética, percibida por los preceptistas más radicales como «extranjera» y repudiable, como su condición de patriotas que extraen de la Historia los argumentos propicios para fomentar el espíritu de defensa y mejora de la patria. No se trata de exaltar el hecho heroico por sí mismo, sino de sublimarlo en el proyecto nacional colectivo. En palabras de Jovellanos, a propósito de su *Pelayo*, la historia nacional de España ofrece argumentos «tan oportunos y tan sublimes» que hacen innecesario recurrir a otros allende de nuestras fronteras; para Forner, esta retrospectiva al pasado era útil para apreciar «los orígenes de lo que hoy somos» y «los progresos no de los hombres en individuos, sino de las clases que forman el cuerpo del Estado»⁷².

Por otra parte, la tragedia no puede ser contestataria en este momento histórico, pero no por ello ha de manifestar una aquiescencia acrítica y radical al despotismo ilustrado. Por el contrario, plantea un escenario poético idóneo para la reflexión política, que conduce al planteamiento de propuestas de reforma orientadas a la mejora del gobierno, lo que implica alcanzar el objetivo ilustrado de proporcionar felicidad y orden al pueblo. Sí puede apreciarse una tendencia republicana (que no una adscripción plena a la república, pues la tragedia es incuestionablemente monárquica en este periodo), en el sentido clásico, en algunas tragedias tardías⁷³ encuadradas en un contexto postrevolucionario; pero, por otra parte, un erudito como Estala reacciona contra la tragedia puramente clásica, puesto que está configurada en un periodo histórico de religión pagana y rechazo a la monarquía. El teatro, por tanto, debe servir para fomentar en el público el «amor» hacia el rey y la Corte: un estamento regio que actúa en beneficio de la sociedad. No se plantea otra alternativa porque no tiene cabida en el esquema conceptual de los preceptistas políticos.

Sea cual sea el criterio que escojamos, *El Sigerico* se posiciona como una obra de transición: plenamente incrustada en el movimiento de reforma que motiva la conformación del melodrama; en la fase de popularización del género trágico, al mezclarse sus constituyentes poéticos con los de la comedia heroica; un prolegómeno inmediatamente anterior a la última conceptualización temática del género, de la mano de autores como Quintana o Cienfuegos y teóricos como Díez González y Estala, que se alejan ideológicamente de los presupuestos de la «generación arandina»; y un texto que entra de lleno en el nuevo ambiente de censura encabezado por Díez González, que recién acababa de ocupar el cargo de Juez de los Teatros.

⁷² TORRECILLA, *Guerras literarias del XVIII español*, págs. 73-100.

⁷³ Fernando DURÁN LÓPEZ, «Estudio preliminar», en José de VARGAS PONCE, *Los hijosdalgo de Asturias. Tragedia*, Gijón, Ediciones Trea, 2018, págs. 7-78; págs. 44-49 y 58-64.

Como obra de transición, por tanto, *El Sigerico* enraíza en las corrientes dramáticas previas, que le dan forma, y se redacta en el mismo ambiente conceptual e ideológico que dará forma a las siguientes (aunque, en rigor, no podemos afirmar que las preceda)⁷⁴.

Estos años 80-90 son en los que se concentra el grueso de tragedias originales. Los preceptistas que abogan por la revitalización de la escena española comparten unas inquietudes comunes: se habían agotado las fórmulas dramáticas barrocas y la defensa de la tradición teatral se asentaba más, por parte de autores (directores de compañía) y críticos, en el sostenimiento de la actividad empresarial de los coliseos y en satisfacer el gusto del público⁷⁵. No faltaron, eso sí, reacciones encendidas a favor de la tradición lopesca y calderoniana⁷⁶ en las convulsas polémicas críticas de los años 60 y 70: actitudes que iban en paralelo a un hecho incuestionable como es la progresiva pérdida de interés del público por la comedia barroca española, lo que impelía a la renovación de la escena por medio de nuevos textos según los modelos poéticos tradicionales, refundiciones de obras antiguas o la introducción de nuevos géneros⁷⁷.

Es un teatro instrumental, con fines utilitarios en busca de la instrucción del pueblo y la reforma de las costumbres a través de un teatro nuevo: un género estrechamente vinculado al contexto político que le da forma y sentido y, por consiguiente, limita su perdurabilidad. Y en estas dos últimas décadas del siglo se encuentra en plena efervescencia: a partir del motín de Esquilache, que condicionó las tesis de la tragedia para que en ningún caso cuestionase la monarquía como sistema (sí el papel de los tiranos y malos reyes), y del impulso que el conde de Aranda dio a los coliseos de Madrid, contribuyendo a su renovación escénica y a la creación de nuevos textos así como reuniendo a un nutrido grupo de escritores ilustrados que en sus textos más explícitamente ideologizados exponen manifiestos de adscripción al modelo político vigente. Se crea, así, una «tragedia nacional», auspiciada por uno de los nobles con mayor poder en la Corte: Aranda concentró a poetas que, con sus

⁷⁴ Jesús CAÑAS MURILLO, «Sobre posbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (de periodización y cronología en la época de la Ilustración)», en Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán (coords.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 1996, págs. 159-170.

⁷⁵ SALA VALLDAURA, *De amor y política*, pág. 86.

⁷⁶ Es representativo de esta polémica el texto que Tomás de ERAUSO Y ZABALETA (considerado seudónimo de Ignacio de Loyola y Oyanguren: *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España*, Madrid, imprenta de Juan de Zúñiga, 1750) publicó contra el prólogo que Blas Nasarre escribió para su edición de las *Comedias y entremeses* de Cervantes, en las que arremetía contra las comedias de Lope y Calderón. Véase también Ismael LÓPEZ MARTÍN, «Los tratados de poética del siglo XVIII y el tratamiento de dos figuras clave en el Barroco español: Lope de Vega y Calderón de la Barca», en Jesús Cañas Murillo y José Roso Díaz (coords.), *En los inicios ilustrados de la historiografía literaria española*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2018, págs. 305-321.

⁷⁷ ANDIOC, *Teatro y sociedad*, págs. 17-30; PALACIOS FERNÁNDEZ, «El teatro en el siglo XVIII», págs. 66-92.

traducciones y nuevas composiciones, impulsaron la poética clasicista⁷⁸, en suspenso desde los años de Montiano (exceptuando textos puntuales y traducciones, no se produjeron obras originales españolas). Y, con el paso de los años, a medida que los géneros se diversifican y sus límites caracterizadores se difuminan y mezclan entre sí, originando el «hibridismo» que caracteriza al teatro popular dieciochesco, es lógico encontrar una reacción conservadora por parte de la nobleza, en un intento de singularizarse culturalmente de la mano de la tragedia⁷⁹.

Ahora bien, donde este género constituyó el culmen de los esfuerzos creativos de los literatos neoclásicos, supuso un fiasco en sus pretensiones por constituir una alternativa viable (y deseable) para el público. Sala Valldaura⁸⁰ señala, como principales causas, la distancia entre las preocupaciones políticas de los ideólogos de la tragedia y las del pueblo (que responde mejor a las reacciones de esas ideas pero no participa en su debate), la «decadencia de ciertos valores épico-trágicos» que la aristocracia había dejado de cultivar (el heroísmo, el honor) y la progresiva secularización de la sociedad, que reformula las nociones de providencia y destino supeditándolas a un nuevo modelo de heroísmo trágico. Tampoco ayudó el que los efectos pasionales y argumentos sobre los que se construye la tragedia ya habían sido asimilados tiempo atrás, y con éxito en el público, en la comedia de tema histórico y, especialmente, en las comedias heroicas.

Y de forma paralela este género de la comedia heroica y militar se moderniza, adaptándose a los nuevos gustos del público por el sentimentalismo, aprovechando las posibilidades escenográficas de los coliseos para la representación de efectos espectaculares e introduciendo contenidos más acordes con la mentalidad ilustrada, aunque no desarrollados en tesis complejas⁸¹. En las tragedias españolas se tratan los siguientes temas⁸²: bíblico, griego, romano, oriental o nacional (a su vez, prerromano, medieval, renacentista o americano). Una clasificación temática que en absoluto dista de la que se puede encontrar en la comedia heroica. Y donde la tragedia adaptaba las gestas históricas a la nueva mentalidad ilustrada, buscando

⁷⁸ MCCLELLAND, *Spanish Drama of Pathos*, págs. 80-195; Jesús RUBIO JIMÉNEZ, *El conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998; SALA VALLDAURA, *De amor y política*, págs. 21-35; Josep Maria SALA VALLDAURA, «El teatro, entre el primer y el segundo siglo XVIII», en A. Egido y J. E. Laplaza (eds.), *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC) de la Excma. Diputación de Zaragoza, 2010, págs. 97-121; Elena de LORENZO ÁLVAREZ, «Estudio preliminar», en Gaspar Melchor de Jovellanos, *El Pelayo. Tragedia*, edición y estudio de Elena de Lorenzo Álvarez, Gijón, Ediciones Trea, 2018, págs. 13-152; págs. 19-25.

⁷⁹ SALA VALLDAURA, *De amor y política*, págs. 131-150.

⁸⁰ SALA VALLDAURA, *De amor y política*, pág. 86.

⁸¹ PALACIOS FERNÁNDEZ, «El teatro en el siglo XVIII», págs. 57-376; Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, «Formas populares y de consumo», *Historia de la literatura española*, vol. 6, Siglo XVIII (I), «El teatro del siglo XVIII (I)», Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 362-365.

⁸² SALA VALLDAURA, *De amor y política*, págs. 101-102.

el equilibrio con la nueva poética clasicista que confluyese en piezas que sirviesen tanto de práctica literaria como texto con valor escénico para el público, la comedia heroica y militar se centra en exaltar valores de superioridad militar y caudillos victoriosos, supeditando los contenidos relativos a la colectividad (la nación comunitaria) a recursos efectistas en forma de tiranidios, conjuras, pasiones extremas y conquistas imposibles⁸³. La comedia heroica, por tanto, sí responde a la adscripción que el pueblo manifestaba por las reacciones heroicas y patrióticas y no por los debates políticos. No se puede hablar de una comedia carente de valores y contenidos, pero sí se aprecia que en ella tales temas se limitan a una actualización superficial del pasado para amoldarlo al gusto del público por el artificio, según una concepción fundamentalmente plástica del hecho teatral que sostenía la actividad teatral como realidad empresarial y no como producción primordialmente literaria. Se trata de una exaltación patriótica, que no va acompañada de un acabado poético a la altura de la dignidad de los temas tratados sino de un aparato escénico abrumador que responde a lo que el público espera encontrar de esta actividad de ocio: asistir al teatro para maravillarse, espantarse, conmocionarse o, simplemente, pasar el rato⁸⁴, mientras las proclamas patrióticas de los personajes reproducen ideas reiterativas en defensa de la esencia nacional y cristiana que resultan irreprochables por simples, toscas y, a fin de cuentas, efectivas. La solemnidad heroica se confunde con bravuconería y tremendismo.

El teatro que escriben dramaturgos como Comella, Zavala, Valladares de Sotomayor, Laviano o Moncín no puede considerarse como nefasto y falto de moral, y el juicio crítico que exponen los eruditos clasicistas más irredentos a raíz del incumplimiento de las reglas en estas comedias parte de una incongruencia, que es la su valoración según unos principios poéticos que le son ajenos; incongruencia, eso sí, de la que surge la decidida voluntad de reforma de las costumbres para que el pueblo termine repudiando ese teatro irregular y extravagante y escoja otro cuya calidad sí se pueda medir según esta poética y, por tanto, controlar por los agentes autorizados de la crítica teatral. Pero sí es un teatro decididamente exagerado, que no da la espalda los nuevos gustos por la sensibilidad y la creciente preocupación social por la integridad de la patria, si bien los filtra por una poética no escrita de la acumulación y la sobreactuación. Estos dramaturgos no son ajenos a la Ilustración, y la aplican, en mayor o menor medida, en lo que les posibilita su limitada

⁸³ Véanse los comentarios sobre este género de: Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS, «Estudio introductorio», en Gaspar Zavala y Zamora, *La destrucción de Sagunto: comedia nueva*, edición crítica, estudio y notas de Evangelina Rodríguez Cuadros, Sagunto, Talleres de Navarro Impresores, 1996.

⁸⁴ PALACIOS FERNÁNDEZ, «El teatro en el siglo XVIII», pág. 251; ÁLVAREZ BARRIENTOS, «La teoría dramática en la España del siglo XVIII».

formación erudita (que no inexistente), combinando en sus textos la expresión de nuevos modelos de patria, gobierno y pueblo con la concatenación de apabullantes hechos de armas. Y no apuestan de forma decidida por la actualización de los relatos heroicos comunitarios según el reglamento poético clasicista, porque saben que la afluencia del público a los coliseos no se sostiene en unas normas aún percibidas como «extranjeras», artificiales y alejadas del gusto colectivo, pero tampoco lo rechazan porque perciben acertadamente que su empleo, aunque sea puntual y parcial, les pone en la corriente de la modernidad y dota a sus textos de una pretendida calidad contrastable. De ahí la indeterminación nominal que se aprecia en cómo algunas comedias que en otro tiempo hubiesen sido designadas como «heroicas» ahora recibían el calificativo de «trágicas»: los dramaturgos populares se «apropian» de aquellos rasgos que pueden identificarse como trágicos, y por tanto prestigiosos, si bien en su aplicación estricta distan enormemente de la intención y logros de los poetas que introdujeron y consolidaron la tragedia como género de la aristocracia y la alta cultura en décadas anteriores.

El cese del duque de Aranda, sustituido por el conde de Floridablanca, redujo a partir de 1777 el apoyo gubernamental hacia los literatos reformistas: sin embargo, estos encontraron otros cauces por los que difundir y afianzar sus propuestas. Y contaron, a partir de finales de los años 80, con un importante aliado en el control institucional de los textos que se proponían para su representación. En 1788, Santos Díez González, profesor en los Reales Estudios de San Isidro, comenzó a ejercer como censor de teatro; al fallecer Ignacio López de Ayala en 1789, Díez lo sustituyó ya definitivamente en su cargo al mismo tiempo que ocupaba el de catedrático de Poética en los Reales Estudios. Pronto se alió con Leandro Fernández de Moratín para introducir cambios profundos en la actividad teatral de la corte. Moratín hijo ya le había enviado una propuesta de reforma a Godoy en 1792, que fue desechada por el corregidor Morales. Sin embargo, ninguno de los dos desistió: pocos años después, en 1796, Díez elaboró un nuevo plan, esta vez con la colaboración de Moratín, que fue finalmente aprobado⁸⁵ por el Ministro de Estado, Urquijo, en 1799. La Junta de Reforma comenzaba así una intensa y efímera andadura en su fracasado empeño por modificar sustancialmente el teatro madrileño, tanto en la escritura de textos como en su puesta en escena y técnicas de actuación y en la composición y gestión de las compañías⁸⁶.

⁸⁵ Este proyecto de Santos Díez supone la consolidación de una larga tradición de planes de reforma que fueron infructuosos. Puede verse una revisión y comentario de estos proyectos en: Jerónimo HERRERA NAVARRO, «Los Planes de reforma del Teatro en el siglo XVIII», *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, tomo II, Madrid, Editorial Complutense, 1996, págs. 789-803.

⁸⁶ Alva V. EBERSOLE, *Santos Díez González, censor*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1982, págs. 9-13; René ANDIOC, «La Reforma», en René Andioc, *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas

Los años que transcurren entre 1788 y 1799, por tanto, son cruciales como preliminares en la progresiva implantación de los ideales clasicistas a través de la censura. Díez, catedrático de Poética, era un ferviente defensor del nuevo clasicismo y abogaba encendidamente por su introducción vía institucional. Esto comprometía la propia realidad empresarial de las compañías y el gusto popular, así como semejante proyecto de reforma teatral resultaba contraproducente e inviable a ojos del gobierno. Opinaba el corregidor Morales con respecto a la propuesta de reforma elaborada por Moratín, en carta al duque de Alcudia⁸⁷:

Todos, señor, son censores del teatro: todos se creen con talento suficiente para criticar las piezas que se presentan. Y lo peor es que se ha hecho de modo pintar al nuestro con colores que a la verdad no merece, pegándose el contagio de esta moda aun a hombres que por su literatura e instrucción en la materia parece debieran estar exentos. Moratín sin duda es uno de estos: [...] hace una pintura de las comedias que se representan en nuestros teatros a mi modo de entender exagerada e injusta. [...] no negaré que en algunas de las piezas antiguas se encuentran estos defectos, pero querer dar a entender que todas son de esta clase, y que los tales defectos son privativos del teatro español, me parece es hacer poca justicia a los autores nacionales y demasiado favor a los extranjeros.

Y, sobre el papel de Díez como censor, añade:

[...] al pueblo de la Corte es necesario mantenerle una diversión honesta para que no extravíe a cosas que puedan tener fatales consecuencias. Las comedias antiguas, por muy vistas, lejos de atraer ahuyentan las gentes del teatro. Por esta razón, en ciertas temporadas es antigua costumbre representar piezas nuevas y conocer el censor que las que se le remite no están arregladas, pero se contenta con que no contengan expresiones que no sean contra la religión y las buenas costumbres.

Efectivamente, la labor de Díez como censor mantenía un delicado equilibrio entre la «resignación» —ante la necesidad de dar el visto bueno a comedias desarregladas para no perjudicar al ritmo diario de funciones que mantenían las compañías— y su decidido ánimo de mejora de la escena. Como especialista en Poética y opositor durante años a la cátedra de los Reales Estudios, contaba con el conocimiento y la paciencia necesarios para poder afrontar el ambicioso proyecto de reforma para el que el ambiente cultural y dramático español era cada vez más propicio. Pero se enfrentaba, como indica la carta del corregidor, a la oposición de quienes veían en esta reforma una injerencia de lo «extranjero» en la patria. Un as-

Universitarias de Zaragoza, 2005, págs. 567-742; René ANDIOC, «De *La comedia nueva* a la reforma del teatro», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 19 (2013), págs. 7-25.

⁸⁷ Archivo Histórico Nacional: Estado, leg. 3242, exp. 21.

pecto que, como ya hemos visto, determinó los contenidos de la tragedia neoclásica española y las actitudes de los poetas patrios hacia este género, y que pudo motivar en cierta manera el poco interés del público hacia él.

En definitiva, el panorama es propicio para la proliferación de nuevas formas de entender la tragedia y crearla. El término, a finales de siglo, abarca en la práctica desde obras estrictamente clasicistas hasta híbridos de lo popular con lo erudito. Escritores deficientes en términos de poética reglada, compañías faltas de profesionalidad, una tradición trágica insuficiente y el desinterés del público por el género son las causas que explicarían el primer fracaso de la tragedia española. Aunque, paradójicamente, sea el género principal del teatro neoclásico⁸⁸ por ir acompañado de una voluntad renovadora de la escena y de un contenido patriótico que interesaba tanto a eruditos como a populares. Este contenido, sin embargo, podía resultar exagerado e inapropiado para una sociedad cada vez más secularizada y, ante todo, acostumbrada a su representación mediante un aparato escénico más atractivo que el que la tragedia, cargada de retórica y de pasiones sublimadas a una tesis, podía ofrecer. La sociedad es ajena a las elevadas ideas que subyacen a este género, mas no a las reacciones y efectos que generan su patetismo y sus referentes históricos. Y esto se constatará en *El Sigerico*: una aparente tragedia con altas pretensiones y un esfuerzo patente de su autor por prestigiar su imagen como escritor, pero cuyos resultados se aproximan más a los que definen la comedia heroica de las últimas décadas del siglo XVIII.

***El Sigerico* en el contexto de la «tragedia popular» dieciochesca**

La definición que Francisco Sánchez Barbero da de la tragedia, ya en 1805, puede interpretarse como una reivindicación de la esencia inmutable de un género que, sin embargo, por estas fechas ya distaba de la «pureza» que se le suponía (y se promovió en la élite literaria) a mediados del Setecientos⁸⁹:

La tragedia es la *representación de una acción heroica y patética, propia para excitar el terror y la compasión*. [] Llámase *heroica*, o por su objeto nada vulgar –como es el castigar a un tirano o conquistar un trono–, o porque proviene de una cualidad del alma elevada a un grado extraordinario, por ejemplo, del valor, de la generosidad, de la clemencia, del sufrimiento, superiores a las almas vulgares.

⁸⁸ SALA VALLDAURA, *De amor y política*, págs. 83-95.

⁸⁹ FRANCISCO SÁNCHEZ BARBERO, *Principios de retórica y poética*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805, pág. 227.

Ya en las últimas décadas del siglo XVIII los términos como «tragedia» o «heroico» no designaban ya objetos estancos en el centro del campo literario, ajenos a las dinámicas de la periferia popular. Más bien, los conceptos que Sánchez Barbero consideraba exclusivos de este género culto, por serles inmanentes sus altas cualidades, habían sido reducidos a su conceptualización y expresión abigarrada e histriónica en la nueva comedia heroica: un género popular en el que se abogaba también por «excitar el terror y la compasión» del público por medio de acciones tan desmesuradamente heroicas como sentimentales; comedias de valores excesivamente elevados en un «grado extraordinario». Y sin que por ello los dramaturgos renunciasesen a las «almas vulgares» que les correspondían como público; al contrario, por formular sus contenidos desde las altas instancias de los géneros dramáticos, aspiraban a un reconocimiento mayor, contenido en los manuales de poética, las tertulias eruditas y los certámenes académicos.

Desde la publicación del primer número del *Memorial literario*, en enero de 1784, hasta el estreno de *La comedia nueva* de Leandro Fernández de Moratín, en febrero de 1792, nos encontramos ante un periodo de la historia del teatro español en el que se materializan determinadas tendencias en las que se aprecia la consagración e intensificación de posicionamientos literarios que venían conformándose desde mediados de siglo⁹⁰. Si aplicamos una perspectiva generacional a este periodo, se aprecia cómo las aportaciones poéticas de la «generación arandina» encuentran su correlato en los eruditos de la «Academia de Estala» y en los «Moratines»: si Nicolás Fernández de Moratín fue uno de los más encendidos partidarios del Neoclasicismo en los años 60, su hijo Leandro, junto a jóvenes estudiantes como Juan Pablo Forner o Pedro Estala, encabezó la actualización de estos planteamientos a un lenguaje más realista pero igualmente combativo a partir de la década de los 80. Aun así, es un proceso lento, que no proporcionará resultados concretos hasta la fracasada Junta de Reforma de 1799, que tratará infructuosamente de reestructurar por vía de la legislación el funcionamiento de los teatros y la conceptualización de la escritura dramática, y hasta el estreno de *El sí de las niñas* en 1806, obra en la que la fórmula poética clasicista se encauza finalmente en los canales de éxito dramático en los coliseos.

El Sigerico aún está lejos de estos hechos que cambiarán radicalmente el panorama teatral español en los primeros años del siglo XIX; de hecho, Laviano, como autor dramático, dejó de escribir años antes de que la Junta de Reforma alterase la vida teatral de Madrid. Pero sí es una obra fruto de todas esas tendencias preli-

⁹⁰ Inmaculada URZAINQUI, «Crítica teatral y secularización: el *Memorial literario* (1784-1797)», *Bulletin hispanique*, 94, 1 (1992), págs. 203-243; María José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 1999.

minares que desembocarán en tales cambios. Los jóvenes dramaturgos populares, como Laviano, Comella y Zavala, son quienes introducen novedades temáticas y tonales en la comedia heroica, y apuestan decididamente por reforzar su aparato escénico⁹¹. Son «hombres de teatro» que escriben con pleno conocimiento de qué funciona en las tablas de cara al pueblo: un pueblo que «había convertido los valores militares en una serie de lances sin mayor fundamento»⁹² y que había recibido con entusiasmo el nuevo género del melodrama, comedia sentimental o tragedia urbana, cuyos rasgos constitutivos habían permeado en otras obras. En estos autores se repiten las mismas dinámicas combativas que ocurrieron en la «generación» anterior: los «arandinos» que se enfrentaron a Ramón de la Cruz, Nicolás González y sus coetáneos. Sin embargo, las armas que los clasicistas emplearán ahora en los años 80 para implantar sus preceptos literarios resultarán, con el tiempo, más efectivas, pues perfeccionarán procedimientos que ya se dieron en años anteriores al masificarlos entre el público y fortalecer sus cualidades discursivas: estas son la prensa, los certámenes, las preceptivas, las academias y las tertulias.

Pero, con *El Sigerico*, Laviano adopta inicialmente otro procedimiento ya tradicional, y por tanto aún común en la época, para progresar profesionalmente: el mecenazgo. Un medio que, a finales del Setecientos, comienza a perder predominancia ante el empuje de una sociedad burguesa para la que la escritura comienza a configurarse, aunque sea tímidamente, como una profesión viable. A propósito del mecenazgo, Álvarez Barrientos señala que, frente a la imagen del escritor como «funcionario», se abrió paso un nuevo papel «como artista» libre: «el “funcionario” ofrecía obras dentro del gusto y la estética cortesanos, mientras que en el uso libre se podían buscar otras fórmulas». Ahora bien, la nobleza aún controlaba las formas económicas por las que se regulaba la escritura como actividad profesional independiente, lo que la convertía en una alternativa marginal⁹³. En ese sentido, y tras el fracaso de *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, tal vez el primer y único tímido intento de Laviano por iniciar una carrera como escritor dramático verdaderamente pública y autónoma, se entiende mejor que *El Sigerico* sea una tragedia propia de la mentalidad de un «funcionario»: escrita según los cánones estéticos propugnados y promovidos por la nobleza y con el fin de acallar la opo-

⁹¹ En el verano de 1786, en el *Corresponsal del Censor* se describe un ficticio debate en una fonda sobre las comedias del momento, en el que se ridiculiza a los autores del vulgo: «escuché se controvertía sobre quién de los tres poetas que andan en boga, Laviano, Valladares o Zavala, era más queridito de Apolo». En: «Carta IV», tomo I, Madrid, Imprenta Real, 1787, págs. 47-58; cita en págs. 48-49.

⁹² SALA VALLDURA, *De amor y política*, pág. 92.

⁹³ Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII: apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006, pág. 208.

sición de la crítica, demostrando así Laviano que es un escritor capaz y meritorio de reconocimiento.

En Laviano encontramos otro caso de un funcionario de la Administración, un «covachuelista», que se dedica a la literatura e intenta hacer carrera de ella. Resulta significativo que, frente a otros autores que por necesidades alimenticias necesitaban escribir por no tener otro trabajo fijo (como Comella o Zavala), Laviano pueda reducir la frecuencia con que ofrece textos a las compañías a partir de 1783; momento en el que sus inquietudes e intereses creativos viran hacia formas tal vez más acordes con la posición profesional que había logrado en la Administración o que esperaba alcanzar. Ello sin descontar que, diez años después de su entrada en el mundo literario, no hubiese decidido centrar sus esfuerzos artísticos en emplear la literatura casi exclusivamente como instrumento de progreso político más que como forma de expresión acorde con las tendencias creativas de la escena popular del momento.

Aun así, Laviano no es un erudito propiamente dicho. Sus accesos a la literatura culta se desarrollan según los cauces prototípicos de la época más que como un proceso de formación personal que quedase plasmado de forma evidente en sus textos. Laviano, como funcionario que trabaja en un ambiente competitivo y de continua tensión entre el mérito «de nombre» (procedencia geográfica, favoritismos, amplia experiencia laboral sin formación previa) y «de facto» (sólida formación profesional, procesos reglados de meritaje y ascenso profesional), intenta granjearse simpatías y apoyos que tal vez le permitan conseguir puestos mayores, garantizando así su promoción profesional. Desarrolla, por tanto, una literatura culta puramente instrumental, sin ninguna finalidad exclusivamente estética, sin que en ella subyazca una auténtica reflexión erudita de carácter poético. Por eso, tal vez, cuando estas pretensiones confluyan en el texto de *El Sigerico* con lo que creo que se puede interpretar como el desarrollo de una afición particular que había desarrollado durante años, como es la escritura para el teatro popular, el proyecto no puede sino saldarse en fracaso. No solo porque Laviano no consigue, por falta de sensibilidad o de habilidad literaria, adecuar de forma natural y coherente las normas clasicistas a su propia poética popular, en la comedia heroica; también porque este tipo de literatura erudita para él había constituido nada más que un ejercicio utilitario de estilo, con una finalidad determinada, antes que una expresión de auténtica inquietud artística. Una literatura, por tanto, adecuada a unos contextos muy concretos y con poco valor artístico por sí sola (aunque no por ello exenta de contenido y significado). Y también, evidentemente, el proyecto fracasa porque Laviano no alcanza sus objetivos más inmediatos: hasta donde he podido averiguar, no hay apoyos explícitos ni de María Ana de Pontejos tras serle

dedicado *El Sigerico*, como tampoco del conde de Floridablanca tras recibir *La Nina* un año después.

Parece cumplirse en *El Sigerico* el fatídico panorama que Antonio Rezano Imperial describía en el prólogo a su pieza trágica *Doña Inés de Castro*, en 1792, en el que acusaba al público vulgar de ser el causante de la verdadera decadencia del teatro, y no los «ingenios modernos» que dan tumbos entre escribir malas comedias para contentar al pueblo ruidoso e iletrado y adoptar unas normas que desagradan al auditorio y, para más inri, a la crítica prejuiciosa por culpa de los textos irregulares que han censurado previamente⁹⁴:

Presenta un ingenio hábil un drama cómico o trágico, lleva palmadas de moda porque no gusta (esto, aunque esté con todas las reglas) y queda por este motivo la obra despreciable, el autor con el mayor desmérito, abochornado, y grabados en los intereses los cómicos, y todos juntos en el mayor desdoro. En tal caso, ¿quién habrá que quiera (por escribir conforme se pide) pasar por otro vejamen? Dudo que se encuentre: [...] el ingenio no quiere escribir más bajo tales reglas, en virtud de que si escribe no encuentra ni mérito ni interés. Pues creo firmemente que todo drama cómico, su fin es el aplauso en su representación, si en esta lo pierde, ¿para qué escribe obras cómicas?

No es este un panorama fácil para los «ingenios modernos» que escriben para el pueblo, y la situación se agravaría en los años posteriores, tensándose la polémica poética de la mano de opositores como Santos Díez. Pero si otros autores como Zavala, Valladares o Comella exponen, para solventar de algún modo esta disyuntiva, que sus obras son, bajo la fachada ruidosa, respetuosas con las reglas⁹⁵, Laviano toma una alternativa inversa, que prueba una concepción superficial de la poética neoclásica.

Gaspar de Zavala y Zamora fue uno de los escritores más versátiles del panorama popular⁹⁶ desde su primer texto conocido, un poema laudatorio a los infantes gemelos en 1784, hasta su fallecimiento, en torno a 1825. Fue consciente de la regularidad dramática y así lo prueba el que la aplicase, si bien no con total rigurosidad, en sus comedias sentimentales. Este género de nuevo cuño era propenso a la transmisión de buenas costumbres y a una ordenación espacial,

⁹⁴ ANTONIO REZANO IMPERIAL, *La desgraciada hermosura, o doña Inés de Castro. Tragedia en cinco actos, sacada de su más verídico suceso*, Madrid, Oficina de Ramón Ruiz, 1792, págs. 5-6.

⁹⁵ SEBOLD (*El rapto de la mente*, págs. 89-93) también señaló el seguimiento que Comella, Valladares y Zavala realizaban de los preceptos y temas neoclásicos, aunque su conclusión es que esto denotaba la condición «plagiaría» de estas obras «afrancesadas» y radicalmente opuestas al «nuevo clasicismo español» representado por los textos de quienes sí se basaban en un regreso a las formas clásicas puramente patrias.

⁹⁶ GUILLERMO CARNERO, «Un alicantino de Aranda de Duero (Dos precisiones biográficas sobre Gaspar Zavala y Zamora)», en *Castilla*, 14 (1989), págs. 41-45.

temporal y de acción más pautada: ello se debe a que tales comedias sentimentales españolas se basan en obras de teatro y novelas provenientes de Europa, de una ya asentada tradición literaria según pautas de regularidad y finalidad instructiva para el público⁹⁷.

En *Las víctimas de amor*, Zavala escribe una «advertencia preliminar» en la que justifica que ha definido correctamente su composición en términos de triple unidad y de construcción ordenada de la acción en torno a una «catástrofe lastimosa»⁹⁸; lo mismo hace en la advertencia a *La hidalguía de una inglesa*, si bien declara que las reglas del decoro y la verosimilitud son más apropiadas del texto leído que del representado. Zavala es, pues, un autor prolífico, que no contradictorio. En la *Loa alegórica* que acompaña a su comedia sentimental *El amor perseguido y la virtud triunfante* y en la introducción a su comedia heroico-militar *Triunfos de valor y ardid. Carlos XII, rey de Suecia* manifiesta una pomposa y abigarrada erudición y defiende su derecho a no acogerse a unas reglas que no casaban con el gusto del público, quien «sabe disculpar las monstruosidades que de toda especie observa en muchas composiciones»⁹⁹. Es este el mismo autor que anuncia que ha «adecuado» otras de sus obras a las reglas, detallando en qué aspectos ha sido riguroso: obras en las que era necesario ese seguimiento de los preceptos clasicistas y de decoro y utilidad pública. En cuestiones de recepción crítica, las exigencias que se imponen los dramaturgos no son las mismas cuando escriben comedias sentimentales que cuando preparan comedias heroicas y militares. Y, tal vez, el ejemplo más significativo de esta aparente contradicción se encuentra en su comedia heroica *La destrucción de Sagunto*¹⁰⁰, un texto que ejemplifica los principales rasgos constitutivos del género y sintetiza las opciones ideológicas y estéticas que Zavala plasmó en sus textos de tema heroico¹⁰¹.

Si bien considero que no puede sobrevalorarse el papel de esta obra en las polémicas teóricas de finales de los años 80, ni mucho menos darle un papel protagónico en la oposición censora o en *La comedia nueva* de Moratín (erigiéndola como correlato exacto de *El gran cerco de Viena* escrita por el personaje de don

⁹⁷ Sobre la historia y configuración poética del género, consúltese: María Jesús GARCÍA GARROSA, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca; Jesús CAÑAS MURILLO, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994.

⁹⁸ Francisco LAFARGA, «Teatro y sensibilidad en el siglo XVIII», *Historia de la literatura española*, vol. 7, Siglo XVIII (II), «El teatro del siglo XVIII (IV)», Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 815-816.

⁹⁹ Juan A. RÍOS CARRATALÁ, Guillermo CARNERO, «Gaspar Zavala y Zamora», *Historia de la literatura española*, vol. 7, Siglo XVIII (II), «El teatro del siglo XVIII (IV)», Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 863-864.

¹⁰⁰ Resumo las conclusiones de RODRÍGUEZ CUADROS, «Estudio introductorio».

¹⁰¹ Estos textos fueron estudiados por Rosalía FERNÁNDEZ CABEZÓN, *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña, 1990.

Eleuterio), sí debemos interpretarla como ejemplo característico de la comedia heroica dieciochesca, de la tendencia barroquizante de los escritores populares de este periodo y de las propuestas de reforma de la crítica. Es un ejemplo prototípico de esa imprecisión genérica que es palpable en piezas teatrales coetáneas que combinan elementos de la tragedia y de la comedia heroica (ambas parten, como ya sabemos, de los mismos hechos históricos y de pretensiones similares en cuanto a por qué se adaptan para la escena, qué mensaje o tesis se transmite con ellas): *La destrucción de Sagunto* destaca por sus elementos novelescos, por cómo estos fuerzan la tensión heroica en su truculencia y excesivo retoricismo. Zavala respeta la unidad de tiempo (un día) y de lugar (esta última, eso sí, con flexibilidad, pues se desarrolla en varios escenarios en las inmediaciones a Sagunto); las acciones son múltiples, pero se unen en que en todas ellas subyace el mismo mensaje patriótico, que orienta las motivaciones de todos los personajes y sus consecuentes actividades y pensamientos.

Igualmente, un «veterano» como Antonio Valladares de Sotomayor también escribió dos tragedias: *Solo vence la traición un constante corazón. La Edubige en Persia* (1781) y *La Elmira* (1788). El análisis que realizó de ellas El Sayed¹⁰² revela varias concomitancias temáticas, de construcción tipológica de personajes y poéticas entre ambos textos y *El Sigerico*, lo que demuestran que todas ellas se componen según unos mismos esquemas. Valladares opta en ambas por darle mayor relevancia al tema del amor, si bien no descuida su equilibrio con el del honor público de sus protagonistas, heroínas que sufren los vaivenes de su destino trágico: en *La Edubige*, el monarca Linceo, enamorado perdidamente de Edubige y mal aconsejado por el taimado Flintarco, rompe el equilibrio social y su deber como gobernador justo al tratar de conseguir a la dama por cualquier medio; en *La Elmira*, Guzmán, gobernador del Perú, es despótico con sus súbditos indianos y corteja sin éxito a la dama Elmira, hija del cacique Mozoco. El héroe Adraastro, en *La Edubige*, presenta una caracterización intercambiable con la de Constancio en *El Sigerico*, en cuanto a su bravuconería e insolencia al amenazar de muerte al monarca; Macoya, en *La Elmira*, participa en una fallida conspiración para asesinar al tirano Guzmán. También se trata el tema del honor público, que compromete el monarca que se comporta de manera injusta y cruel, y en los diálogos y escenas es patente la tendencia al tremendismo y la hipérbole sangrienta (incluso en un nivel más exacerbado que en *El Sigerico*: en *La Edubige*, la protagonista homónima come del corazón de su amado Adraastro, ejecutado por orden del rey Linceo, y posteriormente se suicida).

¹⁰² Ibrahim Soheim EL SAYED, *Don Antonio Valladares de Sotomayor, autor dramático del siglo XVIII*, tesis doctoral dirigida por Emilio Palacios Fernández, Universidad Complutense de Madrid, 1992, págs. 378-424.

En ambos casos, los reyes cometen actos violentos contra los héroes, pero Valladares esquiva la polémica del magnicidio expuesto en escena puesto que ninguno de los planes de atentado contra los monarcas tiene éxito; Linceo se comportaba como un tirano al ser engañado por su consejero y Guzmán finalmente se arrepiente y perdona la vida al héroe. En cuanto al cumplimiento de las reglas, Valladares respeta la unidad de tiempo reduciendo la acción a un día; es flexible en la de lugar, representando los cuadros en diferentes escenarios pertenecientes a un mismo ámbito espacial; y pasa de la unidad de acción en *La Edubige* a la pluralidad en *La Elmira*. El estilo lírico es grandilocuente y tópico, pretendidamente culto, sobre todo en los parlamentos amorosos. En suma, Valladares, «dominado por la tendencia popular», solo busca complacer al público al margen de las reglas: estas piezas, por tanto, pasarían por «tragedias populares», o comedias heroicas o históricas con finales trágicos o desgraciados¹⁰³.

En cuanto a Comella, es el mayor exponente de la comedia militar: género de nuevo cuño en los años 80 y 90 del siglo XVIII, como ramificación de la comedia heroica tradicional y el mejor exponente de su modernización¹⁰⁴. La extraordinaria proliferación de las comedias de Comella en la escena madrileña y barcelonesa durante los años 90 lo convirtió en uno de los dramaturgos populares más reconocidos del momento, así como uno de los más atacados por la crítica. Comella no ignora que uno de los temas fundamentales de la tragedia es el enfrentamiento entre el interés público y el beneficio particular, y lo adapta al efectismo de la comedia de espectáculo añadiéndole dos novedades sustanciales: intensifica el contenido sentimental y refuerza el aparato escénico relacionado con la imitación de modelos militares. Todo ello se concreta especialmente en comedias ambientadas en la historia reciente de Europa y sus heroicos monarcas, como paradigma del sentimentalismo –que, aun siendo una corriente extranjera, había calado en el público español– y del despotismo ilustrado, así como de la modernización técnica y organizativa de los ejércitos nacionales.

Su periodo más productivo se concentra entre 1789 y 1792: años en los que ofrece al público una propuesta estética, estilística y temática mucho más atractiva que la de otros dramaturgos anclados en fórmulas que se agotaban. Se aprecia, por ejemplo, en *Sancho García*, donde el personaje de Gonzalo promulga que la nobleza debe servir al monarca, a la sociedad y al Estado de manera útil y productiva y no abandonarse a sus privilegios; o en su saga *Federico II de Prusia*, en la que el rey,

¹⁰³ EL SAYED, *Don Antonio Valladares de Sotomayor*, pág. 418.

¹⁰⁴ Jorge CAMPOS, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Editorial Moneda y Crédito, 1969; María ANGULO EGEA, *Luciano Francisco Comella (1751-1820). Otra cara del teatro de la Ilustración*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006, págs. 76-80, 86-112, 401-404.

aun siendo incuestionable en su autoridad, se muestra como un hombre compasivo y culto, paternal para sus súbditos, cercano a los sufrimientos cotidianos y quien aplica justicia de la forma más equitativa y razonada posible. Expone así un modelo social y gubernamental ilustrado, pero a través del filtro del artificio escénico que constituía el principal interés del público. Una estrategia que le permite congraciarse con el auditorio, cuya asistencia a los coliseos mantiene estas obras durante días en cartel, y en parte con la crítica; por ejemplo, de la primera parte de *Federico II* (aunque no de forma homogénea: Trigueros fue muy duro en su reseña) aprecia los intentos de regularidad y cómo el aparato escénico en las escenas bélicas no asfixia el potencial instructivo de la pieza y su contenido sentimental.

Todos ellos serán el blanco de la Junta de Reforma: especialmente Comella y Zavala (Valladares centró más su atención a partir de los 90 en sus proyectos periodísticos y narrativos), quienes propondrán un plan alternativo de reestructuración de los teatros una vez la Junta se disuelva, una vez constate que ni económicamente ni en gestión se podía realizar una empresa tan ambiciosa como la que se había propuesto. Comella, de hecho, ya había tenido un encontronazo previo con Santos Díez González, quien, como amigo de Leandro Fernández de Moratín, desdeñó las quejas que el dramaturgo catalán extendió a la autoridad debido a la parodia que consideró que se hacía de él en el personaje de don Eleuterio en *La comedia nueva*¹⁰⁵.

El Sigerico, por su parte, es una tragedia formalmente rigurosa que, sin embargo, no puede esconder que está concebida y escrita por un dramaturgo especializado en la comedia heroica. Laviano no participa en la actualización de las reglas a los gustos escénicos del público: al contrario, escribe una tragedia que, en lo externo, en sus formas, produciría la repulsa del público por su rigidez de acción, de lugar y de tiempo. Como consecuencia, será irrelevante que, en el fondo, las motivaciones de Sigerico sean tan apasionadas y exageradas como las de un antagonista maquiavélico, prototípico de la comedia heroica, o que Constancio sea tan impulsivo y arrogante como cualquier otro héroe y galán de este teatro. Estos rasgos puramente populares no pasan desapercibidos para la crítica, pero se diluyen tras la «fría» apariencia con la que se representan en el marco general de la pieza dramática. Sería un ejemplo más de lo que Zavala denominó «la perfección sacrificada a la costumbre»: la excelencia poética supeditada al efectismo patético, el tremendismo militar y el histerismo pasional. Laviano contiene el artificio bajo una fachada de aparente sobriedad, pero no consigue ser sutil en la expresión de afectos y en el uso de un lenguaje épico y alambicado, para nada trágico y sublime. Sus intenciones

¹⁰⁵ En la monografía de EBERSOLE (*Santos Díez González, censor*) pueden consultarse las aprobaciones que Díez González consignó a las comedias de Zavala y Comella, y que se conservan en sus respectivos apuntes teatrales en la Biblioteca Histórica de Madrid.

chocan con su falta de pericia para estos menesteres; carencia que se agudiza si la contrastamos con los hallazgos o logros que alcanzaron, en la escena teatral, otros dramaturgos coetáneos a él, que sí lograron unos resultados más sustanciales en el difícil proceso de equilibrar las múltiples opciones compositivas, ya no tan incompatibles como en décadas anteriores, que caracterizaron el teatro popular de finales del siglo XVIII.

Por tanto, si bien no se puede homogeneizar una tendencia creativa por parte de los dramaturgos populares de los años 80 y 90 en lo que se refiere al género de la tragedia, sí se aprecia que todos ellos se enfrentan a la misma disyuntiva: la conjunción de su habilidad práctica en la escritura dramática para los coliseos con la necesidad de afianzar su carrera como autores según estándares de prestigio, marcados por las reglas de verosimilitud y concretados en el género por excelencia del nuevo clasicismo (la tragedia). El que utilicen las reglas de unidad y reivindiquen la verosimilitud, decoro y utilidad de sus obras tiene dos implicaciones: por una parte, que son conscientes de que estas normas son las que determinan la calidad de una obra poética, por lo que las emplean, aunque sea de manera forzada, como forma de experimentar; por otra, que este uso denota que el público, aunque pudiese ser ajeno a las disquisiciones y debates poéticos, sí reconocía en esas reglas un signo de modernidad dramática. Sin embargo, si bien la comedia sentimental, con raíces clasicistas e ilustradas, era propicia a que en su popularización escénica se conservasen sus constituyentes esenciales, era más difícil realizar una hibridación semejante en la comedia heroica junto con la tragedia de tema elevado. Hubo interesantes aportaciones en obras ambientadas en los reinados de notables monarcas europeos, paradigma del despotismo ilustrado; pero en ellas no se renunciaba a la artificiosidad que tanto desagradaba a los críticos clasicistas. Y en las comedias heroicas con motivos medievales resultaría más difícil realizar tales adaptaciones, pues el referente de la tragedia, mayoritariamente también con ambientación medieval en la escena española, estaba presente y constituía una poderosa contrapartida que, en contraposición, perjudicaba a la recepción crítica de tales comedias. No obstante, esto no amilanó a los dramaturgos populares, que coparon la cartelera de los años 80 con obras heroico-militares situadas en este periodo histórico; los años 90, por su parte, fueron más proclives al motivo de los monarcas europeos contemporáneos. Y en muchas de estas comedias pueden apreciarse elementos tomados de los géneros clasicistas, adaptándolos al tono y estilo de la dramaturgia popular: el sentimentalismo exacerbado y la hipérbole pasional, propios respectivamente de la comedia sentimental y la tragedia, resultaban atractivos para el público y podían conjugarse con la aparatosa escenografía requerida en este tipo de montajes de duelos ejemplares, batallas campales y toma de ciudades.

El Sigerico y su relación con las comedias heroicas de Laviano

La asociación de Laviano con el género de la tragedia comienza a establecerse en los primeros años de su carrera, según se desprende de la opinión de sus críticos contemporáneos. Pero no para comentar sus cualidades como autor trágico sino, por el contrario, su carencia de ellas. Es significativo que Juan Pablo Forner lo denomine «escritor de tragedias que hacen reír» en su *Carta de Marcial a Fermín Laviano*, que circuló manuscrita entre sus amigos clasicistas de la «academia de Estala» como motivo de burla hacia el poeta que acababa de llevar a la imprenta los pomposos *Endecasílabos al nacimiento de los infantes gemelos*¹⁰⁶. Este apelativo subraya la fama que Laviano había adquirido ya a finales de 1783 como autor de «desarregladas» comedias heroicas, en las que la solemnidad del argumento, tomado de fuentes históricas y protagonizado por héroes patrios, se diluía en el ruido escénico y la concatenación de lances imposibles y personajes inverosímiles que «corrompían» la dignidad de las hazañas representadas. Desde 1779 hasta 1783, Laviano había llevado a la escena siete comedias heroicas, de las cuales *El cadalso para su dueño*, *La restauración de Madrid* y *La afrenta del Cid vengada*¹⁰⁷ consiguieron grandes éxitos de taquilla.

Ahora bien, la publicación del *Memorial literario* permitió la difusión a mayor escala de estas opiniones, hasta entonces restringidas a ambientes muy específicos, contrarias al teatro de Laviano y otros dramaturgos coetáneos que cultivaban este género de la comedia heroica, en boga por aquellos años. Si bien la producción dramática de nuestro autor se redujo en los años siguientes (1783-1790), todos los estrenos de sus obras nuevas y las reposiciones de las anteriores contaron a partir de 1784 con su correspondiente reseña. Y la obra de estos dramaturgos servía de ejemplo paradigmático del mal teatro, según la percepción de los críticos del *Memorial literario*.

El cadalso para su dueño cuenta con numerosas inverosimilitudes debidas a su exagerado aparato de lances en los que «se halla quebrado el tiempo y lugar con gran distancia, se prolonga más de lo necesario la acción», por la «desmesurada magnitud de la fábula»¹⁰⁸. De *La afrenta del Cid vengada* se alabaron «el verso sonoro y la expresión elegante», así como los «buenos documentos y sentencias» que

¹⁰⁶ Carta editada y comentada en: ESCALANTE VARONA, «Forner contra Laviano». Véase también María Elena ARENAS CRUZ, *Pedro Estala, vida y obra. Una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 2003, págs. 36-46.

¹⁰⁷ Alberto ESCALANTE VARONA, «De la comedia heroica barroca a la dieciochesca: apuntes sobre la renovación argumental del género en dos piezas sobre la Reconquista castellana», *Hipogrifo*, 8, 2 (2020), págs. 233-253.

¹⁰⁸ «Los Pardos de Aragón. Comedia», *Memorial literario*, agosto de 1787, págs. 269-272.

transmiten el Cid y doña Jimena; pero el resto es objeto de duras críticas, pues se repudia la imagen paródica que se hace de los infantes de Carrión, el nulo decoro en la representación explícita del comienzo de la vejación a las hijas del Cid y el no cumplimiento de las tres unidades¹⁰⁹. De *Triunfos de valor y honor en la corte de Rodrigo* también se criticó su inverosimilitud histórica, pues su argumento parece más propio de «una novela» por sus recursos sentimentales y conflictos cortesanos de honor y romance¹¹⁰. *El castellano adalid* recibe numerosas correcciones por parte de Armona y Ayala, sobre todo referidas a las expresiones de «suma arrogancia» por parte de Fernán González y sus capitanes, que «degradan a los mismos héroes que las profieren»¹¹¹; si bien en el *Memorial literario* se aprecia ingenio en las numerosas inverosimilitudes del texto, como la construcción heroica y masculina del personaje de la mora Fátima y la sucesión de lances sorprendentes.¹¹² *La conquista de Madrid*, su continuación, también es reseñada en términos semejantes, por su sucesión de «cautiverios y aventuras femeniles, batallas, asaltos y una mina con pez ardiendo en sus paredes»¹¹³. Y Díez González aprobó *La española comandante* en 1787, aunque reparó en su impropiedad e inverosimilitud en dicción, trama y peripecias, pues estaba acomodada «al gusto del vulgo, con ruidos de batallas y otras cosas a este tenor» y no era «tragedia, ni propiamente comedia»¹¹⁴: aun así, tampoco tenía mucho espacio de maniobra censora en su oposición, siempre y cuando las comedias aprobadas no fuesen contrarias al «Estado, moral y costumbres».

Pero son tres las comedias que marcan antecedentes directos con las técnicas compositivas regladas y temas principales ilustrados que luego desarrollará Laviano en *El Sigerico*, amoldándolas a la estructura poética que les resulta propicia en la tragedia clasicista. En *Morir por la patria es gloria, y Atenas restaurada*¹¹⁵, comedia de 1780, Laviano ofrece un argumento tomado de la Antigüedad clásica en el que,

¹⁰⁹ «*La Afrenta del Cid vengada: Comedia*», *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, enero de 1784, págs. 96-98.

¹¹⁰ «*Triunfos del valor y honor en la Corte de Rodrigo: Comedia*», *Memorial literario*, enero de 1785, págs. 104-106.

¹¹¹ Biblioteca Histórica de Madrid, signatura: Tea 1-97-1.

¹¹² «*El Castellano Adalid: Comedia*», *Memorial literario*, enero de 1786, págs. 113-115. Esta ambivalencia no debe sorprendernos; aunque los críticos del *Memorial* eran partidarios de la reforma y seguían principios poéticos clasicistas y regularizadores, también reconocían en no pocas ocasiones el ingenio de los lances y los valores de amor a la patria y exaltación del heroísmo que se recogen en estas comedias heroicas, aunque no por ello apreciaran este género. Véase también: María José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, «Géneros, canon y metodología crítica en el *Memorial Literario* (1784-1797)», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 32, 2 (2009), págs. 365-386.

¹¹³ «*La Conquista de Madrid por el Rey Don Ramiro, y el Conde Fernan-Gonzalez: Comedia*», *Memorial literario*, marzo de 1786, pág. 499.

¹¹⁴ Biblioteca Histórica de Madrid, signatura: Tea 1-26-5.

¹¹⁵ Alberto ESCALANTE VARONA, «El patriotismo de la “Escuela de Comella”: hacia una definición de la tragedia popular del siglo XVIII (un estudio de caso)», *Aproximación al nacionalismo en las literaturas hispánicas*, anejo a *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas*, Madrid, Itsumustuan Editores, 2020, págs. 33-53.

siguiendo cierta unidad de acción y de lugar, expone, con gran tremendismo, la crisis política que llevó a la muerte de Terámenes, uno de los Treinta Tiranos de Atenas, partidario de una política moderada frente a Calibio, otro tirano, extranjero y de carácter impío y violento. Aunque Terámenes muere ejecutado por la misma turba popular que antes lo apoyó (el pueblo en esta obra se representa como una masa homogénea y maleable, sin voz propia, que debe ser corregida al mismo tiempo que puede ser manipulada), finalmente Calibio es condenado por sus maldades, tras producirse ciertos hechos sobrenaturales que despiertan el terror de los atenienses y son respuesta a las impiedades de este tirano. Son conceptos que posteriormente Laviano retomó e intensificó en *El Sigerico* y que aquí configuran una comedia heroica que se aproxima a la tragedia en cuanto a su patetismo y su tremendismo sangriento.

Al deshonor heredado vence el honor adquirido, comedia de 1787, fue el primer intento de Laviano por ofrecer un texto aparentemente culto; es, además, la primera obra que lleva a la prensa, acompañándola de una introducción en la que apela al lector, que ha apreciado otras representaciones de sus obras en años anteriores, para que critique este nuevo texto con justicia y rigor frente a la crítica mordaz e hiriente que atacará los defectos poéticos de la pieza sin reparar en su utilidad moral¹¹⁶. Laviano acertó en su premonición, puesto que el reseñista del *Memorial literario* desdeñó la comedia por ser otro ejemplo más de obra sin leyes escrita por uno de los «dramáticos modernos» que llenan la escena con lo «extraño, nuevo, maravilloso y fuera de lo natural»: *Al deshonor heredado vence el honor adquirido* es una comedia sin unidad de acción, indecorosa en la caracterización «hombruna o de marimacho» de la dama Genoveva e inverosímil en la escenificación de las hazañas del héroe protagonista, Ademar¹¹⁷. El que esta comedia sea de tipo heroico-militar, ambientada en las guerras centroeuropeas entre Francia, Suiza y los Países Bajos, es el primer rasgo que nos indica la pretendida modernidad que Laviano pretendía reflejar en su obra, siguiendo el género de incipiente éxito en el que se transmitían los valores de la monarquía ilustrada a través de un complejo aparato escénico: no faltan duelos de amor, batallas campales, juicios a traidores, cartas reveladoras y otros recursos prototípicos y efectistas que comprometen el fondo moral de la pieza. Pues Laviano recalca desde la introducción que el «precioso argumento» de su pieza la hace digna, ya que en ella aboga por la idea de que la bondad o maldad del hombre no reside en su naturaleza o en su ascendencia genealógica, sino en sus

¹¹⁶ Alberto ESCALANTE VARONA, «Un autor popular en busca de lectores dignos: estrategias de representación en *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, comedia de Manuel Fermín de Laviano». *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, 30 (2020), págs. 685-706.

¹¹⁷ «*Al deshonor heredado vence el honor adquirido*: Comedia nueva». *Memorial literario*, julio de 1787, págs. 393-397.

actos, con los que puede probar su amor por la patria y su soberano: Ademar, hijo de un traidor, finalmente es condecorado por el paternalista rey Luis XIV, quien decide obviar los crímenes del padre del héroe.

Sin embargo, es significativo que la tesis de esta tragedia sea diametralmente opuesta a la de *El Sigerico*: donde esta se sostiene sobre el determinismo natural, que construye el carácter de los personajes, en *Al deshonor heredado vence el honor adquirido* se aboga por el mérito individual como muestra de la valía propia. Tampoco quiere decir esto que Laviano se contradiga: al fin y al cabo, y al igual que ocurre en otros géneros dramáticos dieciochescos, no podemos confundir la tesis de una obra con la ideología de su autor¹¹⁸; incluso en la tragedia, en la que el posicionamiento político es más evidente. Pero a finales del siglo XVIII cabe preguntarse si la popularización de la tragedia no implica un distanciamiento con su condición de testimonio político y reflexión literaria sobre el poder. Sin negar que seguía siendo un género idóneo para tratar estos temas, los dramaturgos populares son escritores que condicionan su creación literaria a su éxito escénico. La versatilidad compositiva se superpone a la literatura como producto artístico. Como hombre de teatro, Laviano diversifica su creatividad no solo en el plano formal y poético, sino también en cuanto a los contenidos que se adscriben convencionalmente a cada uno de los géneros poéticos que cultiva. Así pues, que en *El Sigerico* manifieste una reflexión política no implica necesariamente que su mensaje coincida plenamente con su propia ideología como individuo en sociedad, puesto que se impone la redacción de un texto efectivo para los coliseos. Y efectista, en cierto modo, porque Laviano debe alcanzar un inestable equilibrio entre su experiencia como dramaturgo popular y los estándares de escritura culta que debe cumplir en este proyecto clasicista, así como con su condición de funcionario estatal y su idiosincrasia personal y familiar que condiciona sin duda su forma de pensar.

Pero la comedia que tiene mayor relación con *El Sigerico* es *El tirano Gunderico*, estrenada en 1785. De ella se criticó en el *Memorial literario* su inverosimilitud histórica, por presentar a los arrianos como paganos, por escenificar hechos prodigiosos e irreales y por el carácter violento de los cristianos, así como por lo intrincado de su trama y sus múltiples acciones. En un «Discurso» sobre los géneros teatrales¹¹⁹, publicado un año después en este periódico, *El tirano Gunderico* se cita como ejemplo de cómo «para vulgo de los espectadores y cómicos significaba esta voz “tragedia” una cosa bárbara, fiera, inhumana, digna de los antropófagos,

¹¹⁸ Sobre este presupuesto aplicado al sainete, véase también Josep Maria SALA VALLDAURA, «Bases y tópicos morales de los sainetes de Ramón de la Cruz», *Anales de Literatura Española*, 8 (1992), págs. 157-174.

¹¹⁹ «*El Tirano Gunderico*», *Memorial literario*, junio de 1785, págs. 523-525; «Teatros», *Memorial literario*, junio de 1786, págs. 245-250.

caribes y hotentotes, y no advertían qué estaban representando y viendo»; signo de que «estaban trocados los frenos y las voces habían perdido su significación». Esta truculencia y exageración tonal, aplicadas sobre un argumento histórico protagonizado por personajes nobles, enfurece a los críticos y permite catalogar a esta pieza como otro híbrido más entre el tremendismo pasional de la tragedia y la escenografía efectista de la comedia heroica, al igual que lo es *El Sigerico*, si bien en *El tirano Gunderico* Laviano vira más hacia las formas del teatro popular. En esta comedia no falta una acción múltiple y cargada de incidentes y recursos prototípicos y folletinescos para mantener el interés del público. Y donde más se aprecia la similitud entre ambas piezas es en la caracterización del personaje de Gunderico: sádico, psicópata, narcisista, cruel con su pueblo y sus enemigos, impío y con tintes psicóticos que le llevan a creer en que está rodeado de conspiradores. Es un tirano que se recrea con «los ayes y lamentos» de los romanos católicos que tiene cautivos («gozo en sus tormentos / de dulce complacencia que me adula»). Un antagonista absoluto que, ante el temor de un castigo divino, empeorará en su carácter volviéndose progresivamente más rabioso y suspicaz. En este caso, Laviano, sin estar constreñido por las normas de decoro y verosimilitud de la tragedia, puede ser fiel al relato cronístico de la muerte de Gunderico¹²⁰; al asediar la ciudad de Híspalis, pretende profanar la iglesia donde se conservan las reliquias del mártir San Vicente, pero es fulminado milagrosamente en cuanto pone un pie en el templo¹²¹:

¿Qué dices? ¡Qué has pronunciado!
 ¡Qué incendio por mis entrañas
 se difunde! ¡Que me abraso!
 ¡Que me muero! ¡Qué amenaza
 es esta, cruel Vicente,
 que así veo ejecutada
 tantas veces en mi vida!
 [...] Yo profanaré su templo,
 yo le haré servir de cuadra
 a mis caballos [...].
 [...] ¡Mas qué es esto! ¡Yo me abraso!
 ¡El corazón se me arranca!

¹²⁰ Puede consultarse, entre otras crónicas, en las *Antigüedades y cosas memorables del principado de Asturias*, de Luis Alfonso de Carvallo (1695), en la *Historia de España* de Ferreras (1716), en la *España sagrada* del padre Flórez (1749) o en la *Historia general de España* del padre Mariana; en las crónicas eclesiásticas se hace hincapié en el hecho milagroso de la muerte de Gunderico.

¹²¹ Biblioteca Histórica de Madrid, signatura: Tea 1-148-8 B, cuadernillo 3º, ff. 19v-20v.

El tirano Gunderico plantea una incongruencia que los reseñistas del *Memorial literario* no pueden resolver: aunque la muerte del monarca es ilógica, no puede ser tachada de inverosímil puesto que está así recogida en fuentes cronísticas autorizadas. De este modo, Laviano continúa practicando en la escritura de comedias heroicas, combinando constituyentes de diferentes géneros, comprobando cuáles son los límites de la verosimilitud y la propiedad en el uso de fuentes históricas. *El tirano Gunderico*, comedia heroica en su composición (escenografía, construcción de personajes, acumulación de incidentes, lirismo), no escatima en elementos pavorosos para el público con el fin de apabullarle con una sucesión de impactos visuales y emocionales que acentúan más el mensaje de la pieza: la monarquía providencial y Dios como juez moral de los monarcas. En esta «tragedia popular», fruto de la progresiva popularización del género, los efectos son indispensables para aumentar el dramatismo y dar un sentido plástico al contenido religioso, que en sí no es sino un recurso más para el espectáculo.

Así pues, el ambicioso proyecto de Laviano en *El Sigerico* ya estaba condicionado fuertemente por su contexto de recepción y crítica, así como teje sus mimbres en la producción dramática anterior del autor: en una serie de comedias en las que fue probando con diferentes procedimientos compositivos, tanteando los límites de diversos géneros y siendo consciente de cuáles eran los estándares por los que debían configurarse cada uno de ellos entre su público objetivo. *El Sigerico*, por tanto, es una muestra inequívoca de que Laviano puede, como autor, adaptarse a otros modelos de escritura que percibe como necesarios no tanto para mejorar su obra como para garantizar su acceso al campo de la literatura culta. Aunque con *Al deshonor heredado vence el honor adquirido* trató de diferenciar entre el público benevolente, al que debía su éxito sin necesidad de reglas, y el público enemigo, que encabezaría la oposición crítica contra él, Laviano trató también de ganar el apoyo de estos críticos contrarios con la redacción de un texto acorde con el gusto que estos manifestaban en el *Memorial literario*, las poéticas, la censura y las tertulias.

¿Una tragedia clasicista? Los constituyentes ideológicos de *El Sigerico*

Sobre la configuración poética de *El Sigerico* ya he presentado un análisis de su estructura, sus personajes y sus temas. Antes de abordar el proceso de adaptación del hecho histórico que escoge Laviano, y que conecta directamente con la intención moral que quiere transmitir con su obra, es preciso abordar la cuestión de la propiedad y decoro del texto. En las decisiones que toma Laviano para dar forma a los temas políticos, y los personajes que los enuncian y escenifican, se encuentran ecos

de otras tragedias canónicas del Neoclasicismo español y rasgos de las transformaciones que el género había experimentado en manos de los dramaturgos populares coetáneos a Laviano (y que he comentado en un epígrafe anterior).

A propósito de la popularización de la tragedia en estos años, señalaba Ivy McClelland¹²² que dramaturgos como Laviano, Concha, Comella, Valladares y Zavala fueron «transmisores simplistas» de lo que consideraron interesante y glamuroso del género extranjero de la tragedia, pensando que también ellos podían «razonar sobre los pensamientos importantes para su generación». Pero introdujeron esa ideología extranjera «de forma ligera, y la construyeron con los atractivos materiales de intriga, incidente e imágenes enojadas que recuperaron de Metastasio o Calderón». Sobre esta idea comenta brevemente *El Sigerico*, aceptando que, en su intento de «continuar y mejorar» el *Ataúlfo* de Montiano, Laviano no careció de potencial artístico: «tiene mucho que decir, en tono moral, sobre conflictos de opinión» que considera actualizados al estado de las ideas dieciochescas en el momento¹²³. Sin embargo, este potencial es «más estilístico que ideológico, y sugiere que había estado estudiando *Raquel*». El lirismo de Laviano va en detrimento de la «dignidad» que debía imprimirle a su tragedia; algo que no consigue, al igual que otros dramaturgos populares de su época.

Estos ecos de *Raquel*, de García de la Huerta, no se limitan al lirismo de *El Sigerico*. En ambas obras está latente el motivo del motín popular y nobiliario contra el monarca y una inquietud sobre el alcance del poder y el modo de actuar contra la tiranía: inquietud que en el caso de García de la Huerta se estructura de forma coherente en toda la acción, pero que en Laviano es un motivo más que sirve solo para sostener los impulsos violentos de los héroes soberbios que tratan de vengarse de Sigerico sin pensar en las consecuencias de sus actos. Pero el referente de *Ataúlfo* es igualmente relevante. Laviano no toma solo el punto de partida del argumento (y, posiblemente, el modelo poético), sino también la configuración de algunos agonistas: Bernulfo, por ejemplo, no es más que un personaje incidental en el relato cronístico, pero ya en *Ataúlfo* se le caracteriza como protagonista, y serán sus rasgos en esta tragedia (Bernulfo como conspirador activo, como traidor confeso y de maldad reconocida ante el resto de cortesanos) los que Laviano aprovechará en la suya. Las tragedias de Montiano, entre otras muchas novedades, introdujeron los encuadres temporales idóneos para los géneros neoclásicos en España: la Antigüe-

¹²² MCCLELLAND, *Spanish Drama of Pathos*, págs. 255-256.

¹²³ Aunque McClelland no indica en qué sentido está «actualizado», utiliza como ejemplo de ello esta intervención de Placidia: «Robusto o débil suele ser el hombre / según el alimento y la crianza. / Yo me alimento y vivo de pesares, / y así es robusta ya mi tolerancia». En mi análisis ya he señalado cómo Laviano construye su personaje según las ideas esencialistas que se fueron conformando en la filosofía naturalista de la Ilustración. También detecta McClelland rasgos de modernidad en los consejos de Walia a Sigerico, en sus reflexiones sobre el ejercicio de la justicia.

dad clásica y la Edad Media. También algunos de sus temas, como la reflexión sobre los límites y formas de ejecución del poder, el heroísmo nacional y la legitimidad de los movimientos de oposición contra la monarquía. Aun teniendo en cuenta las variaciones poéticas que marca el paso del tiempo, *Virginia* y *Ataúlfo* son el espejo en el que se reflejan los poetas «arandinos», y por tanto también los trágicos y populares que reaccionan a este estado de la cuestión en las décadas de los 80 y 90; no se aprecia una reestructuración relevante del género hasta las aportaciones de dramaturgos como Quintana o Cienfuegos, a finales de siglo, como prolegómeno de las profundas transformaciones ideológicas que conducirán al drama romántico¹²⁴.

Pero desde 1753 hasta 1788 también se sucedieron otros tantos cambios históricos de relevancia en España, y, por ende, culturales. El motín de Esquilache supuso, para los escritores de finales de siglo, una referencia aún reciente y de la que ellos tuvieron experiencia directa en su juventud. Las reformas clasicistas encontraron una vía de aplicación en la realidad escénica mediante decretos reales, de tal manera que la reforma teatral se consolida como asunto de estado. Y se produjeron sustanciales aportaciones en el campo de la tragedia, en cuanto a su condición de espacio de reflexión política y de reformulación de los mitos fundacionales de la nación. Un género que, en su dinámica antagónica con la comedia heroica, motiva nuevas fórmulas en la composición de las piezas dramáticas de tema históricos: una suerte de híbridos entre el tono solemne y elevado de los relatos nacionales, el sentimentalismo exacerbado de las comedias lacrimógenas y el efectismo técnico de las funciones espectaculares. Estas dinámicas, que constituyen una Modernidad escénica ya consolidada, son en las que debe situarse *El Sigerico*.

Si en *Ataúlfo* se contraponían el despotismo ilustrado, en forma de una monarquía autoritaria pero centrada en lograr la felicidad de sus súbditos, y una revuelta exacerbada de nobles y vasallos, que defienden una reacción bélica que garantice sus ansias de independencia, en *El Sigerico* la fórmula es diferente. Laviano plantea una sociedad absolutamente militarizada y no contrapone la sed de guerra de los godos que ansían la independencia con la alternativa pacifista y diplomática, de manera que la primera quede repudiada en la tesis de una tragedia verdaderamente ilustrada. Al contrario, la propuesta de paz se interpreta como contraria a la naturaleza violenta del godo y toda la corte de Sigerico, en bloque, es partidaria de declararle la guerra al emperador.

Más aún, y a mi juicio, Laviano no se decanta ni por el partido visigodo ni por el romano. La contraposición radical se plantea entre Sigerico, como cúmulo de maldades impías, y sus adversarios, ya sean godos o romanos. Walia representa

¹²⁴ SALA VALLDURA, *De amor y política*, págs. 127-130.

el origen mismo de la nación española y por ello Laviano no lo cuestiona: implícitamente así reconoce, en una manifestación dramática, que la violencia es consustancial a la naturaleza española. En una tragedia como *El Sigerico*, en la que los personajes se construyen con criterios deterministas y esencialistas, lo mismo se puede apreciar en la actitud que Laviano adopta al dibujar un pueblo godo que, de manera homogénea, abraza los éxitos militares de su pasado inmediato y busca construir una continuidad en campañas posteriores que fundamente de cara al orbe su fama guerrera. Un militarismo que ya era un lugar común en las comedias heroicas de la época, incluyendo las de Laviano, y que, en el caso de nuestro autor, cabe preguntarse, a la luz de que en un proyecto *a priori* de naturaleza política por ser tragedia como *El Sigerico* también se propugna este contenido, si en realidad responde a la ideología del escritor más que a un tópico dramático (si bien, como ya he señalado antes, no es riguroso equiparar automáticamente los contenidos de una obra literaria con la mentalidad de su autor).

Por otra parte, el conflicto principal de la pieza se sitúa en Placidia. Y Laviano, en este caso, sigue a Montiano y desecha la caracterización que en crónicas barrocas se ofreció de la dama como maquinadora que confunde al rey Ataúlfo para que concierte una paz que, en última instancia, causa su muerte. Si Placidia en *Ataúlfo* era quien convencía al rey para que tomase la decisión más mesurada y apropiada, en *El Sigerico* se la presenta como una figura patética que ha pasado por todos los pesares imaginables. Laviano aporta como novedad el que los seis hijos asesinados de Ataúlfo, tal y como indican las crónicas, lo fuesen también de Placidia: un añadido truculento que, sumado al resto de injurias que la reina sufre a manos de Sigerico, convierte a este personaje en el centro de compasión de toda la corte, de los romanos y, por extensión, del público. Resulta relevante, además, que la naturaleza «mestiza» de Placidia, romana de nacimiento y goda por matrimonio, no suponga en este caso un motivo de disputa y caracterización negativa. La reina es una prisionera y la decisión que toma Laviano es de plantear su liberación como objetivo que deben cumplir los héroes romanos para devolverla a su patria. En este caso, la posición que toman algunos dramaturgos en su rechazo a lo extranjero, entendido como invasión y amenaza contra la esencia nacional¹²⁵, aquí constituye un motivo secundario y latente que no conduce a la resolución del conflicto principal: derrocar a Sigerico. La amenaza, de hecho, no viene de fuera, puesto que es Constancio, romano, quien adopta todos los rasgos del tipo del héroe y el galán en la tragedia.

Pero no serán ni Constancio ni Walia, romano y godo respectivamente, quienes propiciarán que el conflicto se resuelva. Pese a su impericia compositiva, Laviano

¹²⁵ TORRECILLA, *Guerras literarias del XVIII español*, págs. 73-100.

tiene muy claro cuál es la tesis que quiere transmitir con su tragedia y orienta todos los incidentes y la caracterización prototípica de sus personajes hacia la consecución del propósito moral que quiere materializar en el texto. Propósito en el que se detecta una inversión en uno de los principios de la tragedia clásica: si en esta los poderes divinos constituían una fuerza inamovible que determinaba el destino funesto de la humanidad, en *El Sigerico*, tragedia clasicista en la forma, pero imbuida en la tradición cristiana para conformar sus temas, la Providencia será quien determine el destino justo de buenos y malos, de acuerdo con sus actos, motivados por su naturaleza positiva o negativa. Y en *El Sigerico* se camufla el tiranicidio tras una venganza: dos personajes negativos, Sigerico y Bernulfo, se apuñalan mutuamente, escenificándose un (exagerado) caso de justicia poética. No se conceptúa el magnicidio como instrumento para derrocar un gobierno injusto, lo que hubiese supuesto la validación de cara al público de una reacción absolutamente inaceptable, sino el asesinato de un rey por parte de un personaje tan perverso como él. El acto en sí continúa siendo reprobable, pero el honor de los personajes heroicos queda impoluto, el sistema monárquico se reestablece intacto y se reinstaura el orden social.

Un suceso como el motín de Esquilache, que Laviano vivió en su adolescencia y que culturalmente marcó el referente más reciente de la historia de España para las ficciones de la segunda mitad del siglo XVIII sobre rebeliones de los estamentos contra la voluntad real, se puede rastrear en las actitudes y posicionamientos ideológicos que los autores trágicos reflejan con posterioridad a esta fecha en sus textos, en los que reflexionan sobre la legitimación del poder real. *El Sigerico* no es una excepción: no se trata, como *Raquel*, de una tragedia en la que se adapte un suceso histórico concreto en un argumento dramático, pero sí que refleja un estado mental colectivo, una inquietud comunitaria y propia de las profundas transformaciones de orden epistemológico, en cuanto a los fundamentos teóricos y prácticos del gobierno ilustrado, que caracterizan a la Modernidad dieciochesca española. Sigerico, como personaje, se debate entre su sed de sangre, que responde a su naturaleza sádica, y su deber regio de moderación, que desoye. Un aspecto que proviene del relato histórico sobre su persona y que Laviano retoma como punto de partida para intensificarlo y construir sobre él la tesis de *El Sigerico*: una reflexión –efectista y superficial, pero reflexión en todo caso– sobre la naturaleza divina del poder, las pautas por las que este debe ejercerse y las normas morales que legitiman la labor de todo gobernante.

La tesis de *El Sigerico*: Dios, patria y rey

Luzán, en su *Poética*, establece una clara diferencia entre el historiador y el poeta, en cuando a la veracidad con que cada uno de ellos ha de trabajar con los hechos del pasado histórico; más aún en los que tocan a reyes, nobles y héroes a los que les corresponde mayor dignidad y respeto. Esto afecta también a otras cuestiones como la integridad de la fábula y su proceso de construcción, desde la selección de la instrucción moral como punto de partida hasta la ordenación de episodios del argumento¹²⁶:

El modo de formar una fábula, según la doctrina del P. Le Bossu, es el siguiente: primeramente es menester empezar por la instrucción moral que se quiere enseñar y encubrir bajo la alegoría de la fábula. [...]

Puédese también disfrazar y encubrir la fábula con la verdad histórica, de tal manera que apenas se conozca su ficción. Esto se consigue buscando en la historia los nombres de aquellas personas a las cuales haya sucedido, verdadera o verosímilmente, una acción semejante a la de la fábula, que siendo referida debajo de estos nombres ya conocidos y con circunstancias que no muden la interior esencia de la fábula, parecerá verdad, siendo ficción. [...] Por ejemplo, los nombres de Hécuba, de Cleopatra, de Sofonisba, de Hércules, de Pompeyo, o de otras personas ilustres que padecieron gran mudanza de fortuna, o desgracias y peligros graves, pueden abastecer de materiales propios para la formación de una fábula trágica, cuya instrucción moral y cuyo fin sea el purgar las pasiones, y especialmente el terror y la compasión, por medio de semejantes desgracias bien representadas.

De esta manera quiere el citado P. Le Bossu que se formen las fábulas, la cual manera me parece muy arreglada y metódica, especialmente para las comedias. Pero dudo que sea lo mismo en las tragedias y epopeyas, cuyos asuntos se toman de la historia [...]. La razón es porque en las tragedias ya está determinado y establecido el punto de moral y la instrucción propia de ellas, que es corregir y purgar las pasiones, y especialmente la compasión y el miedo; y así será ocioso que el poeta empiece a formar su fábula por la instrucción moral, sabiendo ya que ésta ha de ser siempre la misma en todas las tragedias. Además de esto, yo juzgo, y lo juzga también en mi abono el docto Pablo Benio, que no es necesario que el poeta forme primero el bosquejo de la fábula y finja una acción en general, y después recurra a la historia para tomar de ella los nombres de aquellos reyes a quienes haya sucedido un hecho semejante; *antes bien, por el contrario, creo que será más fácil y más natural que el poeta, pues ya se sabe fijamente el punto de moral que requiere la instrucción y el fin de la tragedia, recurra primero a la historia y busque en ella un caso adaptado a la tragedia*, esto es, una mudanza de fortuna o un grave peligro de algún rey o de otra persona ilustre; y hallado este argumento histórico, forme de él la planta de la tragedia con los nombres, episodios y circunstancias, ajustándole a las reglas del teatro.

¹²⁶ Resalto en cursiva las ideas clave que comentaré a continuación. LUZÁN, *La poética*, págs. 495-498.

Laviano, como ya indiqué, no realiza una revisión exhaustiva de las fuentes cronísticas en las que se recoge y relata la vida y reinado de Sigerico, aunque no hubiese tenido problemas para emplear buena parte de ellas gracias a su profesión como funcionario del Estado que le daría acceso a archivos y bibliotecas¹²⁷. En estas fuentes hemos comprobado cómo la imagen de Sigerico va volviéndose cada vez más negativa, lo que resulta en su reducción a un prototipo de tirano que representa la violencia inherente a un pueblo godo caracterizado por el caos de su gobierno en los primeros años de su reinado en la península.

De entre las crónicas consultadas, creo que la *Corona gótica* de Saavedra y Fajardo aporta los materiales fundamentales para la elaboración de la fábula de *El Sigerico*. Si es así, se trataría de otro caso más en la obra de Laviano en que este autor recurrió a crónicas barrocas y relatos caballerescos breves para extraer de ellos argumentos para sus comedias. Así ocurrió con *La verdadera historia del rey don Rodrigo*, de Miguel de Luna, que fue la fuente de *La defensa de Sevilla por el valor de los godos* (1781); la *Crónica popular del Cid*, sobre la que se escribe *La afrenta del Cid vengada* (1783); o la *Historia de Segovia*, de Diego de Colmenares, fuente de *El castellano adalid* (1785) y *La conquista de Madrid* (1786).

El procedimiento compositivo es el mismo en todos estos casos: los hechos narrados en las crónicas, aunque breves en extensión, sirven como núcleo para la redacción de jornadas de comedia más extensas, que deben completarse con acciones adicionales protagonizadas por nuevos personajes. Es frecuente que al argumento cronístico base, de tipo político y centrado en la conquista de una plaza o en una intriga palaciega, se añadan otros de tema amoroso. En *El Sigerico*, los cambios que efectúa Laviano son escasos, aunque relevantes: convierte a los seis hijos de Ataúlfo en hijos también de Placidia y así refuerza otra de las modificaciones principales, que es el que el asesinato de Sigerico se debe a una revuelta nobiliaria contra el tirano por sus muchas perfidias y no por descubrirse que planeaba una tregua con Roma. Tal vez el conocimiento superficial o tópico que tendría el público general sobre la vida de este oscuro tirano le ofrecería a Laviano una mayor libertad como poeta para estructurar el argumento a su antojo, siempre y cuando respetase la verosimilitud histórica de la obra¹²⁸: algo en lo que trabaja desde el momento en que, siguiendo las crónicas, dibuja una sociedad goda entregada a la violencia intestina.

En *Corona gótica* se detectan los prolegómenos a la tesis que Laviano desarrolla en *El Sigerico* y que consignó en el parlamento final de *Walia* como colofón a una

¹²⁷ LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, «Del plumista calígrafo al secretario instruido».

¹²⁸ Es una cuestión que también le preocupó a Jovellanos (y a todo autor trágico, en general) en la redacción de su *Pelayo*: véase LORENZO ÁLVAREZ, «Estudio preliminar», págs. 125-131.

concatenación de sucesos climáticos en los que se desarrolló el mismo tema: el providencialismo como motor de la monarquía hispánica.

aunque el Cielo permite los delitos
y su castigo vemos que dilata,
formando está la causa al delincuente
y le castiga al fin según su causa.

Así, la interpretación barroca de Saavedra Fajardo sobre el reinado de Sigerico y su inmoralidad encontraría su correlato en la mentalidad ilustrada y sus planteamientos sobre la legitimidad de la monarquía y su finalidad como institución que ha de garantizar la felicidad pública y la paz:

Infelices tiempos en los cuales era delito en los reyes tratar de la paz, siendo esta la primera obligación de su oficio: porque fueron elegidos de los pueblos para que, con su prudencia, se mantuviese el público sosiego y se gozase mejor de los bienes de la paz. Pero tal vez la aborrecen los ministros por no perder el manejo de las armas, o por los intereses que tienen en la guerra, o porque con la necesidad en ella del consejo y asistencia son más estimados de sus príncipes, y creen que, turbadas las cosas y siendo árbitros del poder, se conservarán con mayor seguridad en su gracia y valimiento. No supo conocer Sigerico cuánto importa en tales casos correr con los dictámenes y aun con los errores de la multitud, y que, si deseaba la paz, convenía consultar el negocio como ajeno con los cabos principales, gobernándole con tal destreza que fuese consejo de ellos lo que era deseo y conveniencia suya. Pero fue disposición de la divina justicia en castigo de la impiedad con que había hecho matar a Ataúlfo y a sus hijos, y se conoce bien, porque permitió que muchos historiadores no le contasen entre los reyes godos, y hay quien diga que no tuvo tiempo para hacerse coronar. Parecida fue la monarquía de España a la de los romanos, porque ambas se fundaron sobre los cimientos de la sangre real¹²⁹.

Estos son los principios que se encuentran en *El Sigerico*: un rey «elegido del pueblo» que, en lugar de buscar la paz, como es su cometido, se mantiene terco en sus planes de guerra, aconsejado por sus ministros, quienes buscan ser «más estimados de sus príncipes»; un soberano que no sabe persuadir (tal y como la historiografía señalaba que era su mayor cualidad) a sus «cabos principales» para que acepten la paz como solución idónea a la crisis; y, en definitiva, un mal gobernante cuyas impiedades son castigadas por «disposición de la justicia divina», por haber matado a Ataúlfo y sus hijos.

De este fragmento puede verse claramente que Laviano extrae la concepción providencial del fin de la tiranía de Sigerico y la caracterización de la naturaleza

¹²⁹ SAAVEDRA FAJARDO, *Corona gótica*, tomo I, págs. 93-94.

violenta de los godos. Otros aspectos son nucleares al relato y ya aparecieron en otras crónicas: la polémica entre paz y guerra en las cortes entre Sigerico y sus ministros es el motivo que explica el asesinato del rey, si bien Saavedra lo aprovecha para reflexionar brevemente sobre cómo la autoridad del monarca debe sobreponerse a los pareceres errados de sus ministros y del pueblo para, por contraposición, adoptar las medidas justas, que lo serán por cuanto a que las toma él. Aquí, por el contrario, Laviano obvia las profundas y complejas implicaciones de esta disyuntiva, pues diversificarían demasiado la acción a unos niveles de reflexión política que él sería incapaz de llevar a buen término: lo soluciona implicando a todos los agentes de la corte, monarca y nobles, en una voluntad única de luchar contra Roma. Así, en *El Sigerico* el conflicto no se plantea en si la guerra es un acto que beneficie o perjudique al el Estado, o en si hay límites para el ejercicio del poder real si hay algún desacuerdo con la nobleza, sino en la figura de Placidia y cómo su cautiverio aviva un conflicto que amenaza con socavar los cimientos institucionales el reino.

Y, si bien las implicaciones de dicho conflicto no se reflejan en *El Sigerico* tal y como se plantean en *Corona gótica* (donde Placidia no tiene el papel protagónico que sí le da Laviano), en esta crónica barroca sí se recoge lo que constituirá en 1788 la base moral de la tragedia: el providencialismo aplicado a la monarquía. Desde ahí, Laviano puede elaborar su obra siguiendo los preceptos que ya indicó Luzán: esto es, que «el poeta, pues ya se sabe fijamente el punto de moral que requiere la instrucción y el fin de la tragedia, recurra primero a la historia y busque en ella un caso adaptado a la tragedia». Como ya he comentado, *El Sigerico* es una «tragedia» efectista, donde la reflexión sobre el poder real se limita a una exaltada expresión de sentimientos extremos. El efecto catártico, y el necesario impacto emocional que produce en el público, reside únicamente en el castigo providencial que recibe el maquiavélico Sigerico. El debate no reside en las contradicciones intrínsecas a un pueblo que adopta la guerra como cuestión de Estado, lo que hubiese sido un contenido apropiado para una tragedia, sino en cómo atajar la extrema maldad de un rey de manera definitiva, lo que es más propio de la comedia heroica: más aún, como vemos, si una dama inocente resulta el objetivo de estas maldades, lo que constituye un motivo sentimental de corte novelesco.

Los temas políticos principales de *El Sigerico*, según la clasificación propuesta por Sala Valldaura¹³⁰, son los del «providencialismo y el absolutismo» y el «tiranidismo frente al equilibrio social del poder». Frente a otros textos que plantean este tema (*Virginia* o *Ataúlfo* de Montiano, *Jahel* de López de Sedano, *Lucrecia* y

¹³⁰ SALA VALLDURA, *De amor y política*, págs. 462-468.

Hormensinda de Moratín padre, *Viting* de Trigueros...), que encontraron problemas para ser representadas por tal hecho, *El Sigerico* sí llegó a las tablas. Habría que puntualizar, pues, la opinión de Andioc, quien establecía en el motín de Esquilache un punto y aparte desde el cual tragedias como *Lucrecia* o *La muerte de César* no podrían ser representadas, pues en ellas se lleva a escena el peligroso asunto de la rebelión contra la realeza¹³¹. *El Sigerico* no es una *rara avis*, pues tras el motín se siguieron escribiendo tragedias en las que se trataba este tema; pero sí que consigue llegar a las tablas sin que Santos Díez González, férreo censor, pusiese cortapisas al explícito asesinato de Sigerico o al desarrollo de la acción en lo relativo a la mani-fiesta conjuración planeada por Bernulfo.

También es cierto que a *El Sigerico* le benefician, en este sentido, dos circunstancias. Se sitúa cronológicamente en un delicado punto intermedio: escrita un año antes de la Revolución francesa y estrenada un año después, en ella no se aplican (seguramente porque no dio tiempo a ello) intervenciones tajantes por parte de la censura para depurar cualquier elemento subversivo, como sí ocurrió en las tragedias de transición entre el siglo XVIII y el XIX. Pero a ello pudo contribuir un elemento que, paradójicamente, jugó a favor de Laviano en esta ocasión: al caracterizar de forma tan extrema la maldad de Sigerico, la cuestión del regicidio queda legitimada en esta tragedia, y más si su resolución está en manos de la Providencia, aunque sea a través de una intervención humana para que no haya ningún elemento sobrenatural e inverosímil en la representación¹³².

Al orientar el foco de protagonismo sobre el tirano, Laviano desvía la atención del asunto del regicidio¹³³: siguiendo un procedimiento habitual de las tragedias que tratan este tema para evitar la oposición de la censura, la conspiración para matar a Sigerico es solo un recurso puntual del argumento en su tercer acto y no su conflicto central. Igualmente, cuando se menciona el magnicidio del que fue víctima Ataúlfo es para condenarlo como acción indudablemente reprobable. No es, por tanto,

¹³¹ ANDIOC y COULON, *Cartelera teatral madrileña*, págs. 387-388.

¹³² Aunque, en el caso de Laviano, una comedia como *El tirano Gunderico* prueba en su desenlace que lo sobrenatural se seguía representando en escena, lo cierto es que, tras la prohibición de los autos sacramentales, los elementos fantásticos abandonan la escena siempre y cuando acompañasen a representaciones sobre hechos sagrados y religiosos; la comedia de magia, aunque no deja de estar en el punto de mira de los moralistas, es más permisible porque su referente es irreal y no cuestiona dogmas de fe (Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, *La comedia de magia del siglo XVIII*, tesis doctoral dirigida por Luciano García Lorenzo, Universidad Complutense de Madrid, edición revisada por el autor, 2011 [1986], págs. 58-59, 329). Igualmente, en *El tirano Gunderico* la muerte del malvado monarca, aunque inverosímil, corresponde a un hecho asegurado en crónicas autorizadas. Pero Laviano, en su comedia *La restauración de Madrid*, sí es riguroso en la no representación de milagros cristianos: la resurrección de las hijas de Gracián Ramírez, que forma parte del relato legendario y que sí escenificó Rojas Zorrilla en *Nuestra Señora de Atocha*, es un hecho que simplemente es mencionado en *La restauración de Madrid*, refundición escrita por Laviano, donde tiene lugar fuera de escena.

¹³³ SALA VALLDAURA, *De amor y política*, págs. 464-468.

una tragedia que se posicione a favor del asesinato de reyes, incluso cuando estos son tiranos de naturaleza inequívocamente malvada. No se aprecia tampoco una reflexión sobre el necesario reparto de poderes como garantía del buen gobierno, más allá de que Sigerico es un rey absoluto en gran parte por el terror que despierta en sus vasallos más que porque su poder regio sea moralmente incuestionable (lo que, aun así, está fuera de toda duda y es lo que le hace intocable). En *El Sigerico* no se plantea la cuestión del absolutismo y la tiranía como resultado de un gobierno carente de autoridad, sino basado en el miedo: subyace el concepto de la ley natural, concebida como la que marca Dios en aspectos como el control de las pasiones, el respeto a las instituciones, la templanza en el ejercicio de la violencia (siempre ha de ser justificada, para glorificar a la nación y no para satisfacer deseos particulares) y la búsqueda de la felicidad del pueblo.

Igualmente, la tesis de la tragedia nos retrotrae a uno de los tópicos de la comedia heroica que en la obra de Laviano es recurrente: la religión como dogma que garantiza el orden social. Todos los héroes de las comedias de ambientación histórica de Laviano rinden gracias a Dios por los favores que les concede y emplean su fuerza guerrera para aniquilar a los enemigos de la fe cristiana. *El Sigerico* participa de este mismo recurso, si bien desde una pretendida sobriedad trágica: puesto que los efectismos militares se rechazan en este tipo de composiciones, los personajes heroicos deben ser ahora receptores pasivos de la voluntad divina y no actúan para que esta se haga realidad por medio del acero. El violento clímax se sustenta como la consecuencia de un golpe de estado maquinado por Bernulfo, con apoyo de la guardia y en nombre del pueblo. Sin embargo, no llega a hacer uso de estos cuestionables medios para derrocar al gobierno. Después de todo, la posición de esta tragedia en cuanto al tema del tiranicidio está clara: existe un temor latente a que el pueblo se rebele en acciones violentas contra su rey, lo que implicaría desorden y caos; el ejército puede desobedecer a su monarca, pero no intervenir de forma activa en su asesinato (o, al menos, no se ha de escenificarse este hecho); la nobleza puede albergar sentimientos contrarios a un mal rey, pero no confabularse contra él. Se admite, pues, la existencia de tiranos, pero debido a que la Naturaleza los produce, y por ello tendrá que ser ella quien los derroque para restaurar el equilibrio roto. Es válido manifestar la disconformidad y la rebeldía contra tales gobernantes, pero sin que ello derive en revolución, puesto que siguen siendo reyes en cuya sola existencia se regula el orden social. Puesto que Sigerico es un rey ilegítimo, solo un medio legítimo como es la Providencia será lo que reinstaure la normalidad.

Ahora bien, en lo que se refiere a la concepción providencial de la monarquía que se plasma en *El Sigerico*, se aprecian también rasgos que denotan que nos en-

contramos ante una obra de transición entre diferentes modelos filosóficos para la reflexión sobre el ejercicio de poder¹³⁴. Un inestable juicio sobre si el monarca es elegido o no por Dios, y si en ello reside su inviolabilidad que solo puede romper la divinidad, o si su elección y por tanto su poder le han sido dados por el pueblo y este tiene algún papel en el juicio y castigo a los tiranos. Sigerico es un rey que ha llegado al trono por medios impíos (magnicidio), pero apoyado por el pueblo y la nobleza: su poder es contrario a los designios divinos, pero lo ostenta igualmente porque lo sostienen los súbditos gobernados y esto le hace igualmente intocable (que no incuestionado, aunque su crítica está supeditada al efectismo de la comedia heroica en forma de las bravatas y amenazas de los héroes). No obstante, su egoísmo individualista erosiona la cohesión social y propicia la obvia cuestión de cómo la Providencia puede permitir que tal tirano pueda ejercer sus maldades impunemente. Su muerte será un castigo justo, que los personajes no dudan en atribuir a Dios pero ha sido ejecutado por un hombre. Laviano, así, deambula entre una concepción tradicionalista de la monarquía con otra más acorde con los planteamientos ilustrados que estaban en el ambiente cultural de la época: aunque el reinado despótico de Sigerico acaba por designio divino, cabe cierto espacio para la reacción furiosa del pueblo que lo ha sostenido en su ascenso al trono puesto que la felicidad pública se ve comprometida por el individualismo del monarca. Esta «ética providencialista», propia del Antiguo Régimen al que Laviano estaría aún adscrito ideológicamente, va debilitándose poco a poco a medida que se instaura la filosofía del «derecho natural», y en *El Sigerico* se aprecian algunos aspectos de ello que la vinculan, como no podía ser de otra manera, a su contexto sociopolítico y cultural ilustrado.

Pero en *El Sigerico* no se produce dilema alguno entre el sentimiento y el deber¹³⁵, entre el amor y la política. Laviano no participa en esas tendencias preliminares que luego desembocarán en una nueva configuración poética e ideológica de la tragedia, de la que Cienfuegos y Quintana serán sus principales exponentes en la práctica. Una tragedia en la que la exaltación del sentimiento va acompañada de un mensaje patriótico, el efectismo tremendista no resulta impostado y se transmite una tesis política en la que se aventuran conceptos liberales tales como el que el pueblo es el depositario de la legitimidad del poder regio; se acentúan igualmente los planteamientos ilustrados relativos a la razón como guía absoluta del pensamiento y el comportamiento humano; y se le concede una mayor prevalencia al

¹³⁴ SALA VALLDURA, *De amor y política*, págs. 462-464.

¹³⁵ Rafael BENÍTEZ CLAROS, «La tragedia neoclásica española», *Visión de la literatura española*, Madrid, RIALP, 1963, págs. 155-198.

papel del individuo por encima de las «monolíticas» razones de Estado, sin que esto vaya en detrimento de su inexcusable deber como ciudadano¹³⁶.

Laviano es hombre de corte y, aunque no plantee en *El Sigerico* una tesis compleja sobre el gobierno monárquico, no escapa a la posibilidad de reflexión que le ofrece el género trágico. En este contexto de dramaturgos monárquicos, sí podemos graduar su adscripción al modelo. Y Laviano, que en 1787, en su comedia también pretendidamente «apropiada» *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, declaraba que «nos hallamos en la feliz época en que todas las reales determinaciones de nuestro benigno Soberano (que Dios guarde), todas las providencias de sus sabios Ministros y todas las resoluciones de sus rectos tribunales se dirigen a inspirar honor y amor a la virtud, a todas las jerarquías que comprende la vasta dominación española»¹³⁷, no está reproduciendo simplemente un tópico. Podemos intuir que, en su caso, es una defensa firme y decidida del monarca, interpretando su figura en un sentido providencial. Los poemas cortesanos que les dedica a la Familia Real¹³⁸ son, evidentemente, fruto de unos esquemas compositivos de poemas de circunstancias de celebración y de tópicos de alabanza a la monarquía como estructura protectora de las Artes. Pero también denotan la postura lógica de un funcionario del sistema del Estado, para quien el rey constituye el centro mismo de los procesos de organización y gestión de la corona, y una figura de supremo poder que regula y ordena la sociedad con su sola existencia. Desde el plano práctico (las reales sanciones y la omnipresencia de la firma y nombre del rey en todos los trámites administrativos) hasta el teórico (las disquisiciones sobre la idoneidad de modelos de gobierno y la legitimidad de la monarquía), el rey es una figura necesaria e insustituible para el sistema. Así, desde esta perspectiva, pueden analizarse los constituyentes temáticos de *El Sigerico*, que, como en cualquier otra tragedia coetánea, van más allá de la mera perpetuación de tópicos.

Laviano y *El Sigerico* en el canon de la tragedia dieciochesca

La tragedia dieciochesca no es un género que despertase el apoyo del público español¹³⁹ durante la segunda mitad del siglo XVIII, y de esto Laviano sería plenamente

¹³⁶ Véase también Juan A. RÍOS CARRATALÁ, «La práctica del teatro neoclásico», *Historia de la literatura española*, vol. 7, Siglo XVIII (II), «El teatro del siglo XVIII (III)», Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 535-539; SALA VALLDAURA, *De amor y política*, págs. 417-442.

¹³⁷ LAVIANO, *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, ff. 1r-2r.

¹³⁸ Son los ya mencionados *Endecasílabos al nacimiento de los infantes gemelos* y el *Canto al arco del duque de Híjar* (*Diario de Madrid*, 3 de octubre de 1789, págs. 1101-1102).

¹³⁹ SALA VALLDAURA, *De amor y política*, págs. 153-164.

consciente. Como escritor de «tragedias que hacen reír» en palabras de Forner, Laviano conocía los entresijos del teatro popular de su época y se especializó en la escritura de comedias de espectáculo basadas en argumentos bélicos medievales porque sabía que eran bien asumidas por el público, lo que le permitió ir asentando con pasos seguros su floreciente carrera dramática en el periodo comprendido entre 1779 y 1783.

Pero Laviano es también un autor que, desde sus primeros textos, quiere demostrar su valía como escritor culto y se empeña en ser admitido en los selectos y exclusivos círculos sociales literarios de la aristocracia letrada. *El Sigerico* no debe verse, como es lógico, desde la perspectiva de un plausible éxito de taquilla al que no podía aspirar; es, sin más, un ejemplo del esfuerzo *a priori* fútil económicamente de un dramaturgo que, con este texto, quería probar su pericia poética y que era digno de figurar en el canon neoclásico del momento. Debe conseguir, por tanto, no solo que su tragedia guste a los eruditos por haber respetado aparentemente las reglas poéticas clasicistas. Puesto que estos intelectuales ocupan puestos de poder, también su tesis debe adecuarse a la ideología de los estamentos superiores. La literatura es una forma más de ejercer poder político: Laviano, como funcionario que se adhiere necesariamente a la obediencia al Estado, debe transmitir a través de su tragedia una enseñanza que no se enfrente al orden social.

Los dramaturgos populares que cosechan grandes éxitos en los años 80 y 90 (Comella, Zavala, Laviano, Moncín, Valladares) escriben en un ambiente cultural que dista en varios y sustanciales aspectos del férreo sistema de élites intelectuales de la primera polémica neoclásica, en los años 60. Hechos como la participación de algunos de estos escritores en la tertulia de la Fonda de San Sebastián (un proceso de «popularización» cuyo alcance y desarrollo aún está por esclarecer¹⁴⁰) indican que las tendencias estaban cambiando. La carrera de Ramón de la Cruz supondría, para estos autores, un referente ineludible y alcanzable: Cruz, desde sus primeras aproximaciones al Neoclasicismo, viró hacia la producción de sainetes pero sin renunciar a la finalidad instructiva de su teatro ni a sus pretensiones por granjearse el respeto de los escritores pertenecientes a los círculos culturales más selectos. Su posición como miembro de la Academia de los Arcades, su labor como dramaturgo oficial del Ayuntamiento de Madrid, sus buenas relaciones con la aristocracia (especialmente con la duquesa de Benavente) y sus continuos éxitos en la escena le afianzaron un estatus de autoridad para los jóvenes dramaturgos que escribieron con posterioridad a él, retomando las innovaciones que introdujo en géneros como

¹⁴⁰ Emilio COTARELO Y MORI (*Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1897, pág. 127) señalaba cómo la tertulia «fue perdiendo importancia cuando se introdujeron en ella elementos de menos valía», como Comella y Zavala; sin embargo, desconocemos los datos en los que sostiene esta afirmación.

la zarzuela y el sainete y probando fortuna en las mismas estrategias de promoción autorial y profesional que Cruz había consolidado en su carrera¹⁴¹. No es, aun así, un caso único, sino que se encuadra en una corriente de reforma del teatro popular de mediados de siglo que protagonizaron Cruz, Nicolás González, Sebastián Vázquez y otros saineteros: las bases estaban ya asentadas desde entonces para servir de referente para la producción dramática de finales de siglo.

Laviano no es ajeno al canon crítico de la investigación sobre el teatro popular dieciochesco, aunque los estudios específicos sobre su figura sean escasos. No obstante, y al igual que ocurre con buena parte de los literatos coetáneos a él, no ha trascendido a nivel general como un autor destacable de su periodo; algo comprensible, por otra parte, porque ni protagonizó polémicas destacables ni marcó escuela. Igualmente, la pervivencia en la historiografía de una concepción academicista sobre la producción literaria ilustrada ha influido sobremanera en el repudio o el desconocimiento del panorama teatral popular dieciochesco durante el siglo XIX y parte del XX. Si la dramaturgia popular estableció con su continua práctica y positiva recepción un canon literario en sí misma, la contrapartida erudita, aunque minoritaria, recurrió a otro canon, el clásico, para legitimar sus pretensiones de expansión a la escena.

El teatro popular constituía un canal en el que se evidenciaban las principales dinámicas de producción y recepción de textos del momento. El teatro academicista no puede existir si no es como reacción contrapuesta a lo popular: solo a partir de esta definición respecto al canon práctico se erige como nuevo canon teórico que aspira a ocupar el plano performativo. Aunque su éxito en la cartelera fue dispar –rotundo en el caso de la comedia sentimental, matizable en el caso de la tragedia, puntual en la comedia de buenas costumbres–, consiguió al menos otro de sus objetivos: pasar a la pervivencia en el canon crítico. La percepción historiográfica posterior del teatro dieciochesco pasó por el desprecio hacia los autores populares. La producción letrada neoclásica, por su parte, quedó como único baluarte de un estilo considerado intrínsecamente bueno y destacable. El canon actual más extendido de la literatura del siglo XVIII excluye a buena parte de los autores populares que en su día fueron los principales representantes de la escena, mientras que incluye a aquellos eruditos que no consiguieron una difusión semejante pero sí coparon los canales legitimados de pervivencia crítica.

En este complejo diálogo sincrónico y diacrónico entre corpus textuales, los dramaturgos como Laviano constituyen un canon propio que aún hoy sigue contra-

¹⁴¹ Alberto ROMERO FERRER, «Ramón de la Cruz o el arte nuevo de hacer sainetes: «pensar como los sabios y hablar como el vulgo», en Elena de Lorenzo (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, págs. 211-234.

poniéndose al perpetuado por la crítica historiográfica de la literatura, que en realidad no fue más que una opción estética minoritaria que rápidamente se hibridó con otras opciones que ya habían calado en las tablas de la época. Lo popular sigue enfrentándose a lo neoclásico en la concepción histórica del teatro dieciochesco, y aún queda mucho por desentrañar sobre los procesos de popularización de lo clasicista. La existencia de autores como Laviano, Zavala y Zamora o Comella da cuenta de que muchos dramaturgos populares eran auténticos hombres de teatro, atentos a las novedades poéticas de la escena y capaces de adaptarlas a su propio lenguaje. No obstante, y a pesar de sus esfuerzos, pocas de sus obras «eruditas» pasaron al canon de la literatura dieciochesca que hoy ha pervivido y recibimos y que se concibe en buena parte por aquellas piezas adscritas a tal poética.

En conclusión, la evidente popularización del Neoclasicismo, en sus tres géneros teatrales (tragedia, comedia sentimental, comedia de buenas costumbres), cuestiona la presuposición de categorías estancas: obras como *El Sigerico* son tanto continuadoras de rasgos temáticos populares como ejemplos prácticos de la teoría estética de corte clasicista; a su vez, reafirman la habilidad de numerosos dramaturgos para adaptar su producción a diferentes códigos. Ello, en definitiva, prueba las diferencias entre ambos planos en lo teórico, pero niega su recepción excluyente: los dramaturgos como Laviano sabían que la poética neoclásica había sido concebida y ejecutada como ajena a la que ellos practicaban, pero no por ello se negaron a aplicarla. El teatro, para ellos, era ante todo un espacio de experimentación: una práctica multifacética y en constante evolución, de diálogo entre corrientes aparentemente contrapuestas pero cuyos puntos de contacto derivarían en la configuración de nuevos géneros y el asentamiento de nuevas formas de crear un perfil público como autores profesionales.

La fortuna escénica de *El Sigerico*

Los puntos en común en tono y motivos entre la comedia heroica y la tragedia (que no en mensaje, como ya he apuntado) implican que los procesos compositivos para ambas sean muy similares, desde la perspectiva de los dramaturgos populares. La fidelidad histórica no supone en absoluto un aspecto de obligado cumplimiento: lo importante es el contenido que se extrae de ella, filtrado por la intención del dramaturgo y concretado en el texto poético. Este es un aspecto que ya exponía Luzán en su *Poética*¹⁴²:

Un historiador, por ejemplo, que no tiene otro fin ni otro oficio que el referir la verdad de los sucesos como han sucedido [...] el poeta, atento sólo a lo universal y a excitar la admiración y el deleite y otras pasiones, sirviéndose del mismo suceso histórico [...]. La economía, pues, de toda la fábula y la disposición de los sucesos, que el poeta adapta a las reglas del teatro, como dueño y señor absoluto de su argumento, los genios que reparte entre las personas, mejorando la naturaleza, lo que no es permitido al historiador, los episodios que escoge y ordena, las causas de las acciones particulares, que el historiador de ordinario ignora y calla y el poeta inventa a su gusto y conforme es más conveniente para su intento, las expresiones y la locución, todas estas cosas son enteramente obra y ficción del poeta, el cual labra y mejora aquella materia que ha tomado prestada de la historia, dándola nueva forma y nuevo ser con su arte y con su invención. De esta suerte la fábula, aunque parezca copiada de la verdad histórica, es siempre un discurso inventado o una ficción de un hecho, como dijimos al principio.

Un presupuesto que ya estaba consolidado en la tradición poética de la dramaturgia popular, como queda reflejado en palabras de Manuel Guerrero¹⁴³, dramaturgo y actor de renombre en la primera mitad de siglo:

¹⁴² LUZÁN, *La poética*, págs. 494-495.

¹⁴³ Manuel GUERRERO, *Respuesta a la resolución [...] acerca de lo ilícito de representar y ver representar las comedias como se practican el día de hoy en España*, Zaragoza, imprenta de Francisco Moreno, 1743.

Las [comedias] históricas son aquellas que toda la materia de su fábrica se tomó del mismo campo de la Historia, debiéndose a la buena elección del Ingenio, que toque los más curiosos puntos de ella, y se funde en los más clásicos y verídicos autores. Y, siendo esta materia tan digna y recomendable en los mismos historiadores, ¿no sé por qué parte puedan perder la alabanza las comedias que se forman de dicha materia? Pues no hay más diferencia que estar los asuntos en los libros, en prosa, y en las comedias, en verso. La utilidad que estas ofrecen a todos es mucha: pues lo primero convidan a la imitación de aquellos hechos gloriosos, con que nuestros mayores lograron ser la defensa de la patria en una u otra guerra [...]; lo segundo, facilitan una universal instrucción en las apetecibles noticias de la Historia. Las trágicas son puramente historiales, conque todo lo que se dijo de la materia y utilidades de las de la segunda clase, debe entenderse de estas, con sola la diferencia que aquellas instruyen con el aviso, y estas avisan con el escarmiento.

Planteamientos que se pueden detectar en la comedia heroica y la tragedia de las décadas siguientes: el pasado histórico sirve como fuente de argumentos, pero el objetivo del teatro no es informar, sino edificar al público y educarlo con un mensaje derivado de los hechos representados; si tales argumentos se aprovechan de manera útil para la sociedad, entonces la labor poética de los dramaturgos populares es justa y legítima. Pero a finales de los años 80, después de años de reformulación poética de ambos géneros, el «escarmiento», el efecto catártico a través del espanto y el impacto emocional ya no es exclusivo de la tragedia clasicista. Manuel García Parra, en su *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores* de 1788, fundamenta esta postura en la tradición dramática clásica, de la que considera que las compañías actuales son deudoras¹⁴⁴:

[La comedia] nos enseña el horror al vicio, el amor a la virtud, el aplauso de las acciones heroicas, y al mismo tiempo nos instruirá en las reglas de equidad y pundonor, en las máximas más justas y equitativas, y en todo género de doctrina sana y buena; esforzando tanto más nuestro corazón, cuanto se les hacen más sensibles los objetos, que a un mismo tiempo recibe con más sentidos. Aun juzgo pueda sostenerse, que el teatro es una escuela pública, donde con pretexto de entretenimiento asiste toda clase de ciudadanos a recibir lecciones de conducta; pues siendo la representación de una acción que instruye y entretiene al espectador, tanto por la variedad de acontecimientos, como por el carácter, costumbres y conducta de los personajes, se sirve el teatro de la malicia humana para corregir los vicios de otros, como la punta del diamante para pulir el diamante.

¹⁴⁴ Manuel GARCÍA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA, *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1787. Texto estudiado en: Jesús CAÑAS MURILLO, «Una nota sobre la polémica del teatro en el siglo XVIII: el *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, de Manuel García de Villanueva», *Anuario de estudios filológicos*, 15 (1992), págs. 27-38.

De este modo, los escritores populares son conscientes de que en sus comedias se transmiten modelos de conducta y conceptualizan este hecho innegable con una discutible finalidad educativa que, de lograrse, los acercaría a los modelos cultos que intentan imitar. Pero este didactismo se le presupone a la comedia heroica por parte de la censura (al igual que una expresión rigurosa y respetuosa con los personajes nobles y reales) por su condición de género de amplia difusión, y que por lo tanto puede influir con más facilidad y rapidez en la psique del público, de modo que es preciso controlarlo para asegurarse de que transmita buenos comportamientos; paradójicamente, cuanto más se acerque la comedia heroica a la tragedia, más reticente será la censura, pues es un género que le está vetado a los «vulgares». La historia debe ser, en cualquier caso, «maestra de la vida», y el «distanciamiento histórico» entre el pasado escenificado que aporta los contenidos y el presente que contextualiza la representación abre un campo de posibilidades para la reflexión, pero también para la imaginación¹⁴⁵.

Laviano, en *El Sigerico* (al igual que en el resto de sus comedias heroicas), no actúa en esta tragedia como historiador sino como lector de historia. El rigor es lo de menos¹⁴⁶, sobre todo en un caso como este, en el que las fuentes se contradicen y son parcas en detalles. Interesa qué conclusión moral se puede extraer del hecho escenificado más que su fidelidad histórica. Y, si el relato es poco conocido, hay más espacio para ficcionalizarlo. Los hechos protagonizados por Sigerico tal vez no resultaban tan conocidos por el público como los de otros personajes capitales del pasado colectivo; no serían, en todo caso, incógnitos para el público más culto, lo que nos permite intuir también a qué clase de destinatario objetivo se dirige Laviano con este texto, una vez llegase a las tablas.

En lo relativo al funcionamiento de las obras de Laviano en cartelera, deben analizarse los datos disponibles teniendo en cuenta dos condiciones. En primer lugar, los planes de las compañías a la hora de programar las carteleras, según las circunstancias de cada periodo del año¹⁴⁷. Pascua y Carnaval, como inicio y fin de la temporada, así como la Navidad y otras fiestas propias del calendario, constituyen momentos en los que la afluencia del público es mucho mayor. Por ello, se suelen programar comedias heroicas o de magia en estas ocasiones; obras

¹⁴⁵ PALACIOS FERNÁNDEZ, «El teatro en el siglo XVIII», pág. 75.

¹⁴⁶ Juan A. RÍOS CARRATALÁ, «La historia nacional en la tragedia neoclásica», en Armando Alberola-Romá y Emilio La Parra López (coords.), *La ilustración española. Actas del coloquio internacional celebrado en Alicante. 1-4 octubre 1985*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1986, págs. 189-196; cita en pág. 192.

¹⁴⁷ Consúltese el siguiente estudio, aún fundamental, sobre la planificación económica de las funciones (en cuanto al pago de dramaturgos y el cobro de entradas según el género teatral y el periodo del año): Jerónimo HERRERA NAVARRO, «Precios de piezas teatrales en el siglo XVIII (Hacia los derechos de autor)», *Revista de literatura*, 58, 115 (1996), págs. 47-82.

que aseguren la asistencia de un público ansioso por entretenerse con un amplio despliegue de efectos especiales. Sin embargo, son también comedias más caras de llevar a escena, por lo que no pueden copar toda la temporada: las reposiciones de comedias heroicas fuera de estos periodos no suelen extenderse por más de tres o cuatro días. Por otra parte, en verano se suelen programar zarzuelas, que funcionan mejor en este periodo del año en las funciones nocturnas, o comedias sentimentales, que no precisan de una fuerte escenografía, más compleja de armar en días más largos y calurosos. Igualmente, no es un periodo de gran afluencia de público.

En segundo lugar, y en relación con dicha afluencia, interesa lo que evidencian los datos de taquilla en relación con el éxito o fracaso de cada obra concreta, puesta en su contexto de representación en la cartelera. Indican Andioc y Coulon¹⁴⁸:

lo más necesario para apreciar el impacto o influencia de una comedia no es únicamente la entrada global ni la importancia del concurso, sino además y sobre todo el reparto del público en los distintos sectores del coliseo o –lo cual viene a ser lo mismo– el abanico de ingresos producidos por cada uno de éstos, pues la discriminación instituida por el arancel de los precios correspondía, en alguna medida y por muchas excepciones que se puedan imaginar [...] a una discriminación también de tipo cultural, que puede arrojar no poca luz sobre las causas del éxito o del fracaso de una función.

No obstante, para los objetivos de este trabajo partiré de los datos generales de recaudación, cotejando los ingresos totales diarios con la media máxima diaria calculada por Andioc y Coulon¹⁴⁹; de este modo, podremos hacernos una idea aproximada de la apreciación de *El Sigerico* en su conjunto por parte del público. El éxito o fracaso de Laviano, en definitiva, debe compararse en primer lugar con el rendimiento medio de las comedias de teatro y sencillas en su época, para así establecer en qué medida supo responder a las apetencias del público, lo que directamente influye en cómo las compañías recibirían la producción escrita de este dramaturgo.

Así, Andioc y Coulon¹⁵⁰ calculan –aunque reconocen que los datos deben tomarse con cautela ante la imprecisión de las fuentes, cuando no su pérdida– una media, en la década de 1780, de 7.600 y 6.000 reales totales de recaudación diaria para las comedias «de teatro» y «sencillas» respectivamente para el coliseo del Príncipe y 8.120 y 6.400 para la Cruz. Son datos, obviamente, que se calculan sobre el total de la temporada, en la que se alternan momentos de recaudaciones

¹⁴⁸ ANDIOC Y COULON, *Cartelera teatral madrileña*, pág. 14.

¹⁴⁹ ANDIOC Y COULON, *Cartelera teatral madrileña*, págs. 15-21.

¹⁵⁰ ANDIOC Y COULON, *Cartelera teatral madrileña*, pág. 17.

más altas (Navidad, Carnaval) y de subidas estacionales de precios (en verano, cuando se suelen programar zarzuelas y piezas musicales) o puntuales (las entradas para las comedias «de teatro» eran más caras) con otros de menos recaudación; también resulta necesario cotejar la recaudación en domingo, día festivo, con la del resto de la semana, así como tener en cuenta que el precio individual de cada entrada variaba dependiendo de si se trataba de patio o palco (lo que implica también, como ya hemos visto, diferencias sociales que denotan el éxito o fracaso de cada pieza atendiendo a qué tipo de público estuvo interesado en ella). Igualmente, las piezas breves, fuesen musicales o no, podían determinar la afluencia del público¹⁵¹.

Andioc y Coulon¹⁵² documentan tres representaciones de *El Sigerico* entre su estreno en 1790 y 1808, fecha que cierra el periodo cronológico comprendido en su *Cartelera*. En su estreno en el teatro del Príncipe, con la compañía de Manuel Martínez, *El Sigerico* dura cuatro días en cartelera, recaudando respectivamente 4.636, 3.276, 2.092 y 1.659 reales en cada función. En la primera, el 6 de julio, va acompañada de una tonadilla y un fin de fiesta originales. El sainete que acompaña a estas cuatro funciones es *La crítica (1ª parte)*¹⁵³. En su reposición en el teatro de la Cruz, de nuevo con la compañía de Manuel Martínez, dura cuatro días, desde el 20 al 22 y el 24 de junio de 1794. Recauda 1.940, 1.162, 2.053 y 2.044 reales. Se acompaña del sainete *El esquileo*¹⁵⁴. La última reposición documentada data del 10 de octubre de 1798, y dura cuatro días en los que recauda 2.046, 1.753, 1.796 y 1.455 reales. Va acompañada del sainete *La fineza en los ausentes*¹⁵⁵.

El reparto que escenificó esta obra en las funciones del estreno y de la reposición de 1798 fue el siguiente¹⁵⁶:

¹⁵¹ Tal y como señalan ANDIOC (*Teatro y sociedad*, pág. 34), ANDIOC y COULON, (*Cartelera teatral madrileña*, pág. 12) y Alberto ROMERO FERRER («Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas»: Nifo frente al sainete en la batalla teatral de la Ilustración». *Anuario de estudios filológicos*, 36 (2013), págs. 123-145).

¹⁵² ANDIOC y COULON, *Cartelera teatral madrileña*, pág. 862.

¹⁵³ ANDIOC y COULON, *Cartelera teatral madrileña*, pág. 419.

¹⁵⁴ ANDIOC y COULON, *Cartelera teatral madrileña*, pág. 445.

¹⁵⁵ ANDIOC y COULON, *Cartelera teatral madrileña*, pág. 466. Este sainete también se había representado en las funciones de los dos días anteriores de *La bella guayanesa*, obra de Laviano, traducida de *La bella selvaggia* de Goldoni. Del 20 al 22 de ese mismo mes, esta compañía también representa en el teatro del Príncipe *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*.

¹⁵⁶ Extraigo esta información de la base de datos MOVACT, dirigida por el profesor Christian Peytavy de la Université de Pau. No he localizado datos concretos del reparto para la función de 1794, aunque trabajaban los mismos actores en la compañía que en 1790, salvo «La Tirana» y Manuel González. El apunte manuscrito M2 recoge el reparto de 1790, sobre el que se han reescrito los cambios de 1798.

Personajes	Función de 1790 Compañía de Manuel Martínez Teatro del Príncipe	Función de 1798 Compañía de Francisco Ramos Teatro de la Cruz
Sigerico	José Martínez Huerta (hijo) Galán 2º	José Martínez Huerta (hijo) Galán 2º
Placidia	María del Rosario Fernández «La Tirana» Dama 1ª	Andrea Luna Dama 1ª
Constancio	Antonio Robles Galán 1º	Antonio Robles Galán 1º
Walia	Vicente García Barba 1º	Vicente García Barba 1º
Aluro	Francisco Ramos Galán 4º	Francisco Baca Supernumerario de barbas
Bernulfo	Vicente Sánchez Camas Galán 5º	Joaquín Sabater Galán 6º
Lucrecia	Manuela Fernández Montéis Dama 3ª de recitado	Manuela Fernández Montéis Dama 3ª de recitado
Próspero	Vicente Ramos Barba 2º	Vicente Ramos Barba 2º
Theodoredo	Manuel González Galán 7º	Agustín Roldán Galán 7º

El estreno de *El Sigerico* por los canales convencionales significaría un empuje significativo para un proyecto que se inició dentro de los exclusivos cauces de la literatura cortesana. Ahora bien, no perdamos de vista que Santos Díez indicó a Armona que no «emplease su autoridad» para que las compañías estuviesen «obligadas» a representar *El Sigerico*, determinando así que el texto pasase «por las censuras regulares y caminos ordinarios» hasta su estreno. Esto me lleva a intuir que Laviano tenía grandes expectativas en su proyecto, hasta el punto de que intentó evitar el procedimiento censor y que se obligara a las compañías a llevarla a escena. Una situación que hasta entonces solo ocurría con textos oficiales, bien por encargo del Ayuntamiento, bien como resultado de certámenes (véanse las funciones en 1784 de *Los menestrales* y *Las bodas de Camacho el rico* con motivo del nacimiento

de los infantes gemelos¹⁵⁷). En alta consideración había de tener Laviano las «virtudes» poéticas y morales de la tragedia si se atrevía a solicitar tal privilegio; y, más determinante aún, que dejase en segundo plano a las compañías, si es que estas, a tenor del proceso de escritura y reescritura de la obra que se ha podido reconstruir, es probable que trabajasen directamente con la copia censurada y no con el texto previo, como debían¹⁵⁸.

Lo que no es óbice de que Laviano abordase la escritura de *El Sigerico* con la mentalidad pragmática propia de su profesión como dramaturgo: combinando elementos del género de prestigio con otros propios de la exitosa comedia heroica, siguiendo una tendencia a la hibridación que se apreciaba en otros textos coetáneos sobre motivos históricos. No obstante, conformar una tragedia implicaba conjugar elementos a los que no era ajeno, pero que, una vez combinados, no consiguió llevar a buen fin: por una parte, el medio, el teatro, con el que estaba familiarizado y del que sabía utilizar sus elementos escénicos a la hora de componer los textos poéticos; por otra, el código, las reglas neoclásicas, que conocía y manejaba pero solo teóricamente; y por último, la finalidad, la progresión profesional a la que aspiraba con este texto, idea que extrapolaría de su experiencia en la Administración, ahora aplicada a un ámbito diferente como es la literatura dramática.

La operación, sin embargo, resultó infructuosa. La crítica le dio la espalda al texto, tal y como se ve en la reseña ya citada que le dedicó el *Memorial literario*:

Esta composición carece de interés: no hay afectos trágicos ni brillan en ella pasiones sublimes. Los diálogos son bastante fríos y muchas veces uniformes; esto es, de cosas repetidas (verbigracia, Sigerico al principio del acto primero refiere o recuerda a Bernulfo los crímenes que habían cometido; casi lo mismo dice a Placidia). Aunque se quitaran algunos pedazos a esta composición, no se advertiría por esto defecto alguno. De lo que se infiere que, si hay interés, este no crece; antes bien, queda ahogado entre tantos razonamientos fríos e inútiles. Prueba de ello es que al acabarse no nos acordamos más que del fingimiento de Sigerico y de su muerte. Pero del contraste de pasiones, del enredo, del interés, de la conexión y enlace de unos incidentes con otros, de las pruebas, etc., no habrá muchos que den una razón exacta porque no hay principios ni fundamentos. También se advierte que la mayor parte de los versos son muy duros y fríos, que no hay elección de palabras en ellos; aun nos aventuraríamos a decir que no son versos.

¹⁵⁷ Cándido María TRIGUEROS, *Los menestrales*, edición, introducción y notas por Francisco Aguilar Piñal, Sevilla, Universidad de Sevilla / Excmo. Ayuntamiento de Carmona, 1997, págs. 9-16.

¹⁵⁸ Hasta donde sabemos y podemos intuir, es probable que Laviano, quien trabajó codo con codo con la compañía de Manuel Martínez desde 1779 hasta 1783, se distanciase de ella una vez comenzó, a partir de entonces, a probar suerte como escritor «culto». Sus aportaciones a la escena popular comenzaron a escasear, y es significativo que su última obra conocida, el sainete *El chasco de los ociosos* de 1790, a pesar de haber sido escrito teniendo en mente a la compañía (como prueba el que uno de los apuntes es autógrafo y Laviano rubrica el reparto de papeles), no fue representado nunca. Véase ESCALANTE VARONA, *Manuel Fermín de Laviano (1750-1801)*, págs. 271-289.

El Sigerico fue un rotundo fracaso que apenas duró cuatro días en su estreno, no superando en ninguno de ellas los 5.000 reales: la recaudación descendió el segundo día un 30% aproximadamente, un 34% aproximadamente el tercero respecto al segundo y un 21% aproximadamente el cuarto respecto al tercero, pasando así de los 4.636 reales del estreno a los escasísimos 1.659 del cuarto y último día. Son cifras muy alejadas de las obtenidas, por ejemplo, con el proyecto sobre Fernán González escrito por Laviano: *El castellano adalid*, obra de la temporada navideña del teatro del Príncipe, se mantuvo ininterrumpidamente en cartelera del 25 de diciembre de 1785 al 11 de enero de 1786, con una recaudación media de 5.717 reales por día; su continuación, *La conquista de Madrid* cerró la temporada teatral, representándose ininterrumpidamente desde el 18 al 28 de febrero de 1786 en el teatro del Príncipe con una recaudación media diaria de 5.711 reales¹⁵⁹.

El Sigerico, sin embargo, falla en los tres niveles propuestos: no conecta con el público, por lo que Laviano no atina en esta ocasión con los recursos y lenguaje escénicos empleados; ello está relacionado con un inadecuado uso de las reglas, tal y como señalaron las malas críticas de la prensa, pues Laviano no supo adaptarlas ni a su propia pericia como dramaturgo ni a los gustos del público; y, como consecuencia, no logra sus objetivos de promoción literaria, puesto que ni los círculos eruditos aprobaron el texto, ni el público apoyó su representación.

No obstante, cabe apuntar que *El Sigerico*, en su patetismo tremendista, pudo resultar un texto idóneo para las capacidades de actuación de un reparto en que actores y actrices estaban acostumbrados a un modelo en el que primaba el histrionismo, hecho que se fue acentuando a medida que el género sentimental, en narrativa y en teatro, fue asentándose como preferencia del público. *El Sigerico* es un texto de transición también en este sentido. Las habilidades performativas de los representantes habían estado en el punto de mira de los reformistas, sobre todo en lo relativo a la tragedia, a la que le correspondían unas técnicas de declamación sublime acordes con nuevas concepciones de la sensibilidad del ser humano y su expresión fisionómica; todo ello origina un modelo de declamación y actuación que aboga por la naturalidad, la precisión y el comedimiento, incluso en la manifestación de sentimientos extremos. Un modelo al que respondía a los gustos cambiantes del público burgués, cada vez más presente en los teatros, así como a las corrientes de la filosofía ilustrada de la sensibilidad y a las innovaciones europeas que se querían introducir en España para producir profundos cambios en la psicología del público que incitasen mejores comportamientos sociales. Un modelo, en definitiva, que se conceptuó como una manifestación más del «sentir nacional», a

¹⁵⁹ ANDIOC y COULON, *Cartelera teatral madrileña*, pág. 391.

modo de una escuela de declamación española que se intentó implantar por medio de escuelas para actores durante el periodo de la Junta de Reforma¹⁶⁰.

Pero estos son años posteriores al estreno de *El Sigerico*. Carecemos de datos objetivos que permitan plantear de manera fehaciente cómo esta obra se amoldó a las tendencias de actuación de su época, más allá de lo que el conocimiento del contexto y la lectura de este texto sugieren. En todo caso, las bravatas patrióticas, declaraciones de sufrimiento absoluto y pasiones exaltadas, que caracterizaban el teatro popular que las compañías representaban diariamente, forman parte también de *El Sigerico*: existiría, pues, una continuidad de costumbres performativas que se realizarían igualmente en escena para esta «tragedia popular», difuminándose así, y aún más, los límites entre tragedia clasicista y comedia popular en el espacio donde el texto se hacía realidad, cobraba todo su sentido y utilidad: el escenario.

¹⁶⁰ Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2019, págs. 202-231, 286-315, 412-420.

Reflexiones finales

A finales del siglo XVIII, la cuestión de la tragedia clasicista había permeado irreversiblemente en la producción teatral popular. La institucionalización de las formas clásicas, llevada a cabo por los agentes autorizados en los círculos de poder literario (y manifestados en funciones particulares, prensa, certámenes, preceptivas, tertulias), contribuyó al conocimiento teórico que muchos dramaturgos demostraron en estas dos últimas décadas del siglo al escribir piezas amoldadas a las nuevas normas poéticas. Por otra parte, tampoco debemos descuidar la propia formación práctica de estos autores: tal y como indicaron Palacios Fernández y Álvarez Barrientos¹⁶¹, para entender este teatro concebido como «bien de consumo» debemos extraer la poética dramática popular de los textos teatrales y no tanto de manuales o poéticas eruditas (lo que no implica, eso sí, que no existan textos programáticos sobre el teatro popular dieciochesco). Existe una amplia tradición bien asentada en la propia práctica teatral de las compañías que fosiliza unos usos de declamación y unos recursos de composición reconocibles por el público como seña de identidad colectiva, y sobre ellos se sostiene el éxito de la función teatral como actividad empresarial más que literaria.

Por tanto, cabe preguntarse cuál sería la postura ética y estética de estos dramaturgos populares ante el hecho de la tragedia. Coincido con Andioc, Torrecilla, Berbel, Pérez Magallón, Sala Valldaura y Cañas Murillo¹⁶² en que este género, si bien experimentó un recorrido irregular en las tablas, sí constituyó el principal interés de los eruditos neoclásicos. Ya desde Montiano y Luyando, la tragedia se configura como el principal vehículo en la conceptualización, cristalización y transmisión de los valores patrióticos en forma poética, a través de una explícita labor de in-

¹⁶¹ PALACIOS FERNÁNDEZ, «El teatro en el siglo XVIII», pág. 251; ÁLVAREZ BARRIENTOS, «La teoría dramática en la España del siglo XVIII».

¹⁶² ANDIOC, *Teatro y sociedad*, págs. 381-418; PÉREZ MAGALLÓN, *El teatro neoclásico*; BERBEL RODRÍGUEZ, *Orígenes de la tragedia neoclásica española*; TORRECILLA, *Guerras literarias del XVIII español*; SALA VALLDAURA, *De amor y política*; JESÚS CAÑAS MURILLO, *La tragedia neoclásica*, Madrid, Liceus, 2017.

vestigación y reescritura del pasado: tal y como indicaba Luzán, el dramaturgo no es historiador y puede modificar el pasado para adecuarlo a las necesidades de la trama, pero esto no justifica ni la ruptura de las reglas naturales del Arte, universales, ni la manipulación grosera e irrespetuosa de los hechos fundacionales del pasado común, de los que se extraen válidas enseñanzas morales. Y esto es así porque el teatro, como bien es sabido, es un medio clave para la exposición pública de modelos de comportamiento para la mejora de la sociedad, por lo que su utilidad didáctica es innegable: el amor a la patria, así, puede ser fomentado sobre las tablas mediante la representación de las desgracias de hombres y mujeres de alta condición y dignidad.

En suma, todo escritor que quisiese formar parte de la República de las Letras dramáticas, en su aplicación ilustrada en pos de la utilidad pública y la educación del pueblo, debía escribir tragedias. Esto debe analizarse desde dos perspectivas. En primer lugar, la propia ideología patriótica de cada autor, que puede intuirse (con todas las reticencias posibles que plantea este apriorismo) tras la tesis que se escenifican en sus textos. Las alternativas ideológicas del Setecientos son múltiples y constituyen, además, el planteamiento sobre el que cada autor construye su tragedia. La instrucción moral que se transmite mediante la reescritura ficcional de los hechos del pasado y las desgracias acaecidas a nobles parte directamente de un modelo de estado, patria y sociedad que el autor quiere manifestar, con fines más o menos instructivos. Todo ello, eso sí, dependiendo de su grado de compromiso con la voluntad moralizante de la tragedia clasicista; porque no se puede asociar totalmente tesis poética con ideología personal y la representación de determinados comportamientos puede constituir solo un lugar común, un tópico dramático más que una decidida reivindicación de una idea propia.

En segundo lugar, el modo en que cada autor concibe la tragedia, teniendo en cuenta que esta se configura como reacción a la comedia heroica y esta se reescribe como reacción a la tragedia, adaptando algunos de sus constituyentes al gusto popular. Se les da así a los textos una pátina de rigurosidad con el fin de crear la sensación en el público de que responden a los requisitos por los que se gradúa la excelencia poética una obra de teatro, así como de conseguir el beneplácito de la crítica, requisito indispensable para que cada poeta cimiente su prestigio público como autor. La popularización de la tragedia podría interpretarse también como cierta forma de «subversión»: un experimento de algunos dramaturgos que perciben la excesiva rigidez de las reglas, incoherentes con la práctica teatral usual que gozaba de la aprobación del público. Pero la tensión es palpable, en cuanto a que la tragedia clasicista supone un referente como medio para probar la valía literaria, así como medrar en la República de las Letras. La necesidad pecuniaria debe equi-

librarse con la voluntad de progresar en la carrera literaria, en un tiempo en que los mecanismos de profesionalización de la escritura y consolidación de las estrategias de promoción pública como autor aún se están esbozando según los presupuestos de la Modernidad¹⁶³.

El Sigerico, de Manuel Fermín de Laviano, se revela como una rareza imperfecta, muy representativa de este panorama: una obra de transición, que nos permite comprobar las tensiones dicotómicas entre diferentes tendencias en el plano político, cultural, teatral y moral que se establecieron en la escena española de los años 80 y 90 del siglo XVIII. Durante su transmisión textual se detectan, a través del cotejo de los cinco testimonios localizados, tres estadios de redacción que revelan la injerencia de la censura (personificada en la figura de Santos Díez González), que actúa directamente sobre aquellos elementos de la obra que resultaban indecorosos e inapropiados para una tragedia. El primer testimonio conservado de *El Sigerico* es el manuscrito que Laviano le dedica a doña María Ana de Pontejos, el 25 de mayo de 1788: dos años después, el texto pasa por Díez, quien da su visto bueno a una versión depurada. Díez ya trabajaba como censor: en 1788 sustituyó a López de Ayala en 1789 y obtuvo la plaza fija en 1791. No parece que haya una relación causal directa entre su comienzo en este cargo y la redacción de *El Sigerico*, pero se puede suponer que Laviano, al igual que harían otros compañeros suyos de la escena, intuiría entonces que la inminente muerte de Ayala y su sustitución por Díez implicaría pronto un cambio radical en la forma de recepción y censura, tanto seglar como eclesiástica. Cambio que podría explicar que, por primera (y única) vez en su carrera literaria, decidiese escribir una tragedia reglada, con la que esperaríamos complacer al nuevo revisor, tal vez por influencia de la nobleza: de ahí que le regalase la primera copia del texto a Pontejos.

El Sigerico, en todo caso, es una apuesta patente de Laviano por amoldar su adhesión al sistema monárquico, inexcusable para un funcionario de la Corte, a los esquemas de expresión más apropiados para los círculos literarios eruditos. En su forma es una obra reglada: cumple la triple unidad de lugar, tiempo y acción, y representa un hecho histórico con el fin de transmitir un contenido político. Pero en cuanto al tratamiento de este contenido, sin embargo, no difiere ni de la propia exaltación patriótica, tópica y superficial de temas elevados de la que ya este dramaturgo había hecho gala en sus comedias heroicas, ni de las opciones ideológicas tomadas generalmente por otros escritores coetáneos que también emplearon la

¹⁶³ ÁLVAREZ BARRIENTOS, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII*; consúltese también el monográfico: Elena de LORENZO ÁLVAREZ (COORD.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, 2017, en el que se trazan perfiles autoriales de diversos escritores del Setecientos y se comentan las estrategias que adoptan en público y en privado para cimentar su prestigio como literatos y construir su carrera literaria.

tragedia como vehículo de expresión política. Todo ello se explica en el complejo ambiente de reformulaciones genéricas sobre la tragedia y la comedia heroica que se producen en estas dos últimas décadas del siglo, y que, como es lógico, influyen en la redacción de esta pieza.

Laviano no precisaba de una sólida formación, de manera prescriptiva, para poder componer *El Sigerico*: al menos, no para que su texto, en su configuración externa, aparentase ser una tragedia reglada. El referente prototípico es Luzán: no parece que Laviano esté recurriendo a otras fuentes en las que se desarrollen preceptivas alternativas. Y no solo lo hace en cuanto a la aplicación de las reglas de unidad, sino también en el proceso de adaptación del hecho histórico que toma como base para el argumento: un procedimiento, eso sí, que también compartían, en su germen, la tragedia y la comedia heroica. Sobre el decoro, la propiedad y la verosimilitud, los resultados de *El Sigerico* distan del «buen gusto» que se le exige a la tragedia como proyecto literario y político. No así en su tema político: la concepción providencial de la monarquía como sistema de gobierno que debe velar por la felicidad del pueblo, siendo Dios quien aplica justo castigo sobre los tiranos para evitar que nobles, cortesanos y militares incurran en el crimen de regicidio. Pero este tema, adecuado para la tragedia, es tratado por Laviano de manera superficial, limitándose a manifestarlo mediante escenas impactantes y excesivamente pasionales (a través, sobre todo, de un sanguinario Sigerico que es la personificación del mal absoluto y una dama Placidia que es el prototipo de viuda sufriente y mujer vengativa y violenta) y huyendo de cualquier reflexión sobre el dilema que plantea el asesinato de un rey cuando es aparentemente el único instrumento viable para reinstaurar el equilibrio social y eliminar un gobierno impío e ilegítimo.

En conclusión, en *El Sigerico* se aprecian tendencias que ya se habían asentado en la escena española de los años 80 junto con otras que se configurarían plenamente en las décadas siguientes. Esto no le permite a Laviano situarse en la vanguardia, ni mucho menos marcar tendencia. *El Sigerico* fue un fracaso crítico y de público y queda como una obra tosca, redundante y excesiva. Está a medio camino entre una forma que pretende ser neoclásica en las unidades, pero falla en sus personajes indecorosos y el lirismo pomposo de sus versos de métrica imperfecta, y ciertos visos de modernidad en el tratamiento político que chocan con otras ideas más tradicionales: un tímido rechazo al individualismo del monarca que compromete la felicidad pública, pero que queda ahogado por el efectismo en la construcción maniquea de personajes extremos. Es esta una «tragedia» en la que no se produce ninguna reflexión sobre la naturaleza de la tiranía y sus límites, las herramientas que posee el Estado para contrarrestarla, el papel que juegan el pueblo y la nobleza como garantes del poder, la legitimidad del héroe patrio para acabar con la vida

del tirano. A Laviano, más que la reflexión, le interesan las bravatas, las amenazas, el impacto escénico por medio de la violencia latente en toda la obra y que explota en las rocambolescas cuchilladas del desenlace.

No obstante, el valor de *El Sigerico* como documento histórico es innegable. No le faltan tampoco mimbres a Laviano en la escritura de una obra que pretende ser funcional, solo que los esquemas clasicistas atrofian su potencial hasta el punto de convertirla en irrelevante en su época. Pero su fracaso es lo que la convierte, hoy en día, en una obra especial en el panorama: su trayectoria textual, cuyo cotejo ofrece interesantes indicaciones sobre cómo funcionaba la censura sobre este género, remite a una realidad que, si bien es conocida para la crítica académica, aún necesita más aproximaciones específicas en otros textos del corpus, «tragedias populares», que nos permitan ahondar en la cuestión y dibujar un panorama más amplio y completo. Por tanto, la presente edición, además de ofrecer una edición crítica y situar al autor en estas dinámicas, contribuye a completar un capítulo de la historia literaria española, en cuanto al desarrollo de la tragedia clasicista y su diálogo, no tan antagónico como se supone a veces, con la comedia heroica popular.

Criterios de edición

Puesto que he detectado evidencias de dos redacciones principales más una tercera de menor entidad, resulta harto complicado, amén de poco fructífero, tratar de reconstruir un original ideal. Los diferentes estadios en la redacción de *El Sigerico* denotan que este fue un proyecto en el que Laviano puso mucho empeño. Es su única obra de la que podemos reconstruir su proceso creativo y justificarlo según los condicionantes para la escritura literaria de su época, que evidencian las propias características de difusión textual de los tres medios a los que Laviano dirige su tragedia: nobleza, teatro e imprenta implican vías de recepción literaria para los que nuestro dramaturgo debe asimilar herramientas creativas particulares. Así pues, cualquiera de los tres estadios de redacción de *El Sigerico* plasma cómo su autor se amolda a las condiciones de escritura de cada uno de los contextos que elige para dar a conocer su obra.

Partimos del hecho probado de que Laviano mantuvo interés durante toda su carrera en ser considerado escritor de prestigio de la corte; un proyecto que intensificó a partir de 1787 con la publicación de su comedia heroica *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*. Si en esa pieza reconocía sus limitaciones a la hora de aplicar las reglas y una versificación pulcra y cuidada, en *El Sigerico* se esfuerza de forma patente por corregir ambos «defectos»: una única acción se desarrolla en el palacio del rey godo y en el transcurso de un día; el texto está escrito en romance épico y el lenguaje es alambicado, lleno de recursos estilísticos. Aunque Laviano no explicita esta intención de mejora en su dedicatoria en P, es evidente tras la lectura del texto que esta fue su motivación principal: conseguir el apoyo de la nobleza mediante un texto aparentemente etiquetable bajo criterios convencionales de excelencia dramática. Por tanto, la versión contenida en P es un texto que Laviano redacta según como concibe él la tragedia clasicista. Que le entregue directamente este texto a Armona y que exprese con él «sus buenos deseos de mejorar su obra y contribuir al lucimiento del teatro» implicaría que estaba satisfecho con el resultado final: que consideraba que había escrito una tragedia propiamente dicha y no una comedia heroica oculta bajo otro marbete genérico.

En M1 sí se aprecia una sustancial disrupción en la autonomía de Laviano en la redacción de su pieza. La intervención de Santos Díez González resulta en una alteración sustancial del texto: a tenor de las modificaciones evidenciadas en la segunda redacción, podemos establecer que las correcciones propuestas por Díez iban destinadas a reducir la altivez impetuosa del héroe galán, el sadismo del tirano y una relación amorosa superflua entre un capitán de la guardia y una criada; ello lleva a que en la segunda redacción se supriman parlamentos y diálogos enteros y se reduzcan aquellas expresiones y actitudes que cuestionan la dignidad regia y nobiliaria de los protagonistas. Esto es: Díez interviene en la obra para expurgarla de todo elemento impropio de la dignidad de la tragedia y más cercano a la «desarreglada» comedia heroica.

Y nuestro autor acepta tales cambios. La responsabilidad de la segunda escritura es, evidentemente, suya, y en ella aplica todas las modificaciones indicadas por los censores. Sabe que *El Sigerico* debe pasar por ese filtro si quiere asegurar su recorrido en la escena, desde donde podrá llegar finalmente a los reseñistas del *Memorial literario* y al público: receptores en los que Laviano esperaría encontrar benevolencia, tras el varapalo crítico recibido por *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*.

La prueba de que la segunda redacción sigue siendo un texto plenamente suyo la encontramos en que será la que de forma casi íntegra pasará al impreso I. Por una parte, Laviano está impelido a ello, ya que, al imprimirlo, el texto se difundiría públicamente a un público lector, ampliando así el número potencial de receptores; no puede, por tanto, virar radicalmente a una versión previa, ya censurada. Pero, por otra, tal vez esto revela que ha asumido plenamente los cambios propuestos por la censura, y sobre los que él mismo elaboró la segunda redacción, como necesarios para que su tragedia se amolde con más precisión al género: son aportaciones orientadas por una autoridad reconocida entre los clasicistas eruditos de la corte y contribuyen a que «enmiende sus yerros», algo a lo que, tal y como declaró públicamente, estaba predispuesto. Así se explica que se tome la libertad de retomar algunas lecturas de la versión original pero no las recupere todas: la versión «final» de *El Sigerico* es aquella que aúna la propia voz del autor con las lecciones de los expertos en poética; todo ello estampado en el impreso bajo la firma del ingenio («M. F. D. L.»).

Así pues, ante la existencia de testimonios que reflejan fases de redacción con el mismo valor ecdótico, así como una progresión en el proceso creativo con intervención continua del escritor, el método idóneo para editar este texto es el de la filología de autor. Aplicando este procedimiento, la cuestión principal que debe orientar esta edición es cuál de los tres estadios se va a editar, y qué motivos ecdó-

ticos, filológicos y de índole cultural justifican tal selección. Sea cual sea la opción escogida, el aparato crítico resultante debe contener y ofrecer con detalle todas las lecturas que conforman las diferentes fases en la composición del texto, de tal manera que el lector pueda reconstruirlas. Aun así, puesto que es necesario primar un testimonio sobre el resto, conviene plantear y argumentar las diferentes opciones, con sus pros y contras, antes de decantarse por una en concreto.

Desechada la viabilidad de reconstruir un «original ideal», cabría decantarse por la versión final, que *a priori* recogería el texto definitivo, tal y como el autor lo concibe y en el que se han aplicado también criterios de autoridad externos que, como hemos visto, Laviano acepta. Me refiero a los testimonios M₁ e I, que recogen un texto en el que, a raíz del cotejo de variantes, se detecta una decidida intervención de la censura para suprimir pasajes inapropiados y modificar expresiones o actitudes que atentan contra el decoro de los personajes elevados que protagonizan esta tragedia. El testimonio I supondría, desde este criterio, el texto base idóneo, que reflejaría tanto la intención creativa original del autor como las variantes fruto de su contexto de composición. He denominado antes a la censura como factor «extraliterario»: conviene matizar esta afirmación, pues, si bien es externo a la voluntad del autor, es un elemento coactivo plenamente operativo y asumido en la actividad literaria de este periodo. En el siglo XVIII, todo escritor trabaja ya condicionado por los criterios de la censura antes incluso de entregar su texto a revisión. Por tanto, no puedo desechar a la ligera M₁ o I como testimonios ajenos a la voluntad del autor, como ya he explicado antes.

Eso nos lleva a otra cuestión, que es qué texto tendría prioridad, si partimos desde este criterio de trabajar sobre una «versión definitiva». Porque, como he señalado, I contiene básicamente el mismo texto que M₁, que es la versión en la que actúa la censura; de hecho, las lecturas que Laviano recupera de P para el original de imprenta que da lugar a I demuestran que seguía conservando su borrador inicial, pero no tienen más valor significativo, en términos de crítica textual, que ese. En otras palabras, I no constituye una tercera redacción con el mismo nivel de relevancia como reescritura que M₁. Sí es un testimonio crucial en la trayectoria editorial de *El Sigerico*, pues muestra su salto a las prensas, introduciéndose así en un canal de difusión diferente al de representación. Pero, por eso mismo, M₁ tiene una relevancia mayor en el proceso compositivo, pues, como ya he señalado, antecede a I como testimonio que es fruto de la intervención censora; y, además, está concebido para la representación teatral, como fin último de la creación dramática. M₁, así, recoge un *Sigerico* que es al mismo tiempo producto de su autor y de su contexto, ambos trabajando en plena armonía, y que cumple su objetivo comunicativo: Laviano ofrece una obra con el fin de que llegue a las tablas, los censores proponen

cambios, el dramaturgo los aplica y la compañía de Martínez la lleva por fin a la escena. Sería, por tanto, una «versión definitiva» más rigurosa que I.

No obstante, creo que, en el caso de *El Sigerico*, la edición debe partir de otros planteamientos. En crítica textual, otro de los criterios a la hora de elegir un texto base es el del primer original conservado; justifica tal elección su cercanía cronológica al primer momento de redacción de la obra. No es, sin embargo, el criterio que quiero seguir en esta edición, pues incurriría en un apriorismo carente de rigor. Sin embargo, sí considero que P es el testimonio base ideal para los objetivos de edición que me planteo, que, por un lado, se fundamentan en su condición de testimonio más cercano al «original ideal», pero, por otro, tienen en cuenta las circunstancias de composición del texto en toda su trayectoria creativa.

Concedo así un valor especial a P no tanto porque interprete que su cercanía cronológica al primer momento de redacción de la obra nos devuelva un texto más «puro», cerrado y fiel al autor (según este criterio, como ya he señalado, I sería el texto «definitivo» porque recoge la versión con la que Laviano «cierra» el proceso de edición de su obra), sino porque la versión de P, con todas sus imperfecciones poéticas y particularidades compositivas, refleja lo que he analizado específicamente en el estudio preliminar de la obra: el que *El Sigerico* puede categorizarse como «tragedia popular». Partir de esta primera versión nos permite comprobar de qué manera un dramaturgo popular conceptualiza el género trágico, adaptándolo a su propia práctica como escritor teatral de compañías con ínfulas eruditas. Además, P es un testimonio que, al estar destinado a la nobleza, no necesita ser concebido ni redactado por el autor bajo ningún tipo de presión censora: Laviano escribe sin tener que predisponer su texto a ningún revisor y sí con el único objetivo de complacer a una aristócrata. En P podemos comprobar igualmente cómo Laviano compone sin cortapisas de ningún tipo una tragedia imperfecta, pero que responde a lo que él, como otros tantos dramaturgos no eruditos, había asimilado como constitutivo de este género. Y, además, es un testimonio que, independientemente de que Laviano confiase en su futura representación, está prefigurado, redactado y presentado para su lectura, lo que en sí era el principal canal de transmisión y recepción de la tragedia clasicista como género de difícil encaje en las tablas, pero bien recibido en los círculos académicos y nobiliarios.

De ahí el valor de esta redacción α_1 , plasmada en P, para la presente edición, como manifiesto literario de la obra de Laviano y de la época en que escribió. Creo, pues, que P debe ser el testimonio base de esta edición, pues da respuesta a una cuestión crítica aún pendiente de resolver en su totalidad y que he tratado en el estudio preliminar en lo que concierne a esta obra: de qué manera la poética clasicista permea en la producción teatral popular. El manuscrito P, en resumidas cuentas, refleja

la concepción que Laviano, como dramaturgo popular sin formación académica, tenía de la poética clasicista; sus imperfecciones compositivas tienen especial valor como testimonio histórico y filológico de la filtración de la poética académica en la práctica dramática popular; está compuesto con anterioridad a que ningún agente de autoridad externo (la censura) restrinja la libertad creativa del dramaturgo en cuanto a lo que considera que constituye una tragedia con «yerros», tal y como él mismo declara, pero tragedia al fin y al cabo; y circula de manera manuscrita en el que es el canal de transmisión principal, en términos históricos y contextuales, para la tragedia clasicista, como es la lectura aristocrática y académica, lo que denota que es un texto imbuido en las dinámicas de creación-recepción de su época.

Para esta edición, por tanto, partiré del manuscrito P porque encaja mejor con los objetivos de mi estudio preliminar, centrado en ofrecer una novedad crítica: una edición de una «tragedia popular». Sin negar la importancia de los restantes testimonios en la obra de Laviano, puesto que nos permiten intuir hasta qué punto influyó la censura en su labor creativa, considero que el texto contenido en este manuscrito, correspondiente a la primera fase de redacción de *El Sigerico*, es representativo de las actitudes originales de Laviano como autor, del entorno literario en el que trabajó y de la situación crítica de la tragedia neoclásica en este periodo.

Así pues, para conformar el texto base transcribo P y lo fijo críticamente co-tejándolo con el resto de los testimonios. Esto permite comprobar cómo Laviano va modificando el texto a medida que avanza su difusión por diferentes canales de recepción según los criterios de la censura especialista en poética clasicista. El contraste entre la redacción original, de autor, y las posteriores queda patente en el aparato crítico, donde recojo las variantes fruto de la censura en nota al pie como testimonio histórico que permite reconstruir la trayectoria compositiva y editorial de la obra, por su valor histórico y documental, y añado apuntes con hipótesis con las que trato de desentrañar qué las motivó.

En el aparato recojo las variantes de M1 e I y comento así las más significativas. Elaboro el aparato crítico en notas a pie de página, junto con los comentarios al texto sobre aspectos léxicos (para los que consulto habitualmente el *Diccionario Usual* de 1783) o aclaraciones sobre el contenido. En todo caso, limito al mínimo indispensable la adición de notas explicativas, para no interferir en la lectura del aparato crítico. Puesto que he orientado críticamente esta edición sobre la triple redacción de esta tragedia es necesario situar al mismo nivel de lectura todos los estadios positivos de su historia textual, con el fin de facilitarle al lector su reconstrucción¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Va mi reconocimiento a la labor realizada por Elena de Lorenzo Álvarez, Fernando Durán López y Rodrigo Olay Valdés en sus recientes ediciones críticas de textos dieciochescos (especialmente, las de Lorenzo y Durán, dedicadas a tragedias), cuyos criterios metodológicos me han servido de orientación para los que he aplicado

Salvo que señale lo contrario, las lecturas de M1 son compartidas por M2 y M3, por lo que en estos casos indicaré con la letra M que se trata de una variante común. Utilizo una barra (|) para distinguir las lecturas divergentes entre los diferentes testimonios M e I, así como para separar las notas léxicas y las indicaciones de las lecturas divergentes. También indicaré las lecciones propias y particulares de cada testimonio, incluyendo las de M2 y M3: aunque estas variantes no son relevantes ni significativas para el estema, puesto que no se reprodujeron en testimonios posteriores, tampoco son abundantes ni complicarían la lectura del aparato crítico, por lo que he decidido incluirlas para ofrecer un panorama más completo de las reescrituras del texto. Únicamente suprimo aquellas variantes de M1 y M2-M3 que sean erratas, puesto que su valor significativo es nulo.

El manuscrito P presenta por lo general pocos errores de lectura y erratas, por lo que pueden corregirse *ope ingenii* de manera coherente. Por tanto, intervengo en el texto dramático muy puntualmente y siempre justificándolo en el aparato de notas, para enmendar erratas léxicas o morfosintácticas de copia muy evidentes o para añadir apartes o aclarar los ya existentes, con el único fin de evitar confusiones en la lectura. En el caso de correcciones que hayan sido elaboradas por el copista o por mano ajena, ya sean instantáneas al momento de copia o con posterioridad, las identifico con números con los que listo las modificaciones consecutivas. Esto solo lo aplico a las variantes puntuales que aporten modificaciones significativas que evidencien el proceso creativo y de transmisión de la obra: excluyo, por tanto, las erratas propias de cada testimonio secundario, fuesen o no enmendadas por su copista. En cuanto a las acotaciones, prefiero añadir (que no reconstruir) aquellas que sean necesarias para dar sentido al argumento y siempre desde el sentido común escénico y una lectura del propio texto que justifique tales modificaciones. Si empleo alguna de las otras obras de Laviano como referente para corregir lecturas u ofrecer otras alternativas, lo justifico convenientemente en nota al pie¹⁶⁵. Marco las acotaciones dentro de diálogo entre paréntesis.

en *El Sigerico*: Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *El Pelayo. Tragedia*, edición, introducción y notas de Elena de Lorenzo Álvarez, Gijón, Ediciones Trea, 2018; José VARGAS PONCE, *Los hijosdalgo de Asturias. Tragedia*, edición de Fernando Durán López, Gijón, Ediciones Trea, 2018 (esta, precisamente, parte de un reto crítico similar al que plantea *El Sigerico*, puesto que la obra se conserva en cinco testimonios que evidencian estadios muy diferentes de creación, lo que imple al editor a argumentar rigurosamente la opción elegida como texto base); Benito Jerónimo FEIJOO, *Poesía*, edición de Rodrigo Olay Valdés, Oviedo, Universidad de Oviedo / Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ediciones Trea, 2019.

¹⁶⁵ Aun así, debo ser muy cauteloso en este sentido, ya que carecemos tanto de ediciones verdaderamente críticas de su obra como de suficientes manuscritos autógrafos que sirvan como modelos de su escritura. Solo contamos con las ediciones de Ratcliffe de las comedias *El castellano adalid* y *La afrenta del Cid vengada*, si bien en ellas no emplea procedimientos de crítica textual neolachmanniana: Marjorie RATCLIFFE, «El teatro épico en el siglo XVIII español. El Cid y Fernán González en dos dramas de Manuel Fermín de Laviano», *Anejos de Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 25(2), 2002.

Actualizo la ortografía según la norma académica actual. Igualmente, regularizo las grafías al uso actual: esto afecta a los grupos «-bs-», «-cs-», «-s-» y «-x-» implosivas, «s-» (como en «scena»), «u» con valor adversativo sin anteceder a «o-», cierres vocálicos de «e» en «i» o aperturas de «i» en «e», etc. Mantengo los casos de leísmo, loísmo y laísmo, que son comunes en la escritura de Laviano, así como en otros escritores de la época al no estar regularizados por norma académica. Igualmente hago con las conjugaciones de segunda persona del singular terminadas en «-s». Conservo también los usos de infinitivo con valor de imperativo, puesto que también son rasgo de estilo del autor que ya le achacó Forner en la *Carta de Marcial* («un maldito de un engollado que se apareció por allí [...] al oír *haceros* por *haceos* preguntó muy súbito si el autor había aprendido a hablar en las Maravillas»¹⁶⁶). Regularizo la puntuación, aspecto en el que resulta extremadamente difícil discernir entre los usos normalizados en la escritura dieciochesca y los derivados de usos prosódicos de entonación y declamación dramática. Aplico esta regularización también a las lecturas contenidas en el aparato crítico y a las notas explicativas que citen fuentes de la época. En ocasiones puntuales recorro a I para solventar otras erratas, puesto que es el único testimonio en el que podemos asegurar que Laviano volvió a remitir a las lecciones de α1 de las que es resultado P.

En cuanto a la métrica, *El Sigerico* consta de 2.101 versos (750 en el acto I, 773 en el II y 578 en el III) y está redactada en el romance heroico propio de las composiciones cultas¹⁶⁷ y su estructura métrica es muy estable¹⁶⁸: el primer acto presenta rima en é-a; el segundo, en é-o; el tercero, en á-a. No obstante, pese a que las intenciones de Laviano son ambiciosas, el resultado final es muy imperfecto: muchos versos presentan hipometría e hipermetría, como ya advirtió el reseñista del *Memorial literario*, que indicó que «algunos [versos] se han hallado de doce sílabas»¹⁶⁹.

Estas irregularidades métricas muy pocas veces se solucionan en I, por lo que no podrían corregirse *ope ingenii* sin riesgo de incoherencia, salvo en aquellos casos

¹⁶⁶ ESCALANTE VARONA, «Forner contra Laviano», pág. 80.

¹⁶⁷ BERBEL RODRÍGUEZ, *Orígenes de la tragedia neoclásica española*, págs. 206-207. Sigue una propuesta ya apuntada por Luzán y afianzada en los modelos de *Virginia* y *Ataulfo*: armonizar el contenido elevado de la tragedia con una expresión lingüística apropiada, y para ello el endecasílabo era una forma métrica idónea. Se emplea en la tragedia española en sus diferentes versiones: rimas asonantes y consonantes, versos sueltos, pareados o el romance heroico. La influencia de la *Raquel* de García de la Huerta, también redactada en romance heroico (Sebold, *El rapto de la mente*, pág. 254), vuelve a estar patente. Igualmente, fue el esquema métrico empleado en *El Pelayo* por Jovellanos (LORENZO ÁLVAREZ, «Estudio preliminar», págs. 53-54).

¹⁶⁸ Solo cambia en el diálogo de tipo lastimero y sentimental entre Placidia y Lucrecia (acto II), escrito en una especie de silva de versos heptasílabos y endecasílabos intercalados en estrofas de 4 versos, con rima asonante en los pares (a modo de silva arromanzada, si bien con predominancia de los versos heptasílabos: se sigue la estructura 7- 7a 7- 11A).

¹⁶⁹ «*El Sigerico*. Tragedia», pág. 476. Ya he señalado que si el reseñista puede citar con exactitud los versos que critica había de tener el texto a la vista: probablemente, el impreso, a la venta el año del estreno.

que se justifiquen por la norma gramatical o en modelos del propio texto. Es bien conocida la irregularidad métrica del teatro popular del siglo XVIII¹⁷⁰, y los errores de versificación son comunes en la obra de Laviano, incluso en sus escritos cultos, que a priori deberían estar redactados con mayor cuidado¹⁷¹. Por tanto, resulta impropio corregir esta cuestión en el texto. En primer lugar, porque solo podrían enmendarse tales errores mediante un asistemático e improductivo repertorio de conjeturas en cuanto a diéresis, sinéresis, dialefas y sinalefas con los que intentaría normalizar una versificación imperfecta de por sí. Y en segundo porque, si el objetivo es editar uno de los testimonios de la historia textual de la obra, ha de hacerse respetando en todo momento la «voz» del autor: como podemos probar que Laviano estuvo presente en todas las fases de redacción de *El Sigerico*, tanto los errores de versificación en el manuscrito base como la ausencia de lecturas autorizadas alternativas que les sirvan de enmienda implican una continua impericia en este sentido por parte de Laviano que no debo modificar. Para no sobrecargar el aparato crítico con excesivas notas para señalar errores versales que no siempre seré capaz de rectificar, no los indico salvo que sean casos significativos y que afecten a la fijación del texto o comprometan su interpretación.

¹⁷⁰ A falta de más estudios pormenorizados en el tema, coincido con Álvarez Barrientos, para quien «en este teatro, el verso dramático no tiene una función poética, sino meramente narrativa»; «La lengua y su versificación no es lo que más preocupa al hombre que escribe teatro; le basta con escribir versos, líneas de ocho sílabas, que rimen asonantes, como romances o redondillas, con facilidad para que en cualquier momento pueda admitir la forma musical. El verso es entendido no como el portador de poesía, sino como el medio empleado para comunicar una trama y, en lógica relación con la decisión de usar una lengua callejera, se emplea el metro y las formas de la copla popular. En realidad, no es indispensable que el verso lleve ocho sílabas; puede tener menos o más, pero la estructura rítmica es la del octosílabo» (Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, «Introducción», en José de Cañizares, *El anillo de Gíges*, Madrid, CSIC, 1983, págs. 90 y 24).

¹⁷¹ Al editar la *Loa al duque de Híjar*, Entrambasaguas anotó sobre uno de los versos: «resulta un endecasílabo de acentuación defectuosa. Más adelante hace algunos otros que adolecen del mismo defecto» («Don Manuel Fermín Laviano», pág. 306, n. 20). Y ya Forner le afeó sarcástico que uno de los versos de los *Endecasílabos al nacimiento de los infantes gemelos* «no ha sido medido con vara de mercader, según ha salido largo y cumplido. No parece sino que usted pensaba en el pie de algún patagón cuando hizo este pie» (ESCALANTE VARONA, «Forner contra Laviano», pág. 80).

EL SIGERICO
TRAGEDIA

por

DON MANUEL FERMÍN DE LAVIANO

A la excelentísima señora doña María Ana de Pontejos y Sandoval

Señora:

Dedicar a V. E. esta poco apreciable producción de mi limitado ingenio no es obsequio a V. E.: es interés mío. No es obsequio a V. E. por faltarla para serlo aquel relevante mérito de que debiera estar adornada para llenar tan digno objeto; y es interés mío porque, a la sombra de la protección de V. E., será más apreciada y menos expuesta a la rigidez de la crítica; y porque esta corta ofrenda me proporciona el honor de declararme reverente servidor de V. E.

Nuestro Señor guarde a V. E. muchos años

Madrid, 25 de mayo de 1788

Excelentísima señora, a los pies de V. E.

Manuel Fermín de Laviano

[rubricado]

PERSONAS

SIGERICO, *segundo rey godo de España*

PLACIDIA, *viuda del rey Ataúlfo*

CONSTANCIO, *general romano*

WALIA, *sucesor de Sigerico*

BERNULFO, *godo traidor*

ALURO, *español y capitán de la Guardia*

LUCRECIA, *confidente de Placidia*

PRÓSPERO, *confidente de Constancio*

THEODOREDO, *noble godo*

Guardia goda y pueblo

La escena se representa en Barcelona, en el palacio de los reyes godos

[PERSONAS] M: *Walia, sucesor de Sigerico. Aluro, español y capitán de la Guardia. Bernulfo, godo traidor.* |
M2: *Theodoredo, godo noble.* | Theodoredo fue el sexto rey de los godos, coronado en el 419 d. C. Retomó la política de guerra contra Roma.

ACTO PRIMERO

Salón largo con arcos al fondo, cuyas puertas se deberán abrir a su tiempo y verse por ellas en el foro un telón de plaza. Al último bastidor de la izquierda un trono y cuatro sillas inmediatas.

Sigerico y Bernulfo

SIGERICO

No te admires, Bernulfo, de mirarme
rendido de Placidia a la belleza,
que, triunfando el amor del valor mío,
a esta hermosa romana me sujeta.

Mas no por esto Roma se persuade
que ha de poder domar mi fortaleza,
que, si Alarico devastó sus muros,
ha de ver en mis sienes su diadema.

Emperador seré, que al valor godo
el ocio de las paces le destempla,
y vuestros corazones invencibles
solo viven el tiempo que pelean.

5

10

[ACOTACIÓN: *Salón largo...*] Inmediato: «Lo que está cercano o contiguo a otra cosa, sin nada en medio» (*Usual*, 1780). En este escenario se concentran tres espacios en los que se configurarán algunos de los incidentes climáticos de la tragedia: la sala del trono donde la corte atiende al embajador romano y la plaza de donde provienen las expresiones de oposición del pueblo hacia Sigerico.

[v. 5] I: *Mas no por eso Roma se persuade.*

[v. 6] M, I: *que podrá dominarme: no lo crea.*

[v. 7] El arrojo guerrero de los godos y sus pasadas hazañas contra el imperio romano serán un constante motivo de presión contra Sigerico, quien es incapaz por naturaleza de emularlos. De ese modo, la prehistoria de la tragedia establece un marco temporal cerrado: los acontecimientos del reinado de Alarico llegan a su culminación en el sangriento fin de Sigerico. Al mencionarse este hecho en el primer diálogo de la tragedia, se expone así un referente de glorias pasadas del pueblo godo para empezar a graduar la incapacidad de Sigerico como gobernante.

[v. 8] M, I: *yo la he de sujetar a mi obediencia.*

BERNULFO

Eso sí: llore Roma. Acabe el tiempo
 en que el dominio universal obtenga,
 y sea Sigerico quien la postre 15
 poniendo en su cerviz su planta excelsa.
 Pero no os olvidéis de que Ataúlfo,
 por solo complacer a la belleza
 de su esposa Placidia (que os merece
 ese amor que publica vuestra lengua), 20
 las paces concertó con el Imperio
 y fue su muerte triste fruto de ellas.

SIGERICO

Muy bien sé que tu brazo valeroso
 abrió a su muerte la precisa puerta,
 y que yo, por heridas reiteradas, 25
 finalicé tu acción, aunque sangrienta.
 Extinguí su familia: sus seis hijos,
 a quienes no indultó la edad más tierna,
 murieron por mi mano, aunque buscaron,
 por asilo sagrado en su defensa, 30
 los brazos del obispo Sigesaros,
 y en ellos concluyeron su carrera.
 Todo esto sé, y sé que de resultas
 de haber vengado así la dura ofensa
 de la paz celebrada con Honorio 35
 (hermano de Placidia), la fineza
 tuya, y de todos mis guerreros fuertes,
 con el cetro premió mi fortaleza.
 Y aunque el ejemplo triste de Ataúlfo
 pudiera retraerme de mi idea, 40
 es dirigida al bien de mis vasallos,

[v. 16] M, I: *ponga en su cuello, sí, su planta excelsa.*

[v. 22] M2: *y fue su muerte triste triunfo de ellas.* Esta lectura no tiene continuidad y se debe a un error de transcripción por parte del copista.

[v. 24] M, I: *abrió a su muerte la horrorosa puerta.*

[v. 26] M, I: *concluyendo tu acción llené mi idea.*

[v. 38] M, I: *al trono me elevó por recompensa.*

y, así, ningún peligro me amedrenta.
 Quiero a Placidia; quiero ser su esposo.
 Haré sólida paz en la apariencia
 con el romano; lograré ofuscarle 45
 y que todas las tropas que acuartela,
 y esperan en las Galias las resultas
 de la embajada a que he de dar audiencia
 y trae Constancio, general dichoso,
 se dirigirán con él a otras empresas. 50
 Reforzaré mis tropas, que en el día
 no es posible que hiciesen resistencia
 a las de Honorio, y, luego que gradúe
 mi amistad y mi fe de verdaderas,
 entraré desolando sus dominios, 55
 me verá Roma a sus altivas puertas,
 quitaré a Honorio el cetro de la mano
 y arrancaré el laurel de su cabeza.
 Entonces sí que mis amados godos
 el fruto cogerán de sus tareas. 60
 Y, si persuades a la tropa y pueblo,
 con tu sutil ingenio, a que convengan
 en la unión a que aspiro en este día,
 dividiré contigo mi diadema.

BERNULFO

Yo te juro, señor, pues de mí fías 65
 en honor tuyo la arriesgada empresa
 de persuadir al pueblo y los soldados,
 que sabré convencerles a que accedan
 con tus proyectos, y hoy en el consejo
 a que a todos los nobles nos congregas 70
 haré ver con razones convincentes
 que en tu proyecto está la dicha nuestra.

[v. 69] M, I: *a tus proyectos, y hoy en el consejo.*

[v. 72] I: *que en tus proyectos está la dicha nuestra.* Laviano corrige para mantener la correlación con el plural de «proyectos» en el v. 69. Aun así, no incluyo esta variante en el texto editado, ya que no es significativa ni corrige un error de lectura.

Pues, si yo te avisé que esa romana
 fue causa principal de que muriera
 Ataúlfo, su esposo, quise darte 75
 con este aviso incontrastable prueba
 de que te soy leal, y solo aspiro
 a que nunca decaiga tu grandeza.

SIGERICO

Conozco tu intención; sé tu amor fino.
 Tú eres mi confidente: en ti sosiega 80
 Sigerico, tu rey, y el valor tuyo
 le sirve de continua centinela.
 Contigo nada temo. Vete, vete:
 di a Placidia, mi bien, que a verme venga,
 que, mientras tú la avisas y obedece, 85
 paréntesis haré con la tarea
 de ser servido y de mandar en todos.
 ¡Oh, esplendor! ¡Oh, corona, cuánto pesas!

BERNULFO

A obedecerte voy, y solo anhelo
 que el Universo todo te obedezca. (*Vase*) 90

SIGERICO

Corre, corre, infeliz. Sírveme ansioso.
 Camina incauto del error la senda,
 que, si eres instrumento de mis culpas,
 tu muerte lo será de mi defensa.
 Por mí contra Ataúlfo traidor fuiste; 95
 tu adulación servil a mí te acerca.
 Yo pondré en ejercicio tus traiciones
 y morirán contigo mis sospechas.

[vv. 65-78] Si Bernulfo fue quien apuñaló a Ataúlfo, dándole muerte, también fue quien acusó a Placidia de ser quien convenció al rey para que firmase la tregua con los romanos. Por tanto, fue Bernulfo el que motivó que Sigerico asesinase vilmente a los seis hijos del rey. Esta retrospección y confesión contribuye a caracterizar a los personajes y reparte entre ellos las culpas de la traición, bien por planearla o instigarla, bien por ejecutarla.

[vv. 84-88] M, I: *di a Placidia, mi bien, / que a verme venga*. Los versos 85-88 se suprimen tras la revisión de Díez: intuyo que la afectada expresión de Sigerico resultaría inapropiada para la dignidad regia que le corresponde como personaje trágico.

Este amor que a Placidia manifiesto...
 La candidez que el rostro representa... 100
 El bien pintado afecto a mis vasallos...
 Mis expresiones dulces y halagüeñas...
 Todo es fingido en mí, todo es violento:
 solo el verter sangre me deleita.
 Pues, si contemplo que he subido al trono 105
 pisando sus sagradas preeminencias,
 para vivir en él sin enemigos
 acabar quiero a cuantos serlo puedan.
 Placidia viene: mi ficción entablo.
 Venzamos su rigor y su entereza. 110

(Sale) PLACIDIA

¿Qué me quiere el tirano más sangriento
 que ha visto el mundo ni sufrió la tierra?

SIGERICO

Aunque soy quien te llama, no soy ese
 que retratas, Placidia. Escucha atenta.

PLACIDIA

Di breve, que tu vista me horroriza. 115

SIGERICO

No, dueño mío, con tu voz me ofendas.

PLACIDIA

¡Yo, dueño tuyo! ¡Cielos, nuevo insulto!
 ¡Por qué guardas mi vida, impía estrella!

[vv. 91-108] En la conjura del regicidio, Bernulfo estaba movido por la ambición de ser la mano derecha del nuevo rey, y, quizá, compartir con él la corona. Pero Sigerico revela en este parlamento su naturaleza psicopática que lo caracterizará de manera negativa, sin condiciones ni atenuantes.

[vv. 111-112] La primera descripción del carácter de Sigerico por boca de un personaje ajeno a él se configura de forma hiperbólica, adelantando lo que será una constante en el tratamiento de las pasiones y la caracterización de personajes en esta tragedia.

[v. 113] M1, I: *Aunque soy yo quien te llamo, no soy ese.*

[v. 118] Estrella: «Inclinación, genio, suerte, destino» (*Usual*, 1783).

SIGERICO

La guarda porque quiere que seamos
yo, feliz; tú, quien mande y quien posea 120
el corazón más puro y más amante,
que en la llama de amor por ti se incendia.

PLACIDIA

¡Qué estilo es ese con que más me ofendes,
que con el que es común a tu fiereza!
¡Qué liviandad has visto en mis acciones 125
para que así, cruel, marchar pretendas
los oídos más castos, los oídos
de una viuda infeliz, que fue tu reina!
¡No te basta, inhumano, ser origen
del llanto y amargura en que se anega 130
mi corazón herido, sin que intentes
hacer mayor su mal con nueva ofensa!
¡No estás contento...!

SIGERICO

Cesa, mi Placidia,
que, si yo fui la causa de sus penas,
por lo mismo me obligo a remediarlas, 135
y a dar a tu virtud recompensa.
Quiero satisfacerte de tu agravio;
de nuevo quiero que a tu trono asciendas;
quiero que imperes en quien manda a todos,
y quiero, al fin, que tú mi esposa seas. 140

PLACIDIA

¡Yo tu esposa! ¡Qué dices! ¡De ira tiemblo!
Antes verás juntarse las estrellas
con el globo terrestre y que las aves
en los salobres cóncavos se albergan.
¡Cómo tienes valor, bárbaro, impío, 145
de ofrecerme una mano que aún humea
teñida de la sangre de mi esposo
y mis seis tiernos hijos! ¡Oh, funesta

cruel memoria! ¡Oh, Ataúlfo mío!
 ¡Oh, mis amados hijos! ¡Quién pudiera 150
 volveros esas vidas que os quitaron
 la ambición criminal y la infidencia!
 Por vosotros vertiera yo mi sangre:
 mi propio pecho por mi mano abriera.
 Yo racional pelícano sería 155
 porque vivieseis solo a mis expensas.
 ¡Dónde estuvo esta madre! ¡Dónde estuvo
 esta esposa infelice, que debiera
 velar sobre unas vidas tan amadas
 y perecer valiente en su defensa! 160
 Culpable soy: vengaros en mi vida,
 imágenes queridas y sangrientas,
 pues merece la muerte mi delito,
 ya que mi aliento no excusó las vuestras.
 Será vuestra memoria mi verdugo; 165
 sean vuestras heridas, siempre abiertas
 a los ojos del alma, las que abrevien
 de tal madre y esposa la carrera.

SIGERICO

No os aflija, señora, esa memoria.

PLACIDIA

No así interrumpas, inhumana fiera, 170
 mi placer de acercarme a mi sepulcro,
 que es el único alivio que me resta.

SIGERICO

Ultrajadme, ultrajadme; mi amor noble,
 si eso os agrada, que me ultrajéis desea,

[v. 152] Infidencia: «Falta a la confianza y fe debida a otro» (*Usual*, 1803).

[v. 155] Laviano toma la imagen más difundida sobre este animal: «Ave cubierta de pluma blanca y negra menos en el pecho, en el cual tiene un callo bermejo como cicatriz de herida; por lo que se dice que para sustentar sus hijuelos se hiere el pecho, para que en él beban la sangre» (*Usual*, 1783). Esta es una de las «expresiones cultas» que señala el reseñista del *Memorial literario*.

[v. 158] Conservo el arcaísmo «infelice», pues se emplea de forma consciente para cumplir con la métrica endecasílabo del verso.

que mientras vos baldones a baldones, 175
yo añadiré finezas a finezas.

PLACIDIA

¿Qué fineza te debo? Dila, injusto.

SIGERICO

La más grande que amor hacer pudiera.
Y, ya que me preguntas cuál ha sido,
tú te convencerás: estate atenta. 180
A Ataúlfo maté; también di muerte
a tus seis tiernos hijos...

PLACIDIA

Si así empiezas

la relación de las finezas tuyas,
gradúa bien el premio que te espera.

SIGERICO

¿Si no me escuchas, qué podré decirte? 185
(*Aparte*. Infelice romana, teme, tiembla,
que tan solo te quiero para esclava,
seas mi esposa o mi enemiga seas.)
Si hice aquel sacrificio, el Cielo sabe
cuánto fue mi pesar, cuál la violencia 190
con que le ejecuté. Mas fue preciso
por evitar desgracias más funestas.
El ejército y nobles, sublevados,

[v. 175] Baldón: «Oprobio, denuesto y palabra afrentosa» (*Usual*, 1783).

[vv. 178-184] McClelland (*Spanish Drama of Pathos*, pág. 256) señaló que el tono de estos versos resultaría paródico para el espectador. Del mismo modo, el reseñista del *Memorial literario* vio redundante este parlamento, puesto que el público vuelve a ver referidas las maldades de Sigerico, ya que este se las había expresado a Bernulfo en el diálogo anterior. En todo caso, es un ejemplo más de la impericia de Laviano para producir el *pathos* requerido para una tragedia: en su esfuerzo por acentuar hasta el extremo la maldad de Sigerico y el dolor de Placidia, la insistente referencia al asesinato de Ataúlfo y sus hijos resultaría forzada y risible.

[vv. 185-188] M, I: ¿*Si no me escuchas, ¿qué podré decirte? / Solo te pido que tranquila atiendas*. Se elimina el aparte completo y se sustituye por otro verso nuevo; como resultado, se suprime una expresión explícita, de cara al público, del carácter traicionero de Sigerico que resultaría redundante y, tal vez, exagerada.

[v. 190] Violencia: «La fuerza con que alguno se le obliga a hacer lo que no quiere por medios a que no puede resistir» (*Usual*, 1783).

resolvieron, Placidia, que murieras,
 porque a tu esposo con tus persuasiones 195
 venciste a que la paz con Roma hiciera.
 Esta resolución conmovió tanto
 mi corazón leal, mi fe sincera,
 que, atropellando riesgos por librar-te
 de aquella tan cruel, atroz sentencia, 200
 parecí criminal a todo el mundo
 por solo libertar a mi princesa.
 Fue indispensable el medio, aunque sangriento.
 No hallé para salvarte mejor senda.
 Apagué el odio con mi tiranía, 205
 y después conseguí se persuadieran
 los sublevados, a que ya en tu vida
 cifraban contra Honorio su defensa.
 Me proclamaron rey y, si en tal caso
 admití el cetro y la corona excelsa, 210
 fue por tener tu vida asegurada
 y que volvieses a tu silla regia.
 Admítela, señora: no te ofusquen
 de ese injusto rencor las tristes nieblas.
 Paga la pasión mía, y ten por cierto 215
 que Sigerico te ama y te venera.

PLACIDIA

¡De qué medios se vale la malicia!
 ¡Cuánta es la astucia, cuál la sutileza
 de un pecho que ha nacido a ser el centro
 de ficciones, perfidias y violencias! 220
 ¡Y esto, Cielos, sufrís! Mas lo no extraño,
 pues tal vez vuestra sabia Providencia
 los tiranos permite porque al mundo
 de vuestro enojo den sensibles pruebas.

[vv. 189-204] Las justificaciones de Sigerico son tan pueriles e ilógicas que afectan a la verosimilitud del argumento. Por tanto, si se anula así la posibilidad de que el resto de protagonistas quede embaucado por las artimañas del rey, la obra carece de interés.

[v. 223] M, I: *los tiranos produce, porque al mundo*.

SIGERICO

Si ha sido tiranía el conservarte
una vida que yo amo y tú no aprecias,
seré de los tiranos que señalas.
¿Pero, si no, por qué de mí te quejas? 225

PLACIDIA

Solo falta procures que Placidia
la muerte de su esposo te agradezca,
y que te estime que tu cruel brazo 230
en sus seis tiernos hijos (dulces prendas
que su alma recreaban) derramase
la sangre que era sangre de sus venas.
Yo no quiero tu trono ni tu mano. 235
Goza de aquel; dispón como tú quieras
de ese instrumento de mi triste llanto,
y no me hables jamás, jamás me veas.

SIGERICO

Esa ya es crueldad contigo misma.

PLACIDIA

De mi honor y valor es justa deuda. 240

SIGERICO

Concédeme tu mano y sé felice.

PLACIDIA

Lo seré solo mientras te aborrezca.

SIGERICO

¡Qué tiranía!

[v. 241] Mantengo la forma arcaica en -e, pues es la que permite la medida del verso endecasílabo.

PLACIDIA

Si hablas de la tuya,
justo es que al contemplarla te sorprenda.

SIGERICO

¡Oh, Cielo santo! Mi interior conoces.

245

PLACIDIA

No al Cielo nombres: teme que se ofenda
de que quieras traerle por testigo
de las maldades que en tu pecho encierras.

SIGERICO

Al tiempo apelo para que te mude.

PLACIDIA

Antes habrá mudanza en la carrera
del Sol y de la Luna, pues quien tiene
de continuo a la vista las ofensas
de tu sangrienta mano, solo puede
hallar alivio y mitigar su pena
cuando vea tu cuerpo devorado
y hecho pasto común de aves y fieras. (*Vase*)

250

255

SIGERICO

Placidia hermosa... Placidia abominable...
Si tú supieses bien lo que me cuesta
el fingir un amor que es tan opuesto

[vv. 243-244] M, I: *Si hablas de la tuya / preciso es que a ti mismo te estremezca*. En P, la encuadernación interna de los folios impide leer si el verbo «sorprender» se conjuga en tercera persona del singular o del plural. Escojo la lectura «sorprenda», teniendo en cuenta que «tiranía» actúa como sujeto en el resto de los testimonios.

[vv. 239-245] La rapidez de réplica en este diálogo y su tono afectado resultarían en su configuración cómica, como un tira y afloja entre dos personajes por completo antagónicos; algo evidentemente impropio de la tragedia e imprevisto por Laviano.

[v. 247] I: *de que quieras traerlo por testigo*. Se corrige el leísmo.

[vv. 255-256] La hipérbole es continua en esta obra, tanto en el tremendismo sanguinolento como en la gradación de las maldades de Sigerico según referentes cósmicos.

[v. 257] Verso hipermétrico de doce sílabas. Es el que el reseñista del *Memorial literario* señala como ejemplo de mala versificación en esta obra.

[v. 258] I: *Si tú supieras bien lo que me cuesta*.

a los rencores que mi pecho hospeda... 260
 ¡Con cuánta más razón me despreciaras!
 ¡Con cuánta más razón me aborrecieras!
 Pero tú has de ser mía, que conviene
 para hacerle a tu hermano mayor guerra,
 y, si el falaz halago no te rinde, 265
 a tu pesar te rendirá a la fuerza. (*Vase*)

Salen Constancio y Próspero

PRÓSPERO

Constancio generoso, el valor tuyo
 temor me causa, viendo que te empeña
 en una acción que es fuerza que repruebe
 del cruel Sigerico la entereza. 270
 Prohibido te tiene que a palacio,
 hasta que quiera concederte audiencia,
 puedas venir, y tú, contra su orden,
 vienes a procurar te la conceda.

CONSTANCIO

¿Y no fuera culpable abatimiento 275
 que yo, que a las naciones más guerreras
 he sabido domar, me mantuviese
 esperando cobarde a que resuelva
 oír este rey godo mi embajada,
 sin que le demostrase mi impaciencia? 280
 No, Próspero: soy noble, soy romano,
 y, pues lo soy, ningún desaire temas,
 que, aunque hacermele quiera Sigerico,
 humillará mi brío a su soberbia.

[v. 265] Falaz: «Engañoso, mentiroso, lleno de malicia y fraude» (*Usual*, 1783).

[ACOTACIÓN: *Salen Constancio y Próspero*] Añado esta acotación. Laviano no indica la entrada de ambos personajes en P, aunque se presupone. El texto de P está preparado para su lectura, de modo que faltan algunas señales escénicas. No olvidemos que el escenario es siempre el mismo durante todo este acto.

[vv. 275-284] M: CONSTANCIO: *Las órdenes de Honorio me estimulan / a que activo procure me conceda / Sigerico la audiencia que retarda. / Yo he de solicitarla, que no fuera / decoroso al carácter que me ilustra / dejar de prácticas las diligencias / más eficaces para el fin propuesto, / despreciando el disgusto que recelas. | M3, I: Sigerico la audiencia que retrasa.* Este es el único caso de coincidencia exclusiva entre M3 e I, lo que

PRÓSPERO

Lo creo así, Constancio, y mi recelo
no es un bajo temor quien le fomenta,
sino un temor prudente que se funda
en la ferocidad que al rey gobierna. 285

(Sale) ALURO

¡Qué es esto! ¡Cómo así te determinas
a faltar a una orden tan expresa 290
de mi rey Sigerico! ¡Tú en palacio!

CONSTANCIO

Cuando yo soy quien soy, no te sorprenda,
que a hombres de mi valor y jerarquía
no comprenden las órdenes violentas.
No obstante, no pretendo despreciarla 295
poniéndome del rey a la presencia,
pero vine en tu busca y, pues te encuentro,
me volveré cuando mi intento sepas.

ALURO

Dile, que ya te escucho.

CONSTANCIO

Pues tú eres
el capitán que me intimó estuviera 300
sin presentarme al rey por orden suya,
hasta que guste concederme audiencia,
le dirás en mi nombre: que Constancio
nunca se ha acostumbrado a la bajeza

interpreto como un caso de poligénesis explicable en que ambos términos (*retarda* – *retrasa*) son sinónimos y encajan en la estructura métrica del verso. No existen más evidencias de relación entre ambos testimonios que puedan sostener una vinculación filogenética consistente, por otra parte improbable puesto que M₃ deriva directamente de M₁ e I es fruto de una redacción posterior.

[v. 285] M, I: *Lo entiendo así, Constancio, y mi recelo.*

[vv. 292-298] M, I: *CONSTANCIO: Confieso que quebranto su orden regia / en la parte menor: vengo a palacio, / pero no es a ponerme en su presencia. / Vengo solo en tu busca y, pues te encuentro, / me volveré cuando mi intento sepas.* La reescritura de estos siete versos va destinada a mermar el carácter soberbio y agresivo de Constancio, más propio de la comedia heroica que de la tragedia clasicista.

[v. 300] Intimar: «Publicar o hacer notoria alguna cosa» (*Usual*, 1783).

de tolerar desaires; que hace días 305
 que arribó a Barcelona y tomó tierra;
 que trajo pocas naves y soldados
 porque vino de paz; que no tolera
 por sí, por ser romano y porque viene
 de orden de Honorio, que en el orbe impera, 310
 que retrase imponerse de la causa
 que le conduce, dándole respuesta;
 que, si quiere seguir en su desprecio,
 sabrá vengar Constancio sus ofensas
 y las de Honorio, haciendo que sus naves 315
 surquen el mar y al aire den sus velas
 volviéndose a las Galias, sin que ahora
 de su embajada la ocasión entienda;
 y dirás finalmente a Sigerico
 que, si el saberla o no, no le interesa, 320
 yo haré que le interese brevemente
 poniendo de esta playa en las arenas
 las legiones que mando, e impacientes
 mi regreso y mis órdenes esperan.
 Pero que el mismo día le gradúe 325
 por época fatal de su soberbia,
 porque no ha de quedar en Barcelona,
 yo se lo juro, piedra sobre piedra.

ALURO

Por no sufrir prudente ese desaire

[vv. 304-328] M, I: [...] *que Constancio / a Honorio en Barcelona representa / como embajador suyo; que hace días / que en esta corte suya tomó tierra; / que trajo pocas naves y soldados / porque vino de paz; que le molesta, / por el honor de Roma y porque viene / de orden de Honorio, que en el orbe impera, / que retrase imponerse de la causa / que le conduce, dándole respuesta; / que, si quiere seguir en su desprecio, / sabrá vengar Honorio sus ofensas / y hará Constancio que sus fuertes naves / surquen el mar y al aire den sus velas, / volviéndose a las Galias, sin que ahora / de su embajada la ocasión entienda; / y dirás finalmente a Sigerico / que, si el saberla o no, no le interesa, / mi emperador hará que le interese, / poniendo de esta playa en las arenas / las legiones que mando, e impacientes / mi regreso y mis órdenes esperan.* | M2: *por el honor de Roma, y por quien viene / de orden de Honorio, que en el orbe impera, / 1) que retrase imponerse de la causa; 2) que dilate imponerse de la causa.* El parlamento de Constancio está profusamente reescrito en la misma línea que el de los vv. 292-298, si bien se emplean algunos versos de la primera redacción. El ímpetu arrogante del héroe desaparece y se reduce en buena medida la violencia de la amenaza, así como la responsabilidad de las represalias contra Sigerico recae exclusivamente en Honorio: un embajador del emperador no puede situarse al mismo nivel que su soberano a la hora de negociar con otro rey.

que tu orgullo, romano, prepondera, 330
 sufrirás según creo otros más fuertes
 cuando mi rey se entere de tus quejas.
 Cumpliré con tu encargo, pero teme
 su justa indignación.

CONSTANCIO

Nada hay que tema.
 Vamos, Próspero amigo. ¡Oh, mi Placidia! 335
 Si no te libro de vivir me pesa. (*Vanse*)

ALURO

¡Oh, romanos soberbios! En vosotros
 es siempre la altivez naturaleza,
 y no queréis creer que vuestro imperio
 a su exterminio universal se acerca. 340
 Voy a ver a mi rey. (*En acción de irse*)

LUCRECIA

(*Sale*) ¡Aluro noble!

ALURO

Feliz encuentro para mí, Lucrecia.

LUCRECIA

Más lo será si quieres denodado
 hacer hoy en mi obsequio una fineza,
 pues que mi fe te juro, si resuelto 345
 me das palabra firme de emprenderla.

[v. 330] M, I: *que vivamente pintas y exageras*. Puesto que el parlamento reescrito de Constancio se ha reducido la soberbia del personaje, no tiene ya sentido que Aluro se refiera a esta cuestión. | Preponderar: «Prevaler, o hacer más fuerza una opinión u otra cosa que aquella con quien se compara» (*Usual*, 1783).

[vv. 337-340] Esta premonición de Aluro se hizo cierta décadas después de los sucesos históricos del reinado de Ataúlfo y Sigerico, pero hay que recordar que en esta tragedia el papel heroico queda depositado en los romanos, por lo que las exclamaciones godas contra Roma no parecen tener una función propagandística prospectiva.

[v. 343] Denodado: «Intrépido, atrevido, feroz, osado» (*Usual*, 1783).

ALURO

Ese es lenguaje extraño, aunque le aprecio,
y ya mi corazón se lisonjea
de que ha de conseguir el amor tuyo,
pues por ti no habrá riesgo que no emprenda. 350
Yo te doy la palabra.

LUCRECIA

¡Sin oírme!

ALURO

Si me ofreces tu fe, nada hay que sepa,
pues yo sé que he de hacer lo que me mandes,
aunque la vida por servirte pierda.

LUCRECIA

Tú siempre me has amado, y yo, indecisa, 355
por más que me adulaban tus ternezas,
no te he manifestado el amor mío
porque quería de tu amor más pruebas.
Una solo he de hacer, que es en obsequio
de la fidelidad que en mí se encierra, 360
y, si tú contribuyes a mi intento,
juzga que ya eres dueño de Lucrecia.

ALURO

No te detengas, di, que el gozo mío
casi ha helado la sangre de mis venas.

[v. 347] P: *Ese lenguaje extraño, aunque le aprecio*; añado «es» (lo que no compromete la medida silábica del verso) para corregir la ausencia de verbo, lo que resulta incoherente en el sintagma original.

[vv. 352-354] Este mismo recurso de la promesa hecha por el galán a la dama de cumplir un favor, sin saber a qué responde, ya había sido empleado por Laviano en *La conquista de Madrid*, de 1786, entre el capitán cristiano Día Sanz y la mora Aljama.

[vv. 341-364] M, I: LUCRECIA: *Aluro noble, / en tu busca venía. ALURO: ¿Qué me ordenas? / Pues por tu sexo y clase estoy dispuesto / a servirte puntual, bella Lucrecia. / LUCRECIA: Yo no puedo mandarte: solo aspiro / a ofrecerte motivos en que puedas / ejercitar los tiernos sentimientos / de gratitud que, como noble, hospedas. / ALURO: Explícate más claro y, pues te dije / que a complacerte encontrarás dispuesta / siempre mi voluntad, serás servida / al punto que tus órdenes entienda.* La subtrama amorosa entre Lucrecia y Aluro queda suprimida en la segunda redacción.

LUCRECIA

Tú que eres español y que has servido
al difunto Ataúlfo en paz y guerra 365
con tal fidelidad, con valor tanto,
que te puso en el cargo en que te observas,
justo es que a su infeliz y triste viuda
algún servicio en su dolor la ofrezcas. 370

ALURO

Justo es, Lucrecia, pero si procuras
que yo la vengue con traición horrenda
(pues el misterio tuyo me intimida)
de mi rey, que es la causa de sus penas,
no te podré servir, que ya es rey mío: 375
ya le juré fidelidad eterna.
Soy español, y mi nación valiente
guarda sus votos con la fe más ciega.

LUCRECIA

No vengo a proponerte tal delito,
que para mí te quiero, y no pudiera 380
quererte con lunar tan horroroso.
Solo quiero que alivies a tu reina
conque a Constancio, general romano,
conduzcas esta noche hasta la puerta
de los jardines, porque mi señora 385
su pesar templará con su presencia.

[v. 372] M1: *que yo la vengue con tracción horrenda*. Errata que no se corrige en este manuscrito, pero sí los apuntes que derivan de él.

[v. 374] M3: *de mi rey, que es la causa de mis penas*. Errata solo presente en este testimonio: puede deberse a una confusión con la grafía de «sus», que se asemeja a «mis» en el manuscrito.

[vv. 371-378] Laviano apuntala aquí sin medias tintas la obediencia incondicional hacia el monarca, incluso aunque sea un tirano: rasgo que considera propio de la naturaleza hispana. Si bien *El Sigerico* no sirve para plantear una tesis sobre esta y otras cuestiones relacionadas, ya que el fin del tirano se produce por un acto providencial y no una respuesta política, no deja de ser interesante esta caracterización del pueblo godo, por ende, español: una actitud de ciega y acrítica servidumbre.

[v. 381] Lunar: «La nota, mancha o infamia que resulta de haber dicho o ejecutado alguna cosa fea y detestable» (*Usual*, 1783).

[v. 379-382] M, I: *No vengo a proponerte tal delito. / Solo quiero que alivies a tu reina*. Los vv. 380-381 se eliminan, como parte de la subtrama amorosa que no se conserva en la segunda redacción.

Le esperarás después hasta que salga
 y, guardando en tu pecho con reserva
 este secreto, habremos conseguido
 yo, complacer leal a mi princesa; 390
 tú, dominar mi corazón amante,
 y guardarnos los dos la fe más cierta.

ALURO
 Para el premio que espero poco pides,
 pues, aunque sé que arriesgo mi cabeza,
 si Sigerico entiende que al romano 395
 he conducido a que a Placidia vea,
 considero que es nada mi peligro
 cuando él me proporciona tu fineza.

LUCRECIA
 Yo te juro mi fe si así me sirves.

ALURO
 En complacerte el alma se recrea. 400

LUCRECIA
 Adiós, Aluro.

ALURO
 Adiós, Lucrecia hermosa.

LUCRECIA
 Guarda tu vida.

ALURO
 Vivo a tu influencia.

[vv. 390-402] M, I: yo, complacer a mi leal princesa; / tú, ser el instrumento de su alivio; / y Placidia, la calma en su tormenta. / ALURO: Servirte te ofrecí y he de cumplirlo, / pues, aunque sé que arriesgo mi cabeza, / si Sigerico entiende que al romano / he conducido a que a Placidia vea, / desprecio por la causa mi peligro, / que es muy noble la causa que a él me lleva. / LUCRECIA: Yo por la reina gracias te tributo. / ALURO: Cree que me intereso en complacerla. / LUCRECIA: Adiós, Aluro. ALURO: Adiós, Lucrecia hermosa. / Y asegura a Placidia de mi oferta. Se reescriben los vv. 390-402 en el mismo sentido que los parlamentos anteriores entre Lucrecia y Aluro.

*Vanse
Salen Walia y Theodoredo*

WALIA

Ya ha llegado la hora señalada
para el consejo en que el monarca intenta
proponernos a todos un arcano 405
que, según dice, a todos interesa.

THEODOREDO

Y también a Constancio, a lo que entiendo
tiene resuelto conceder audiencia,
pues acaba Bernulfo de decirme
que ya ha mandado que a palacio venga. 410

WALIA

Ya viene Sigerico.

THEODOREDO

Por su boca
saldremos de las dudas que nos cercan.

Salen guardia goda, Bernulfo, Aluro y Sigerico

SIGERICO

¡Así se atrevió a hablar ese soberbio!

ALURO

Sí, señor. Y, por más que a mí me pesa
de disgustarte, cumplo como debo 415
en darte de sus voces puntual cuenta.

SIGERICO

Sintiera no lo hicieras y, a saberlo,
antes de haber mandado que a mi audiencia

[v. 405] M: *proponeros a todos un arcano*. Esta variante no se recoge en I, donde se vuelve a recurrir a la primera redacción. | Arcano: «Usado como sustantivo, lo mismo que secreto muy reservado y de importancia» (*Usual*, 1783).

se presentase, le hubiera castigado
con retrasarle más que la obtuviera. 420

BERNULFO

Más castigo será si concedida
nuevamente, señor, hoy se la niegas
sin darle causa alguna.

SIGERICO

Muy bien dices;
tu consejo mi gusto lisonjea.
Vete, Bernulfo: dile a ese romano, 425
aunque en palacio esté, que de él se vuelva
a esperar mis decretos, hasta el día
que le mande venir a mi presencia.

BERNULFO

A obedecerte voy.

WALIA

Antes que vaya,
oídmeme a mí, señor.

SIGERICO

Bernulfo, espera. 430
¿Qué tienes que decir?

WALIA

Que los consejos
no son mejores cuando lisonjean.
Que si el romano, según he comprendido,
os ofendió, tal vez por la impaciencia
de que no hayáis oído su embajada 435
al desairarle sin castigo queda,

[vv. 425-428] Esta decisión impetuosa de Sigerico redundará más en su caracterización pueril e inconsciente. Walia será quien, desde la moderación, convenza al rey para que permita, aunque le pese, la embajada de Constancio. Pero, a medida que avance la acción, la resistencia de Sigerico hacia todo consejo se intensificará, lo que concluirá en que ignore a Walia, precipitando así el final de su reinado.

pues, siendo embajador, es voz de Honorio
 y es Honorio tan solo a quien desprecias.
 A un rey otro rey solo ofender puede,
 porque disfruta la elevación mesma. 440
 Y si el rey de los godos en España
 de un vasallo romano así se venga,
 hará público al orbe al efectuarlo
 que sostener no sabe su grandeza.

THEODOREDO Y ALURO

Bien dice Walia.

SIGERICO

Apruebo su dictamen. 445

(*Aparte.* Este aplauso que logra me molesta.)

BERNULFO

(*Aparte.* En todo se me opone.)

SIGERICO

Oiré al romano
 y, después que escuchéis lo que reserva
 mi corazón en beneficio vuestro,
 veré cómo mis godos me aconsejan. 450
 Mi trono ocupo: aproximad vosotros
 (*ocupa el trono y se sientan los cuatro*)
 para oírme las sillas que le cercan.

[v. 439] M: *A un rey, solo otro rey ofender puede.* En I se mantiene la lectura de la primera redacción. La sentencia de este verso implica que el parlamento de Constancio en los vv. 299-328 resultase incoherente e indecoroso, por lo que es reescrito en az.

[v. 440] Mantengo el arcaísmo en «mesma» para conservar la rima asonante.

[vv. 441-444] En esta primera redacción, Laviano incumple con este precepto de «a un rey solo otro rey ofender puede» al permitir que Constancio replique a Sigerico como ofendido directo por sus acciones y amenazándolo directamente con vengarse de él. No obstante, si tiene en cuenta este presupuesto al hacer que Sigerico reciba a Constancio, ya que es su deber como rey para con quienes están por debajo de él en la jerarquía social y para mantener una necesaria relación diplomática con su igual, el emperador Honorio.

[v. 444] I: *Bien dices, Walia.*

[vv. 451-452] Semejantes escenas de cortes y consejos se encuentran en otras obras de Laviano, como diálogos informativos en los que se plantean las bases de la acción: así lo vemos, por ejemplo, en *Triunfos de valor y honor en la corte de Rodrigo*, *La defensa de Sevilla por el valor de los godos*, *El castellano adalid* y *La conquista de Madrid*. No deja de ser un tópico del teatro histórico, que, en el caso de la tragedia, encuentra un intere-

Retírese la guardia y el romano
 espere para entrar mi orden expresa.
 (*Se va la guardia*)

El político rey que sus proyectos 455
 pretende manejar sin contingencia,
 debe pesar escrupulosamente
 el verdadero estado de sus fuerzas.

Yo quiero, como el pueblo y mis soldados,
 hacer a Roma continuada guerra, 460
 pero me hallo sin tropas suficientes
 para poder con ánimo emprenderla.

Las gloriosas batallas de Alarico,
 las que ganó Ataúlfo tan sangrientas,
 llenaron de esplendor al nombre godo, 465
 pero a mí me dejaron sin defensa.

Yo quiero que mis godos sobre Roma
 y sobre el mundo su dominio extiendan,
 y para conseguirlo hacer pretendo
 un sacrificio que es de mi amor prueba. 470

Honorio está de mí muy ofendido:
 tiene en las Galias tropas muy expertas
 y todas bajo el mando de Constancio,
 que es un caudillo que en la suerte impera.

Para ofuscar a Honorio y que me deje 475
 tiempo de rehacer mis tropas diestras,
 solo encuentro un arbitrio, aunque mi pecho
 fuerza es que al abrazarle se estremezca.

Casaré con Placidia a pesar mío;
 sofocaré de Honorio las querellas; 480
 haré una paz fingida, que muy breve
 en guerra declarada se convierta,
 pues pienso dure aquella solo el tiempo
 que necesite yo para romperla;

sante eco en *Raquel*, de García de la Huerta. La pluralidad de pareceres en estas cortes se asemeja a la que se planteaba en los diferentes consejeros del rey Alfonso en *Raquel* (lo que Jesús CAÑAS MURILLO estudió como plasmación de diferentes posturas políticas en la España del Setecientos: «*Raquel*, de Vicente García de la Huerta, en la tragedia neoclásica española», *Anuario de estudios filológicos*, 23 (2000), págs. 9-36).

arrojaré a Placidia de mi lecho; 485
 abatiré de Roma la soberbia;
 y haré conozca el mundo que he sabido
 vencer con el ardid y con la fuerza,
 pues las almenas de la altiva Roma
 veré postradas a mis plantas regias. 490
 Mío será el laurel: vuestra la gloria.
 Y, consiguiendo todos recompensa,
 serán los dones de mi franca mano
 los que sepan pagar vuestras proezas.
 Dije ya, y, pues oísteis mi dictamen, 495
 explicarme los vuestros sin reserva.
 (*Aparte.* Así conoceré las intenciones
 de los mismos que temo y me rodean.)
 Habla, Walia.

WALIA

Señor, pues te he escuchado,
 te diré mi sentir como lo ordenas. 500
 En resolver casaros con Placidia,
 os hacéis a vos mismo una violencia
 por el interés nuestro, y a nosotros
 solo vuestra quietud nos interesa.
 Como jamás cursé ni cursar quiero 505
 la delincuente y pavorosa senda
 de la ficción, confieso me horroriza
 el que vos resolváis andar por ella.
 Os casaréis y, adormecido Honorio,
 a otras conquistas llevará sus fuerzas. 510
 Creerá vuestra amistad, juntaréis tropas,
 entraréis invencible haciendo guerra

[v. 485] M3: 1) *arrojaré a Placidia de mi pecho*; 2) *arrojaré a Placidia de mi lecho*.

[v. 491] Laviano inventa los planes de Sigerico, puesto que en la historiografía no quedaban bien definidos debido a la extrema brevedad de su reinado. Por tanto, da forma a una acción ficticia sobre los fingimientos de Sigerico con respecto a sus aparentes deseos para casarse con Placidia y así afianzar sus planes de traición a Honorio: así refuerza la caracterización incoherente del personaje histórico.

[vv. 495-496] Se trata de una exposición redundante para el espectador, puesto que Sigerico ya le había manifestado este plan a Bernulfo en el diálogo inicial del acto, para conseguir su apoyo; en aquel momento servía como prospección, pero ahora no aporta nada relevante a la trama.

por el imperio y la soberbia Roma
 bajará de señora a esclava vuestra.
 Todo lo doy por hecho, pero luego, 515
 ¿a la futura edad qué nombre os queda?
 ¿La Historia qué dirá de vuestros hechos?
 Dirá que fuisteis centro de cautelas,
 que abrigasteis engaños y robasteis
 por viles medios la imperial diadema. 520
 Confundirá, señor, el nombre vuestro:
 vuestra gloria, señor, se verá llena
 de sombras melancólicas y tristes
 que la afeen, la empañen y oscurezcan,
 siendo trascendental vuestra deshonra 525
 a cuantos te sigamos en la empresa.
 La espada y lanza son caminos nobles:
 del valor nuestro tienes experiencia;
 fía de nuestro brío tus proyectos
 y verás conseguidas tus ideas. 530

SIGERICO
 Di, Theodoredo.

THEODOREDO
 Yo, señor, te digo
 que los trofeos que al valor se niegan
 no suelen conseguirlos los ardides
 que solo sirven de causar vergüenza.
 Confía de nosotros y concibe 535
 que el valor godo no halla resistencia.

SIGERICO
 Di tú, Aluro.

ALURO
 Yo añadido solamente
 que Alarico abatió las fuertes puertas

[v. 526] M: *a cuantos os sigamos en la empresa*. Lectura que no se recoge en I.

de Roma y devastó sus altos muros,
 y que nosotros, siempre que lo emprendas, 540
 repetiremos al primer asalto,
 con honor nuestro, tan gloriosa escena.

SIGERICO

Bernulfo, da tu voto.

BERNULFO

Yo no sigo
 esa opinión que a todos tres los ciega;
 que, si ellos yerran caprichosamente, 545
 erraría también si los siguiera.

Si a Placidia, señor, no dais la mano,
 veremos por forzosa consecuencia
 sobre nosotros el poder romano.

Si os casáis con Placidia, Honorio queda 550
 satisfecho del todo, y muy en breve
 a sus dominios llevaréis la guerra,
 logrando la ventaja incomparable
 de que los pueblos vuestros no la sientan.

Querer romper con Roma despechados 555
 es querer procurar la ruina nuestra,
 y ofuscar con las paces al romano
 es usar de política discreta.

Vos os vencéis a vos solo en casaros,
 porque vuestros vasallos se ennoblezcan 560
 con triunfos y laureles repetidos;

justo será también que ellos se vengan
 a daros gusto y que en la paz fingida,
 aunque a todos les pese, se convengan.

Si entran en boda y paces disgustados, 565
 también os mortifican al hacerlas,
 y pues rey sois, y os sujetáis por ellos,

[v. 539] M: *de Roma, y devastó sus fuertes muros*. Lectura que no se sigue en I.

[vv. 543-546] M, I: *BERNULFO: El que os han dado / caudillos tan prudentes me disuena*. Se reduce el tono combativo y discordante de la intervención del personaje.

[v. 549] M, I: *sobre nosotros al poder de Roma*.

sujétense por vos aunque no quieran,
que aquel que os aconseje lo contrario
de mal vasallo da evidentes pruebas. 570

WALIA

Mal vasallo será solamente
quien a su rey hirió, quien lisonjea
con vil adulación y quien si ahora,
por el medio falaz de la cautela,
elevarse pretende, tal vez puede 575
que, a nuevo rey, medite traición nueva.

BERNULFO

¡Cómo me insultas...!

WALIA

Mucho más merece
la traición que es en ti naturaleza.

SIGERICO

Baste ya, que, de oíros irritado,
admiración me causa mi paciencia. 580

TODOS

Señor...

SIGERICO

Nada digáis; no he de escucharos,
que, pues compruebo aquí que será fuerza
que consulte conmigo mis proyectos,
sin oíros haré lo que convenga.

[vv. 569-570] El consejo entre nobles en realidad no es tal, puesto que Laviano no lo aprovecha para plantear diversidad de caracteres, siguiendo el modelo prototípico de *Raquel* o de otras comedias históricas en las que había diseñado los episodios de cortes con más tino. Mientras que Walia, Theodoro y Aluro cuestionan el plan de matrimonio y falsa tregua de Sigerico, y abogan por una confrontación abierta y directa contra Honorio para no manchar la fama de la nobleza e integridad de los godos, Bernulfo, de carácter zalamero, apoya a su señor; es, además, el único que apela al pueblo, como elemento de la sociedad con quien el monarca debe contar en sus planes, pues en su contento queda depositada la continuidad de su reinado.

[v. 576] M2: 1) *que, a nuestro rey, medite traición nueva*; 2) *a nuevo rey, medite traición nueva*.

Entre el romano; venga esa Placidia; 585
 abra la guardia del salón las puertas;
 oiga el pueblo y la tropa la embajada,
 y entérese también de mi respuesta.

Vanse Theodoredo por el romano, Aluro por Placidia. Entra la guardia y abre las puertas interiores del salón, por las que se descubre algún pueblo

SIGERICO
 (*Aparte.* Esta uniformidad de pareceres,
 que entre los nobles a mi pesar reina, 590
 me da que sospechar: víctimas tristes
 serán de mis enconos sus cabezas.)

TODOS
 Largas edades viva Sigerico.

BERNULFO
 (*Aparte.* Yo vengaré en Walia mis afrentas.)

Salen por la izquierda Aluro, Placidia y Lucrecia, y por la derecha Theodoredo y Constancio. La guardia ha quitado las sillas que rodeaban el trono

ALURO
 Aquí está, a vuestras órdenes, Placidia. 595

THEODOREDO
 Ya está el embajador a tu presencia.

SIGERICO
 A la hermosa Placidia dad asiento,
 porque respeto justamente en ella
 la viuda de un monarca.

[v. 588] M, I: y entérense también de mi respuesta.

[v. 592] Enconamiento: «El encendimiento del ánimo en ira, enojo y otras pasiones semejantes» (*Usual*, 1783).

PLACIDIA

Y que el ser viuda
lo debe sin disputa a tu fiereza. 600

SIGERICO

Ocupad el asiento que os concedo
y no insultéis, señora, mi grandeza.
Romano, toma el tuyo.

CONSTANCIO

Lo ejecuto
para darte de Honorio justas quejas,
y, después que concluya con las tuyas,
produciré las mías. 605

SIGERICO

No pretendas
hablarme de las tuyas: las de Honorio
merecerán tan solo mi respuesta.

CONSTANCIO

Si de ser justo rey haces alarde,
debes oírlas y satisfacerlas. 610

Honorio, cuyo pecho generoso
os tiene dadas convincentes pruebas
de su benignidad, casó a su hermana
con Ataúlfo, honrándole con ella.

Creyó mi emperador que el lazo amable
de esta unión, para todos tan estrecha,
haría que el rey godo y sus vasallos
respetaran sumisos su diadema. 615

Debió creerlo así, porque quien tiene
los sentimientos nobles que él hospeda,
no entiende que haya corazón alguno 620

[vv. 599-602] M, I: [...] *la viuda de un monarca*. PLACIDIA: *Ya le ocupo, / y solo espero que mis males crezcan*. Se reescribe la intervención de Placidia y se suprimen los vv. 601-602 de la de Sigerico: la acusación de Placidia se entiende como indecorosa, más aún en el contexto de un consejo real.

[v. 618] M, I: *respetarán atentos su diadema*.

en que viva de asiento la cautela.
 Luego que vuestro rey logró la dicha
 de unirse de Placidia a la belleza,
 olvidó delincuente el beneficio 625
 y declaró al imperio injusta guerra.
 Presentasteis batallas repetidas
 y en todas fuisteis miserables pavesas
 del ardor de las tropas del imperio,
 pero el encono os añadía fuerzas. 630
 Volvíais a buscarnos y quedabais
 sin honor y derrotados, que quien piensa,
 vivo Constancio, sojuzgar a Roma,
 está probado que delira o sueña.
 Convencido Ataúlfo de su ultraje, 635
 pidió a Honorio la paz y, aunque pudiera
 este arrancarle la corona y cetro,
 noble y piadoso el trono le conserva.
 ¿Pero de qué sirvió? De que, irritados,
 dieseis a vuestro rey muerte sangrienta, 640
 y de que trascendiese el odio vuestro
 a que sus tiernos hijos la sufrieran.
 ¡Oh, crimen detestable! Todo el orbe
 pide satisfacción a tanta ofensa,
 y a Honorio, que por mí la solicita, 645
 se la debéis dar todos muy completa.
 En este estado, ansioso de lograrla
 y de que sangre humana no se vierta,

[vv. 631-635] M, I: *Volvíais a buscarnos, y quedabais / sin honra y derrotados, de manera / que, temiendo Ataúlfo vuestra ruina.* | M2: *sin honra y destrozados, de manera.* Del mismo modo que en el parlamento de los vv. 299-328, se reescribe el v. 632 y se suprimen los vv. 633-635, sustituyéndolos por el verso «que, temiendo Ataúlfo vuestra ruina», lo que da paso al v. 636. Este cambio responde a que estos versos llevan implícito el orgullo romano y la inaceptable soberbia de Constancio, quien como mero embajador lanza una inapropiada amenaza contra los godos. Frente a la encendida predisposición de los consejeros godos a iniciar la guerra contra Roma, Constancio plantea un punto de vista radicalmente opuesto: las batallas de Ataúlfo fueron un sonoro fracaso. Esto acentúa su sed de gloria.

[v. 638] M, I: *noble y piadoso vino en concederla.*

[vv. 611-642] Observamos aquí otro ejemplo de lo que la crítica del *Memorial literario* definió como «diálogos fríos y repetitivos»: la larga relación de Constancio se refiere a hechos que ya han sido expuestos en más de una ocasión en este acto, por lo que resulta redundante.

[vv. 647-648] Teniendo en cuenta que Sigerico es caracterizado por sus enemigos como «inhumano», en este

te intima, Sigerico, que me entregues
 a su infeliz hermana, porque tenga 650
 bajo su regio amparo el dulce asilo
 que tanto necesita en tantas penas.
 Y dice, finalmente, que si, ciego,
 demanda que es tan justa se la niegas,
 confiando a mi orden sus legiones 655
 hará que muy en breve te arrepientas,
 pues la corona que ciñó Ataúlfo
 y teñida en su sangre en ti se observa,
 bajará a ser tapete de sus plantas
 quitándotela yo de la cabeza. 660
 Esto te dice Honorio, y yo te digo,
 pues me resuelvo a declarar mi queja,
 que, en no prestarme audiencia en tantos días,
 has ultrajado a quien temer debieras.
 De Honorio y de Constancio ya has oído 665
 los deseos y agravios: ahora, piensa
 en el partido que te conviniere,
 pero medita bien cuando resuelvas,
 que yo soy eco de la voz de Honorio
 y que mi acero mandará en tu estrella. 670

SIGERICO

Admírete, Constancio, el valor mío,
 pues es de mi valor la mayor prueba
 el haberte escuchado, conteniendo
 de mi enojo y mi agravio la violencia.
 La frase de tu queja no me ofende, 675
 que frases de un vasallo, cuando llegan

verso se asumiría implícitamente que la sangre del tirano sí puede verterse para conseguir a cambio la paz entre Roma y los godos.

[v. 657-660] La imagen de la cabeza y corona del enemigo a las plantas del triunfador se expresa de nuevo aquí en contraste con la que manifestó Sigerico: si el rey godo soñaba con someter a Roma en estos términos (vv. 455-494), ahora Honorio amenazará con humillar a los godos si se atreven a desafiar al imperio.

[v. 664] M, I: *has ultrajado al que atender debieras*. La soberbia romana en esta tragedia resulta inaceptable, por lo que la censura actúa contra esta caracterización del imperio que realiza Laviano, quien debe reescribirla.

[v. 670] M, I: *y que su voz dominará a tu estrella*. De nuevo, se elide la intervención personal de Constancio en la confrontación contra Sigerico, ya que es inadecuada debido a que es solo un embajador.

a dirigirse al trono, en la distancia
que tienen que vencer pierden su fuerza,
y sería ultrajarme en mi decoro
si yo me diese por sentido de ellas. 680

A Honorio que te envía y me declara,
si no cobra a Placidia, cruel guerra,
en respuesta dirás: que ponga en arma
a cuantas gentes en su poder gobierna;
que venga por su hermana y que conciba 685
que, en vez de conseguir su vana empresa,
conseguirá mirarse derrotado,
y añadir glorias a mi fama eterna.

CONSTANCIO

¡Cómo a mi emperador...!
(*Levantándose los dos*)

PLACIDIA

Deja, Constancio,
que yo dé a este tirano la respuesta. 690

¿Soy yo libre o esclava, dime, injusto?
¡Nací yo acaso para verme opresa
bajo de tu tiránico albedrío,
siendo yo juguete vil de tu protervia!
¡Tu corazón nacido a ser verdugo 695

del amor, la virtud y la inocencia
no está saciado ya con tantas muertes
sin imponerme un yugo que me afrenta!
¡Qué dominio te han dado a ti los cielos...
qué poder te dio en mí Naturaleza... 700
para que, tan despótico en mi ultraje,
tu despotismo bárbaro en mí ejerzas!

[vv. 675-680] Sigerico verbaliza lo que queda plasmado en escena de forma visual: el trono ha de situarse en una posición elevada, que marque la distancia física y metafórica entre el rey y los súbditos, y caracterice así la posición de inferioridad y debilidad del romano Constancio frente al tirano.

[v. 693] M, I: *bajo de tu despótico albedrío*.

[v. 694] Protervia: «Tenacidad, soberbia, arrogancia e insolencia» (*Usual*, 1783).

[vv. 701-702] M: *para que, recreándote mi ultraje / ejercites en él tu sutileza.*] I: *para que, recreándote en mi ultraje, / ejercites en él tu sutileza.* La falta de preposición es una errata sintáctica y que produce un verso hipométrico.

Mas para qué me canso en argüirte,
 cuando es más fácil trastornar la tierra
 que conseguir se ablande el pecho tuyo, 705
 que es fragua en que se funden las fierezas.
 Godos míos, vasallos que algún día
 me honrabais con el título de reina:
 ya no reina, sí viuda desvalida,
 mi alivio espero de vuestra clemencia. 710
 Si vuestros corazones son humanos,
 mis amarguras no serán eternas,
 que, en pechos generosos y guerreros,
 la tiranía siempre fue extranjera.
 Por vuestro auxilio clamo: en vuestras manos 715
 dejo mi suerte próspera o adversa.
 Y, si vosotros me queréis esclava,
 esclava quiero ser, esclava muera.

PUEBLO

¡Goce la libertad que solicita:
 a Roma, como pide, libre vuelva! 720

SIGERICO

(*Descendiendo*)

¡Oh, pueblo abominable! ¡Monstruo alevé!
 ¡Cómo así mis decretos no respetas!
 Pero yo haré...

que se traslada a todos los apuntes teatrales; solo se corrige en I. En el manuscrito P todas estas apelaciones de Placidia se expresan con exclamaciones, a pesar de su intención interrogativa. Esto denota el carácter histórico del personaje y, por ende, es consecuente con el tono exaltado general de la obra.

[v. 705] M2: 1) *que conseguir se ablande el pecho mío*; 2) *que conseguir se ablande el pecho tuyo*.

[v. 706] M: 1) *que es fragua en que se funden las fierezas*; 2) *que es fragua en que se forjan las fierezas*. La corrección de «funden» por «forjan» se encuentra en los tres apuntes teatrales, por lo que podría tratarse de una modificación para la escena y no por la censura (las modificaciones por mano censora, de hecho, fueron efectuadas y rubricadas en M1 y de ahí se transmitieron a los dos apuntes restantes).

[v. 707] Aunque falta la acotación, debe interpretarse que la actriz debe dirigir su declamación hacia el fondo del escenario, donde se sitúa el pueblo. Esta apelación desesperada, así como la furia de Sigerico y el temor de Bernulfó ante una posible revuelta popular, retrotraen al motivo de la rebelión social que es común a parte de la tragedia dieciochesca española y plantean un conflicto latente durante toda la obra.

WALIA

(*Aparte.* Señor, que te aventuras
si con tu irritación al pueblo alteras.)

SIGERICO

(*Aparte.* Dices bien.)

CONSTANCIO

¿Qué respondes finalmente? 725

SIGERICO

Que yo haré en todo lo que más convenga
al interés común de ambas coronas;
y que, mientras te dicto mi respuesta,
no vengas a palacio. Y tú, señora,
es justo que en tu cuarto te mantengas 730
sin que te vea el pueblo, que no quiero
que otra vez con tus voces le conmuevas.

CONSTANCIO

¡Arrestada Placidia!

SIGERICO

No arrestada,
sí detenida, porque así lo ordena
Sigerico su rey.

PLACIDIA

No eres rey mío, 735
mas con todo se humilla mi grandeza
a obedecerte, porque el noble pueblo,
que generoso su favor me presta,

[v. 724] Marco esta intervención de Sigerico en aparte puesto que responde a la intervención anterior de Walia, también aparte.

[vv. 733-735] El arresto domiciliario de Placidia anticipa el cambio de escenario del segundo acto, en un ámbito más privado (el dormitorio de la reina) que permitirá desarrollar los aspectos sentimentales de la acción, más que los políticos y de ámbito público (que tienen lugar en el salón del trono).

no sufra los rigores que concibo
 está fraguando tu feroz idea. (*Vase*) 740

CONSTANCIO
 (*Aparte.* ¡No sé cómo tolero sus ultrajes!)

SIGERICO
 (*Aparte.* ¡No sé cómo reprimo mi fiereza!)
 Retírate.

CONSTANCIO
 Lo haré, pero te advierto
 que Honorio pide, que Constancio espera,
 que el pueblo se interesa por Placidia 745
 y que de Roma mando yo las fuerzas. (*Vase*)

SIGERICO
 (*Aparte.* De Honorio, de Constancio, de Placidia,
 del pueblo y de los nobles que me cercan
 sabré tomar venganza, y en su sangre
 quedarán apagadas mis sospechas.) 750

Vase con todos

[vv. 747-750] Sigerico, enunciando sus maldades, firma así su sentencia de muerte en el argumento de la tragedia: al enemistarse abiertamente de cara al público contra el imperio, una dama, el ejército, los nobles y el pueblo, no queda ningún estamento de la jerarquía social que no se vea ultrajado por él. Todos ellos, tal y como expone Constancio, plantean retos que presionan a Sigerico para que tome una decisión en el conflicto diplomático originado por la muerte de Ataúlfo y prisión de Placidia. El egoísmo extremo de Sigerico, por tanto, será lo que precipitará su providencial caída.

[ACOTACIÓN: *Vase con todos*] Se elimina esta acotación en los apuntes teatrales, no así en P e I.

ACTO SEGUNDO

Salón corto

Walia

WALIA

Lleno de dudas, de mi rey llamado,
vengo a ver qué me ordena, y mi recelo
me anuncia en mi interior muchos pesares
que me fatigan, aunque no los temo.

¿Qué querrá Sigerico? Si pretende 5
que yo le ayude al cauteloso intento

de unirse con Placidia porque Honorio
temple su ira y quede satisfecho,
para hacerle, después de adormecido,
la guerra que propuso en el consejo, 10
no lo conseguirá, que fuera ultraje
de Walia el asentir a tal proyecto.

Además que, según lo que ha explicado
de su designio el rey, en el momento
que moviese las tropas contra Honorio, 15

trataría a Placidia con desprecio,
y, siendo como ha sido reina mía...
mirando en ella el más trágico ejemplo...

amando su virtud y respetando
sus prendas, su belleza, sangre y sexo... 20

o no había de haber en mí nobleza,
o la debo evitar peligros nuevos.

[ACOTACIÓN: *Salón corto*] M: *Salón corto. Sigerico y Walia por opuestos lados.* | I: *Salón corto. Sigerico y Walia por opuesto lado.* La acotación cambia en el resto de testimonios puesto que en ellos se suprimen los dos monólogos iniciales, dándose paso directamente al diálogo entre Sigerico y Walia.

[v. 6] P: *ayudue*. Corrijo la errata.

[v. 22] La extrema fidelidad de Walia hacia el rey comprometerá ya en esta jornada su capacidad de reacción

Sale Sigerico

SIGERICO

(*Aparte.* Walia está esperando; en atraerle a mi partido solamente pienso, porque el pueblo le ama y reconozco que es quien puede atajar sus movimientos.)
¿Walia?

25

WALIA

Ya, señor, a tu presencia me conducen sumiso tus preceptos.

SIGERICO

¿Eres mi amigo?

WALIA

Soy vasallo tuyo.

SIGERICO

¿Me estimas?

WALIA

Como a rey te reverencio.

30

SIGERICO

¿Me prestarás tu auxilio?

para frenar las tropelías cometidas por el tirano Sigerico: Walia, limitado a dar consejos, comprobará cómo las palabras no sirven de nada contra la sed de sangre del rey.

[vv. 1-26] M, I: Esta tirada se suprime en los testimonios que surgen de la segunda redacción. No he identificado la causa de esta eliminación: Walia solo resume los acontecimientos del acto anterior, y Sigerico manifiesta su intención de conseguir el favor de su consejero. En ninguna de las dos intervenciones se profieren ideas contrarias al decoro o la inviolabilidad de la corona. Supongo, entonces, que esta elisión está motivada para evitar redundancias innecesarias, puesto que en diálogos posteriores algunos personajes volverán a referir acontecimientos del acto anterior a los que también están aludiendo Walia y Sigerico en esta ocasión.

[v. 28] M, I: *ansioso me conduce tu precepto.*

WALIA

Con mi brazo
puedes contar, señor, y con mi acero.

SIGERICO

Tu brazo es invencible. El pecho tuyo
siempre de lealtad es noble centro.
Tu valor le reservo a la campaña, 35
pero en la paz mi amigo te pretendo.
Honorio quiere retirar a Roma
a su hermana Placidia. Yo comprendo,
por más que disimule sus ideas,
que se dirigen al perjuicio nuestro, 40
pues, luego que la tenga en poder suyo,
pondrá en arma las fuerzas del imperio,
siendo el llanto continuo de Placidia
quien le afiance más en sus intentos.
Tenerla por violencia en poder mío 45
es añadir estímulo a su anhelo,
y acceder al partido de entregarla
es quedarme y dejaros indefensos.
El pueblo está de parte de Placidia
pero quiere la guerra al mismo tiempo, 50
y de las fuerzas nuestras y de Roma
no hace como debiera fiel cotejo.
En este estado, clamo por tu auxilio

[vv. 31-32] M, I: *puedes contar, señor, en todo empeño*. Si bien Walia no es un personaje configurado como prepotente y pendenciero, al reescribirse este diálogo se suprime una expresión altiva por la que se indica un rasgo innecesario para el personaje, que deposita su determinación en su ímpetu guerrero.

[vv. 26-36] En esta dinámica de pregunta-respuesta queda caracterizada la relación entre Sigerico y Walia, y quedan al descubierto los verdaderos sentimientos de este último hacia su rey. Su extremada fidelidad no se enfoca hacia el individuo, sino hacia la institución real; Sigerico pide de él sentimientos sublimes, pero Walia responde con pragmatismo, afirmando su obediencia a la vez que negando implícitamente su aquiescencia con el monarca, lo que denota que desaprueba sus acciones e intenciones.

[vv. 41-44] Es este un resquicio de la caracterización histórica de Placidia como mujer que maquina y actúa en segundo plano, pero determinando acciones cruciales para el reino: la dama que manipuló a Ataulfo para firmar la paz, lo que finalmente le condujo a ser víctima de regicidio; la dama lastimera que domina así a los hombres.

[v. 53] M: *En tal estado clamo por tu auxilio* | M1: 1) *En estado, clamo por tu auxilio*; 2) *En tal estado, clamo por tu auxilio*. En I se mantiene la misma lectura que en P.

para que tú, político y discreto,
 persuadas a Placidia a que se venza 55
 a volver a ocupar su trono regio
 uniéndose conmigo, y que consigas
 contener en sus límites al pueblo,
 haciendo que en las paces se convenga
 y en este enlace, que es de hacerlas medio. 60
 Todo esto fío del afecto tuyo
 y por ti conseguirlo me prometo:
 mira si te resuelves a servirme,
 siendo tu rey y abriéndote mi pecho.

WALIA

Si el corazón de Walia capaz fuese 65
 de un espíritu doble y lisonjero,
 agradecido a tanta confianza
 tomara sobre sí tan arduo empeño.
 ¿Cómo queréis, señor, que se trastorne
 de la triste Placidia el mal acerbo, 70
 pasando a ser amor el que es encono,
 pasando a ser halago el que es despecho?
 El odio en la mujer siempre es terrible:
 odio y agravios en Placidia observo,
 y más fácil que hacer que os dé su mano 75
 concibo sea desplomar los cielos.
 Que el pueblo pide guerra es evidente;
 que es indomable bien podéis saberlo;
 que quiere que Placidia a Roma vuelva
 no lo ignoráis, y quiere con acierto. 80

[v. 54] Política: «La cortesía y buen modo de portarse» (*Usual*, 1783).

[vv. 63-64] M, I: estos dos versos se suprimen. Se trataría de una hipérbole que compromete la solemnidad del monarca frente a un subalterno.

[vv. 65-68] Walia está incidiendo de forma implícita en su caracterización contrapuesta a la de Bernulfo. Las falsas apariencias son un motivo fundamental en esta tragedia, tanto en la caracterización de sus personajes como en la construcción de la acción.

[v. 70] Acerbo: «Cruel, riguroso, desapacible» (*Usual*, 1783).

[v. 71] Encono: «Lo mismo que enconamiento, si bien este nombre no se usa en lo que pertenece a enfermedades y llagas del cuerpo, sino en lo que mira a los efectos de la irascible y pasiones violentas del ánimo colérico e irritado» (*Usual*, 1783).

No puedo retraerme del dictamen que os tengo dado ya; tampoco puedo dejaros de decir que os alucinan pareceres errados y siniestros de los que piensan solo en adularos tal vez interesándose en perderos.	85
Considerad, señor, que si yo os hablo con entereza tal es porque anhelo a que os hagáis amado del vasallo y a que os hagáis temido del imperio.	90
Vaya libre Placidia; vea Honorio que nunca necesita el valor nuestro de tales rehenes contra el poder suyo, que así a nuestro valor das valor nuevo.	95
Así verás al pueblo complacido; así no ofendes tu decoro regio casándote violento con Placidia; y así, cuando el romano tenga aliento de descubrir su idea (sí, cual temes, es hacerte la guerra), pelearemos todos en tu defensa tan osados, y buscando en tu honor el mayor riesgo, que de Roma las águilas triunfantes a tus pies bajen a abatir su vuelo.	100
 SÍGERICO	
Eso es volverte a tu primer dictamen negándote a ayudarme en mis proyectos.	105

[v. 83] Alucinar: «Ofuscar, confundir» (*Usual*, 1783).

[v. 87-90] No olvidemos que la caracterización de Walia ha de incluir su defensa firme de la supremacía goda sobre el poder del imperio, pues esto es lo que conforma el sentir godo en esta tragedia y responde al tópico cultural sobre la influencia de este pueblo en el «sentir español».

[v. 103] M, I: *que de Roma las águilas altivas*.

[v. 106] Sigerico se refiere a la escena del consejo con la que se cerró el primer acto: nótese aquí, pues, un ejemplo más de redundancia en esta tragedia, si bien en este caso está justificada como recurso retrospectivo, para recordar al comienzo del segundo acto en qué punto ha quedado la acción, cuál es el conflicto principal y cuál es la postura de cada personaje respecto a ello.

WALIA

¿Y no fuera peor que os engañe?

SIGERICO

¡Cómo engañarme!

WALIA

Como juzgo cierto
que Placidia no admita vuestra mano
aunque reina la hagáis del universo; 110
y como que me consta que es un monstruo,
una vez desbocado, nuestro pueblo,
que al que quiere tirarle de la rienda
le precipita destrozando el freno.

SIGERICO

Retírate, que no te necesito. 115

WALIA

Tu desagrado en tu semblante leo.
Yo aconsejo leal: el cielo quiera
que no yerres, señor, en tus consejos. (*Vase*)

SIGERICO

¡Todo el que como yo ha subido al trono
cuántas dudas encuentra en sus aciertos! 120
¡Oh, qué sombras me asaltan! ¡Qué borrasca
que corre el corazón dentro del pecho!
Si complacer al pueblo determino
y a los ruegos de Honorio condesciendo,
no consigo el ultraje de Placidia 125
ni del emperador el vilipendio,
pues apetezco solo hacerla mía
para que sufra su mayor desprecio.

[v. 120] M, I: *en dudas y temores vive envuelto*. Se reduce así la prepotencia del rey, ya que resulta inapropiada puesto que, en la redacción original, Sigerico está expresando en términos positivos el acto del regicidio.

[v. 122] Correr: «Perseguir, acosar a alguna persona» (*Usual*, 1783).

[vv. 123-128] M, I: versos suprimidos.

Si retenerla intento con violencia,
 puede oponerse la nobleza y pueblo. 130
 Y si quiero valerme de la fuerza,
 el cetro, la corona y vida arriesgo.
 Vamos, pues, a seguir en mis engaños:
 veamos a Placidia y procuremos
 demostrarla un amor tan bien fingido 135
 que pueda en su interior quedar impreso.
 Ella es mujer hermosa y, aunque ostenta
 que me mira con odio el más violento,
 si me presta el oído y mi amor cree,
 puede mucho un amor que ofrece un reino. 140
 Y, finalmente, si ella es inflexible
 y mis gentes repugnan mis decretos,
 quien debe la corona al regicidio
 deba su subsistencia al ser sangriento.
 (*En acción de irse*)

Sale Bernulfo

BERNULFO
 Espérate, señor.

SIGERICO
 ¿Pues qué te mueve 145
 a buscarme, Bernulfo?

BERNULFO
 Estame atento.

[v. 129] M, I: *Si detengo a Placidia con violencia.*

[vv. 119-136] Sigerico plantea diferentes opciones de acción con las que podría construirse un conflicto sólido, de tipo diplomático, que estructurase la acción de forma adecuada; pero todo ello se trastoca por la caracterización tiránica del rey, sin matices. Puesto que su única voluntad es hacer daño a sus enemigos, y está obsesionado con maltratar a Placidia a cualquier precio, no es posible construir a través de él un verdadero conflicto de indecisiones sobre cuál sería la acción más conveniente para el reino, ya que Sigerico ya está predisposto a escoger aquella que implique vejar a la dama.

[ACOTACIÓN: *Sale Bernulfo*] Nótese cómo, justo a continuación del diálogo con Walia, se produce la conversación entre Sigerico y Bernulfo. De este modo se contraponen ambas escenas, así como los dos personajes: Walia ha alertado a su rey contra Bernulfo, y el taimado consejero irrumpe a continuación para certificar las acusaciones de Walia.

Al salir hoy Constancio de la audiencia,
 vi que Aluro, señor, le iba siguiendo
 y que, hablándole aparte, del concurso
 le separó indicando gran misterio. 150
 Fui observando sus pasos cauteloso:
 noté que hablaron ambos con secreto,
 y advertí en las acciones de Constancio
 señales ciertas de agradecimiento.
 Después de largo rato, se apartaron 155
 y oí que al despedirse se dijeron
 «Hasta la noche», cuya expresión dicta
 que maquinan los dos algún proyecto.
 Ya te he dado el aviso: de tu parte
 está mandar celar sus movimientos. 160

SIGERICO

Tú los has de celar, que de este modo
 tu lealtad y aviso te agradezco.
 Al punto que la noche extienda el manto,
 pues se aproxima ya su triste aspecto,
 con algunos leales confidentes 165
 rondarás el palacio, y te prevengo
 que si Aluro y Constancio se dirigen
 a entrar en él, validos del silencio,
 observes en qué cuarto se introducen,
 dándome aviso cuando ya estén dentro; 170
 pues si intentan, contra el orden mío,
 ver a Placidia, juro por los Cielos
 que será mi venganza tan sangrienta
 que tiemble de saberla el universo.
 Esto fío de ti: tengo experiencia 175
 de que sabes cumplir lo que te ordeno.

[v. 149] M2: *y que, hallándole aparte, del concurso.* | Concurso: «Copia y número grande de gente junta en un mismo lugar» (*Usual*, 1783).

[v. 152] M2: *noté que hablaron ambos en secreto.*

[v. 160] Celar: «Observar con particular cuidado y atención los movimientos o acciones de alguna persona por recelos que se tienen de ella» (*Usual*, 1791).

[v. 164] M, I. *para cubrir la tierra con su velo.* La modificación de este verso es estilística, tal vez porque el original podía resultar pedante.

BERNULFO

Tu confianza aprecio: yo te afirmo
que no se ocultarán a mi desvelo.

SIGERICO

(*Aparte.* Ni el mío cesará mientras tú vivas.)

Sírveme tú, que yo te daré el premio.

180

(*Vase*)

BERNULFO

De Sigerico gozo la privanza,
pero no me aseguro en mis recelos.
Traidor fui por servirle y, ya en el trono,
fuerza es me mire con oculto tedio.

Yo le adulo y le sirvo temeroso;

185

él me antepone a todos en su aprecio,
pero esta estimación tan aparente
juzgo que encubre su interior veneno.

Mi vida está pendiente de su encono;

veo que le aborrece todo el reino:

190

fomentaré del pueblo las ideas

y por vivir le mataré si puedo.

(*Vase*)

*Salón hermoso que se divide, por medio de unas verjas que cruzarán el teatro,
de un jardín ameno en que habrá una fuente. La puerta de la verja aparece
cerrada, pero deberá abrirse a su tiempo. La escena es oscura.*

Salen Placidia y Lucrecia: esta saca dos luces

PLACIDIA

Deja, Lucrecia mía,
que de mi mal acerbo

la continua memoria

195

destroce el corazón acá en su seno.

[v. 183] I: *Traidor fui por servile, y ya en el trono.* Errata no corregida en la fe de erratas del impreso.

[vv. 191-192] Esta declaración prospectiva no se cumple, ni llega a aplicarla: aunque con esta afirmación se propone conjurar al pueblo como instrumento que sirva para deponer a Sigerico, finalmente los súbditos godos no jugarán ningún papel activo en el desenlace del tirano.

Y deja que mudando
 en encono el lamento,
 el que hasta aquí fue llanto
 desde hoy en adelante sea incendio. 200

No extrañes que me acuerde
 del venturoso tiempo
 en que de esos jardines
 eran mis hijos seis claveles tiernos.

Ni extrañes que, irritada 205
 con tal dulce recuerdo,
 en vez de verter llanto,
 contra el tirano arroje vituperios.

Esta inhumana fiera,
 este monstruo protervo 210
 en mis hijos y esposo
 sació en un día su voraz deseo.

¡Cómo no llueve rayos
 contra su vida el cielo!
 ¡Cómo la tierra sufre 215
 de sus delitos el enorme peso!

¿Ves tú mis infortunios?
 ¿Ves los tristes sucesos
 de mi cansada vida?
 Pues mayores aún me los prometo. 220

LUCRECIA

¡Mayores!

[v. 205] I: *No extrañes que, irritada*. Se fuerza así una concatenación con el «No» del v. 201, pero no es necesario para que el discurso tenga sentido sintáctico.

[v. 210] M2: 1) *Este monstruo perverso*; 2) *Este monstruo protervo*. | Protervo: «Tenaz, insolente, arrogante» (*Usual*, 1783).

[v. 193-220] Esta desgarradora declaración de Placidia sirve también como resumen de las maldades cometidas por Sigerico, a modo de introducción al segundo acto de la tragedia. Sin embargo, resulta ya redundante, al igual que la posterior conversación entre ella y el tirano donde se incide de nuevo en la falsa declaración de amor de este y el contundente rechazo de la dama: el plan de Sigerico, su fingido amor hacia Placidia, no se desarrolla con nuevos elementos, sino sobre la repetición sin variación de los previos.

PLACIDIA

Sí, mayores.

Sigerico... (¡Yo tiemblo
al pronunciar su nombre!)

reserva para mí nuevos tormentos.

¡Crearás que este hombre impío 225

tuvo el atrevimiento

de decirme que me ama

y que me brinda con su mano y cetro!

Pues, si esto sabes, juzga

que con justicia temo 230

no el riesgo de la muerte,

sí de mi deshonor el vil intento.

En oponerse osado

a que goce el consuelo

de vivir con Honorio, 235

algún atroz insulto estoy leyendo.

Tú mi valor conoces;

yo su interior comprendo.

Si mi ultraje resuelve,

vengaré mis ultrajes en su pecho. 240

Vivo en el mío existe

Ataúlfo, y espero

que, con su noble auxilio,

lograré su venganza y mi trofeo.

Pero, entonces, negada 245

a los sensibles ecos

de la naturaleza,

será el verter su sangre mi recreo.

[v. 244] En Placidia se verbaliza el tema principal de la tragedia: la Providencia como fuerza sobrenatural que rige y ordena el mundo (castigando justamente a los malvados, quienes rompieron con el orden natural al asesinar al rey legítimo). En este parlamento se presenta una prospección que adelanta el cruel destino que Sigerico le reserva a Placidia: comprometerá su honor, tal y como ella teme, al injuriarla haciendo que cabalgue por las calles de Barcelona frente a su caballo, como trofeo de guerra.

[vv. 245-248] M, I: se suprimen estos versos; esta expresión de violencia resulta inaceptable para el decoro de la dama, y más aún una reina, así como supone una manifestación de deseo sanguinario que resulta incongruente con la restante caracterización del personaje.

LUCRECIA

No, señora, te aumentes
 con esos pensamientos 250
 los males que te agitan,
 las tragedias que lloro y compadezco.
 Justo es que des entrada,
 señora, a algún consuelo,
 pues, ya por aliviarte, 255
 te le ha proporcionado mi deseo.

PLACIDIA

¡Consuelo! No le aguardo
 sino de mi despecho.
 Mi venganza me ocupa
 y en conseguirla solamente pienso. 260

LUCRECIA

Aluro, generoso,
 movido de mis ruegos,
 conducirá a Constancio
 a que te hable esta noche en tu aposento.

PLACIDIA

¡Qué dices! ¡Mas qué hiciste! 265
 Los dos están expuestos,
 que sus vidas peligran
 como llegue ese bárbaro a entenderlo.

LUCRECIA

Algo ha de aventurarse,
 que los justos intentos 270
 llevan en sí el apoyo
 de declararse en su favor el Cielo.
 Vendrán, señora mía,
 (*Sigerico en observación*)
 y el envidiable esfuerzo
 del general romano 275
 sabrá fortalecer tu noble aliento.

SIGERICO

(*Aparte.* Comprobé la noticia.)

PLACIDIA

(*Cogiéndola de la mano con demostración de gratitud*)

Lucrecia, pagar debo

el bien que me procuras,

pues todos mis alivios de ti espero.

280

Sale Sigerico

SIGERICO

Feliz anuncio de venturas ciertas

es, señora, la acción en que os encuentro.

Permitidme que anime mi esperanza,

pues miro vuestro rostro más sereno.

PLACIDIA

Si esa esperanza, ¡ay, triste!, es producida

de las muchas finezas que os merezco,

bien podéis animarla en el seguro

de que procuraré daros el premio.

285

SIGERICO

Retírate, Lucrecia.

PLACIDIA

No me dejes.

SIGERICO

No te retires, que su gusto anhelo.

290

[v. 277] El que Sigerico descubra por su cuenta el plan de Lucrecia y Constancio resta toda relevancia a la maquiación que ha tramado con Bernulfo en la escena inmediatamente anterior: si el tirano ya sabía que era muy probable que el general romano acudiese esa noche al dormitorio de Placidia, y por tanto había reforzado la vigilancia para atrapar a los conspiradores *in situ*, ¿qué aporta a la acción el que confirme esa sospecha, si ya se le ha adelantado al público que los héroes correrán peligro esa noche?

[v. 290] M, I: *No te retires, que en su gusto vengo.*

PLACIDIA

Me tenéis dadas pruebas muy sublimes
del bien que me anheláis y os agradezco.

SIGERICO

Razón será, señora, que se venza
contra mi vida vuestro injusto ceño.
Si matarme queréis, ya estoy herido: 295
de vuestros labios pende el quedar muerto.
No os pido que atendáis al amor mío
porque sea, cual es, el más sincero,
sino porque aliviéis vuestras fatigas
y os venguéis con hacerme esclavo vuestro. 300
Devolveros un trono... presentaros
con un corazón puro todo un reino...
¿es acaso pensar en vuestra ofensa?
¿Es acaso, señora, aborreceros?
Si a las desgracias que por libertaros 305
ocasioné se hallara algún remedio,
me veríais solícito buscarle
y derramar mi sangre en vuestro obsequio.
Vuestro hermano pretende, cariñoso,
que volváis a ilustrar el patrio suelo, 310
pero esta pretensión me atemoriza
porque es dejar sin luz este hemisferio.
¿Vivirá Sigerico en vuestra ausencia?
Solo el nombrarla me destroza el pecho.
No, Placidia, mi bien: no vuestro encono 315
me atropelle veloz al mausoleo.

PLACIDIA

Sirena racional que, con tu canto,

[v. 292] M: *de que al mío cedéis el gusto vuestro*. En I se mantiene la misma lectura que en P. Ciertamente, la expresión de Placidia en la redacción original es ilógica, pues supone una breve muestra de consideración hacia la actitud zalamera del monarca, que ha sabido detectar a tiempo como una treta para humillarla.

[v. 300] M, I: *y os venguéis con hacerme prisionero*. Tanto esta reescritura como la del v. 290 van orientadas a mermar la intensidad de la expresión amorosa del rey.

[v. 301] M2: *Devolveros el trono... presentaros*.

quieres adormecer mi sentimiento...
 ¡No ves que es una empresa inasequible
 transformar en amor un odio interno! 320
 ¡No consideras que será más fácil
 que se trastorne el orden de los tiempos
 y que niegue la tierra sus productos
 que el que Placidia te ame! ¡De ira tiemblo!
 ¡Amarte! ¡Qué es amarte! A ser posible 325
 reducir a un bocado el odio entero
 que encierran en su pecho los mortales,
 contra ti me sirviera de alimento.

SIGERICO

Ese implacable odio, esa ojeriza
 que me tenéis, señora, y yo lamento, 330
 no se funda en principios de justicia
 y es muy opuesta a vuestro amable genio.
 Os ofendí, es verdad, pero en tal acto
 vuestra vida compré a tan alto precio.
 Olvidad mis ofensas, pues por ellas 335
 vivís vos y por vos vivo muriendo.
 Yo confieso mi crimen y, humillado
 a vuestras plantas, rindo cuanto puedo.
 Mi humillación consiga que, aplacada,
 me acordéis el indulto que apetezco. 340
 El corazón magnánimo no admite
 de la venganza el bajo sentimiento,
 y, en viendo al ofensor arrepentido,
 se convierte en piedad su justo ceño.
 Arrepentido estoy y pesaroso. 345
 Solicito, cual veis, satisfaceros,
 y, volviéndoos el trono que ocupasteis,

[vv. 321-324] De nuevo, Placidia gradúa su animadversión extrema y violenta contra Sigerico en términos cósmicos: esta hipérbole acentúa su odio, pero también resulta exagerada y repetitiva como recurso expresivo.

[v. 326] M: *reducir a un bocado al odio entero*. Solo en los manuscritos M se emplea el artículo *contracto*, lo que implica un cambio menor en la configuración sintáctica de la oración.

[v. 337] I: *Yo confieso mi crimen, humillado*. La supresión de la conjunción podría tratarse de una errata, pero no afecta ni a la medida métrica del verso ni a su comprensión.

[vv. 347] P, M1: [...] *que ocupasteis*. La lectura común de esta errata confirmaría que M1 se realizó sobre el

veis que le ocupo porque sea vuestro.
 Yo no puedo hacer más para agradaros.
 A vuestro bien, señora, convenceros. 350
 Reine la dulce paz en nuestras almas
 y sea yo feliz por vuestro acento.

PLACIDIA

Fecundo ingenio de especiosas frases...
 copioso archivo de mentidos ecos...
 monte vestido de olorosas flores 355
 y preñado de bárbaros incendios...
 ¡De quién, dime, cruel, has aprendido
 un modo tan sutil, tan raro medio,
 de combatir a un alma que fluctúa
 en el amargo mar de sus tormentos! 360
 Si el cielo está notando tus acciones,
 admirado de ver tus torpes hechos,
 ¡cómo quieres que pueda perdonarlos
 quien de continuo los está sintiendo!
 Ese exterior humilde que presentas 365
 con aparente abominable aspecto,
 es una nube vil, encubridora
 de la inhumanidad de que eres centro.
 Tuya me quieres para hacerme esclava.
 Para ultrajarme más me das el reino, 370
 y quieres con la viuda de Ataúlfo

mismo borrador manuscrito en el que Laviano ya habría introducido las correcciones solicitadas por la censura. Se corrige en el resto de testimonios, por lo que enmiendo esta lectura.

[v. 348] M1, M3: *veis que lo ocupo porque sea vuestro*. El léismo se mantiene en P e I, señal de que ambos proceden del mismo testimonio fuente; que se mantenga en M2, que deriva de M1 o M3, se explicaría por poligénesis y lectura coincidente (un léismo no es variante significativa).

[v. 350] P: *vustro*. Corrijo la errata. | M1: 1) *Que a vuestro bien, señora, convenceros*; 2) *A vuestro bien, señora, convenceros*. Se corrige con posterioridad la adición de la conjunción «que» por parte del copista.

[v. 353] Especioso: «Aparente, colorado, adornado con engaño, disfrazado» (*Usual*, 1783). | M1: *fracés*. Errata que no se transmite a los otros manuscritos M.

[v. 356] El crítico del *Memorial literario* también alude a estos versos como ejemplo de «expresiones cultas».

[v. 360] P: *el el amargo mar de sus tormentos*. | M, I: *en el amargo mar de sus tormentos*. La errata en P es evidente porque se tacha la duplicación del artículo, pero no se corrige; por tanto, tomo la lectura de M e I, donde sí hay enmienda, que corrige la hipometría.

[v. 371] M2: 1) *y quieres con la vida de Ataúlfo*; 2) *y quieres con la viuda de Ataúlfo*.

hacer infame ensayo de improprios.
 Para este fin de humillas: este solo
 es de tu corazón el noble intento.
 Es propio tuyo, pero mi constancia 375
 triunfará de tus bárbaros proyectos.
 La viuda de tu rey... aquella misma
 de quien obedecistes los decretos...
 ¡La que te debe a ti sus infortunios,
 unirse a ti! Apártate, sangriento: 380
 deja esta habitación, huye a la tuya
 y sabe, porque ceses en tu empeño,
 que primero que darte yo mi mano,
 daré a mis labios un mortal veneno.

SIGERICO

Mucho ultrajáis, señora, mi decoro. 385
 Leed la Historia y hallaréis ejemplos
 de haberse convertido en ira extrema
 por los ultrajes el amor más tierno.
 Vuestro rey soy y os hablo enamorado.
 Vos me ofendéis y en mi poder os tengo. 390
 Temed lo que yo puedo si me irrita
 y culparos a vos si mi amor trueco.
 (*Aparte y vase. ¡Oh, desdichada! Te se acerca el plazo
 de sufrir el mayor abatimiento.*)

[v. 378] I: *de quien obedeciste los decretos...* Solo en este testimonio se corrige el error de conjugación. Sin embargo, lo mantengo como rasgo morfosintáctico de autor, que Laviano conserva también en el apunte M1 que revisa y rubrica.

[vv. 380-384] Los fingimientos de Sigerico, que constituyen uno de los núcleos de su caracterización y deberían sostener la trama, se deshacen rápidamente en este diálogo, donde Placidia, sin ningún esfuerzo, logra adivinar las verdaderas intenciones del rey; un diálogo, como ya he señalado, reiterativo, puesto que en él no se desarrolla el falso amor de Sigerico hacia la reina, sino que redundante en los mismos motivos que el anterior encuentro entre ambos personajes, en el acto primero. Por el contrario, este intercambio, repleto de epítetos y giros estilísticos, me parece más un ejercicio de declamación forzada, pensado para que los actores se luzcan en escena con abundantes ripios.

[v. 385] M2: *Mucho ultrajas, señora, mi decoro.*

[v. 389] M1: 1) *Vuestro rey soy, os hablo enamorado*; 2) *Vuestro rey soy, y os hablo enamorado.*

[v. 393] *Te se*: Se mantiene este orden pronominal en P e I. Por tanto, conservo esta lectura.

LUCRECIA

¡Señora, qué combates os esperan!

395

PLACIDIA

Lucrecia mía, no sus iras temo.

Venga la muerte, que la muerte es dulce
a quien debe estimarla por remedio.

LUCRECIA

Tus alivios aguarda de Constancio,
que ya no tardará.

PLACIDIA

Pues te prevengo
que apagues esas luces, por si acaso
alguno le distingue a su reflejo.

400

Quédate tú a esperarle y darme aviso
cuando esté en esta sala, pues resuelvo
hablarle en ella porque esté inmediato,
si ocurre novedad, a salir luego.

405

LUCRECIA

Te obedeceré en todo.

PLACIDIA

Cielos justos,
franqueadme alivio o dadme sufrimiento.
(*Vase*)

LUCRECIA

(*Apaga las luces*)

Obedezco a Placidia y aquí aguardo
a que venga Constancio. ¡Cuánto siento
el peligro de Aluro por mi causa!
Y, cuanto más se acerca, más le temo.

410

[vv. 410-411] El sentido de estos versos se pierde en la reescritura: a Laviano se le escapa esta repentina exclamación de preocupación de Lucrecia por Aluro, cuando en la segunda redacción toda relación sentimental entre ambos se suprime.

Me parece que tardan y quisiera
 que no hubieran tenido atrevimiento.
 de entrar en los jardines. ¡Mas qué digo! 415
 ¡Cómo es posible en su envidiable esfuerzo!
 Acércome a la reja: allí diviso,
 (*Se dejan ver en el fondo del teatro Constancio, Aluro y Próspero*)
 si acaso no me engaña mi recelo,
 tres bultos. ¡Quién serán! Pues a Constancio
 con Aluro tan solamente espero. 420

ALURO
 (*Acercándose a la reja*)
 ¿Es Lucrecia, mi bien?

LUCRECIA
 Sí, Aluro mío.
 Pero, dime, ¿quién es ese tercero
 que os acompaña?

ALURO
 Próspero, el romano,
 y no es pequeño auxilio el de su acero.

LUCRECIA
 (*Abriendo la reja y entrando los tres*)
 No os detengáis, entrad.

ALURO
 Seguidme, amigos. 425

CONSTANCIO
 ¿Adónde está Placidia?

LUCRECIA
 Vendrá luego,
 que ahora voy a avisarla. Pero, dime,

Aluro valeroso: ¿estás resuelto
a mantenerte aquí o a salir vuelves
a esperar a Constancio?

ALURO

Yo no debo, 430
pues en el riesgo estoy con mis amigos,
dejar a mis amigos en el riesgo.
Además que me haría reparable
como aguardar me vieses largo tiempo
fuera de los jardines los malvados 435
que su bien labran con el daño ajeno.
Por no tener reparo en nuestra entrada
y que se evite todo azar funesto
a la salida nuestra, he confiado
la guardia del jardín en un sujeto 440
de quien tengo yo pruebas muy leales
y en quien no se aventura tal secreto.
Conque, en este concepto, no te altere
el peligro de Aluro, y ten por cierto
que cualquiera que sufra por servirte 445
deberá a mi valor total desprecio.

LUCRECIA

Eres discreto, fino y alentado:
asegurarte debes de mi afecto.
(Vase)

[v. 441] M2: 1) *de quien tengo pruebas muy leales*; 2) *de quien tengo yo pruebas muy leales*.

[vv. 439-442] Finalmente, la existencia de este «sujeto», que nunca se presenta en escena, no aportará nada a la trama: serán los propios personajes presentes en escena quienes repararán en la entrada de Sigerico y su guardia en el aposento.

[v. 445] M, I: *que cualquiera que sufra por Placidia*.

[vv. 430-447] La trama amorosa entre Lucrecia y Aluro culminará aquí, sin que haya tenido ningún desarrollo: ha sido solo un recurso incidental, con el que Laviano pretendería reforzar la verosimilitud de la ayuda de un goda miembro de la Corte hacia la viuda de Ataúlfo, apresada por Sigerico: una traición que en la primera redacción se justifica por amor (aunque, paradójicamente, resulta incongruente, porque esta relación no evoluciona ni llega a ninguna conclusión), y en la segunda por honor (el militar que debe respeto a quien fue su reina).

[v. 448] M, I: *asegurarte debes de su afecto*.

CONSTANCIO

Aluro valeroso, el favor tuyo
 en el fondo de mi alma queda impreso, 450
 pero ha de acreditarte la experiencia
 cuál es mi noble reconocimiento.

Yo te juro a los cielos soberanos
 que no ha de dividir el lazo estrecho
 de la fina amistad que te consagro 455
 la variable carrera de los tiempos.

Y aunque la ausencia a dominar se atreve
 sobre el amor más fino y más perfecto,
 no ha de alcanzar dominio, a pesar suyo,
 sobre mi gratitud: te lo protesto. 460

ALURO

Tu sangre ilustre, tu valor altivo,
 me acreditan tus nobles sentimientos,
 pero yo no hago más en este caso
 que lo que hicieras tú en igual empeño.

CONSTANCIO

Más espero deberte, pues nos brindan 465
 la ocasión, la justicia y el silencio.

ALURO

Di: ¿qué quieres de mí?

CONSTANCIO

Que, pues no ignoras
 del cruel Sigerico lo sangriento
 y que Placidia se halla muy expuesta
 como de su poder no la saquemos, 470
 tú, Placidia, Lucrecia y el soldado,
 tu confidente que de guardia has puesto,

[4. 452] M2: 1) *cuál es mi noble conocimiento*; 2) *cuál es mi noble reconocimiento*.

[v. 460] Protestar: «Declarar el ánimo que uno tiene, en orden a ejecutar alguna cosa» (*Usual*, 1783).

me sigáis a mis naves, porque en ellas
asegurados su furor burlemos.

ALURO

¡Y tal propones! Juzgas que es lo mismo 475
que yo alivie a Placidia como debo,
exponiendo mi vida, porque pueda
tratar contigo de su mal acerbo...

¡que hacer una traición a mi monarca!
¡Te parece que yo, que nunca temo 480
el riesgo de la muerte, tendré brío
para sufrir el nombre oscuro y negro
de traidor a mi rey! No así lo pienses.

Y, si acaso conduces a este efecto
a Próspero contigo, persuadido 485
a que pueda vencerme el valor vuestro
a tan injusta idea, no imagines

que sepa yo temer vuestros aceros,
pues el mío y mi brazo son bastantes
para darme, en los dos, dos vencimientos. 490

CONSTANCIO

Por salvar a Placidia y por bien tuyo
la fuga que has oído te he propuesto.
Te debo un beneficio y te me opones:
ya te le pago, que en la idea cedo.
Esta ocasión malogro por tu causa. 495

No tengo acero yo contra tu pecho,
pues, aunque tu constancia me maltrate,
tu lealtad aplaudo y más te aprecio.

[v. 479] M1: *tracción*. Errata que no se transmite al resto de manuscritos M.

[vv. 480-483] Este es un nuevo ejemplo del tema del honor, la honra y la fama póstuma que articula las acciones militares y regias en esta tragedia. Sorprende igualmente que Constancio, capitán y héroe de la historia, sea caracterizado como capaz de maquinarse para que un hombre fiel a Sigerico traicione a su rey: es esta una prueba más de que el código que Laviano estaba siguiendo al escribir esta obra era el de la comedia heroica, en la que estas decisiones compositivas no resultaban disonantes.

[v. 486] M2: 1) *a que pueda vencerme el valor nuestro*; 2) *a que pueda vencerme el valor vuestro*.

[v. 494] M3: *ya te lo pago, que en la idea cedo*.

[v. 497] M, I: *pues, aunque tu constancia me maltrata*.

Salen Placidia y Lucrecia

PLACIDIA

Constancio, Aluro, Próspero... ¡Oh, qué instante
de tanto alivio que me ofrece el Cielo
al verme entre vosotros! 500

CONSTANCIO

No es extraño
que a quien está sitiada de tormentos,
como lo estáis, señora, la parezcan
de algún valor tan débiles consuelos.

PLACIDIA

El tiempo es muy preciso y no permite
que se extienda mi voz a agradeceros
la fineza que hacéis. A los tres pido
que, mientras yo utilizo los momentos
hablando con Constancio, retirados
notéis si se percibe movimiento 505
de gentes en palacio, pues me anuncian
mis muchos males otros más violentos. 510

Retíranse los tres al fondo y están en continuos movimientos de observación

Referirte, Constancio, mis desgracias
sería a mi dolor dar incremento,
y es bastante el continuo que me agita
para acabar mi vida en breve tiempo. 515
El amor de mi hermano, el valor tuyo
limen de opresión los duros yerros,
destrocan las cadenas de mi infamia
y venguen de mi honor el menosprecio. 520

[ACOTACIÓN: *Retíranse los tres...*] Se retiran Lucrecia, Aluro y Próspero para poder dejar a la pareja de Constancio y Placidia en primer plano del escenario.

[v. 517] Mi: 1) *El valor de mi hermano, el valor tuyo*; 2) *El amor de mi hermano, el valor tuyo*.

CONSTANCIO

No prosigas, señora, en excitarme
 a tomar la venganza que apetezco,
 que, hasta ver satisfechas tus injurias,
 no podrá descansar mi ardiente celo.
 Esparcida por Roma la noticia 525
 de tus pesares, en el fin funesto
 de tu esposo y tus hijos, fue cuchillo
 que de mi emperador taladró el pecho.
 Pintarte sus lamentos y protestas
 sería contristar tu noble afecto; 530
 baste decir que de Placidia el nombre
 era su torcedor y su recreo.
 Vacilante en los medios de vengarte,
 discursivo en los modos y los medios
 de librar tu persona del peligro 535
 y de proporcionarte algún sosiego,
 ni al alimento se prestaba grato,
 ni con tranquilidad se daba al sueño.
 Los ciudadanos nobles, las matronas,
 las legiones que rijo, el bajo pueblo, 540
 los ancianos decrepitos y jóvenes,
 a quienes falta el varonil esfuerzo,
 clamaban por venganza y ofrecían
 en tu favor sus brazos y su aliento.
 El robusto gayán, endurecido 545

[v. 521] M₃: *No prosigáis, señora, en excitarme.*

[v. 528] M: *que del emperador taladró el pecho.* La lectura de P se mantiene en I.

[v. 530] Contristar: «Afligir, entristecer» (*Usual*, 1783).

[v. 532] Torcedor: «Cualquier cosa que ocasiona frecuente disgusto, mortificación o sentimiento» (*Usual*, 1783).

[v. 534] I: *discursivo en los modos y en los medios.* La variante de I no es significativa: solo refuerza la construcción sintáctica del verso y no modifica su estructura métrica.

[v. 538] P: *no.* | M, I: *ni.* Corrijo a partir de la lectura de I. Aunque «no» conserva la negación, es necesario un «ni» para mantener la estructura correlativa.

[v. 541] M₁, M₂: 1) *los ancianos decrepitos y jóvenes*; 2) *los ancianos decrepitos, señora.* Esta sustitución se aplica solo en estos dos manuscritos, pero no se refleja en M₃. Sin embargo, esta modificación parece haberse realizado con posterioridad y no ser de autor, si bien no se trasladó a todos los apuntes de representación.

[v. 545] *gayán*: El término plantea confusión en su interpretación. En el diccionario de Terreros y Pando (1787) se define como sinónimo de «gayón»: «lo mismo que rufián». Pero el nombre «Gayano», «Gaiano» o «Cayo», es el mismo que el de «Gaiinas»: así aparece recogido en la *Historia imperial y cesárea* de Pedro Megía (Madrid, imprenta de Melchor Sánchez, 1655, pág. 192) y la *Historia eclesiástica general* de Ducreux, en su traducción

por la intemperie del calor y el hielo,
 haciendo alarde de su fortaleza
 se ofrecía al combate con denuedo.
 El soldado bisoño protestaba
 lidiar por ti, vencer o quedar muerto, 550
 y se lisonjeaba el aguerrido
 de añadir un trofeo a sus trofeos.
 Finalmente, señora, yo estoy vivo.
 En arma queda ya todo el imperio:
 un premio espero luego que te libre, 555
 y es el mayor, pero ahora le reservo.
 Y, aunque no le esperara ni lograrse,
 por quien sois y quien soy, juro al objeto
 cuya imagen dirige mis acciones,
 y acá en mi corazón grabada tengo, 560
 que te has de ver en Roma satisfecha
 o he de perder mi fama, honor y aliento.

al español (vol. 2, Madrid, imprenta de Cano, 1805, pág. 100), si bien refiriéndose a uno de los patriarcas de la Iglesia de Oriente. En la relación histórica sobre el imperio de Honorio y la vida de Gala Placidia aparece recogido un Gainas, o Gaínas, caudillo godo que luchó en el Imperio romano oriental y fue asesinado en el año 400 d. C., mientras que la muerte de Sigerico (y, por tanto, los hechos representados en esta tragedia) tuvo lugar en el 415 d. C. (Fuentes Hinojo, *Gala Placidia: una soberana del imperio cristiano*). Que en el manuscrito P aparezca este término con mayúscula inicial puede llevar a pensar, en un primer momento, que Laviano está refiriéndose a este caudillo godo. Sin embargo, en I se interpretó como nombre común y en M2 se sustituye por «gañán». Teniendo en cuenta que Constancio, en este parlamento, está describiendo cómo todos los estratos sociales dirigen sus empeños a salvar a Placidia y hacer la guerra a los godos, me inclino a considerar que Laviano se está refiriendo aquí no a un personaje histórico coetáneo a los hechos sobre los que escribe, sino al populacho, al hombre ruin que, aun así, decide unirse al frente común de la patria romana para salvar a la hermana del emperador, sometida a una crueldad aún mayor. | M2: 1) *El robusto gayán, endurecido*; 2) *El robusto gañán, endurecido*.

[v. 548] Denuedo: «Brío, esfuerzo, ardimiento, valor, intrepidez» (*Usual*, 1783).

[v. 549] Bisoño: «Soldado o tropa nueva» (*Usual*, 1783).

[v. 551] Aguerrido: «Ejercitado en la guerra» (*Usual*, 1783).

[v. 554] Este recurso, la enumeración de todas las clases sociales de un pueblo (labradores, soldados, gobernantes) que se adhieren a una causa común para restaurar una infamia contra el reino, ya lo había empleado Laviano en sus poemas laudatorios a Antonio Barceló y el nacimiento de los infantes gemelos, sucesos ocurridos en agosto-septiembre de 1783. Se sirve de ello para reforzar los bloques antagónicos y el planteamiento maniqueo de su propuesta, en clave patriótica.

[vv. 558-562] M: *por quien sois y quien soy, juro y protesto / que te has de ver en Roma satisfecha / o he de perder mi fama, honor y aliento.* | M1: *por quien sois y quien soy, 1) juro al objeto / cuya imagen dirige mis acciones / y acá en mi corazón grabada tengo, / que te has de ver en Roma satisfecha / o he de perder mi fama, honor y aliento. 2) juro y protesto / que te has de ver en Roma satisfecha / o he de perder mi fama, honor y aliento.* Los vv. 559-560 de P se suprimen; sin embargo, en I se recupera la lectura de P. La enmienda en M1 está realizada por Laviano, y así se traslada al resto de testimonios M: se trataría de una corrección aplicada después de que los censores den su parecer sobre el texto resultante de la redacción az. Tanto el sintagma «juro al objeto», del

PLACIDIA

¡Qué nueva vida das al valor mío!
 En virtud de tus voces va volviendo
 mi dormida esperanza del letargo 565
 en que los infortunios la envolvieron.
 ¡Cuánto debo, Constancio, al valor tuyo!
 ¡Cuánto a mi hermano Honorio! ¡Cuánto al pueblo
 y soldados de Roma! ¡Pero, ay, triste!
 ¡Que no puedo pagaros lo que os debo! 570
 Explícame, Constancio, por mi alivio
 cuál es el reservado y mayor premio
 que me has dicho que esperas si me libras.
 No te detengas, rompe tu secreto,
 que un pecho que es archivo de congojas, 575
 como es el de Placidia, también creo
 que podrá ser archivo impenetrable
 del arcano mayor por su silencio.

CONSTANCIO

En el premio que espero está cifrada
 toda la dicha mía. Mi respeto 580
 me impide os le declare.

PLACIDIA

Yo te mando,
 si antes te lo rogué, le expliques luego.

verso anterior y reescrito en los manuscritos M, como estos versos 559-560 están subrayados en M₁, junto con una nota lateral en la que se indica «omítase» (¿escrita por Díez González?). La tinta empleada por Laviano en la modificación de dicho sintagma del verso 558 es más oscura, y considero que coincide con la empleada para encuadrar los versos subrayados por el censor. Esto, unido a que la corrección aquí aplicada se transmite al resto de manuscritos M, prueba que se trata de una variación aceptada por Laviano. Sin embargo, en I se mantiene la lectura original de P.

[v. 563] P: *valor*. También es la lectura del v. 567. Puesto que Laviano repite ese uso, no parece tratarse de una errata sino de una decisión de estilo. Sin embargo, no he podido especificar qué la motiva, de modo que modifiqué esta lectura por el término correcto.

[v. 581] M₂: *me impide os lo declare*. El copista corrige el leísmo.

[vv. 579-582] El secreto con que actúa Constancio al no revelar su propósito sirve como premonición para el público/lector de una posterior revelación que constituirá un acontecimiento climático: el plan de Honorio para que el capitán se case con Placidia.

CONSTANCIO

Me toca obedecerte, y no es posible
que me niegue jamás a tus preceptos.
Es el premio, señora, que tu hermano
señala a mi valor...

585

Repentino rumor de pisadas en lo interior

PLACIDIA

¡Oh, santos Cielos!
¡Qué rumor se ha escuchado!

LUCRECIA

¡Oh, reina mía!
¡En gran peligro estáis!

PRÓSPERO

A este aposento
por todas partes veo que se acercan
luces y gentes.

Sigue el rumor más inmediato. En el teatro reflejo de luces

CONSTANCIO

Nada al valor vuestro
debe causar pavor. Amigos míos,
al valor y las armas apelemos.

590

ALURO

Defenderos vosotros si os insultan,
que yo, si mi rey es, armas no tengo.

[ACOTACIÓN: *Sigue el rumor...*] Inmediato: «Lo que está cercano o contiguo a otra cosa, sin nada en medio» (*Usual*, 1783).

[v. 592] M2: *y a las armas apelemos*. La adición de la preposición «a» por parte del copista es correcta, pero al no tratarse de una variante de autor (no se registra ni en P, ni en M1 ni en I), no aplico esta enmienda en la edición, aunque sea válida.

SIGERICO

(*Dentro*) Tomad todos los pasos, y el que intente
huir cobarde, muera a vuestro acero. 595

PLACIDIA

Del tirano es la voz: corazón mío,
pues crece el mal, aumenta tus esfuerzos.

*Salen por el fondo del jardín Sigerico, Bernulfo y guardias con luces; por la derecha
Walia y guardias; y por la izquierda Theodoro y guardias también con luces.
Todos a un tiempo y con las espadas desnudas*

SIGERICO

Seguid, señora; continuad, Constancio.
¡Leales confidentes, qué es aquesto! 600
No os suspenda mi vista. Solamente
a autorizar vuestros contratos vengo.

ALURO

Si yo, señor...

SIGERICO

No, Aluro, te disculpes.
Eres mi capitán y es muy bien hecho,
pues yo el gusto procuro de Placidia, 605
que a complacerla te halles tan dispuesto.
¡Qué es esto! ¡No encontráis con las palabras!
Habla, Constancio.

CONSTANCIO

Qué decir no tengo,
que hombres como Constancio nunca saben
abultar frases ni fingir pretextos. 610

[vv. 599-602] La ironía con la que Sigerico entra en escena acentúa su caracterización histriónica, pero contradice la solemnidad trágica que le correspondería.

SIGERICO

Sacadme vos, señora, de mis dudas;
llegue yo a descubrir este misterio.

PLACIDIA

¿Qué tienes que saber ni fatigarnos?
Todos hemos faltado a tus decretos.
La causa soy de que ellos los quebranten: 615
vierte mi sangre y queden libres ellos.

SIGERICO

¿Lucrecia, tú sabrás lo que me niegan?

LUCRECIA

Yo solo sé que sirvo y que obedezco
a mi reina, Placidia, y que mi vida
pródiga ofreceré si es en su obsequio. 620

SIGERICO

A ti, romano, acudo.

PRÓSPERO

Pues mal haces,
que yo que sé muy bien lo que hacer debo,
sé que solo me toca en este caso
morir callando, no vivir diciendo.

SIGERICO

Tú empezastes a hablar; prosigue, Aluro. 625
Descubre la verdad y sea presto,
que estoy cansado ya de haber sufrido
tal entereza y tanto menosprecio.

[v. 625] Obsérvese aquí el mismo caso de error de conjugación que también se advirtió en el verso 378 de este mismo acto. Por tanto, lo mantengo como rasgo de autor.

[vv. 607-627] Este tira y afloja entre todos los personajes no solo cuestiona públicamente la autoridad del rey, ridiculizándolo; también sería un motivo involuntariamente cómico (un ejemplo más, pues, de esta disrupción tonal en la que suele incurrir Laviano en esta tragedia).

ALURO

Solo pensé decirte que yo he roto,
sin querer ofenderte, tus preceptos. 630
Vasallo tuyo soy: la muerte aguardo.
Pronuncia la sentencia que merezco.
(*Con la rodilla en tierra*)

LUCRECIA

(*Aparte. ¡Ay, triste Aluro!*)

PLACIDIA

(*Aparte. ¡Oh, leal amigo!*)

SIGERICO

(*Le levanta*)

Yo he nacido sin duda a ser objeto
de la mofa común. ¿De qué me sirven 635
el poder, la corona, trono y cetro...
cuando cuatro vivientes infelices
así profanan mi decoro regio?

Placidia alucinada y vengativa...

Inflexible Constancio, en quien observo 640
un hombre ciego de una gloria vana...
Cómplices miserables de sus yerros...

¡Hasta dónde queréis que llegar pueda
la tolerancia que me está ofendiendo!

Lo que calláis sabré: guardias, Aluro 645
al torreón de palacio vaya preso,
(*Aluro entrega la espada*)

y, pues también me ofende ese romano,
sea también en él su compañero.
(*Señalando a Próspero*)

[ACOTACIÓN: *Le levanta*] P: *Se levanta*. Corrijo la errata, que se mantiene incluso en I. No tiene sentido indicar que «se levanta» Sigerico, cuando quien ha hincado rodilla en tierra es Aluro revelándose traidor, y es el rey quien, mediante el gesto de levantarlo, le perdona la vida.

[v. 646, ACOTACIÓN] P: *Entrega la espada*. Indico explícitamente qué personaje realiza esta acción.

CONSTANCIO

(*En acción de defenderle*)

Primero que se logren tus ideas,
será Constancio por tus tropas muerto.

650

SIGERICO

Y, si tú das un paso en su defensa,
verás atropellados y deshechos
el carácter y fueros que tú rompes
de embajador de Honorio y del imperio.

PRÓSPERO

Espérate, Constancio, que no es justo
te expongas a un ultraje. Este es mi acero
(*entregándole*)
pues más vale que yo la muerte sufra
que no que sufra Roma tal desprecio.

655

PLACIDIA

¿Por qué, bárbaro, empiezas tus castigos
por los menos culpados? Ten por cierto
que yo la causa soy de sus delitos.
Este mi pecho es: hiere perverso.

660

CONSTANCIO

(*Aparte. Solo estoy, y Placidia y mis amigos,
si a mí me matan, quedan indefensos.
Cedamos a la fuerza.*)

Sigerico,

pues tu ofensa mayor, según entiendo,
es la de no decirte nuestra idea,
modera tu rigor, que ya me venzo.

665

SIGERICO

Habla, que ya te escucho.

[PERSONAJE: Próspero; vv. 655-658] P: CONSTANCIO. Errata corregida en I.

[v. 661] M: *que yo la causa soy de su delito*. En I se mantiene la lectura original, en P, aunque no es variante significativa.

CONSTANCIO

 Mi venida

ha sido solo con el justo intento 670
 de dar algún consuelo con mis voces
 a quien está tan falta de tenerlo.
 Quise ver a Placidia por decirla
 que está su hermano Honorio padeciendo
 todo el tiempo que tarda en demostrarla 675
 de su amor fraternal el dulce extremo;
 que la prueba mayor de su cariño
 es haberme ofrecido (en el supuesto
 de consentir gustosa) que en el día
 que llegue a verla en su palacio regio 680
 conducida por mí, me hará felice
 con su preciosa mano, y este premio,
 de que no hay mortal digno, llena mi alma
 de una esperanza y regocijo interno.

SIGERICO

¡Qué dices!

PLACIDIA

(Aparte. ¡Ay, esposo y tristes hijos! 685
Ya de mi amor disponen cuando es vuestro.)

CONSTANCIO

Ya te he contado el fin de mi venida.
 Eres monarca y, si eres justiciero,
 piadoso debes ser en igual grado.
 Perdona, pues, a cuantos miras reos 690

[vv. 669-684] Resulta incoherente, en cierto modo, que Constancio le confiese a Sigerico, y al mismo tiempo a Placidia, el plan de Honorio de concertar su matrimonio con ella. Esta revelación parece responder más a un giro argumental forzado para que avance la trama a partir de un nuevo conflicto que una consecuencia natural del desarrollo de los acontecimientos. Lo hace con el fin de aplacar a Sigerico con la feliz noticia, pero está apelando a una humanidad que sabe de sobra que no existe en el tirano. Por tanto, es incongruente que le esté refiriendo un plan que, sin duda, lo enfurecerá todavía más, pues para toda la corte es evidente su atracción hacia Placidia (aunque sea fingida). Solo se entendería esta estrategia a la luz de los vv. 691-692, que se suprimen, pues en ellos Constancio gradúa la desobediencia al monarca, y considera perdonable el faltarle el respeto y conjurarse contra él, si eso no supone derrocarlo o causarle daño físico.

por cómplices del crimen, pues el crimen
no pasa de una falta de respeto.

SIGERICO

Bárbaro embajador, que en tu disculpa,
y no en las frases que produces necio,
beber me has hecho ya por los oídos 695
el más activo y más cruel veneno...

Ahora sí que, pues estoy seguro
de que habéis cometido el más horrendo
criminal atentado, seréis todos 700
materia en que se sacie mi despecho.

¡La mano de Placidia a ti ofrecida!
¡Mi orden burlada para el torpe exceso
de hablarla de tu amor! ¡Consentir ella!
¡Pintarme tu cariño y, satisfecho,
inclinarme a piedad, cuando...! ¡Oh, injuria! 705

La tuve amor, sí, fiero, se le tuve,
pero pasa a ser ya aborrecimiento,
y ella, que ha despreciado mi fineza,
sentirá de mi encono los extremos.

Tenerla en mi poder determinaba 710
contra todas las fuerzas del imperio
por conquistar su amor, pero era tuyo,
y así del mío despreció los ecos.

Secreta inteligencia era la vuestra.
Así me lo descubre el mutuo empeño 715
de volveros a Roma prontamente.

La llevarás, sí, sí, yo condesciendo,
pero será después que esté abatida
su soberbia y la tuya por tal medio

[vv. 691-692] M, I: se suprimen estos versos; no resulta apropiado que el héroe trate de justificar lo que ha sido, sin atisbo de duda, una conjura contra el rey.

[v. 702] I: *¡Mi orden burlada por el torpe exceso*. La variante es significativa, pero, aparte de que la presente edición se basa en el testimonio P, donde se lee «para», considero que tiene más sentido el uso de la preposición «para», pues se describe en esta intervención la finalidad de la desobediencia de Constancio.

[v. 712] Mi: 1) *por conquistar tu amor, pero era tuyo*; 2) *por conquistar su amor, pero era tuyo*.

que a los tiranos de la edad futura
en igual caso sirva de modelo. 720

PLACIDIA

¡Inhumano, qué intentas! ¡Qué pretendes!
¡Tienes dominio tú sobre mi afecto!
¡Sabes que basto yo para vengarme
y para hacer tu vida triste ejemplo 725
de lo que pueden un honor y un brazo
de una mujer a quien auxilia el Cielo!

CONSTANCIO

¡Tú, amante de Placidia, monstruo horrible!
¡Tú, amenazarla así con vituperios!
Deja tus guardias, sal a la campaña 730
si eres valiente, lidia cuerpo a cuerpo.
Pero no, no lo harás, que así me hablas
porque estás resguardado y en el centro
de un palacio usurpado por tu mano
y que debiera ser tu mausoleo. 735

SIGERICO

Tus arrogantes frases desestimo.
A la prisión conduce, Theodoredó,
a esos dos infelices. Tú, Bernulfo,
lleva presas también a su aposento
a Placidia y Lucrecia. Noble Walia, 740
de ti fío el mayor de los empeños:
llevarás a Constancio a su hospedaje,
donde quedará libre, y te prevengo
que mandes en el puerto de orden mía
que nadie salte a tierra, porque quiero 745

[vv. 717-721] Sigerico anuncia aquí el que es otro de los núcleos del relato histórico de su reinado: la humillación pública de Placidia por las calles de Barcelona. Su caracterización extrema como malvado queda clara, al denominarse a sí mismo como «tirano» (no en el sentido clásico, sino en su moderna acepción negativa: «Que se aplica al señor que gobierna sin justicia y a medida de su voluntad», *Usual*, 1783), etiqueta de la que hasta entonces había huido.

[v. 736] M, I: *Castigaré tu estilo y mis ofensas*. Con esta reescritura se reduce la arrogancia del rey, que le situaría al mismo e inapropiado nivel de soberbia que caracteriza a Constancio.

sea Constancio el ocular testigo
de mis venganzas, solo e indefenso.

WALIA
Señor, repara...

SIGERICO
Nadie me replique.
Morir u obedecer lo que resuelvo.

PLACIDIA
Yo me voy; tú medita lo que intentas, 750
que al Cielo clamo, y en su brazo espero
que, antes que tú corones tus maldades,
he de ver destrozado tu vil pecho.
(*Vase con Lucrecia, Bernulfo y guardia*)

CONSTANCIO
Vamos, Walia, que, si no me engaña 755
la interior confianza que en mí siento,
se acerca el plazo en que se vengue el mundo
de la ferocidad de este protervo.
(*Vase con Walia y guardia*)

SIGERICO
¿Qué esperas, Theodoredos?

[v. 749] Obsérvese el doble uso de infinitivo con valor de imperativo. Esta es la primera ocasión en la que Sigerico rechaza a Walia, lo que marcará una tendencia en la relación entre ambos personajes durante el resto de la tragedia. Al romper así con el último lazo que le unía a la razón, Sigerico ya se recrea en su condición de tirano narcisista, egoísta y maquiavélico, ajeno definitivamente a sus consejeros e inconsciente de sus obligaciones para con su pueblo: en el encuentro secreto entre Placidia y Constancio y la revelación de sus futuras bodas ha encontrado un inesperado espaldarazo a su objetivo de injuriar a la reina, como forma de resarcirse por despecho (aunque este sea fingido).

[v. 753, ACOTACIÓN] P: *Vese*. Corrijo la errata.

[v. 754-757] Se manifiestan varios anhelos, por parte de Placidia y Constancio, que son premoniciones del destino de Sigerico: el rey godos verá finalmente cómo su palacio es su «mausoleo», puesto que morirá allí, al apuñalarle Bernulfo, destrozando así «su vil pecho»; este hecho ocurrirá en apenas unas horas, por lo que «se acerca el plazo en que el mundo», la Providencia, «se vengue de este protervo».

THEODOREDO

Ya te sirvo.

ALURO

(*Aparte.* ¡Oh, rey impío!)

PRÓSPERO

(*Aparte.* ¡Oh, monarca fiero!)

Vanse con Theodoro y guardias, quedando dos con luces

SIGERICO

Victoria por mi astucia: ya he logrado	760
abultar las ofensas que me han hecho	
y, a pretexto de celos bien fingidos	
(que, en donde no hay amor, no puede haberlos),	
abro camino para que mis gentes	
disculpen mis atroces pensamientos.	765
Trataré a esa Placidia como a esclava;	
presenciará Constancio su impropio;	
y dejaré que a Roma vuelvan libres	
porque cuenten su ultraje y mi desprecio.	
Que, si el emperador mueve sus armas,	770
también quieren la guerra mis guerreros,	
y, pues la quieren, he de sostenerla	
hasta acabar con Roma o con mi pueblo.	

[vv. 760-763] M, I: *Victoria por mi astucia: ya he logrado / abultar las ofensas que me han hecho / y dar a mi venganza un colorido / para que se me crea justiciero.* En la reescritura a2 se modifica el largo parlamento de Sigerico, que queda reducido a estos cuatro versos; solo se conservan los dos primeros de la redacción original. Si en esta reelaboración se explicita que Sigerico está actuando con fingimientos, en la versión original el tirano profiere un catálogo de infamias con las que someterá a sus enemigos e, incluso, al pueblo; una relación totalmente inapropiada para que un monarca la exprese en escena.

[v. 764] P: *mi gentes.* Corrijo errata de concordancia de número.

[vv. 770-773] Finalmente, Sigerico ha conseguido llevar a cabo su voluntad, ignorando así las opciones que sus consejeros le plantearon en el primer acto (Walia, Aluro y Theodoro, proclives a la liberación de Placidia y a hacer guerra contra Roma; Bernulfo, partidario de casarse con la reina únicamente para ofuscar a Roma con una falsa paz, debilitándola así para la guerra). Al actuar así, sin control alguno, despreciando a la aristocracia y, por ende, ignorando al pueblo, y moviéndose solo por las más bajas pasiones (la venganza, el encono, el resentimiento), Sigerico se vuelve autoritario y pierde toda legitimidad como monarca, y solo resta que el destino le haga caer del trono.

ACTO TERCERO

Pieza de prisión

Próspero y Aluro con cadenas

PRÓSPERO

¿De qué nos sirve, Aluro, el haber dado
del valor nuestras pruebas reiteradas
y haber servido tú a tu rey impío
y yo a mi emperador en la campaña,
si nos espera una afrentosa muerte
por digno premio de nuestras hazañas?

5

ALURO

Próspero, amigo: tú eres inocente.
Mi culpa es leve; grave mi desgracia.
Nuestra suerte es igual. Solo nos toca
tolerar nuestra suerte con constancia.

10

PRÓSPERO

No me falta el valor para sufrirla.
Constante moriré; no me acobarda
el adusto semblante de la muerte,
pero solo quisiera que acabaran

[vv. 1-6] M, I: *¡Qué desengaño, Aluro, nos da el mundo / con lo inconstante de sus glorias vanas! / Hoy, en vez de premiar nuestras acciones, / muerte afrentosa y vil nos amenaza.* El sentido de estos nuevos versos es el mismo, pero se evita con la reescritura el tono ligeramente prepotente del romano Próspero, convirtiéndolo en lamento.

[v. 11] M, I: *No me falta valor para sufrirla.*

[v. 13] M, I: *el pálido semblante de la muerte.* | Adusto: «Lo que está tostado, o quemado», «Se dice del sujeto que es de genio melancólico y poco tratable» (*Usual*, 1783). Se observa en M e I otro caso más de «corrección» de un ripio cultista.

mi vida, mi valor, no en un suplicio, 15
 sí en un glorioso campo de batalla.

ALURO

Los mismos sentimientos me combaten:
 nací para vivir entre las armas,
 para acabar con ellas en la mano
 y, muriendo, vivir a eterna fama. 20
 Nuestra enemiga estrella nos reduce
 a esta triste prisión, y nos prepara
 muerte menos gloriosa y más sensible.
 Pero, pues no hay arbitrio de evitarla,
 ni es electivo el fin de nuestros días, 25
 llegue nuestro valor hasta las aras.

PRÓSPERO

¿Oyes que abren la puerta?

ALURO

No presumo
 que para bien o alivio nuestro se abra.

Sale Bernulfo y vuelve a cerrar

BERNULFO

Próspero, Aluro, amigos de quien siento
 el cruel infortunio que os maltrata... 30
 Felice yo, pues puedo libertaros
 de los efectos de una injusta saña.

[v. 15] M, I: *mi vida y mi valor no en un suplicio*. | *Suplicio*: «El lugar destinado donde el reo padece el castigo» (*Usual*, 1783).

[v. 17] M, I: *Los mismos sentimientos me atormentan*.

[vv. 17-20] El tono y tema de este diálogo resultan más propios de la comedia heroica que de la tragedia clásica: la exaltación del ardor guerrero y de la fama póstuma adscrita a la muerte en batalla son manifestaciones de bravura individual que no casan con la exaltación de lo colectivo propia de la tragedia clásica.

[v. 21] Estrella: «Inclinación, genio, suerte, destino» (*Usual*, 1783).

[v. 23] M, I: *ignominiosa muerte, y muy sensible*.

[v. 26] Ara: «En su riguroso sentido es el altar en que se ofrecen sacrificios», «*Amigo hasta las aras*: expresión con que se explica lo fino de la amistad, sin exceder los límites de lo justo y honesto» (*Usual*, 1783).

Respirad con quietud, dadme los brazos (*Los abraza*)
 que en vosotros estriba vuestra causa,
 y, si ambos convenís en mis ideas, 35
 el universo os rendirá las gracias.

PRÓSPERO
 ¡Bernulfo, qué nos dices!

ALURO
 ¡Qué lenguaje
 es este con que así a los dos nos hablas!

BERNULFO
 Me explicaré: escuchadme atentamente.
 (*Aparte.* Pues están ofendidos del monarca, 40
 ellos serán, si yo les doy el medio,
 los que le acaben hoy a puñaladas.)
 Sigerico mandó os aprisionasen
 y os cargasen de hierros. ¡Oh, qué infamia!
 Y me nombró al instante en lugar tuyo 45
 por capitán de su valiente guardia.
 Tomé la posesión y, generoso,
 capté su voluntad con mano franca.
 Oí que lamentaban tu tragedia
 y que estaban dispuestos a vengarla 50
 los valientes soldados que contigo
 han conseguido ennoblecer su fama.
 Daba justo motivo a su querella
 el ver que Sigerico os señalaba
 corto plazo de vida, pues ha dicho 55
 que en un cadalso moriréis mañana.

[v. 33] M, I: *Abrazándolos.*

[v. 36] M, I: *burlaréis el peligro que os amaga.* Se suprime así la hipérbole.

[v. 38] M, I: ALURO: [...] *¡Qué motiva / tus acciones y frases no esperadas.*

[vv. 39-42] M, I: *Me explicaré: escuchadme atentamente / y preveniros a rendirme gracias.* Se suprime el aparte: la declaración de las intenciones regicidas de Bernulfo resultaría inadmisibile.

[v. 44] M1: 1) *y os cargasen de fierros. ¡Oh, qué infamia!*; 2) *y os cargasen de yerros. ¡Oh, qué infamia!*

[v. 52] M2: 1) *han conseguido ennoblecer tu fama*; 2) *han conseguido ennoblecer su fama.*

Juntos a este rigor el vil ultraje
 con que a Placidia y a Constancio agravia,
 las vejaciones con que aflige al pueblo
 y el fiero predominio con que trata 60
 a la nobleza goda, han producido,
 por justo efecto de crueldad tanta,
 la común sensación que es el principio
 de una conjuración muy declarada.
 Un corazón y un brazo faltan solo 65
 que deshagan la imagen inhumana
 del fiero Sigerico, siendo a un tiempo
 vengadores del pueblo y de la patria.
 Vuestra muerte es segura si él no muere.
 Yo os quitaré los yerros que os ultrajan, 70
 os armaré de bien templado acero
 y, por un medio que mi astucia fragua,
 le conduciré astuto a este retiro
 porque vuestra ira en él se satisfaga.
 Si a tanto os resolvéis, tened por cierto 75
 que todos los patricios os aplaudan
 y que el romano imperio elogie y premie
 como muy digna tan común venganza.
 Y, finalmente, para convenceros,
 sabed que ya tenéis la suerte echada: 80
 o matar por vivir, o morir juntos
 por mano de un verdugo en una plaza.

PRÓSPERO

Yo, Bernulfo, no tengo qué decirte.
 No soy vasallo suyo, y en mí falta
 el temor que debiera contenerme 85
 del nombre de traidor, que es una mancha
 tan negra para el hombre, que su vida,

[v. 61] Como Laviano deposita la resolución del conflicto en la Providencia, los personajes no son sino actores pasivos de los acontecimientos. El panorama que dibuja Bernulfo, pues, es solo una imagen prototípica de todos los estratos sociales perfilándose como opuestos al rey.

[v. 73] M: *le traeré cauteloso a este retiro.* | M1: 1) *le conduciré cauteloso a este retiro;* 2) *le traeré cauteloso a este retiro.* La variación en M1 es de mano de Laviano, y así se transmite al resto de testimonios M. Sin embargo, en I se conserva la lectura original, que provendría del borrador inicial que conservaría el dramaturgo.

por no sufrirla, debe despreciarla.
 Conque, en este supuesto, y que yo sirvo
 a Constancio, a Placidia y a mi patria, 90
 en vengarlos por mí la acción principia,
 que a cargo mío tomo el acabarla.

BERNULFO

¿Qué respondes, Aluro?

ALURO

Que yo extraño
 que cuando tienes tú tan enseñada
 tu mano al regicidio, busques otra 95
 más inexperta y menos inhumana.
 Tú vertiste la sangre de Ataúlfo:
 práctica tienes de matar monarcas.
 ¡Por qué buscas mi auxilio si yo ignoro
 lo que tú sabes, que es cómo se matan! 100
 La traición en ti es cruel contagio.
 Y, no contento con la que en ti guardas,
 intentas infestar los pechos nobles,
 difundiendo su daño en otras almas.
 Huye de mi presencia: no pronuncies, 105
 si pretendes vivir, otra palabra;
 que, aunque estos hierros hurtan mis acciones,
 para matarte con mi aliento basta.

BERNULFO

Un heroísmo que es mal entendido
 a prorrumpir te obliga en amenazas 110
 que no me ofenden, pues aquí te miro
 lleno de hierros y desnudo de armas.
 Si tú estuvieras libre y las ciñeses,

[v. 91] Principiar: «comenzar, empezar, dar principio a alguna cosa» (*Usual*, 1783).

[vv. 102-104] Las metáforas con referencias médicas son frecuentes en esta tragedia, así como en otras obras de Laviano: constituyen un tópico literario muy visual, que facilita la asimilación del contenido (la traición al rey como un acto despreciable y la rebelión como un sentimiento de rápida expansión en la colectividad y difícil erradicación).

con las mías tus voces castigara,
 pero tu estado mi piedad excita: 115
 mira si debes poco a mi templanza.
 El cadalso te espera y tú prefieres
 a la vida el morir con tal infamia:
 tú te arrepentirás cuando el cuchillo
 amague con su filo tu garganta. 120

ALURO

La lealtad es en mí naturaleza;
 la traición en ti miro vinculada.
 Y, por no ser cual tú, morir prefiero,
 que el cadalso y cuchillo no me espantan.
 ¡Qué importa que al presente en el suplicio 125
 sufra mi nombre eclipses que le empañan,
 si muriendo sin crimen detestable
 la Historia cuidará de mi alabanza!
 Vive tú ejercitando tus maldades,
 que morir quiero sin ejercitarlas. 130
 Tu vida y muerte juzgo abominables;
 mi vida y muerte debes envidiarlas.

BERNULFO

(*Aparte.* Por librar a los dos me he descubierto.)
 Próspero, la sentencia pronunciada
 contra vosotros deberá su efecto 135
 a la dureza del que te acompaña.
 Persuádele discreto.

[v. 120] M: *amague con su filo a tu garganta.* | M1: 1) *amague con su filo tu garganta*; 2) *amague con su filo a tu garganta*. Otro caso de modificación realizada por Laviano en M1 y que se transmite al resto de testimonios M. Aunque no es una variante significativa, si bien modifica sintácticamente el verso, esta lectura se pierde en I, donde se vuelve a la redacción original: de este modo, esto también confirmaría que Laviano trabajaba sobre su propio borrador, en el que se recogerían las dos redacciones de la tragedia, para la preparación del texto para el impreso.

[vv. 125-132] De nuevo, nótese el tema de la fama póstuma, que en este caso Aluro se aplica a sí mismo, como honor privado, puesto que su negativa a participar en la conjuración no se hará pública.

[v. 133] P: *descuberto*. Corrijo la errata. Interpreto este verso como aparte, aunque no aparece registrado como tal en ninguno de los testimonios consultados. No tiene sentido que Bernulfo confiese frente a Aluro y Próspero que conspiraba para convencerlos a ellos de que matasen a Sigerico, quedando él libre de culpa.

[vv. 133-137] El miedo de Bernulfo a que su plan de traición sea descubierto por Sigerico, ahora que se lo ha revelado (sin éxito) a Aluro y Próspero, finalmente no conducirá a ningún conflicto. Esta escena no aporta

PRÓSPERO

No lo intentes,
que, si lo hiciera, a ser quien soy faltara.

BERNULFO

¿Pues no abrazaste el pensamiento mío?

PRÓSPERO

A matar a tu rey me preparaba 140
por no ser su vasallo, como he dicho,
pero no propondré que Aluro haga
una acción tan horrenda que yo mismo,
como él la hiciese, la vituperara.

BERNULFO

Quedaros, infelices; preveniros 145
a una muerte violenta y muy cercana,
que, ya que despreciáis mi amor y mi auxilio,
os juro que sabré precipitarla.

ALURO

Encadena delitos, atesora 150
maldad sobre maldad, que el Cielo aguarda
a que abrevies tal vez nuestro suplicio
para vibrar el rayo que te amaga.

BERNULFO

Antes que el Sol termine su carrera,
divididas veré vuestras gargantas.

nada al desarrollo de los personajes de Aluro y Próspero, puesto que no volverán a aparecer en lo que resta de argumento; esta pieza de prisión sí sirve, en todo caso, para incidir en la caracterización de Bernulfo.

[v. 145] Nótese los ya mencionados usos de infinitivo como imperativo.

[v. 147] M1: 1) *que, ya que desprecias mi amor y auxilio*; 2) *que, ya que despreciáis mi amor y auxilio*.

[v. 152] Vibrar: «Por extensión vale arrojar con ímpetu y violencia alguna cosa, especialmente las que en su movimiento hacen algunas vibraciones» (*Usual*, 1783). La imagen del rayo que fulmina al malvado se repetirá más adelante, en boca de Placidia, referida a Sigerico. Hay reminiscencias a la muerte de Gunderico, antagonista de la comedia de Laviano titulada *El tirano Gunderico*, y que fue fulminado por el poder divino cuando se disponía a profanar una iglesia: otro caso, como ya indiqué, de justicia providencial.

(*Aparte.* Pongamos otros medios más activos,
pues me ha salido mi intención frustrada.) 155

Vase y cierra la puerta

ALURO

Próspero, no hay remedio: por ti siento
el terminante golpe de la Parca,
y, a tener yo dos vidas, la segunda
por ti ofreciera como te librara. 160

PRÓSPERO

Tú has procedido noble, y no me quejo
de morir, aunque seas quien me matas.
Antes bien, tu repulsa generosa
valor me inspira, díctame esperanza.
El Cielo es justo: procedamos rectos, 165
que a quien bien obra no le desampara.
(*Éntranse*)

*El salón con verjas, jardín y fuente del segundo acto. La puerta de las verjas está
abierta. Sale por el jardín, y de la parte de la izquierda, Theodoredo,
y por la derecha, de la parte interior del salón, Walia*

WALIA

Di, Theodoredo: ¿qué hace el soberano?

THEODOREDO

En su despacho está, y ahora me manda
que en compañía tuya y de Bernulfo
sus órdenes espere en esta sala. 170

[vv. 155-156] La localización de este aparte es confusa, pues varía en todos los testimonios. En P se señalan como aparte los dos últimos versos proferidos por Bernulfo; en M1, se abre una llave al final de la intervención de Bernulfo, en la que se unen el aparte y la acotación «cierra la puerta» (por tanto, se interpretaría que dicha intervención de cuatro versos es por completo un aparte); en M2 no se señala aparte; en M3 se indica en el primer verso («Antes que el Sol termine su carrera»), y la estrofa completa sería aparte; en I, al igual que en P, el aparte corresponde a los dos últimos versos.

[v. 166] I: *Entran doce*. Evidente errata, causada seguramente por confusión del cajista al leer la caligrafía del manuscrito de imprenta («Entrándose»). | Las referencias a la intervención divina como instrumento de justicia se multiplicarán en este acto, a modo de prospección del desenlace.

WALIA

Igualmente he venido de orden suya.

THEODOREDO

Bernulfo el capitán es de la guardia,
nombrado por el rey. ¡Cuánto de Aluro
el riesgo temo, siento la desgracia!

WALIA

Faltó Aluro, es verdad, pero su sangre, 175
su mérito y valor parece claman
porque, ya que el indulto se le niegue,
una sentencia sufra moderada.

*Descúbrese Bernulfo en lo interior del jardín con toda la guardia,
y van entrando en la escena*

No sé si acierta el rey en haber dado 180
un empleo de tanta confianza
a quien debe saber por experiencia
que es del partido que la voz levanta.
Bernulfo... mas él llega.

Toma la tropa sus puestos

BERNULFO

No así dejes
pendiente la oración, famoso Walia.
Explica tu concepto sin reparo: 185
sepa Bernulfo lo que de él hablabas.

WALIA

Nada, pues has llegado.

[ACOTACIÓN: *Descúbrese Bernulfo...*] El impacto escénico de la entrada de Bernulfo con la guardia debía ser lo suficientemente potente como para fortalecer visualmente el ascenso social del personaje y representar su recién adquirido poder político. Si en la representación se hubiese seguido la caracterización deforme del personaje, el contraste sería mucho más efectivo.

BERNULFO

Por lo mismo
quiero saber lo que de mí se trata.

WALIA

Es un empeño necio. El soberano
que aguardemos previene hasta que salga: 190
cumplamos su decreto y no faltemos
al respeto debido a su real casa.

BERNULFO

De ti estoy ofendido. En ella misma
ante el rey me insultaste cara a cara,
y no es mucho que crea nueva ofensa 195
cuando al verme llegar tu voz recatas.

WALIA

Cree lo que quisieres. Pero extraño
que, si tu ofensa tienes estampada
en la memoria, no hayas procurado 200
satisfacerte de ella en la campaña.
Los hombres nobles, de valor altivo,
así se vengan de quien les agravia,
y, hasta que están vengados, no procuran
saber nuevos ultrajes. Esto basta.

BERNULFO

Algún día en tu pecho mis ofensas 205
por herida mortal veré lavadas.

[vv. 183-188] De nuevo, Laviano escribe una situación en la que un antagonista entra en escena y los que murmuraban contra él en su ausencia callan súbitamente. Esto provoca un efecto cómico que, en este caso, se ve intensificado porque se repite el recurso en los mismos términos: lo que también puede verse como un modo de establecer una analogía entre Sigerico y Bernulfo, ya que ambos son quienes entran en escena súbitamente, acompañados por la guardia y sorprendiendo a quienes conjuran contra ellos.

[v. 204] Aunque Laviano es consciente (y más después de que se le afease el uso de este recurso en su anterior comedia «cult», *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*) de que no puede representar un duelo en escena porque resultaría inapropiado y la censura lo rechazaría, no evita plasmar un amago de enfrentamiento violento dual, en el que trasluce una defensa tópica de la temeridad guerrera como indicio de la valía personal.

[v. 206] M2: 1) *por herida mortal veré labradas*; 2) *por herida mortal veré lavadas*. | Lavar: «Purificar y limpiar algún defecto o mancha» (*Usual*, 1783).

WALIA

Mi pecho está seguro de un acero
que solo sabe herir por las espaldas.

BERNULFO

A no estar a palacio, yo te juro...

WALIA

No tienes que jurar: búscame y calla. 210
Aunque no lo harás tú, porque no sabes
con recto fin desenvainar la espada.

Déjase ver Sigerico a la derecha del fondo del jardín y viene a la escena

THEODOREDO

Dejad ya la contienda, que el rey viene.

BERNULFO

(*Aparte.* Aluro me ultrajó, me ofende Walia;
el rey me premia y su interior conozco; 215
pero, pues de mi parte están la guardia
y muchos confidentes valerosos,
de todos juntos tomaré venganza.)

SIGERICO

Ya ha llegado la hora, godos míos,
de que yo mis ofensas satisfaga, 220
que hasta estar satisfecho no descanso
y solo puedo estarlo con vengarlas.
Bernulfo: tú con tropa suficiente
a Placidia conduce sin tardanza

[v. 207-208] La referencia a *Ataúlfo*, y por consiguiente al relato histórico de la muerte de este rey, está clara: Bernulfo lo asesinó a traición, apuñalándolo por la espalda en el establo del palacio.

[THEODOREDO] En M₃ falta la indicación de que este verso lo enuncia Theodoredos, y se le asigna por error a Walia.

[v. 213] M₁: 1) *Dejad la contienda, que el rey viene*; 2) *Dejad ya la contienda, que el rey viene*. Este es otro caso de modificación de puño y letra de Laviano. Evidentemente, corrige el manuscrito a partir de la primera redacción que ya se había registrado en P. Por tanto, el manuscrito M₁, más que un testimonio autógrafa, podría ser una copia que Laviano refrenda.

a la principal puerta de palacio, 225
 porque desde ella, como vil esclava,
 corra delante del caballo mío
 y quede su altivez amancillada.
 Tú con parte de guardia, Theodoredo,
 busca a Constancio y, por diversa entrada, 230
 le traerás a este sitio, en donde quiero
 que su guarda de vista sea Walia.
 A ti te le encomiendo: tú ser debes
 quien contenga sus iras extremadas
 cuando vea el ultraje de Placidia: 235
 mira si hago de ti gran confianza.
 Placidia ignore la sentencia mía
 hasta el punto que llegue a tolerarla,
 y ninguno a Constancio de ella imponga
 hasta que él gima al verla ejecutada. 240
 Obedecer puntuales mis decretos;
 nadie al cumplirlos muestre repugnancia,
 y tema el que se oponga que mis iras
 trascendiendo a su pecho le deshagan.

WALIA

El buen vasallo que en su rey conoce 245
 una pasión violenta que le arrastra
 debe exponer su vida por librarle
 de que oscurezca su esplendor y fama.

SIGERICO

¿Pues qué quieres decirme?

[v. 228] M, I: *para que su altivez quede humillada*.

[v. 232] Guarda de vista: «la persona que no pierde de vista a la que guarda» (*Usual*, 1783).

[v. 233] M2: *te lo encomiendo*. El copista corrige el leísmo.

[v. 235] P: *utraje*. Corrijo la errata.

[vv. 235-236] M, I: se eliminan ambos versos.

[v. 239] Imponer: «Instruir a alguno o notificarle y prevenirle de lo que no sabía» (*Usual*, 1783).

[v. 241] I: *Obedeced*. | M2: 1) *Obedecer puntuales mis decretos*; 2) *Obedeced puntuales mis decretos*. La coincidencia entre estos dos testimonios no implica relación: en ambos se realiza una corrección lógica para enmendar un fallo de conjugación verbal.

[v. 244] Trascender: «pasar de un lugar a otro, o subir a lo alto» (*Usual*, 1783).

WALIA

Que ninguno

en amor y respeto me aventaja 250
a vuestra real persona, y por lo mismo
tengo una obligación más inmediata
de hablaros con pureza y de exponerme
al rigor que decís nos amenaza.

La justicia y piedad tienen su asiento 255
en la tierra, en la mano del monarca,
pero, si esta se inclina, degeneran
estas virtudes porque a vicios pasan.

Si recarga la mano a la justicia,
de injusta tiranía es conceptuada, 260
y, si cede en extremo a la clemencia,
toca en debilidad virtud tan santa.

Vuestra ofensa confieso, pero a veces,
según los reos y sus circunstancias,
más suele castigarles un indulto 265
que la efusión de sangre más tirana.

Castigar perdonando es sutil medio,
propio y usado de las grandes almas.
No padezca la vuestra el accidente
de inclinar la justicia a ser venganza. 270

Esta mi opinión es, pero si acaso,
por contraria a la vuestra, os desagrada,
os ofrezco mi vida en desagravio
del fiel amor que dicta mis palabras.

SIGERICO

¿Tienes más que exponer?

[v. 259] En este caso, el sentido del verbo es metafórico en «cargar»: se ofrece la imagen de una balanza alegórica en la que la justicia y piedad han de estar equilibradas, pues «cargar el peso» de la justicia en exceso lleva a degenerarla.

[v. 263] Confesar: «Reconocer y tener por cierta alguna cosa» (*Usual*, 1780).

[v. 266] Efusión: «Derramamiento, y casi siempre se dice y entiende de sangre, en cuyo significado tiene mucho uso esta voz en castellano» (*Usual*, 1783).

WALIA

No, rey invicto.

275

SIGERICO

Lo que he mandado sin recurso se haga.

(*Vase con alguna guardia*)

BERNULFO

(*Aparte.* ¡Cuánto me satisface este desaire
que sufre mi enemigo! ¡Cuán amarga
le ha de ser a Placidia su sentencia!)

Por ella marchó: sígame la guardia,

280

y vosotros seguir a Theodredo

(*A los soldados de la parte opuesta*)

a obedecer con él lo que el rey manda.

(*Vase con parte de la guardia*)

THEODOREDO

(*Aparte.* Voy por Constancio. ¡Cuánto el pesar suyo
y el daño de Placidia me maltratan!)

(*Vase con la guardia que le corresponde*)

WALIA

¡Oh, delito! ¡Oh, delito! Si los hombres

285

en su crimen primero contemplaran

que él es la base de su precipicio,

¡cómo le huyeran! ¡Cómo le evitaran!

Sigerico ciñó el laurel sagrado

por medio de la acción más inhumana,

290

y, acostumbrado ya a las impiedades,

[v. 276] Con este desaire, Sigerico culmina su precipitada y superflua degeneración hasta ser un tirano sin ningún tipo de matices: si en el primer acto atendía a los consejos de medida y gobierno equilibrado que, como ahora, Walia le ofrecía, a partir del descubrimiento de la conspiración para liberar a Placidia cambia su carácter, pues ve una excusa para poder ejercitar todas sus maldades de forma «justificada». Así, el rey pierde el único apoyo que le restaba, lo que acentúa su soledad y precipita los acontecimientos, allanando la inevitable resolución sangrienta.

[v. 277-280] M: ¡Cuánto me satisface este desaire! / Voy por Placidia: sígame la guardia. | I: ¡Cuánto me satisface este desaire! / Por ella marchó: sígame la guardia. Nótese cómo se elimina la expresión de satisfacción de Bernulfo ante su rival Walia humillado; en I se sigue parte de la redacción original, pero Laviano recupera el v. 280.

[v. 283-284] En M e I no es aparte.

con sus delitos su castigo labra.
 El pecho del tirano se convierte,
 a fuerza de impiedades continuadas,
 en roca inaccesible, que rebate 295
 de la clemencia la influencia blanda.
 Aquí viene Placidia: ¡oh, triste reina,
 quién de tu abatimiento te librara!

Sale Placidia en medio de la guardia y Bernulfo a su lado

PLACIDIA
 ¿Adónde voy, Bernulfo?

BERNULFO
 Yo lo ignoro.

PLACIDIA
 Sácame de mi duda, fuerte Walia. 300

WALIA
 No os puedo complacer. Pero, señora,
 los pechos nobles siempre se señalan
 por la constancia que es carácter suyo.
 Bien la necesitáis: tened constancia.

PLACIDIA
 ¡Pues qué recelas tú que mi pregunta 305
 es un débil temor el que la causa!
 Firmeza hay en mi pecho: ya es de bronce
 mi corazón a fuerza de desgracias.
 Los sentimientos tiernos, que tú sabes
 que su carácter eran, a ser pasan 310

[v. 295] M, I: *en peñasco invencible, que rebate*. | Rebatir: «Resistir o rechazar las cosas no materiales o pasiones del ánimo» (*Usual*, 1783).

[v. 296] M2: 1) *de la inclemencia la influencia blanda*; 2) *de la clemencia la influencia blanda*. | «Blanda» se usa con el sentido metafórico de «débil».

[v. 300] M: *Sacadme de mi duda, fuerte Walia*. En I se conserva la conjugación original.

[v. 307] M1:1) *Firmeza hay en mi pecho: ya es bronce*; 2) *Firmeza hay en mi pecho: ya es de bronce*.

sentimientos valientes e inflexibles
 que no ceden al mal y al mal contrastan.
 Robusto o débil suele ser el hombre
 según el alimento y la crianza.
 Yo me alimento y vivo de pesares, 315
 y así es robusta ya mi tolerancia.
 Vamos, pues, a morir, o a sufrir vamos
 la dura esclavitud. Nada acobarda
 al valor de Placidia, pues el hado
 no ha de triunfar de quien nació romana. 320

Vase con Bernulfo y guardia por el jardín

WALIA

¡Qué cadena tan fuerte es para el noble
 la de la lealtad! ¡Qué bien ligadas
 con ella están sus manos, pues no puede
 proceder libremente a desatarlas,
 una vez que ha jurado vasallaje, 325
 por causa alguna contra su monarca!
 No quisiera existir en este instante.
 Me molesta la vida. ¡Dime, espada,
 de qué me sirves cuando a la inocencia
 ves ofender y no la desagravias! 330
 Responde: ¡qué te has hecho? ¡Qué delirio!
 Bien puedes responder a mi demanda,
 que yo no te he enseñado a ser traidora,
 sí por mi rey a destroz ar escuadras.

[v. 319] P: *valor*. Corrijo la errata.

[v. 323] P: 1) *con ella están sus manos, pues no puedo*; 2) *con ella están sus manos, pues no puede*

[v. 328] M: 1) *Me molesta la vida. Dime, espada*; 2) *Me molesta la visa, ya me cansa*. Los versos siguientes de la intervención de Walia [vv. 329-334] se suprimen. Sin embargo, esto es una modificación común a todos los apuntes para una representación posterior al estreno y no una variante de autor.

[v. 334] Escuadra: «Cierta número de soldados en compañía y ordenanza con su cabo. En lo antiguo se decía y usaba de esta voz así para la milicia de a pie, o infantería, como para la caballería, pero modernamente se dice solo de la infantería» (*Usual*, 1783). | [vv. 321-334] El tremendismo de este parlamento conjuga la bravuconería guerrera tópica para un personaje heroico como Walia y la exaltación hiperbólica de hastío por la existencia misma; todo ello acentuado por el gesto visual de la interlocución a la espada. Una exageración, sin duda, que puede interpretarse como un ejemplo más de incomprensión del *pathos* trágico, que Laviano plasma en escena de manera efectista y superflua, confundiendo la forma con el fondo.

Sale Theodredo con Constancio y la guardia

THEODOREDO

Como el rey me ordenó, al cuidado tuyo
dejo a Constancio, valeroso Walia. 335

Vase con la guardia

CONSTANCIO

¿Eres tú mi custodia?

WALIA

Yo ser debo
quien te acompañe, porque el rey lo manda.

CONSTANCIO

Explícame este enigma que no alcanzo.
Ir por mí Theodredo con la guardia... 340

No intentar desnudarme del acero...

Mirar correr el pueblo hacia la plaza
de este palacio... En él introducirme

por una puerta para mí ignorada...

Preguntarle la idea de ese fiero... 345

No contestar... Dejarme en esta sala

solo de ti asistido... ¿Qué misterio

es este que, aunque no me sobresalta,

porque estoy con mis armas y conmigo,

algún recelo en mi interior me causa? 350

Sáqueme de él tu voz.

WALIA

Solo te digo
que el pesar y tormento que te aguardan
pondrán tu resistencia en compromiso.
Al mayor golpe tu valor prepara.

[vv. 347-350] No se señala ni interrogación ni exclamación en P; en I es exclamación. Edito como interrogación.

[v. 354] Vemos otro ejemplo más de hipérbole, con la que Laviano pretende intensificar el impacto emocional

CONSTANCIO

Eso es dar incremento a mi cuidado
y no satisfacer al que me asalta.
Habla con claridad.

355

WALIA

Hablar no debo.

VOCES DENTRO

¡Qué compasión!

WALIA

El pueblo te declara
lo que te oculto yo.

VOCES DENTRO

¡Qué tiranía!

Se acerca Constancio a mirar por entre los bastidores de la derecha

CONSTANCIO

¡Qué es lo que veo, Cielos! Tente, aguarda,
bárbaro rey, que con mi fuerte acero...

360

En acción y se le abraza Walia

WALIA

Repórtate, Constancio.

CONSTANCIO

¡Tú me abrazas,
impidiéndome mi acción!

del clímax, por medio de continuas apelaciones hacia el horror que está próximo y que no se escenifica. Más adelante (vv. 381-384), hace explícito uno de los preceptos para la tragedia clasicista: los pesares que sufren los nobles en escena han de ser extremos, porque su condición elevada así lo exige («ved que el alma vuestra, / por ser tan grande, sufre injuria tanta»).

[v. 355] I: *Esto es dar incremento a mi cuidado.*

WALIA

Debo templarte,
porque si no a tu muerte caminaras.

CONSTANCIO

Morir matando debo en este caso.

365

WALIA

Placidia llega: ofrécela en sus ansias
algún consuelo, no su daño aumentes.

CONSTANCIO

Mis brazos son su apoyo y su venganza.

Sale precipitada y con el pelo tendido Placidia, y cae en los brazos de Constancio, a quien, al salir aquella, ha dejado en libertad Walia

PLACIDIA

(*Saliendo*)

¡Cielos, dadme fuerza!

CONSTANCIO

Ya te le ofrecen,
pues el que pides en mis brazos hallas.
Tirano rey, impío Sigerico,
¡son de bronce o de acero tus entrañas!
¡Qué fiera te abortó! ¡Cómo los hombres
no te destrozan, no te despedazan!

370

[ACOTACIÓN: *Sale precipitada...*] La injuria a Placidia se produce convenientemente fuera de escena. En este caso, Laviano acierta, aunque falla en numerosas ocasiones al tratar de amoldar su estilo efectista, propio de la comedia heroica, a la medida escénica (que no tonal) de la tragedia: atentaría contra el decoro de una dama, así como la sensibilidad del público, el exponer de forma plástica y visceral la ofensa a la que Sigerico somete a Placidia. Sin embargo, había recurrido al tremendismo con anterioridad en otras obras: en el clímax de su comedia heroica *El castellano adalid* (1785) siembra la escena con los cadáveres decapitados de los habitantes cristianos de Sepúlveda, ejecutados por los musulmanes.

[v. 372] «Bronce» y «acero» se recogen en *Usual* (1783) con el sentido metafórico de «se aplica al que es duro e inflexible y que se apiada dificultosamente» y «el arma blanca, y en especial se entiende por la espada», respectivamente. Ambos términos pueden aplicarse a la caracterización de Sigerico como personaje de principios inamovibles y acciones violentas; sin embargo, no sería necesario buscar tal simbolismo elaborado, puesto que la referencia a ambos metales puede limitarse únicamente a insistir en que el tirano es de ánimo («pecho») incorregible e inmutable («de metal»).

Volved en vos, señora: no abatido
 vuestro valor constante así decaiga
 de su envidiable ardor. Estáis conmigo:
 no tenéis que temer, que el cielo guarda
 vuestra preciosa vida por mi acero,
 y por mi acero quedaréis vengada. 380

WALIA

Las grandes aflicciones no se han hecho
 para comunes e inferiores almas.
 Cobrad aliento, ved que el alma vuestra,
 por ser tan grande, sufre injuria tanta.

PLACIDIA

Placidia ser oprobio de las gentes... 385
 Correr Placidia como vil esclava
 delante del caballo del tirano...
 ¡Verlo los godos mismos a quien grata
 colmó de beneficios, y, cobardes,
 lamentar su desprecio sin vengarla! 390
 ¡Qué es esto, Cielos! Justa Providencia,
 ¡cómo tu influjo superior no alcanza
 a castigar a un hombre... (mal he dicho)
 a confundir a un monstruo que te agravia!
 ¡Pueden más sus maldades que tus rayos! 395
 ¡Adónde está la fuerza reservada
 de tu sumo poder! ¡Cómo no esgrimes

[vv. 381-384] Laviano expone en boca de Walia un alegato por el ánimo equilibrado, que hasta entonces no había aplicado de forma explícita en sus comedias heroicas, donde sería contraproducente para el código de espectáculo que les es consustancial; pero no así en la tragedia, lo que denota que, en Walia, intentaría mostrar que conoce cuál es el tono de este género e insistir en que, por contraposición patente con formas de la comedia heroica también presentes en *El Sigerico*, sabe qué elementos poéticos debe aplicar en este nuevo proyecto con pretensiones cultas. De ahí que gradúe de forma tan extrema los sufrimientos de los protagonistas de forma análoga a su alta categoría: este es uno de los presupuestos fundamentales de la tragedia.

[v. 390] Resultaría más apropiado conjugar el verbo como «lamentan», puesto que el uso del infinitivo no concuerda con la persona del sujeto sintáctico. Sin embargo, en todos los testimonios está registrado así, de modo que conservo en este caso esta lectura.

[v. 394] M3: *a confundir a un hombre que te agravia*. Se trata de un error por cercanía del verso anterior.

[v. 397] M2: 1) *de tu mismo poder! Cómo no esgrimes*; 2) *de tu sumo poder! Cómo no esgrimes*. Puesto que la lectura «mismo» no se transmite a ningún otro testimonio, se deduce que M3 no derivaría de M2.

tu justo acero con tu mano airada!
 ¡Pero, oh, demencia mía! ¡Yo me atrevo
 así a reconvenirte! Mis palabras, 400
 hijas de mi dolor y mi despecho,
 no exciten contra mí tu justa saña.
 Ahora más que nunca, en este instante,
 me lleno de interiores esperanzas.
 Juzgo que el Cielo se abre y que despide 405
 contra el tirano rayos que le abrasan.
 Este es el día, sí, en que el universo
 se libra en él de la horrorosa Parca,
 pues, para la medida de sus culpas,
 la que acaba de hacer solo faltaba. 410

CONSTANCIO

Bien decís, bien decís; se ha completado
 de sus maldades la medida extraña,
 y la sentencia de su justa muerte
 a cargo mío queda ejecutarla.
 Esos rayos del Cielo que predices 415
 están cifrados en mi brazo y armas.
 Ellos darán el golpe por el Cielo,
 pues ya su muerte tiene decretada.

WALIA

Reprimid los efectos naturales
 del dolor vuestro. Ved que os amenazan, 420
 si excitáis el rigor de Sigerico,
 daños mayores. La prudencia manda
 que, cuando no podemos con la fuerza,

[v. 401] M2: *hijas de mi dolor y de mi pecho*.

[vv. 405-406] La imagen de los rayos divinos como arma contra el tirano se emplea de forma repetitiva: la pericia de Laviano en la selección léxica es limitada.

[vv. 411-414] Resulta incomprensible que el cúmulo de maldades de Sigerico haya «rebosado» con esta acción, cuando ya era culpable (confeso y sin remordimiento) de crímenes aún más atroces, como son el regicidio y el infanticidio (en este caso también sacrilego, puesto que los hijos de Placidia se refugiaron junto con el obispo Sigesarro). Laviano sitúa como última afrenta la humillación de Placidia porque tiene que situar alguna maldad del rey como elemento climático en la historia, pero el suceso elegido palidece paradójicamente en comparación con otros actos previos a la acción representada.

vencer sepamos con la tolerancia.
 En el centro os miráis de su palacio: 425
 él se ve resguardado de sus guardias;
 nobleza y pueblo obedecerle deben,
 y a ti solo tu brío te acompaña.
 ¿Qué importará que intentes denodado
 matar al rey, si acción tan temeraria 430
 te costará la visa al emprenderla,
 sin que cojas el fruto de lograrla?
 Sean el sufrimiento y la prudencia
 armas que os aseguren, que mañana
 podrás satisfacer tantas ofensas 435
 lidiando con el rey en la campaña.

CONSTANCIO

¡Qué diría la Historia si Constancio
 por verse solo aquí se intimidara!
 Más glorioso será que ella publique
 que morir quiso por tan justa causa. 440

PLACIDIA

Eso sí: yo te animo, no estás solo.
 Mi valor y despecho al tuyo inflaman.
 Muera el tirano.

WALIA

No el furor os ciegue.

Ved que ya llega: contemplad que nada
 favoreceros puede, y que si el Cielo 445
 no toma por vosotros la demanda,
 sin que haya quien os libre de la muerte,
 la sangre de ambos correrá mezclada.

[v. 429] M1: 1) *¿Qué importa que intentes denodado*; 2) *¿Qué importará que intentes denodado*. La desinencia «-rá» aparece manuscrita por Laviano.

[v. 431] I: *te costará la vida el emprenderla*.

*Sale Sigerico por donde salió Placidia, con Bernulfo, Theodoredos y toda la guardia.
Esta ocupa todo el teatro*

SIGERICO

¿Habéis visto el poder de Sigerico?
¿Os queda duda ya de cómo trata
a quien sabe ofenderle? 450

PLACIDIA

Tus maldades
ya las tenía el orbe comprobadas.
No había menester tan rara prueba
como la que en mí has hecho. Ya no alcanza
el sufrimiento mío. Y así, godos, 455
pues este inicuo vuestro nombre mancha,
volved por vuestro honor y por el mío.
A vuestro impulso muera el que os infama.

SIGERICO

Cese tu voz, mujer incorregible.
¡Pretendes contagiarte con tus instancias 460
a mis leales gentes! ¡No contemplas,
al mirarte de mí tan humillada,
que, si se declarasen en tu auxilio,
sus últimos alientos respiraran!

CONSTANCIO

No necesita, no, el auxilio suyo: 465
Constancio vive aún. Su nombre basta
a confundir el tuyo y tus violencias.
No creas que se quede en amenaza

[ACOTACIÓN: *Sale Sigerico...*] I: *Está ocupado todo el teatro.*

[v. 454] M1: 1) *co la que en mí has hecho. Ya no alcanza*; 2) *como la que en mí has hecho. Ya no alcanza*. De nuevo, otra corrección realizada por Laviano, lo que implica que la errata no se transmita a los restantes testimonios M.

[v. 456] Inicuo: «malvado, injusto, sin razón» (*Usual*, 1783).

[vv. 458-459] M, I: *PLACIDIA: a vuestro impulso muera el que os infama. / No a la piedad negados... SIGERICO: Cesa, cesa*. Se corrige así la impertinencia de Sigerico al dirigirse a la reina.

proposición tan cierta, y porque veas
 que sé cumplir lo que mi voz propala, 470
 en medio de tus nobles y tus tropas
 has de morir sin que el poder te valga.

*Saca el sable y va a herirle. Desnudan sus espadas
 Walia y Theodoredo y le contienen*

SIGERICO
 ¡Qué insulto es este!

PLACIDIA
 No, Constancio altivo,
 decaiga tu valor. O muere, o mata.

SIGERICO
 No ha de lograr morir en este empeño. 475
 Prendedle y desnudadle de las armas.

PLACIDIA
 No le prendáis si algún amor os debo,
 que a nuestro amparo la piedad os llama.

SIGERICO
 ¡Inmóviles estáis, soldados míos!
 ¡Cómo en vosotros la obediencia falta! 480

BERNULFO
 (*Aparte.* Para salir de un golpe del tirano,

[v. 470] Propalar: «Publicar y divulgar alguna cosa que debiera ser secreta y oculta» (*Usual*, 1783).

[v. 471] M1: Este verso se ha añadido con posterioridad entre el anterior y el posterior, de mano del mismo copista. Parece ser que olvidó incluirlo durante la copia y corrigió el despiste inmediatamente, aunque introduciéndolo en el pequeño espacio entre versos que le quedaba.

[v. 476] I: *Prendedle y desnudarle de las armas.* Este es un caso único de imperativo que cambia a infinitivo en la última redacción: ya hemos visto que el uso de infinitivo como orden es común en Laviano, pero en esta ocasión la modificación se produce hacia el error, cuando en el original la conjugación del verbo era la correcta (lo que también es excepcional según el estilo de Laviano).

[v. 481] I: Es la misma locución que la actual «de golpe»: «De repente, precipitadamente o sin prevención, ni esperarse». Se combina con «salir: libertarse, o escapar de algún riesgo, peligro, prisión, etc.» (*Usual*, 1783), con lo que se expresa el eufemismo de matar al tirano.

esta la seña es, que está acordada:
voy a irritarle más, por dar motivo
a que se abrevie el golpe que le amaga.)

SIGERICO

(*Empuñando*)

Ayúdame, Bernulfo, a castigarlos.

485

PLACIDIA

El Cielo nos auxilia.

BERNULFO

Está cansada

toda tu fuerte guardia de sufrirte;
el pueblo te abomina; nadie te ama.
Yo estoy avergonzado de haber sido
vil instrumento de tu injusta saña
contra el grande Ataúlfo, y no teniendo,
como tú tienes, bárbaras entrañas
para ver a Placidia y a Constancio
en el estado indigno en que se hallan
por tu atroz corazón, debo decirte,
en el nombre del pueblo y de la guardia,
que, si al trono subiste por el crimen,
por el castigo justo es que de él caigas.

490

495

SIGERICO

(*Aparte*. ¡De furor tiemblo! Mi peligro es cierto.

Conjuración es esta declarada,

y un daño de esta clase pide ahora

medicina eficaz y extraordinaria.

500

[vv. 495-498] Aunque falta la acotación, debe interpretarse que la comparsa de guardias no actúa en este instante. Es una tenue manifestación de la oposición del pueblo al tirano: posibilidad que temía Sigerico y que Laviano hace realidad en el desenlace, pero sin que ello propicie la caída del malvado.

[vv. 500-502] Nótese de nuevo la metáfora médica para describir la conjura y el modo de resolverla: como una «enfermedad infecciosa», muy contagiosa y para la que hay que aplicar medidas de cirujano. Es un campo semántico de uso común en la época, y que también emplea Floridablanca en sus conocidos discursos contra los levantamientos revolucionarios en Francia a partir de 1789, y para los que propuso medidas de control en España, para evitar su difusión, que la historiografía define como «cordón sanitario».

Cabeza del tumulto es este inicuo:
con morir él la conmoción se aplaca.)

PLACIDIA

¿Ves cómo el Cielo ya me hace justicia? 505

CONSTANCIO

No contengáis mi acción o, atropellada
la resistencia vuestra, por vosotros
abrirá el valor mío puerta franca.

SIGERICO

Modérate, Constancio. Tú, señora,
a quien la razón pide satisfaga, 510

templa tu ira. Y vosotros, godos,
que así me declaráis la repugnancia
con que veis mis acciones, escuchadme,
que a todos haré ver que en mí se hallan
sentimientos tan rectos que mi mano, 515

si hasta aquí os ofendió, ya os desagravia.
Amado confidente, cuyos brazos
para mí fueron la segura escala
en que, para subir al trono regio,
fijé animoso y sin temor la planta... 520

escúchame también. Y en el supuesto
de que pienso con obras muy contrarias
satisfacer a todos, no me ofendo
de que con tal valor, claridad tanta,
me hayas hablado para reprimirme. 525

[vv. 499-505] M, I: *SIGERICO*: ¡De furor tiemblo! *PLACIDIA*: El Cielo oyó mis quejas. Se suprime prácticamente todo el aparte de Sigerico, en el que introduce una explicación innecesaria para la acción (a continuación ejecutará su plan de venganza, por lo que escénicamente no es necesario narrarlo) y se reduce la impertinencia de Placidia, aunque se mantiene el contenido providencial de su exclamación. Igualmente, no resultaría muy apropiado que se declarase que el designio divino «justo» es motivar en los ánimos de la guardia la rebelión contra el monarca.

[v. 508] Puerta franca: «Se llama la entrada o salida libre que se concede a todos, sin excluir a ninguno de los que podían tener impedimento para entrar o salir» (*Autoridades*, 1732).

[v. 511] M2: 1) *templa tu ira, y vosotros, godos*; 2) *templa tus iras, y vosotros, godos*.

[v. 525] Reprimir: «Contener, refrenar, templar o moderar». Sin embargo, Laviano lo utiliza aquí con el sentido que tiene «reprimenda», o «reprehensión»: «amonestación o corrección que se hace, condenando o vituperando lo mal hecho o dicho, o no conforme a la razón» (*Usual*, 1783).

Antes bien, conociendo te señalas
 en lealtad y amor, porque me has dado
 pruebas poco comunes, poco usadas,
 quiero que por ti empiece la experiencia
 de cómo debo repartir mis gracias.

530

BERNULFO

(*Aproximándose*)

¿Pues qué intentas, señor?

SIGERICO

(*Dándole una puñalada*)

Dándote muerte,
 dejar tu alevosía castigada.
 Así empiezo a ser recto, pues no fuera
 tan criminal si tú no me apoyaras.

BERNULFO

Herido estoy de muerte... yo confieso
 que por mi muerte la justicia clama...
 (*Cae en los brazos de dos soldados*)
 Pero, señor...

535

SIGERICO

¿Qué dices, cuando adviertes
 que me glorío en ver cómo te bañas
 en tu perversa sangre?

BERNULFO

Que, pues fuimos
 compañeros del crimen, satisfagas
 tu delito también.

540

[v. 526] Señalar: «Dar a conocer o entender alguna cosa, mostrándola o manifestándola entre otras particularmente» (*Usual*, 1783).

[vv. 529-530] Este es el último fingimiento de Sigerico. Nótese cómo profiere una indirecta a Bernulfo, acusándolo de haber participado en su subida al trono, de la que todos los presentes en la escena conocen los medios de traición (el asesinato de Ataúlfo) con que se llevó a cabo. De este modo, acusa implícitamente la contradicción en la actitud del conjurado.

[v. 536] M: *Cae en brazos de dos soldados*. I: *Cae en brazos de un soldado*.

SIGERICO

¿Cómo?

BERNULFO

Muriendo
con el acero que es de las venganzas.

Se arranca el puñal y se le clava a Sigerico

SIGERICO

(Cayendo en los brazos de otros dos soldados)

El Cielo me castiga: no es tu mano

la que mi pecho hiere, y más me acaba

que la cruel herida el sentimiento

de ver mis tiranías malogradas.

545

¡Ah, vil Bernulfo!

BERNULFO

¡Ah, tirano impío!

SIGERICO

(Muriendo)

Rabiando muero.

BERNULFO

(Muriendo)

Ya despido el alma.

PLACIDIA

¡Oh, Cielo justo! ¡Cómo ser podía

que sus atroces crímenes miraras

550

[v. 543] Sigerico profiere la causa de su desenlace, que se ha ido anunciando insistentemente a lo largo de la tragedia: resulta incongruente, puesto que en ningún momento de la obra ha expresado su temor a las represalias que pudiese sufrir por parte del Cielo.

[v. 544] Acabar: «Morir» (*Usual*, 1783).

[v. 548] La muerte de ambos personajes acentúa el tremendismo de la pieza: puede interpretarse como el último caso en el texto en que Laviano trata de aplicar el *pathos* catártico de la tragedia por medio de la violencia, pero lo hace de manera exagerada y, tal vez, cómica, lindando con la parodia (a lo que no ayudan las emboadas expresiones de asombro que profieren los restantes personajes en escena justo a continuación).

sin darlos el castigo merecido!
¡Oh, Providencia recta y soberana!

WALIA

¡Confuso me ha dejado este suceso!

THEODOREDO

¡Qué escena tan cruel e inesperada!

CONSTANCIO

¿Qué tenéis que admiraros? Las virtudes, 555
que en sus dos corazones no habitaban
y gemían opresas bajo el yugo
de la mano más fiera y más tirana,
por librarse del yugo han excitado
de los Cielos y Tierra la venganza. 560

WALIA

Retirad los cadáveres sangrientos.
(*Se los llevan*)
Aluro y el romano al punto salgan
a disfrutar la libertad amable.
(*Va un soldado*)

CONSTANCIO

Tributemos al Cielo humildes gracias.
Y, pues se hallan mis naves siempre prontas 565
en cualquiera suceso a levar anclas,
seguidme al puerto, porque en el instante
que el viento lo permita he de llevarlas.

PLACIDIA

Ya nada me intimida. ¡Oh, dulce hermano:
abre tus brazos a tu triste hermana! 570

WALIA

Viento feliz os guíe a feliz puerto,
y, libres de huracanes de borrascas,

lleguéis seguros y viváis tranquilos,
teniendo por verdad acreditada
que, aunque el Cielo permite los delitos
y su castigo vemos que dilata,
formando está la causa al delincuente
y le castiga al fin según su causa.

575

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII. Tomo V (L-M)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología, 1989.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Introducción», en José de Cañizares, *El anillo de Giges*, edición de Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, CSIC, 1983, págs. 11-106.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «La teoría dramática en la España del siglo XVIII», *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, I (1992), págs. 57-73.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Formas populares y de consumo», *Historia de la literatura española*, vol. 6, Siglo XVIII (I), capítulo 5, «El teatro del siglo XVIII (I)», Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 362-365.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII: apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *La comedia de magia del siglo XVIII*, tesis doctoral dirigida por Luciano García Lorenzo, Universidad Complutense de Madrid, edición revisada por el autor, 2011 [1986].
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2019.
- ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976.
- ANDIOC, René, «La Reforma», en René Andioc, *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, págs. 567-742.
- ANDIOC, René, «De La comedia nueva a la reforma del teatro», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 19 (2013), págs. 7-25.
- ANDIOC, René, y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.
- ANGULO EGEA, María, *Luciano Francisco Comella (1751-1820). Otra cara del teatro de la Ilustración*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006.
- [Anónimo], «*La Afrenta del Cid vengada: Comedia*», *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, enero de 1784, págs. 96-98.
- [Anónimo], «*Triunfos del valor y honor en la Corte de Rodrigo: Comedia*», *Memorial literario*, enero de 1785, págs. 104-106.
- [Anónimo], «*El Tirano Gunderico*», *Memorial literario*, junio de 1785, págs. 523-525.

- [Anónimo], «*El Castellano Adalid*: Comedia», *Memorial literario*, enero de 1786, págs. 113-115.
- [Anónimo], «*La Conquista de Madrid por el Rey Don Ramiro, y el Conde Fernan-Gonzalez*: Comedia», *Memorial literario*, marzo de 1786, pág. 499.
- [Anónimo], «Teatros», *Memorial literario*, junio de 1786, págs. 245-250.
- [Anónimo], «*Al deshonor heredado vence el honor adquirido*: Comedia nueva». *Memorial literario*, julio de 1787, 393-397.
- [Anónimo], «*Los Pardos de Aragón*. Comedia». *Memorial literario*, agosto de 1787, págs. 269-272.
- [Anónimo], «Carta IV», *El Corresponsal del Censor*, tomo I, Madrid, Imprenta Real, 1787, págs. 47-58.
- [Anónimo], «*El Sigerico*. Tragedia». *Memorial literario*, tomo XX, julio de 1790, págs. 474-476.
- BAKER, Edward, «Nuestras antigüedades: la formación del canon poético medieval en el siglo XVIII», *Hispania: Revista española de historia*, 61, 209 (2001), págs. 813-829.
- BALBUENA, Bernardo de, *El Bernardo, o victoria de Roncesvalles*, Madrid, Diego Flamenco, 1624.
- CARO BAROJA, Julio, *La hora navarra del XVIII (Personas, familias, negocios e ideas)*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra / Institución Príncipe de Viana, 1969.
- BENÍTEZ CLAROS, Rafael, «La tragedia neoclásica española», *Visión de la literatura española*, Madrid, RIALP, 1963, págs. 155-198.
- BERBEL RODRÍGUEZ, José J., *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754)*. *La Academia del Buen Gusto*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, págs. 17-96.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Una nota sobre la polémica del teatro en el siglo XVIII: el Manifiesto por los teatros españoles y sus actores, de Manuel García de Villanueva», *Anuario de estudios filológicos*, 15 (1992), págs. 27-38.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1994.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Sobre posbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (de periodización y cronología en la época de la Ilustración)», en Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán (coords.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 1996, págs. 159-170.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Sobre la poética de la tragedia neoclásica española», *Revista de Filología y Lingüística*, XXV, I (1999), págs. 115-131.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «*Raquel*, de Vicente García de la Huerta, en la tragedia neoclásica española», *Anuario de estudios filológicos*, 23 (2000), págs. 9-36.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «El poderoso como personaje y como tema en la tragedia neoclásica española», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 19 (2013), págs. 85-109.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Un proyecto editorial: los *Retratos de los Reyes de España*, de Manuel Rodríguez y Vicente García de la Huerta», en Jesús Cañas Murillo, Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz (eds.), *Vicente García de la Huerta y su obra (1734-1787)*, Madrid, Visor Libros, 2015, págs. 187-290.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, *La tragedia neoclásica*, Madrid, Liceus, 2017.

- CAPMANY, Antonio de, *Compendio cronológico-histórico de los Soberanos de Europa*, Madrid, Miguel Escribano, 1784.
- CARNERO, Guillermo, «Un alicantino de Aranda de Duero (Dos precisiones biográficas sobre Gaspar Zavala y Zamora)», en *Castilla*, 14 (1989), págs. 41-45.
- CARNERO, Guillermo, «Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral», *Historia de la literatura española*, vol. 7, Siglo XVIII (II), capítulo 7, «El teatro del siglo XVIII (III)», Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 489-510.
- CARRILLO, Martín de, *Annales y memorias cronológicas*, Huesca, imprenta de la viuda de Juan Pérez Valdivieso, 1622.
- CHECA BELTRÁN, José, *Razones del buen gusto (poética española del Neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1897.
- CRUZ, Ramón de la, *Sainetes*, edición de Francisco Lafarga, Madrid, Cátedra, 1990.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando, «Estudio preliminar», en José de Vargas Ponce, *Los hijosdalgo de Asturias. Tragedia*, Gijón, Ediciones Trea, 2018, págs. 7-78.
- EBERSOLE, Alva V., *Santos Díez González, censor*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1982.
- EL SAYED, Ibrahim Soheim, *Don Antonio Valladares de Sotomayor, autor dramático del siglo XVIII*, tesis doctoral dirigida por Emilio Palacios Fernández, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Don Manuel Fermín Laviano y unas composiciones suyas inéditas», *Anales de la Universidad de Madrid*, 1 (1932), págs. 167-176.
- ERAUSO Y ZABALETA, Tomás de, *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España*, Madrid, imprenta de Juan de Zúñiga, 1750.
- ESCALANTE VARONA, Alberto, «Fornier contra Laviano: la *Carta de Marcial* en su contexto (la respuesta erudita a los “copleros” de 1783)», *Philologia Hispalensis*, 33/2 (2019), págs. 71-88.
- ESCALANTE VARONA, Alberto, «La “hora navarra” en el teatro de la Corte. La familia Labiano Ororbía y la literatura dramática de finales del siglo XVIII, entre la tradición áurea y la modernidad neoclásica», «*Melior auro*». *Actas del IX Congreso Internacional Jóvenes investigadores Siglo de Oro (JISO 2019)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, págs. 103-113.
- ESCALANTE VARONA, Alberto, «Un autor popular en busca de lectores dignos: estrategias de representación en *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, comedia de Manuel Fermín de Laviano». *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, 30 (2020), págs. 685-706.
- ESCALANTE VARONA, Alberto, «El patriotismo de la “Escuela de Comella”: hacia una definición de la tragedia popular del siglo XVIII (un estudio de caso)». *Aproximación al nacionalismo en las literaturas hispánicas*, anejo a *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas*, Madrid, Itsumustuan Editores, 2020, págs. 33-53.
- ESCALANTE VARONA, Alberto, «De la comedia heroica barroca a la dieciochesca: apuntes sobre la renovación argumental del género en dos piezas sobre la Reconquista castellana», *Hipogrifo*, 8.2 (2020), págs. 233-253.

- ESCALANTE VARONA, Alberto, *Manuel Fermín de Laviano (1750-1801): un autor de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, Maia Ediciones / Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII, 2022.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía, *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña, 1990.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Obras de D. Leandro Fernández de Moratín. Obras sueltas, IV*, Madrid, Imprenta de Aguado, 1831.
- FUENTES HINOJO, Pablo, *Gala Placidia: una soberana del imperio cristiano*, San Sebastián, Editorial Nerea, 2004.
- [GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente], *Retratos de los reyes de España*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1783.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Raquel*, edición, introducción y notas de René Andioc, Madrid, Castalia, 1970.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Raquel*, edición de Juan A. Ríos, Madrid, Cátedra, 1988.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Teatro completo*, edición crítica, prólogo y notas por Jesús Cañas Murillo, Gijón, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ediciones Trea, 2019.
- GARCÍA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA, Manuel, *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1787.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, «Los Planes de reforma del Teatro en el siglo XVIII», *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, tomo II, Madrid, Editorial Complutense, 1996, págs. 789-803.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, «Precios de piezas teatrales en el siglo XVIII (Hacia los derechos de autor)», *Revista de literatura*, 58, 115 (1996), págs. 47-82.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, «Censura teatral y censores en el siglo XVIII», *Crítica hispánica*, 34, 1 (2012), págs. 169-206.
- ILLESCAS, Gonzalo de, *Historia pontifical y Católica*, vol. 1, Zaragoza, casa de Domingo de Portonarijs Ursino, 1583.
- IMÍZCOZ BEUNZA, José María, «Los navarros en la Corte. La Real Congregación de San Fermín (1683-1808)», en B. J. García García y Ó. Recio Morales, (eds.), *Las corporaciones de nación en la monarquía hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad*, Fundación Carlos de Amberes, 2014, págs. 141-212.
- LAFARGA, Francisco, «Teatro y sensibilidad en el siglo XVIII», *Historia de la literatura española*, vol. 7, Siglo XVIII (II), capítulo 10, «El teatro del siglo XVIII (IV)», Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 815-816.
- LAVIANO, Manuel Fermín de, *Endecasílabos que en justo regocijo por el feliz nacimiento de los señores infantes Don Carlos, y Don Felipe, y en su debido obsequio del Rey nuestro señor, y*

- de los serenísimos Príncipes de Asturias, sus amados hijos y señores nuestros, escribía Don Manuel Fermín de Laviano, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1783.
- LAVIANO, Manuel Fermín de, *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, Madrid, imprenta de Hilario Santos, 1787.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M.^a Victoria, «Administración y política en el siglo XVIII», *Chronica nova*, 22 (1995), págs. 185-209.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M.^a Victoria, «Del plumista calígrafo al secretario instruido: formación, carrera y promoción social de los oficiales de las Secretarías de Despacho», *Studia historia. Historia moderna*, 39, 1 (2017), págs. 191-228.
- LÓPEZ MARTÍN, Ismael, «Los tratados de poética del siglo XVIII y el tratamiento de dos figuras clave en el Barroco español: Lope de Vega y Calderón de la Barca», en Jesús Cañas Murillo y José Roso Díaz (coords.), *En los inicios ilustrados de la historiografía literaria española*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2018, págs. 305-321.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde, «Antonio de Sancha, encuadernador madrileño», *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos Municipales*, 54 (1946), págs. 269-307.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde, *Gabriel de Sancha. Editor, impresor y encuadernador madrileño (1746-1820)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Instituto de Estudios Madrileños, 1975.
- LORENZO ÁLVAREZ, Elena de (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, 2017
- LORENZO ÁLVAREZ, Elena de, «Estudio preliminar», en Gaspar Melchor de Jovellanos, *El Pelayo. Tragedia*, edición y estudio de Elena de Lorenzo Álvarez, Gijón, Ediciones Trea, 2018, págs. 13-152.
- LUZÁN, Ignacio de, *La poética*, edición de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008.
- MARIANA, Juan de, *Historia general de España*, tomo primero, Toledo, imprenta de Pedro Rodríguez, 1601.
- MASDEU, Juan Francisco de, *Historia crítica de España y de la cultura española*, tomo X, Madrid, Imprenta de Sancha, 1791.
- MCCLELLAND, Ivy, *Spanish Drama of Pathos. 1750-1808*, vol. 1, «High Tragedy», Liverpool University Press, 1970.
- MENDOZA, Antonio, «Aspectos de la tragedia neoclásica española», en *Anuario de Filología*, 7 (1981), págs. 369-389.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Primera Crónica General: Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, Madrid, Bailly-Bailliere e Hijos, 1906.
- MORALES, Ambrosio de, *Los otros dos libros undécimo y duodécimo de la Corónica General de España*, Madrid, casa de Iván Íñiguez de Lequerica, 1577.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)», en J. M. Díez Borque (coord.), *Historia del teatro en España. II. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Taurus, 1988, págs. 57-376.
- PASTOR REY DE VIÑAS, Paloma, *Historia de la Real Fábrica de Cristales de San Ildefonso*

- durante la época de la Ilustración (1727-1810), Madrid, Fundación Centro Nacional del Vidrio / CSIC / Patrimonio Nacional, 1996.
- PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, Juan, «El primer ensayo científico de aeroestación en España», *La España moderna*, 22, 259 (1910), págs. 59-75.
- PINEDA, Fray Juan de, *Segunda parte de la monarchía eclesiástica*, Salamanca, oficina de Juan Fernández, 1588.
- RATCLIFFE, Marjorie, «El teatro épico en el siglo XVIII español. El Cid y Fernán González en dos dramas de Manuel Fermín de Laviano», *Anejos de Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 25 (2), 2002.
- REZANO IMPERIAL, Antonio, *La desgraciada hermosura, o doña Inés de Castro. Tragedia en cinco actos, sacada de su más verídico suceso*, Madrid, Oficina de Ramón Ruiz, 1792.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A., «La historia nacional en la tragedia neoclásica», en Armando Alberola-Romá y Emilio La Parra López (coords.), *La Ilustración española. Actas del coloquio internacional celebrado en Alicante. 1-4 octubre 1985*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1986, págs. 189-196.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A., «La práctica del teatro neoclásico», *Historia de la literatura española*, vol. 7, Siglo XVIII (II), capítulo 7, «El teatro del siglo XVIII (III)», Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 535-539.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. y Guillermo CARNERO, «Gaspar Zavala y Zamora», *Historia de la literatura española*, vol. 7, Siglo XVIII (II), capítulo 10, «El teatro del siglo XVIII (IV)», Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 863-864.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Estudio introductorio», en Gaspar Zavala y Zamora, *La destrucción de Sagunto: comedia nueva*, edición crítica, estudio y notas de Evangelina Rodríguez Cuadros, Sagunto, Talleres de Navarro Impresores, 1996.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 1999.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, «Géneros, canon y metodología crítica en el Memorial Literario (1784-1797)», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 32, 2 (2009), págs. 365-386.
- ROMERO FERRER, Alberto, «“Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas”: Nifo frente al sainete en la batalla teatral de la Ilustración», *Anuario de estudios filológicos*, 36 (2013), págs. 123-145.
- ROMERO FERRER, Alberto, «Ramón de la Cruz o el arte nuevo de hacer sainetes: «pensar como los sabios y hablar como el vulgo», en Elena de Lorenzo (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, págs. 211-234.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *Corona gótica*, parte primera, tomo I, Madrid, Benito Cano, 1789.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria, «Bases y tópicos morales de los sainetes de Ramón de la Cruz», *Anales de Literatura Española*, 8 (1992), págs. 157-174.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC, 2005.

- SALA VALLDAURA, Josep Maria, «El teatro, entre el primer y el segundo siglo XVIII», en A. Egido y J. E. Laplaza (eds.), *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC) de la Excma. Diputación de Zaragoza, 2010, págs. 97-121.
- SÁNCHEZ BARBERO, Francisco, *Principios de retórica y poética*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805.
- SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel, «Antonio y Gabriel de Sancha, librerías de la Ilustración, y sus relaciones comerciales con Inglaterra», *Bulletin of Spanish Studies*, 91, 9-10 (2014), págs. 217-259.
- SEBOLD, Russell P., *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- SEBOLD, Russell P., «Introducción», en Ignacio de Luzán, *La poética*, edición de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008, págs. 11-98.
- SESEÑA, Natacha, *Goya y las mujeres*, Madrid, Taurus, 2004.
- SUBIRÁ PUIG, José, *El Gremio de Representantes Españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC / Instituto de Estudios Madrileños, 1990.
- TARAFÀ, Francesc, *Crònica de Espanya*, Barcelona, imprenta de Claude Bornatal, 1562
- TORRECILLA, Jesús, *Guerras literarias del XVIII español. La modernidad como invasión*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- TRIGUEROS, Cándido María, *Los menestrales*, edición, introducción y notas por Francisco Aguilar Piñal, Sevilla, Universidad de Sevilla / Excmo. Ayuntamiento de Carmona, 1997.
- URZAINQUI, Inmaculada, «Crítica teatral y secularización: el *Memorial literario* (1784-1797)», *Bulletin hispanique*, 94-1 (1992), págs. 203-243.
- VALLEJO GONZÁLEZ, Irene, «La fortuna de *Nina ou la folle par amour* de Marsollier en el teatro español de finales del siglo XVIII», en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830)*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, págs. 529-536.
- VINDEL, Pedro, *D. Antonio de Sancha, encuadernador. Datos para la historia de la encuadernación en España*, Madrid, Librería de Pedro Vindel, 1935.

Este volumen ofrece la primera edición de la tragedia *El Sigerico*, compuesta por el dramaturgo Manuel Fermín de Laviano (1750-1801) en torno a 1788. La introducción, además de ofrecer un estudio de los aspectos formales y de contenido de la obra, presenta un marco preliminar sobre la trayectoria vital y profesional del autor, en que se abordan las necesidades que pudieron empujarlo a tomar las decisiones creativas con las que construyó su carrera como autor dramático, se traza el panorama de la tragedia clasicista en la segunda mitad del siglo XVIII y su hibridación con la poética de la comedia heroica y militar, y se analizan las actitudes de los dramaturgos populares ante las inquietudes políticas de la tragedia y su prestigio como género culto.