

## ***La esclavizada de Cándido María Trigueros***

Introducción y texto de Piedad Bolaños Donoso.

“¿Llegará el día en que se aprenda por principios? ¿en que se estudien los grandes modelos de la antigüedad? ¿en que sepáis conocer los que dejaron los autores de vuestro siglo de oro?”<sup>i</sup>

“*Amare et sapere vix Dijs conceditur*”

Publilio Syro. Fragmento.<sup>ii</sup>

Cándido M. Trigueros “forma parte de ese grupo selecto de personas -como dijo Ríos Carratalá- que hicieron realidad todo lo que de renovación cultural tuvo la Ilustración española”<sup>iii</sup>, buen conocedor de las reglas del buen gusto y, como él mismo se definía, fue “ hombre aplicado, que en todos los géneros que puedo hago lo que puedo, [y] me esmero en seguir las pisadas de los buenos...”<sup>iv</sup> razón por la que hubo de disfrutar, en general, con la lectura de *Las reglas del drama* que M. J. Quintana escribiera en 1791<sup>v</sup>, y, particularmente, con estos tercetos que se refieren a la comedia:

Tal de consejo y reglas impaciente,  
Audaz inunda la española escena  
El ingenio de Lope omnipotente;  
Y con su dulce inagotable vena,  
Con su varia invención, con su ternura,  
De asombro y gusto a sus oyentes llena<sup>vi</sup>

dado que él siempre prefirió sus obras, anteponiéndolas a las de cualquier otro contemporáneo.

Y, tras otros cuantos versos aduladores dirigidos a la figura de Calderón, Quintana deja fluir su alma más sincera y a ambos los califica de “astros [...] y en su destino/ -dice- enseñan claro á la razón humana”.

Es evidente que al adoptivo carmonense no le faltaron ‘sendas’ por donde caminar en la imitación de sus composiciones dramáticas; pero es más difícil constatar

...si asiste al poeta el don divino  
de interesar y de animar la escena

pues el malestar de nuestros autores está muy enraizado, ya que

Siempre se abre al aplauso ancho camino  
y el ceño de la crítica serena.

¿Asistió a Cándido M. Trigueros ‘el don divino /de interesar y de animar la escena’ de su época? Modelos no le faltaron como se prueba en los diversos melodramas que reelaboró<sup>vii</sup> -entre otros géneros-, además de piezas originales y traducciones; pero ya que no pudo recibir siempre el aplauso del público, hagamos -al menos- que nuestra crítica se realice sin ceño y con la mayor serenidad y acierto posible.

A pesar de estar tan denostado Lope por la preceptiva neoclásica<sup>viii</sup>, nuestro autor lo elige para confundir su impronta con la del gran maestro: refunde seis de sus obras con bastante acierto, en general, según la crítica que me ha precedido<sup>ix</sup>. Éstas fueron: *La estrella de Sevilla* se convirtió en *Sancho Ortiz de las Roelas*<sup>x</sup>; *La moza de cántaro*<sup>xi</sup>; *El anzuelo de Fenisa* que pasa a llamarse en manos de Trigueros *La buscona*<sup>xii</sup>; y *Los melindres de Belisa*<sup>xiii</sup> que se llamará *La dama melindrosa*. Estas cuatro -como bien se conoce- fueron representadas e impresas. En *El mejor alcalde, el rey* empezó a trabajar, sin llegar a culminar su tarea -ya que le trasladan a Madrid en 1785- abandonando definitivamente Carmona, ciudad en la que había vivido la mayor parte de su vida. Otros menesteres retienen su mente en la capital, por lo que no volvió a retomar esta beneplácita actividad. La sexta y última refundición -realizada como todas las demás antes de 1785- quedó manuscrita e inédita: se trata de *La esclava de su galán*<sup>xiv</sup> rebautizada como *La esclavizada*<sup>xv</sup>, pieza objeto de nuestro estudio.

Es sobradamente conocido cómo el hecho de ‘refundir’ surgió por la necesidad real de proporcionar obras para la escena dieciochesca, las cuales estuvieran acordes con la ideología de los dirigentes (ilustrados) y acomodadas al ‘buen gusto’ neoclásico (motivo estético). Esta modalidad formó parte de lo que podríamos llamar “la corriente

historicista que condujo a la recuperación del legado teatral áureo secular, desde distintos enfoques ideológicos: por una parte el afán polemista entre defensores y detractores del teatro barroco; por otra, la tendencia a la regularización/manipulación del pasado por parte de toda una tradición neoclásica<sup>xvi</sup> en palabras de Javier Vellón, dejando a un lado aquella otra corriente opuesta al proyecto de corregir esas malas obras -según su opinión- dado que ello se efectúa exclusivamente por creerse en deuda o ser esclavos de nuestros mayores, sólo porque nacieron antes. De este parecer fue Sempere y Guarinos que en su *Ensayo de una Biblioteca Española* manifiesta su oposición a esta moda, lanzando esta sentencia contra los que practiquen las refundiciones “Quien se ocupe en corregir nuestro Teatro antiguo, tendrá acaso más dificultades que vencer, que si trabajara sobre asuntos nuevos: y carecerá de la gloria de ser original”<sup>xvii</sup>.

Esta ‘manipulación’ del teatro áureo se hace a partir de una valoración positiva -tanto del autor como de la obra- y con una idea clara: ese texto puede y debe ser mejorado -y esta es la idea clara de Trigueros que se considera ‘corrector’ del texto original pues, como dice Aguilar Piñal “Nadie refunde lo rematadamente malo, sino aquello que reconoce como bueno, y aun como excelente, pero que admite una versión modernizada y adaptada a nuevos valores”<sup>xviii</sup>.

Si ya desde época muy temprana del siglo XVIII se practican las refundiciones<sup>xix</sup>, el reconocimiento oficial no se consigue hasta la ordenanza para la *Dirección y Reforma de los Teatros* (1807) que define la comedia refundida como “...aquellas en que el refundidor valiéndose del argumento y muchas escenas y versos del original, varía el plan de la fábula y pone nuevos incidentes y escenas de invención propia suya”<sup>xx</sup>. Y esto es lo que practicó Trigueros: se valió de un tema que estaba de moda (la elección libre de ‘estado’ por parte de los hijos) para difundir la nueva concepción del teatro como instrumento ideológico y educativo apelando tanto al intelecto como al corazón para alcanzar la afección social de la VIRTUD. Todo ello apoyándose en las ‘muletas’ de la preceptiva neoclásica por lo que consigue un drama arreglado en el más amplio sentido del término.

Además de esta consideración objetiva -con la que podemos estar más o menos de acuerdo-, existen otras subjetivas que, desde mi modesta apreciación pudieron inclinar a Trigueros a refundir esta obra concreta de Lope: *La esclava de su galán*, ambientada en Sevilla<sup>xxi</sup> y que para Trigueros no podía estar mejor elegido el lugar, dado su conocimiento y amor por el mismo:

“La escena es en Sevilla, en las dos casas de Don Fernando y Don Leonardo y en la plazuela intermedia a que caen ambas”

nos dice el autor antes de dar inicio el Primer Acto, insistiendo en otra acotación redundante. Poca necesidad de imaginar tuvo el autor dado que el urbanismo sevillano es propicio a mostrarnos, en el casco antiguo, espacios con estas características.

Además y fundamentalmente, la elección de *La esclava...* pudo deberse a que presenta un tema dúctil y próximo a la mentalidad del ilustrado: los padres no deben imponer su voluntad a la hora de la elección de estado de sus hijos<sup>xxii</sup>, como bien explotará Leandro F. de Moratín en sus conocidas y bien reputadas comedias de *El sí de las niñas* y *El viejo y la niña*. La fábula tomará cuerpo desde el momento que D. Fernando solicita a su hijo -Don Juan- las razones por las que ha decidido no seguir la carrera eclesiástica, en la que él tenía tanta ilusión y había puesto todo su empeño: éste le responde llanamente con la verdad: se había enamorado y estaba dispuesto a dejar todo por seguir los impulsos de su corazón. Ese revés no será asumido por Don Fernando que decide expulsar a su hijo de la vivienda familiar y desterrar de su corazón cualquier sentimiento positivo hacia el mismo. Es una situación patética, llena de sentimentalismo y capaz de arrancar el llanto de ese hijo que se siente alejado de lo que más quería, por una resolución injusta. Nuestro galán muestra ese estado de angustia previo al llanto [ “qué cerca estás de llorar”, le dice su criado (p.5)] y aunque este reconocimiento siempre lo haga el criado y en tantas ocasiones de forma cómica<sup>xxiii</sup>, en más de una ocasión se reconoce el poder de convencimiento que las lágrimas podían tener. Muchos recordarán las palabras de Laura (*El delincuente honrado*) pronunciadas ante la aparente dureza de su padre:

“Pero si vuestro corazón resiste a mis suspiros, yo iré a lanzarlos a los pies del señor D. Justo; su alma piadosa se enternecerá con mis lágrimas; le ofreceré mi vida por redimir la de mi esposo; y si no pudiese salvarle, moriremos juntos, pues yo no he de sobrevivir a su desgracia”<sup>xxiv</sup>

testimonio que bien había podido recoger Jovellanos de Luzán cuando nos advirtió que

“Ni el entendimiento mudable, ni el genio diverso, ni las varias preocupaciones, ni los diferentes estudios, pueden hacer que no muevan a compasión las lágrimas de una persona afligida, que no enternezcan los

extremos de un amante apasionado y que no cause alegría la risa de un hombre contento y regocijado<sup>xxxv</sup>.

Pero también al padre se le está rompiendo el alma y sólo su tozudez le ayuda a mantenerse firme en su decisión -la de alejar a su único hijo de su lado y tomar un/a esclavo/a para que le sirviera y le diera compañía y al que dejaría su herencia-, de lo que podemos deducir el grado de sentimentalismo que recorre toda la obra. Este ‘caso’ tomado de la vida misma -como imponía el género cómico- Trigueros supo presentarlo y resolverlo con mucha propiedad: el trato de una buena persona (‘la esclava’) puede llegar a convertirse en cariño y ésta -que tiene una rectitud moral ejemplar- conducirá a los que tiene a su alrededor hacia una meta segura. El final feliz de la obra tras el matrimonio entre Don Juan y Doña Elena, es el que el espectador estaba esperando. Muy diferente del que le otorga Lope a su obra que, a pesar de cerrarla con ‘una boda’ ésta se produce entre Serafina y Don Juan, quedando nuestra protagonista reservada para “...premios mayores”, volviéndose a Triana “contenta -dice- de que ya he sido/ para ser valiente hecho/ esclava de su galán” ¿Cómo entenderemos este final si no es considerando la obra como una mera comedia de enredo en donde no sirve de nada la anagnórisis del origen noble de la protagonista que le repondría socialmente en su *status* y por lo tanto digna de tomar por esposo a Don Juan?

Bien es cierto que la resolución de los esponsales de su hijo con Serafina se realiza breves segundos antes de producirse esta anagnórisis, no valiéndole para nada saber que esa era la mujer a la que su hijo quería; una vez que lo sabe no reacciona y dice quedar “suspense/ de lo que mirando estoy”[...] porque tan bizarros hechos/ merecen premios mayores” quedando en el aire ese destino excelso al que reservaba a Doña Elena.

En manos de Trigueros la obra se estructuró y resolvió pensando en su ideario estético y político -como ya hemos dicho-, teniendo muy presente el gusto del público selecto que debería de haberse encontrado en la sala. El mismo adaptador nos dijo : “no he tenido que hacer mutación alguna en la acción, ni en su progreso...” (Prólogo), olvidando -quizás *ex profeso*- referir el cambio producido en el desenlace que otorga otra intencionalidad a la obra. Eso sí, “La única diferencia consiste -dice- en que yo he hecho más sensibles estas unidades -dice-” (Prólogo) ;Y de qué manera!

## I. ESTRUCTURA

Cuando Trigueros prologa la obra -como todos los de su generación- escribe su preceptiva neoclásica personal, en donde se conjuga la teoría con la práctica. Es un texto relativamente breve que, desde el punto de la organización del contenido se puede dividir en tres bloques:

- a) Teoría sobre su concepción dramática (“La comedia que Lope intituló...presentados con estimación”).
- b) Práctica concreta en *La esclavizada* (“ La presente comedia...no tiene una docena que sea propia”).
- c) Conclusión y resumen sobre el estado de nuestro teatro (“No me paro a examinar...llamando hacia éstos la atención de los lectores”).

Pero una vez que ha dado por concluida su ‘advertencia’ o prólogo recuerda que no ha dicho nada sobre “...el número de actos o descansos” en que se ha de dividir una comedia y añade extemporáneamente el último párrafo en donde se recoge su opinión sobre este problema.

Como toda la tradición neoclásica en la que se inserta, divide su obra en cinco actos porque, dice, “ha sido necesario romper cuatro veces la cadena y enlace de las interlocuciones”. No es cierto que fuese necesario nada, dado que previamente nos ha confesado que “no es esencial a ningún drama el determinado número de actos o descansos y que pueden ser igualmente buenos con uno, con dos, tres o cuatro o cinco o quizás más”. Lo que sí es cierto es que aprovecha el texto de Lope a partir de la segunda jornada ( ya nos había dado las razones en su Prólogo para esta decisión) y valiéndose de los cambios de escena existentes en el texto de Lope, él los transforma en diferentes Actos (la Segunda Jornada de Lope tiene 4 cuadros que pasan a ser los tres primeros actos de Trigueros; la tercera Jornada que tiene dos cuadros, se transforman en el cuarto y quinto Acto en manos de Trigueros), haciendo coincidir los vacíos escénicos<sup>xxvi</sup> con el final de sus Actos (excepto su Acto segundo que recoge dos breves cuadros de Lope, tal como se puede comprobar en el Anexo I).

La comedia, que toma la fábula fundamentalmente de la obra de Lope (*La esclava de su galán*) será rebautizada en manos del adaptador como *La esclavizada*, cambio justificado en parte “por no presentar una verdadera esclava, en parte por huir de la genuina significación de la palabra ‘galán’, que ni se verifica en ella, ni me pareció la más decente” -dice el autor en el Prólogo. El adjetivo sustantivado recoge a las mil maravillas el carácter de nuestra protagonista -Doña Elena Téllez de Ovando- que lejos de ‘ser’ una esclava<sup>xxvii</sup>, ‘está’ esclavizada del amor que siente por D. Juan de Valdivia,

sentimiento que debe ser superado razonablemente. Pero dado que todo es fingimiento, no hay nada de qué arrepentirse sino perseverar hasta obtener el fin propuesto. La dama sacrificada en manos de Trigueros es Serafina, que cede gustosa a su enamorado por unas razones bien convincentes: 1) existe otra mujer que ama a la misma persona antes que ella y, además, es una amor correspondido; 2) a ella le compensa esa pérdida el hecho de haber descubierto que tiene una hermana (Dña. Elena); es algo así como en el caso de *El delincuente honrado* cuando Torcuato marcha sin pena al patíbulo dado que le compensa el haber podido abrazar a su padre al que acaba de conocer.

Llevan a cabo la fábula de la obra de Trigueros el mismo número de personajes principales que los que presenta Lope para la suya y, salvo la especificación de los nombres de esa masa plebeya de los criados que no interesa conocer en la sociedad de Lope, en ambos es, igualmente, semejante el número de personajes secundarios. Se mantienen los nombres propios y se especifican los apellidos en la obra refundida, quizás para realzar a la burguesía o mesocracia, clase social a la que pertenecen sus personajes. A partir del Segundo Acto en el que se produce la anagnórisis de Doña Elena ante los ojos de Don Juan y la reconciliación de padre e hijo, el resto de la obra se convierte en una mera intriga amorosa entre dos damas y un galán. Cada uno de los autores la resuelve de forma diferente: a Lope le ha condicionado el *status* social de la esclava; para Trigueros, no, dado que todo su fingimiento se hizo pensando en salvar un amor puro, a lo que se une las cualidades positivas de la persona.

El cumplimiento de las tres unidades se lleva con una concepción férrea y estricta, de tal forma que prescinde de la Primera Jornada de Lope ya que transcurren 30 días entre ésta y la segunda, razón más que suficiente para ser eliminada en manos de Trigueros si quería conservar el precepto de la unidad de tiempo. Breves referencias o pequeños detalles -aunque hay muy pocos- perfilan aún más esta unidad que harán que a Doña Elena le sienten mal en la comida unos berros, entre los que pudiera haber ido algún ‘anapelo’<sup>xxviii</sup> y no en la cena, como se comenta en la obra de Lope. De esta forma toda la trama que viene a continuación puede seguir desarrollándose en esa misma jornada temporal y no al día siguiente.

La acción o fábula se presenta dividida en 5 Actos lo que antes se recoge en 2. Si se ha prescindido de la Primera Jornada por las razones ya comentadas, el material reutilizado de la Segunda y Tercera se reparte irregularmente, sobre todo, en el primero, segundo y quinto Acto, como se puede apreciar en los cuadros realizados al efecto. Por ello damos como válidas las palabras del autor recogidas en la Advertencia de la obra:

“Estas mutaciones han obligado a hacer muchas en los versos y ha sido forzoso añadir muchos nuevos en lugar de toda la jornada que se hecha fuera; sin embargo el mayor número es de su primer autor y hay acto en que el corrector no tiene una docena que sea propia”. Es evidente que el total de versos recogidos de Lope (1960vv) es inferior al que impone a su obra (2529vv.), sin que ello signifique que el texto de Lope ha sido reutilizado en su totalidad por el refundidor. Por ejemplo: en la Jornada segunda, cuadro I (= Acto primero de Trigueros) Lope le da una extensión de 294 vv. y Trigueros 535vv. para dejar la fábula en el mismo punto del desarrollo. De ellos, no toma prestados 41 y el resto los altera parcialmente, predominando la expansión o hipertrofia verbal para muchos conceptos. Alguno de estos pormenores pueden comprobarse en los cuadros ofrecidos, aunque son tantas sutilezas que no saciará el lector su curiosidad si no es con la lectura de ambas obras. Señalar, por último dentro de este apartado, cómo Trigueros crea completamente su Acto segundo (503vv.), siendo una medida excepcional ya que lo normal es un seguimiento cercano al modelo.

En cuanto a la versificación, debemos decir que Trigueros sigue muy de cerca a su modelo dado que la polimetría presente en *La esclava de su galán* no es excesiva y, además, las estrofas más utilizadas son el romance y la redondilla, ambas caracterizadas por su sencillez y homogeneidad por lo que no tenía mucho que alterar dado que los preceptistas neoclásicos siempre las habían recomendado<sup>xxix</sup>. La presencia de una tirada de casi 100 versos en ‘silva’ es lo que destacaríamos sin encontrar un motivo aparente para que Trigueros la conservase ya que originariamente se encuentra en la de Lope. Podría haber resuelto este caso lo mismo que hace con dos octavas reales (Jornada Tercera de Lope) que las reconvierte en redondillas, estrofa más española y apreciada por el gusto neoclásico.

## II. INTENCIONALIDAD.

Uno de los problemas fundamentales de los refundidores fue cuidar la verosimilitud, tanto por lo que se decía, por cómo se decía. Trigueros, no ajeno a esta cuestión, busca desafortadamente la claridad en la exposición y, en particular, se empeña en superar el retoricismo expresivo que caracteriza al teatro del Siglo de Oro. Según palabras de Vellón, ha de conseguirse que “La obra [sea] la plasmación programática de una idea, cuya actualización escénica se realiza por medio de un sistema semánticamente organizado como ilustración de unos presupuestos ideológicos”<sup>xxx</sup>,

definición que ha sabido recoger perfectamente la labor que habían realizado los refundidores. Desde un doble campo actúa Trigueros: 1) en el léxico-semántico; y 2) en el estudio psicológico de los personajes.

Abordar exhaustivamente los dos apartados debe quedar para futuros trabajos doctorales, pero no me exime de presentar, a modo de ejemplo, algunos casos significativos que avalen mis palabras anteriores. Don Fernando, cuando se encuentra enfadado con su hijo, le llama “aquel villano”(v. 43); “majadero” (v. 1675). En manos de Trigueros, aún sin ocultar el enfado que tiene con él, se dulcifican sus expresiones pasando a ser, solamente “aquel mal hijo” (v.167). Si a Elena (la esclava) se le llama “perra” (v.1689) en el texto de Lope, para Trigueros es la “hija” (v.2189). Pero no menos duros son los adjetivos que Elena dedica a Pedro -el criado de Don Juan- al enterarse que su prometido se iba a casar con Serafina:

“...¡Ah, traidor!  
¡fementido, infame, perro!  
(vv. 1738-1739)

expresiones que desaparecerán del texto de Trigueros, asomando a sus labios el amable apelativo de “vil tercero” por no recordarle que se había convertido en un vulgar “celestino”.

El hijo perdido para Trigueros está solamente “descarriado” y para Lope está perdido porque “ha dado en ser soldado” como reflejo de una realidad social muy frecuente y mal reputada. La “pasión” que siente Dña. Elena, en manos de Lope se convierte en una actitud “amorosa”, suma de sentimientos peligrosos que la han conducido a hacer una “fineza”<sup>xxx</sup> a su enamorado, a consecuencia de lo cual “ha hecho /esclavo mi corazón” (vv. 208-209). Esta misma “pasión” para Trigueros es solamente “constante”, adjetivo con el que entendemos que el ‘furor’ de la pasión lo hemos convertido en algo más ‘apacible’, propio del mismo hábito de la costumbre. Por estos escasos versos ya podemos intuir la diferente concepción que del amor tienen ambos autores: para Trigueros es un sentimiento estable; para Lope se convierte en algo irreflexivo, digno de ser censurado en manos del refundidor y razón más que suficiente para no seguir el planteamiento de Lope, que hace que Doña Elena no sea la elegida para ser la esposa de su hijo.

A medida que va avanzando la acción Doña Elena tomará conciencia de su personaje y se hace valer como mujer. Al inicio del Acto Quinto se enfrenta con su rival, Doña Serafina, mostrándose amante del ‘trabajo’ por ser dedicación respetable y

honrosa de todos los seres humanos. Gracias a él se realizan las personas y se obtiene la verdadera libertad. Nada se ha de dejar a la diosa Fortuna, esa diosa que jugaba con el destino de los hombres: por ello, si en otras ocasiones se tiende a la expansión verbal, en esta invocación mitológica (dos octavas reales en Lope) quedan reducidas a una triste redondilla en pro de una transparencia semasiológica y a la inmediata comprensibilidad del juego semántico. La ‘dulzura’ que recorre el texto de Trigueros (Loca---fea) se extiende también al trato que los ‘señores’ dispensan a sus criados viniendo aludidos, generalmente, con pronombres de cortesía, aunque eso sí, no están dispuestos a que ningún criado les ‘aleccione’ con ningún cuentecillo del que se debe sacar la moraleja, por lo que desaparecen drásticamente en manos de Trigueros<sup>xxxii</sup>.

Todos estos cambios se efectúan con una finalidad: se ha de presentar el matrimonio como el bien más apetecido del hombre y el hecho más supremo para el Estado. Si en algún momento pasó por su mente oponerse al matrimonio de su hijo (aunque lo echa por esta causa), cambia rápidamente de pensamiento:

“¿Es, por ventura, algún crimen  
 pensar en el nudo santo  
 del matrimonio? Yo mismo  
 quedé acaso celibato?”

(vv. 312-315)

Como la mente de Trigueros está guiada por una idea fija, como todos su contemporáneos ilustrados, pues encuentra una doble respuesta para satisfacer esas preguntas retóricas que no podían ser otra cosa que las que se estaban haciendo los ciudadanos.

“El Estado ha de ser libre  
 y jamás los padres buenos,  
 porque medien intereses,  
 fuerzan los hijos en esto;  
 quererlos consiste en darles  
 gusto, virtud y provecho,  
 porque intentar condenarlos  
 es, señor, aborrecerlos.  
 El sagrado matrimonio  
 es, también, un sacramento  
 para quien en Dios le busca

fuelle de dicha y contento;  
 por quien Dios dice que dejen  
 hermanos, padres y abuelos”  
 (vv. 1162-1175).

Pero debe existir una razón por la que un padre tenga reticencias o miedo al sólo anuncio de su hijo cuando le hace saber sus intenciones de matrimonio. Es posible que Trigueros encuentre otro motivo aleccionador para los jóvenes al presentarnos las diferencias palpables existentes entre el tipo de amor que él conoció y el que hoy día se practica

“¿Más, hoy día? Amores tibios:  
 si vamos, bien; si no vamos,  
 dos días hacer que hacemos.<sup>xxxiii</sup>  
 mucho estudio, mucho aplauso;  
 si se descubre que es rico,  
 echad la red y pescarlo;  
 si es pobre, fuera y otro...  
 ¡Oh, qué tiempos los pasados!”  
 (vv. 334-341).

A pesar de todo, no estaría en contra de esta decisión si él hubiera visto que su hijo había empezado ‘a amar’; pero la realidad es otra: él asegura que ha empezado a “ser amado”. Esta pequeña sutileza no viene nada más que a confirmar la superioridad del hombre en la sociedad del siglo XVIII, que no acepta que la mujer pueda llegar a tomar una iniciativa en esta materia (pues quedaría fuera de contexto hablar de ‘machismo’); en cuanto a la educación, queda muy lejos el que ésta pueda ser instruida para algo más que no sea la procreación<sup>xxxiv</sup>.

Sin embargo, Don Juan, opina de forma diferente con respecto a su amada pues, aunque no sabe nada más que su nombre -Elena Ovando, dice el criado Pedro-, para él no es preciso saber más allá de que es “virtuosa / [...] fina, sagaz y hermosa” (vv.22-23) escapándosele que, a pesar de ser mujer, sabe escribir pues, cuando es vendida por esclava se le reconoce un “entendimiento raro” (v. 399) ya que es “virtuosa”, “canta, baila, cuenta y escribe” (v.406), características muy avanzadas para una mujer de su época, y propias de la dama y no de una esclava. Resuelto y muy firme en sus sentimientos (frente al veleta de Juan que presenta Lope), no gusta de entretener a las

damas (dice Doña Elena que tiene “un leal corazón” v.481), pese a lo que opine su padre que no le cree capaz de amar seriamente. Lo cierto es que la elección que realiza al inicio de la obra sigue siendo válida hasta el momento del matrimonio, reafirmando con su comportamiento el doble mensaje de la obra: matrimonio, y constancia a los primeros sentimientos.

### III. CONCLUSIÓN

Estas palabras nos deben de haber hecho ver que Trigueros construye su propia obra, suprimiendo, añadiendo tantas escenas y, sobre todo, cambiando el final de la misma y con ello la intencionalidad de la obra. De esta forma consigue estar muy cerca de sus amigos sevillanos que estaban apostando por el racionalismo sentimental y al que también él se había acercado con la creación de *El precipitado*<sup>xxxv</sup>. Con esta adaptación ha conseguido contribuir, igualmente, a la “gran tarea patriótica” que consistió en revisar ciertas obras de teatro del Siglo de Oro y transformarlas en obras arregladas con las que piensa instruir al auditorio y que, pese a que no son las obras demandadas, se empeña en esta labor vinculando el final de las mismas a su dimensión moral e ideológica lo que le condujo -tal como dice Javier Vellón- a no “reivindicar las calidades del pasado, sino que la intertextualidad tiene como fin la negación del modelo, en una labor de lectura política que, como buen neoclásico, no puede desvincular de la estética”<sup>xxxvi</sup>, o como bastantes años antes había dicho Luzán, Trigueros no buscó en Lope un modelo para imitar “sino un inmenso depósito de donde saldrá rico de preciosidades poéticas quien entre a elegir con discernimiento y gusto”, hecho que corroboramos tras el examen de *La esclavizada* que, por haber quedado inédita en su momento, no habíamos tenido ocasión de valorarla. Estamos en condiciones -al menos mi persona- de responder a la pregunta que quedó al inicio sin respuesta: Trigueros hubiera sido capaz de interesar al público de su época si hubiera tenido ocasión de presentar este trabajo. Espero que mi crítica se haya plasmado sin ceño y les haya animado a su lectura que podrán hacer, desde este momento, al presentarles esta edición en doble columna: el texto de Trigueros frente a su modelo, el texto de Lope del que se valió nuestro refundidor. Es una novedad que debería ser imitada por nuestros editores pues facilita la labor crítica que cada uno debe hacer sin dirigismos ni cortapisas.

LOPE DE VEGA : Jornada Segunda  
CÁNDIDO M. TRIGUEROS : Acto Primero

PERSONAJES	Nº DE VERSOS	TOTAL	ESTROFAS	CUADRO	ESCENA	PERSONAJES	Nº DE VERSOS	TOTAL
LEONARDO PEDRO JUAN	1-37	37	RENDONDIL. (Falta 1v.)	i				
					i	D. JUAN PEDRO	1-124	
					ii	D. JUAN D. LEONARDO	125-159	
LEONARDO FERNANDO FABIO	38-70	33	RENDONDIL		iii	D. LEONARDO D. FERNANDO FABIO	160-212	53
LEONARDO FERNANDO FABIO ALBERTO (sold.)	71-113	43	REDONDIL. (71-79) ROMANCE (80-113)		iv	D. LEONARDO D. FERNANDO FABIO SOLDADO	213-219	7
					v	D. FERNANDO FABIO SOLDADO	220-293	74
					vi	D. FERNANDO FABIO	294-298	
					[vi bis]	D. FERNANDO	299-381	
FERNANDO ELENA ALBERTO	113-200	87	ROMANCE á - o		VII	D. FERNANDO Dña. ELENA SOLDADO	381-451	71
					[VII bis]	D. FERNANDO SOLDADO	452-455	
FERNANDO ELENA	201-204	4	ROMANCE á - o					
ELENA	205-244	49	QUINTILLAS		VIII	Dña. ELENA	456-490	
ELENA FABIO	245-294	50	QUINTILLAS		IX	Dña. ELENA FABIO	491-535	

LOPE DE VEGA : Jornada Segunda  
CÁNDIDO M. TRIGUEROS : Acto Segundo

PERSONAJES	Nº DE VERSOS	TOTAL	ESTROFAS	CUADRO	ESCENA	PERSONAJES	Nº DE VERSOS	TOTAL
PEDRO SERAFINA JUAN	295-360	66	REDONDILLAS	I				
					I	Don JUAN PEDRO	536- 579	
JUAN PEDRO	361- 425	65 (falta 1v.)	REDONDILLAS (igual Act.I escl)					
					II	Dña. SERAFINA PEDRO	580 - 653	
FERNANDO ELENA	426-536	111	REDONDILLAS					

				III	Dña. SERAFINA Don RICARDO	654 - 674	
				IV	Don RICARDO Doña ELENA FABIO	675 - 684	10
				[ iv bis ]	Don RICARDO Dña ELENA	685 - 691	
ELENA	537-573	37	QUINTILLAS				
				V	Dña. ELENA	692 - 723	
				VI	Dña. ELENA FABIO	724 - 743	
				VII	Doña ELENA Don JUAN PEDRO	744 - 863	12
				VIII	Doña ELENA Don JUAN	864 - 893	
				IX	Don KUAN Doña ELENA Doña SERAFINA PEDRO	894 - 933	40
				X	Don JUAN Doña ELENA Doña SERAFINA PEDRO FINEA	934 - 940	7
				XI	Don JUAN Doña ELENA PEDRO	941 - 1020	80
				[ XI bis ]	Don JUAN PEDRO	1021 - 1038	

LOPE DE VEGA : Jornada Segunda  
CÁNDIDO M. TRIGUEROS : Acto Tercero

PERSONAJES	Nº DE VERSOS	TOTAL	ESTROFAS	CUADRO	ESCENA	PERSONAJES	Nº DE VERSOS	TC
FLORENCIO RICARDO	574 - 607	34	SILVA		I	RICARDO FLORENCIO	1039 - 1079	
FLORENCIO RICARDO ELENA FABIO	608- 622	15	SILVA					
FLORENCIO RICARDO ELENA	623 -672	50	SILVA		II	RICARDO FLORENCIO Doña ELENA	1080 - 1131	52
ELENA FABIO	673 - 693	21	ROMANCE: é-o		III	Doña ELENA FABIO	1132 - 1137	
					[ III bis ]	Doña ELENA FABIO Don FERNANDO	1138 - 1269	13
					IV	FABIO	1270 - 1297	
					V	FABIO Don JUAN PEDRO	1294 - 1351	58
					VI	Don JUAN PEDRO	1352-1391	
JUAN PEDRO ELENA	694 -832	139	ROMANCE: é-o					

					VII	Don JUAN PEDRO Don FERNANDO	1391 -1480	10
PEDRO ELENA JUAN SERAFINA	833 -861	29						
					VIII	Don JUAN PEDRO Don FERNANDO LEONARDO	1481 -1542	62
PEDRO ELENA JUAN SERAFINA FINEA	862 -866	5	ROMANCE: á-a					
PEDRO ELENA JUAN	866 -925	60	ROMANCE: Á-a					
PEDRO JUAN	926 - 928	3	ROMANCE: á-a					

## LOPE DE VEGA : Jornada Tercera CÁNDIDO M. TRIGUEROS : Acto Quinto

PERSONAJES	Nº DE VERSOS	TOTAL	ESTROFAS	CUADRO	ESCENA	PERSONAJES	Nº DE VERSOS	TOTAL
ELENA SERAFINA FINEA	1514 - 1577	64	REDONDILLAS		I	Doña SERAFINA Doña ELENA FINEA	2013 - 2084	
ELENA	1578 - 1593	16	OCTAVA REAL		II	Doña ELENA PEDRO Don JUAN	2085 - 2140	
ELENA JUAN PEDRO	1594 - 1645	52	REDONDILLAS					
ELENA PEDRO JUAN FERNANDO	1646 - 1682	37	ROMANCE é - o		III	Doña ELENA PEDRO Don JUAN Don FERNANDO	2141 - 2183	
ELENA PEDRO FERNANDO	1683 - 1708	26	ROMANCE é - o		[ III bis]	Doña ELENA PEDRO Don FERNANDO	2184 - 2195	
ELENA PEDRO	1709 - 1747	39	ROMANCE: é - o		IV	Doña ELENA PEDRO	2196 - 2238	
ELENA PEDRO LEONARDO SERAFINA FINEA	1748 - 1757	10	ROMANCE: é - o		V	Doña ELENA PEDRO Don LEONARDO Doña SERAFINA FINEA	2239 - 2254	
ELENA PEDRO LEONARDO SERAFINA FINEA FERNANDO JUAN EL NOTARIO	1758 - 1830	83	REDONDILLAS		VI	Doña ELENA PEDRO Don LEONARDO Doña SERAFINA FINEA Don FERNANDO Don JUAN EL NOTARIO	2255 - 2308	
ELENA PEDRO LEONARDO SERAFINA FINEA FERNANDO JUAN EL NOTARIO FABIO	1831 - 1839	9	ROMANCE: é - o		VII	Doña ELENA PEDRO Don LEONARDO Doña SERAFINA FINEA Don FERNANDO Don JUAN EL NOTARIO FABIO	2309 - 2319	
ELENA PEDRO LEONARDO SERAFINA FINEA	1840 - 1961	121	ROMANCE: é - o		VIII	Doña ELENA Don LEONARDO Doña SERAFINA Don FERNANDO Don JUAN	2320 - 2529	

FERNANDO JUAN FABIO EL NOTARIO					FABIO EL NOTARIO Don RICARDO Don FLORENCIO		
---	--	--	--	--	---	--	--

## ***LA ESCLAVIZADA***

Comedia

*conceditur*

*Amare et sapere vix Dijs*

**Publ. Syr. fragm.**

**Advertencia**

La comedia que Lope intituló *La esclava de su galán*, y que, en parte, por no presentar una verdadera esclava, en parte por huir de la genuina significación de la palabra *galán*, que ni se verifica en ella, ni me pareció la más decente, sale con el título de *La esclavizada*; es una de aquellas que conservan el verdadero carácter y tono cómico, mucho mejor que las más que se suelen representar. Como las comedias no son de una sola clase, ésta no deja de serlo, aunque en ella no haya carácter alguno moral que se intente ridiculizar; basta que pinte las costumbres vulgares de un modo que divierta. De esta clase hay algunas entre los antiguos, y aún entre todas las Naciones modernas; pero ninguna tiene mayor número de ellas que la nuestra; y puede llamarse esta especie verdaderamente cómica, la **comedia española**: nosotros las nombramos comedias de **capa y espada**, y tenemos muchas, que con muy leves mutaciones serían excelentes.

Siendo éstas como son rigurosas comedias, deben entenderse sujetas a todas las reglas que son comunes a la comedia en general; pero como tan propias de nuestra nación, participan también de otras, que no deben irse a buscar, ni entre los antiguos, ni entre las demás Naciones modernas. El estilo, el tono, las costumbres, son todas nuestras; y las expresiones que entre otros parecerían o poco o demasiado expresivas, son aquí una verdadera pintura de la Naturaleza: el estudiado afeite de las conversaciones, las delicadezas de las frases, la extensión de los discursos que encantan a otras Naciones en sus dramas, parecerían en éstos languideces, extravagancias e hinchazón. La viveza, el fuego, la agudeza, la facilidad de imaginar -que son prendas nuestras- lo son también de nuestros dramas.

Pero no por eso están ellos exentos de las reglas esenciales y fundamentales de toda obra de teatro: deben representar una acción sola y completa, en un solo tiempo y lugar, todo lo cual contribuye a que sostengan un solo interés, sin cuya unidad ninguna obra teatral puede ser agradable a las gentes de gusto y discernimiento. Si alguna de ellas contiene o más o menos de lo que constituye la acción que interesa al espectador; si se extravía por demasiados rodeos y no va derecha hacia su fin; si admite personas que no son necesarias o muy íntimamente unidas con las que lo son; si

presenta incidentes inverosímiles o situaciones falsas; si desampara el teatro de manera que estén como descosidas las conversaciones; si no está el todo de tal modo dispuesto que unas cosas exciten el deseo de ver las otras que siguen hasta el fin; si este no está desenlazado y prevenido de modo que todos los personajes queden satisfechos o tengan razón suficiente para estarlo; en fin, si se falta cualquiera de los principios dramáticos esenciales, ya sea en la fábula, ya en su disposición, en su manejo, en su fin, en su estilo, en su lenguaje, en sus costumbres, en su tono, en este caso, tanto éstas como cualquiera otra especie de comedias, no pueden ser del agrado de las gentes de buen gusto, ni aun de las vulgares que se paren a reflexionar; y mucho peor sería si en estos dramas como suele suceder, se encontrase malas costumbres autorizadas y aprobadas con la felicidad y desórdenes perjudiciales, presentados con estimación.

La presente comedia ha tenido muy poco que variar en su invención; sin embargo, para dejar a todos satisfechos en la catástrofe, se han aumentado algunas hipótesis o suposiciones, que añaden a ella un descubrimiento feliz. D<sup>a</sup>. Serafina, Leonardo y Ricardo quedan en la antigua desairados y descontentos; mas en la presente van satisfechos y con algún grado de contentamiento. Vea aquí la fábula.

D<sup>a</sup> Ana de Ovando pasó a América con su primer marido, dejando en Sevilla dos hijos que son D. Leonardo y D<sup>a</sup> Serafina Arguelles de Ovando. Muerto en breve su marido, casó en segundas nupcias con D. Diego Téllez de que solamente hubo a D<sup>a</sup> Elena Téllez de Ovando; descompuesta D<sup>a</sup> Ana con su marido por un pleito, tuvo éste a la hija en un convento separada de sí y de su madre, hasta que ganado aquél, se vino con ella a Sevilla; pero apenas llegó y puso casa en Triana, se murió sin dejar a D<sup>a</sup> Elena conocimiento de sus deudos paternos ni maternos. En este estado se enamoró de D. Juan de Valdivia que seguía para clérigo, pero que lleno de amores, intentó sacar unos despachos para casarse con ella. Súpolo D. Fernando Valdivia, su padre, y, aunque le amaba mucho, llevado de un primer movimiento, le arrojó de sí, y le obligó a que se huyese. Por vergüenza de volverse atrás, siguió aparentando dureza y llegó a buscar un esclavo o esclava que le cuidase y a quien decía que dejaría su mucha hacienda. D<sup>a</sup> Elena, sin recurso, escribió a su madre lo que le pasaba y, entre tanto, por si pudiese atraer a D. Fernando y por evitar que le ganase otro la voluntad contra su hijo, hizo que un criado suyo se disfrazase y la vendiese por esclava a D. Fernando; a ese mismo tiempo volvió D. Juan a Sevilla y le recogió D. Leonardo, amigo y vecino de su padre y

cuya hermana, D<sup>a</sup> Serafina, deseaba casarse con D. Juan. En tal estado comienza la acción de la comedia.

¿Cuál será el éxito de la venta y esclavizamiento de D<sup>a</sup> Elena? ¿Se casará con D. Juan a gusto de todos? Ve aquí la duda en que estriba todo el interés y constituye la acción continua: se casa al fin con él, descubriéndose ser hermana de D<sup>a</sup>. Serafina y D. Leonardo, y prima de D. Ricardo, sobrino de su padre y primo de sus hermanos por otro lado, y se añade que lleva 50.000 pesos de dote: ve aquí una acción final o catástrofe mixta con descubrimiento y que contiene una felicidad completa. La misma naturaleza de esta acción traía consigo la unidad de lugar e interés, que en efecto observó Lope: no ha habido ahora que hacer otra cosa que hacer esta unidad más sensible. No sucedió así con la unidad de tiempo: Lope comenzó su drama demasiado presto y llenó la primera jornada con hechos que son fuera de la acción, y perteneciendo a la hipótesis anterior: deberían constituir el prólogo oculto; por esto mismo se vio forzado a quebrantar la unidad de tiempo. Ésta se ha restituido ahora comenzando la comedia donde comienza su verdadera acción y repartiendo, según acomoda, todo lo anterior que es necesario saber.

Estas mutaciones han obligado a hacer muchas en los versos y ha sido forzoso añadir muchos nuevos en lugar de toda la jornada que se hecha fuera; sin embargo, el mayor número es de su primer autor y hay acto en que el corrector no tiene una docena que sea propia.

No me paro a examinar si el famoso Mr. Linguer tuvo para publicar su teatro español otro intento que el desaciar{sic} espíritu paradójico, queriendo mostrar a sus compatriotas que en España hay verdaderas comedias, cosa increíble y nueva para aquellos señores; pero ora tuviese, ora no tuviese otro intento, no se puede negar que tuvo buena elección en escoger esta comedia, sin embargo de no representarse comúnmente, porque en ella tiene Lope muchas cosas que le acreditan de ingenio verdaderamente cómico. Tampoco me pararé a investigar si su versión es o no es exacta y puntual; pero creo que si hubiese sido menos exacto, nos hubiera hecho más honor: si hubiera omitido todo aquello que no era hijo del genio de Lope, sino del gusto del vulgacho que le pagaba, hubiera, sin duda, dado a sus compatriotas mejor idea a aquel feliz y fertilísimo talento. Cada día están saliendo en Francia obras tomadas de otras

naciones, cuyos traductores omitiendo lo que podría molestar a su Nación, dan una idea más ventajosa y segura de los autores extranjeros, grajeándose tales traductores la aprobación de sus compatriotas con poco trabajo, hacen honor a los mismos que les inventaron aquellas mismas obras que con su(s) esmero ponen en estado de que ellos mismos puedan pasar por originales. Si nuestras obras de teatro hubiesen tenido semejantes traductores, es posible que fuera de España corriese de nosotros una opinión más equitativa; pero o no se han presentado las gracias y méritos de nuestros escritores, o se han presentado sepultadas entre sus defectos y llamando hacia éstos la atención de los lectores.

Es superfluo repetir que no es esencial a ningún drama el determinado número de actos o descansos, y que pueden ser igualmente buenos con uno, con dos, tres, cuatro o cinco, o quizás con más. En la presente comedia hay cinco, porque ha sido necesario romper cuatro veces la cadena y enlace de las interlocuciones. He cuidado también de que su duración no sea demasiado larga. Consta de 2508 versos, casi todos de 8 sílabas, cuya duración, incluyendo el exceso de algunos que son de once, equivaldrá a poco más de 1900 endecasílabos, la cual, en representación cómica, no puede pasar mucho más allá de hora y media. Basta de advertencia.

---

i. [La introducción está publicada en el libro *Otro Lope no ha de haber*. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega, A cura de M.G. Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2000, vol. III, pp. 97-128. Se ha actualizado la bibliografía. Se ha modernizado el texto de C.. Trigueros}

L. F. de Moratín, *La derrota de los pedantes. Sátira contra los vicios de la poesía española*, Ed. de J. Dowling, Barcelona, Labor, 1973, p. 79.

ii. “Amar y saber sólo a los Dioses les es concedido”. Agradezco a la doctora Emma Falque la traducción y localización del autor. Cfr. Ludwig Bieler, *Historia de la Literatura Romana*, Versión española de M. Sánchez Gil, Gredos, 1972, pp. 159-160. Esta frase aparece en la portada del texto manuscrito de *La esclavizada*, de Trigueros.

iii. J.A. Ríos Carratalá, reseña a F. Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987, en *Cuadernos de investigación filológica*, Tomo XIV, (1988), p. 171.

iv. Francisco Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado*,... op. cit., p. 172

v. Es posible que incluso compartieran tertulia literaria en Madrid dado que Trigueros hubo de abandonar Carmona entre el 1 de junio de 1785 (última fecha de una carta desde esta ciudad) y el 23 de junio de 1786 (primera carta fechada en Madrid). Muere en ésta última ciudad el 20 de mayo de 1798.

vi. Manuel José Quintana, *Obras completas del Excmo. Manuel José Quintana*, Madrid, BAE, 1946, p. 80. Las tres siguientes citas pertenecen al mismo texto y página.

vii. Cfr. P. Garelli, “Ramón de la Cruz, adaptador de melodramas metastasianos”, *Teatro Español del siglo XVIII*, Ed. a cargo de Joseph Maria Sala Valldaura, Lérida, 1994, vol. II, pp.447-473; p. 451; y F. Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, op. cit., pp. 189-190 y 230-234.

viii. Para conocer de forma escueta y precisa esta crítica, remito al trabajo sistemático que sobre este tema ha escrito Juan Carlos de Miguel y Canuto, “Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la *Poética* de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)”, *Criticón*, 62, (1994), pp. 33-56.

ix. Antonio Alcalá Galiano fue uno de los pioneros en apreciar y valorar este trabajo de Trigueros y sus refundiciones. Lo dejó impreso en la *Introducción a El teatro español o Colección de dramas escogidos de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Moreto, Roxas, Solís, Moratín y otros célebres escritores, precedida de una breve noticia de la Escena española y de los autores que la han ilustrado*, Londres, J. Smallfield, 1817-21, 4 vols., cuando comenta el buen trabajo de Trigueros y la ‘aprobación del público español’. El otro ‘restaurador’ de Lope fue Dionisio Solís. Para este autor en relación a Lope cfr. Felipe Pedraza, “Lope revisado y corregido: refundiciones decimonónicas de su obra teatral”, *Studia Aurea*, Actas del III Congreso de la AISO, Toulouse, 1993, Navarra-Toulouse, 1996, pp. 269-277.

x. Esta obra se estrenó en el teatro madrileño de La Cruz, el 22 de enero de 1800, tras haber sido censurada y prohibida su representación por Ignacio López de Ayala por considerar “nocivo e inverosímil que un rey confiese en privado sus delitos para lograr la absolución de su pueblo” (Cfr. Francisco Aguilar Piñal, “Las refundiciones en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 33-41; p.38). Han sido comentadas las diversas y prolíficas representaciones de esta obra en el primer cuarto del siglo XIX, tanto en Madrid como en Sevilla (Cfr. Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore, 1935. Y Francisco Aguilar Piñal, *Cartelera prerromántica sevillana (!800-1836)*, CSIC, Cuadernos Bibliográficos, nº22, 1968, p. 40). Según Menéndez Pelayo, Trigueros “dio y ganó la primera batalla romántica treinta años antes del Romanticismo” al hacer la adaptación de esta obra (Cfr. *El teatro de Lope de Vega*, IX, Santander, CSIC-Aldus, 1949, pp. 175-176). Aporto como novedad la censura que se dio para que pudiera representarse en Sevilla en la temporada de 1816. Dice así; “De orden del Sr. Provisor General de este Arzobispado, he visto la tragedia intitulada *Sancho Ortiz de las Roellas* [sic], y no he hallado cosa que se oponga al [sic] moral y buenas costumbres. Sevilla, 29 de noviembre de 1816. Juan Moreno de Zaldarriaga. Cura [rúbrica]. Entregada corriente en 4 de diciembre” (Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla, Sección Justicia, III, leg. 3096. En adelante: APAS).

xi. Fue remitida a la censura sevillana -conjuntamente a otras obras y sainetes- de los eclesiásticos del Colegio del Santo Ángel, el 5 de diciembre de 1816. Se recoge lo siguiente en el documento: “Dirijo a V.R. los Dragmas anotados en esta otra hoja, para que se sirva comisionarlos a los individuos de esa Santa Comunidad que tenga a bien, a fin de que los inspeccionen y pongan su censura, en razón de si contienen algo contra el [sic] sano moral y buenas costumbres. Dios guarde a V.R. m.a. Sevilla, diciembre 5, de 1816 [Firma y rúbrica: de Miranda.] Dirigida al P. Rector del Colegio del Santo Ángel [Otro folio]: *El villano. El Danubio. Vien vengas mal si vienes solo. La posada ó Calavera escarmentado. El sabio en su retiro. Hernán Cortés en Tabasco. El Duque de viseo. La moza de Cántaro. Antes que cases, mira lo que haces. El mostruo de la fortuna y labandera de Nápoles. El celoso y la tonta. Maleta. La prudente Abigail. Sainetes: Los peluqueros, 1º parte. La manchega honrrada. Perio el empedrador. La soberbia castigada*”. En el mismo folio y con caligrafía distinta se puso lo siguiente: “Están corrientes los expresados dracmas, no hay reparos en su representación. Fray José de San Martín [Rúbrica]. (APAS, Sección III, Justicia, leg. 3096, s.f.).

xii. El *Correo de Sevilla*, sábado 5 y miércoles 9 de noviembre de 1803 (pp. 81-85 y 89-92 respectivamente) recoge un “Análisis de *La Buscona*, comedia de Lope de Vega, refundida por Don Cándido María Trigueros”. El anónimo autor, tras un minucioso resumen de la fábula concluye sus dos artículos con estas palabras: “Hay tan pocas sorpresas en toda esta comedia que no se halla un acontecimiento que ya no venga indicado. Los caracteres apenas están bosquejados y ninguno concluido: ignoramos los motivos de muchas acciones: los fines de otras y la necesidad de algunas [...]. La acción de Doña Dinarda, quien se presenta como otra buscona, disfrazada de hombre, ni es necesaria ni verosímil...”. Y termina con esta genial frase: “Mas no habiendo visto la Comedia del *Anzuelo de Fenisa* de Lope, de donde está sacada la *Buscona*, ignoramos de quien sea el descuido, que de otro modo no pueden calificarse los defectos anotados”. Francisco Aguilar Piñal recientemente ha publicado un artículo

---

sobre esta refundición: “La buscona”: De Lope a Trigueros”, en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Ed. a cargo de Pedro M. Piñero, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2005, T. II, pp. 1231- 1239. Se queja el citado profesor de la escasa atención que se le ha dedicado a las refundiciones de este autor pero su falta de puesta al día en la bibliografía no quiere decir que otros compañeros no hayamos trabajado sobre el tema.

xiii. Según el prof. Florit Durán, esta obra fue refundida por Trigueros en 1802, juicio que entra en fragante contradicción con lo que dice en su estudio monográfico Aguilar Piñal que opina que todas las refundiciones las hizo “... antes de su marcha a Madrid, en 1785”. La refundición de Trigueros se estrenó en los Caños del Peral, el 6 de agosto de 1803 (Cfr. F. Florit Durán, *Los melindres de Belisa*, de Lope de Vega, “Cuadernos de Teatro”, 1 (1998), p. 11, y F. Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado...*, op. cit., 236 y 244, respectivamente).

xiv. Celestino López Martínez, hablando del Corral de las Atarazanas (1577-1585) dice: “Es verosímil que aquí se dieran repetidas veces las obras de Lope de Vega tituladas *El arenal de Sevilla* y *La esclava de su galán* atento a los muchos años que duró tan popular teatro y considerando que en ningún otro pudieron tener escenario más adecuado ambas comedias: la una en el mismo Arenal hispalense y el primer acto de la segunda en Triana, a la vista del río, enfrente y en comunicación directa con el Arenal, dado que el sinnúmero de navíos y galeras allí anclados como llegan a Triana pudieran servir de puente” (en *Teatro y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1940, p. 66). Se puede disculpar la buena voluntad de este investigador por el interés de hacer valer lo que considera muy suyo, muy andaluz, muy sevillano, pero el disparate es grande dado que en los años en que se mantiene con vida el corral de las Atarazanas es bastante limitado (Cfr. P. Bolaños, *Acerca de la ubicación del corral de las Atarazanas*, “Edad de Oro”, XVI, (1997), pp. 67-87) y la referida obra aún no se había creado: según el prof. Morley habría que datarla en torno a 1626 (Cfr. S. Griswold Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Con un examen de las atribuciones dudosas basado todo ello en un estudio de su versificación estricta. Versión española de M.R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968, p. 460). En el S. XIX en Sevilla se siguen representando todas estas obras de Lope, sin conocerse, en el caso concreto de *La esclava...* la versión de Trigueros.

xv.

Juan Domingo de Girona, amigo y colaborador de Trigueros, para quien trabajó recopilando comedias sueltas del teatro antiguo español con vistas a la composición de un *diccionario Dramático Español* y que nunca se elaboró, tuvo la feliz idea de ordenar y encuadernar las copias que le remitió de cada una de las refundiciones realizadas, adjuntándole también el original impreso de Lope con el que había trabajado Trigueros. Este tomo está precedido de una ‘Advertencia’ de su recopilador, en la cual dedica unos comentarios a la obra que nos ocupa y que paso a transcribir: “...Las únicas que no se han impreso hasta la fecha en que esto se escribe [1807], son *La esclavizada* corregida sobre la de Lope *La esclava de su galán*, y la de *El mejor alcalde, el Rey*. Cuando yo le remití al corrector las copias de todas escritas de mi mano, fue la de *La esclavizada* como las demás, y me ha causado mucha extrañeza el no haberse impreso como aquellas, mayormente siendo una de las mejores; quizá se le extravió esta Comedia, o la prestó para leer a alguna persona que la confundió o puso inservible para la impresión. En cuanto a la de *El mejor Alcalde, el Rey*, sin embargo de tener el defecto de haber quedado corta, pudo, habiendo mudado de manos los papeles del señor Trigueros por su fallecimiento, haberse impreso, pero tampoco se ha visto en el público, y puede haberle sucedido lo mismo que a *La esclavizada* [...] Puede que con el tiempo piense imprimir *La esclavizada*, en cuyo caso le precederá todo lo que llevo dicho para que el público tenga noticia de lo ocurrido en esta corrección, que sin duda se hubiera impreso, según meditábamos, antes que el señor Huerta hubiera acabado de publicar su *Teatro Español*; pero la comisión que se dio al señor Trigueros impidió que pudiera hacerse. Cádiz, 21 de octubre de 1807. Juan Domingo de Girona” (Cfr. Francisco Aguila Piñal, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros...*, op. cit., p. 342). Uno de los últimos trabajos que conozco sobre las refundiciones de C. M. Trigueros -y en donde se habla fundamentalmente y por primera vez del ‘prólogo’ de *La esclavizada*- es el realizado por Javier Vellón Lahoz “Lope de Vega y Trigueros: poética y nacionalismo en la dramaturgia española dieciochesca”, *Dieciocho*, 19.2 (1996), pp. 275-283. El que se quedara sin imprimir es lo que me ha impulsado a hacer este trabajo, sobre todo, con los dos textos en paralelo, pues es cuando mejor se aprecia el trabajo del refundidor. El lector encontrará en la columna de la izquierda el texto de Trigueros; en el de la derecha, el de Lope que ha sido reproducido del que utilizó Trigueros para su refundición (Impresa en Valencia, en la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, Año de 1765).

---

xvi. Javier Vellón Lahoz, “Lope de Vega y Trigueros...”, art. cit., p. 275.

xvii. Juan Sempere y Guarinos, *Ensayo de Una Biblioteca Española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, tomo V, Madrid, Imprenta Real, 1789, p. 126.

xviii. Francisco Aguilar Piñal, “Las refundiciones en el siglo XVIII”, art. cit., p. 33. Sin embargo, ciertos autores -como Zamora- no se atrevieron a tocar las piezas de los que ellos consideraron sus maestros. Así, ante la posibilidad de adaptar a Calderón dijo Zamora “Primero pondré la mano en el fuego que en una obra de Calderón” (*Ibidem*, p. 34). No fue ésta la idea más generalizada pues una gran parte de nuestros autores del Siglo de Oro sufrieron las refundiciones, tarea recomendada por Bernardo de Iriarte. Cfr.: Felipe B. Pedraza Jiménez, “De Rojas Zorrilla a Enciso Castrillón: *Abrir el ojo* en la escena decimonónica”, en *A zaga de tu huella*. Homenaje al prof. Cristóbal Cuevas, Málaga, Imagraf Impresores, 2005, pp. 539-557.

xix. Según Menéndez Pelayo “...el verdadero inventor del sistema de las refundiciones fue don Tomás de Sebastián y Latre...” (*Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, t. I, p. 1291).

xx. Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Ed. facsímil. Estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García. Granada, Universidad, 1997, p. 701.

xxi. Dicen así los versos de Lope:

Divídese Sevilla, como sabes,  
por este ilustre y caudaloso río,  
senda de plata, por quien tantas naves  
le reconocen feudo y señorío.  
Tiene una puente de maderos graves,  
sin pies que toquen a su centro frío,  
mano que las dos partes divididas  
por una y otra parte tiene asidas.  
(Acto I. Valencia, Joseph de Orga, 1765, p. 1).

xxii. Se refiere en la obra de Lope en boca de Don Fernando, al respecto:

“Hijo, no recibas pena  
ni los colores te salgan  
al rostro, que en dar estado  
mucho los padres se engañan  
contra el gusto de los hijos”  
(*Ibidem*, p. 4).

xxiii. Dice este criado -Pedro-:

“...Andamos con la cebolla  
tan tiernos, que en todas partes  
lloramos sin ocasión”  
(*Ibidem*, p. 10).

xxiv. Gaspar Melchor de Jovellanos, *El delincuente honrado*, Ed. en *Escritos literarios*, a cargo de José Miguel Caso Gozález, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p.409.

xxv. Ignacio de Luzán, *La Poética*, ed., pról. y glosario de R. P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, p. 210.

xxvi. Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* nos había dicho:

“Quede muy pocas veces el teatro  
sin persona que hable, porque el vulgo  
en aquellas distancias se inquieta

---

y gran rato la fábula se alarga;  
que fuera de ser esto un grande vicio,  
aumenta mayor gracia y artificio”

Cito por el texto recogido en *La poética* de Ignacio de Luzán. Ed., prólogo y glosario de R.P. Sebold, op. cit., p. 421.

xxviii. “Hierba venenosa, que nace entre los berros, y que es mortal para los lobos. Mas propiamente se llama Napélo” (*Diccionario de Autoridades*, Ed. Facsímil, Real Academia Española, Madrid, Gredos, 1990, t. I).

xxix. Luzán había dicho en su *Poética*: “...Pero nuestras comedias ordinariamente se componen de versos cortos, como cuartillas, quintillas, décimas y romances. En lo cual no somos solos, pues los griegos también usaron muy frecuentemente los versos cortos, y en el *Gravina* y en *Corneille* se hallan alguna vez. Y en cuanto a los versos de romances con asonantes, me parece que son muy propios de la comedia, por ser muy semejantes a la prosa; pero por lo que toca a las décimas, quintillas y redondillas, aunque su rima es demasíadamente regular y artificiosa, y por eso no muy verisímil en quien se finge hablar de repente, no me parece bastante motivo para quitarlas la posesión del teatro que ya ha tantos años que gozan pacíficamente” (Ed. de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, p. 511). En los cuadros que se presentan se recoge completa la versificación de la obra y su modelo.

xxx. Javier Vellón, “El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de Juan José Fernández Guerra” en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, (1990), pp. 99-109; p. 104.

xxxi. *Fineza*: “Acción o dicho con que uno da a entender el amor y benevolencia que tiene a otro” (Diccionario de la Real Academia de la Lengua).

xxxii. En esta ocasión Trigueros viene traicionado en su trabajo al enlazar la siguiente escena con el mismo verbo y recogiendo el sentido de la moraleja, con el que Lope había concluido el cuento: “despeñar”. Si no se conocen los versos de Lope: “Señores, acudan presto, / que se despeña mi mula” (vv.1811-1812), no se puede utilizar.

xxxiii. Posible alusión a la obra de Iriarte *Hacer que hacemos*, en el que el protagonista, Don Gil, está todo el día ocupado pero la verdad es que no hace nada útil, incluso descuida a su novia por lo que el resultado es que la pierde.

xxxiv. Hasta el 11 de mayo de 1783 -fecha por la que se podría estar redactando esta comedia- no se da una *Ley sobre el establecimiento de escuelas gratuitas en Madrid para la educación de niñas y su extensión a los demás pueblos*. De todas formas, esta Cédula no facilitó la enseñanza de las letras sino que “El fin y objeto principal de este establecimiento es fomentar con trascendencia a todo el Reyno la buena educación de las jóvenes en los rudimentos de la Fé Católica, en las reglas del bien obrar, en el ejercicio de las virtudes, en el manejo de sus casas y en las labores que las corresponden, como que es la raaz fundamental de la conservación y aumento de la Religión” (Art. I.1).

xxxv. Cándido M. Trigueros, *El precipitado*, Ed. de P. Bolaños, Sevilla, Alfar, 1988.

xxxvi. Javier Vellón Lahoz “El ‘Ensayo sobre el teatro español’ de Sebastián y Latre: la refundición del teatro barroco como instrumento ideológico”, *Dieciocho*, 17.2 (1994), p. 171.



