

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	2
2. BIOGRAFÍA DE JOSÉ CONCHA: EL ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	3
2.1.Contexto histórico y filosófico.....	3
2.2. Las corrientes estéticas del siglo XVIII.....	4
2.3. El espectáculo teatral dieciochesco.....	5
2.4.Panorama general del teatro del Setecientos.....	6
2.5. Contexto teatral de la segunda mitad del siglo XVIII.....	9
2.6. Datos biográficos de José Concha.....	11
3. UN DRAMATURGO CREADOR: PRODUCCIÓN LITERARIA.....	12
4. ESTUDIO DE <i>LA AMISTAD MÁS BIEN PROBADA</i>	18
4.1.Descripción del manuscrito.....	18
4.2.Análisis propiamente dicho de: <i>La amistad más bien probada</i>	20
5. CONCLUSIONES.....	28
6. BIBLIOGRAFÍA.....	30
ANEXO I: CATÁLOGO COMPLETO DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE JOSÉ CONCHA.....	34
ANEXO II: TRANSCRIPCIÓN Y EDICIÓN ANOTADA DE: <i>La amistad más bien probada</i>	53

1. INTRODUCCIÓN

A la luz de la descuidada situación en que se encuentra el siglo XVIII en la historia de la literatura en el ámbito hispánico, este trabajo pretende mejorar el conocimiento del lector acerca de las letras dieciochescas y desterrar los prejuicios forjados en torno a estas, en la medida de lo posible.

En este sentido, eclipsadas por el enorme interés que genera el áureo Barroco y el convulso siglo XIX, las diferentes corrientes estéticas que conviven en el siglo más filosófico e intelectual -que es el siglo XVIII- han quedado relegadas a estudios de menor relevancia filológica.

Un celo nacionalista ha cegado durante mucho tiempo a numerosos espíritus. Según ellos bastaba mirar el esplendor del Siglo de Oro y la pobreza de las letras durante todo el siglo XVIII para convencerse de que los ilustrados y el «despotismo ilustrado» [...] habían traicionado el ser verdadero de España e intentado vanamente imponer una cultura prestada. Solo desde hace una treintena de años, poco a poco, eruditos e historiadores han venido rechazando esas visiones sumarias, absurdas y rehabilitaron [...] la Ilustración española. (Navarro Durán, 1995: 4).

El oscurantismo de la historia literaria va desde la muerte de uno de los grandes pilares de la Edad de Oro, Calderón de la Barca, en 1681, hasta la publicación del *Teatro Crítico Universal* (1726-1740) de Feijoo. A partir de ese momento, la mayoría de los estudiosos coincide en que da comienzo la Ilustración como corriente literaria en España. Este ha sido el periodo más atendido por la crítica. Y, a finales de siglo, volvemos a tener unas lagunas semejantes a las mencionadas. En este orden, vamos a situar nuestro objeto de estudio a mediados de siglo: el actor-dramaturgo José Concha y su obra literaria.

De este modo, al biografar a José Concha (¿1750?-¿1800?) nuestros planteamientos y objetivos han sido los que siguen:

- 1) En primer lugar, la ubicación del autor en su contexto histórico, filosófico y literario; y, a continuación, la recopilación de sus datos biográficos: como Ríos Carratalá (1985, 1988), Cruz Casado (1991) y Herrera Navarro (1993).

- 2) En el siguiente apartado exponemos y clasificamos su producción dramática (en Anexo I), proporcionada por Aguilar Piñal (1982) y Herrera Navarro (1993).
- 3) También recogemos en el punto posterior la transcripción, edición anotada (en Anexo II), descripción y el análisis de una de sus obras a partir de un testimonio manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (MSS/16.528): *La amistad más bien probada*.
- 4) Y, finalmente, queremos llegar a unas conclusiones con respecto al estado de la cuestión, tanto de su vida como de su obra, la calidad de la misma y el vínculo que establece con su contexto literario. De esta forma, nos daremos cuenta de la necesidad que hay de ampliar conocimientos sobre los datos biográficos del autor y su producción dramática, investigación que dejamos para futuros trabajos del Máster e incluso de mi tesis doctoral.

2. BIOGRAFÍA DE JOSÉ CONCHA: EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. Contexto histórico y filosófico

Durante la segunda mitad del Setecientos, coincidente con los reinados de Carlos III y Carlos IV, nuestro país experimentó una serie de cambios en todos los niveles. El primer monarca, conocido como “El mejor alcalde de Madrid” y máximo representante del despotismo ilustrado en España, llevó a cabo una serie de reformas de índole política, social y económica. Estas transformaciones del Estado provocaron tensiones entre el clero y algunos nobles, como las que se desataron en el Motín de Esquilache en 1766. Por su parte, su sucesor no estará a la altura de los acontecimientos agitados que ocurrirán en el país vecino y que pondrán en jaque incluso a la monarquía hispánica, como probó con posterioridad el motín de Aranjuez en 1808. (Domínguez Ortiz, 1989).

Asimismo, se producen grandes mejoras tanto en el trabajo de los jornaleros como en la urbe, donde las viviendas de los aristócratas y del pueblo llano colindarán. Como resultado de esta convivencia social ecléctica, surgirá la clase media, la burguesía, portadora de una nueva mentalidad que despedirá los absolutismos y

respaldará los reformismos. Esto promoverá la búsqueda de la igualdad social, el debate intelectual y de una literatura propia que engendrarán las élites ilustradas.

El «Siglo de las Luces» quiso conocerse a sí mismo y ser consciente de cómo era su tiempo presente (Foucault: 2016), ayudado de un componente fundamental: la visión crítico-analítica, propugnada por la expansión del racionalismo cartesiano. Rousseau (1712-1778) cultivará la corriente sentimental y Kant (1724-1804) cerrará el periodo sintetizando aquellas corrientes de pensamiento racionales y empíricas (con su *sapere aude* ‘atrévete a saber’). Si Newton (c. 1643-1727) había expuesto una ley absoluta que explicaba el cosmos, aquellos que se dedicaban a la economía, psicología, biología, filosofía y otros harían uso de las mismas leyes para esclarecer la realidad mundana. En esta misma línea, el avance científico era paralelo al desarrollo económico e industrial. Todos se afanaron en ordenar el mundo y explicarlo a partir del ser humano y la naturaleza rescatando, así, el Humanismo del siglo XVI:

El siglo XVIII es el comienzo de la edad contemporánea. Pero [...] es, a su vez, la consecuencia de aquella revolución científica, de aquel racionalismo filosófico, de aquel deseo de comprensión de las cosas a partir del hombre que empezábamos a barruntar a fines de la Edad Media y a ver surgir, ya en forma explosiva, durante los siglos XV y XVI. (Xirau, 2011: 285).

2.2. Las corrientes estéticas del siglo XVIII

Tras la Guerra de Sucesión (1701-1714) y la firma de los Tratados de Utrecht (1713), Felipe de Anjou era proclamado rey de España. Ello permitió la paulatina entrada de las ideas y la mentalidad europea del “buen gusto”, que a principios de siglo desafiaron la escolástica y la fe católica, tan arraigadas en nuestro país. Ello supuso una auténtica revolución epistemológica. *Novatores* o afrancesados era la denominación que estos sujetos recibían por parte de los españoles más tradicionales. Y acorde con las novedades del continente europeo, el ambiente de la Ilustración se instalaría en España definitivamente con Carlos III, de la mano de consejeros del rey como fueron: el conde de Floridablanca, el conde de Aranda, el conde de Campomanes y el mismo Jovellanos, entre otros.

Tres fueron las corrientes estéticas, cuya temporalidad es difusa, que coexistieron durante esta centuria: el Postbarroco, Neoclasicismo y Prerromanticismo. La primera trató de agotar las fórmulas del siglo anterior hasta llegar a su detrimento; y la tercera será una etapa en la que comience a aparecer la estética de lo sublime, junto con lo nocturno y el sentimentalismo que tendrían su esplendor en el Romanticismo. Y en medio de estas dos, hemos mencionado la principal novedad: el Neoclasicismo, resultado del Clasicismo francés e italiano, del sometimiento a la preceptiva clásica, el respeto a las tres unidades, la mimesis y la verosimilitud, entre otros aspectos.

José Concha será coetáneo a las dos últimas vertientes artísticas a las que hemos hecho alusión por su cronología biográfica. Si bien, no tenemos fuentes fehacientes que aseguren que el comediógrafo cultivara la tercera.

2.3. El espectáculo teatral dieciochesco

El ‘corral’ de comedias del siglo XVII devino en el ‘coliseo’ dieciochesco, el espacio, en el que se representaban las piezas teatrales del siglo XVIII, tras varias reestructuraciones desde los albores de la centuria.

El periodo teatral daba comienzo con la Pascua de Resurrección (Domingo de Ramos) y finalizaba con el primer día de Cuaresma. Como la mayoría de las obras teatrales estaban compuestas de tres actos o jornadas¹, se escenificaban en los intermedios varias piezas breves: un entremés reemplazado en 1780 por una tonadilla (breve zarzuela), un sainete y por último, un baile o danza popular.

Las compañías itinerantes viajan a lo largo y ancho de la Península. Y seguramente, a una de ellas pertenecería José Concha. Las compañías se formaban en torno a un director (‘autor’) que, en casi todos los casos, era también comediante. La

¹ Durante la segunda mitad del siglo XVIII, se fueron haciendo cada vez más frecuentes las representaciones de un solo acto, destinadas a las casas particulares de nobles y burgueses.

mayoría de estas personas pasaba por Cádiz, Barcelona y Madrid², donde buscaban su consagración (Fermín de Laviano (?-?), Luis Moncín (?-1801), etc.). Fueron actores famosos Isidoro Maiquez (1768-1820) y María del Rosario Fernández «La Tirana»³ (1755-1788), entre otros.

Asimismo, cada obra que pretendía pasar por los escenarios debía sortear la mirada escrutadora de la censura eclesiástica. Como reacción contraria, algunos actores se atrevían a modificar a su gusto los textos tras comprarlo a su autor. (Andioc, 1995).

2.4. Panorama general del teatro del Setecientos

La *Poética* (1737) de Luzán (1702-1754) había expresado la urgencia de reformar el clima teatral del momento. De hecho, aún encontramos ecos de Luzán en las *Reglas* (1791) de Quintana y en las *Obras poéticas* (1827) de Martínez de la Rosa (1787-1862), aun sabiendo que con este autor la crítica inicia el periodo romántico. No obstante, será en la segunda edición (1789) de la *Poética*⁴ - en su libro III - cuando sea más explícito al hacer distinción entre unas representaciones bárbaras y otras instructivas. Consciente del espacio ideal para la difusión de las ideas y el adoctrinamiento que venía a ser el teatro, Luzán y los partidarios del «buen gusto» allanaron el camino con el fin de transmitir los valores ilustrados al pueblo. Sin embargo, no todos los dramaturgos vieron con buenos ojos los cambios que se llevaban a cabo y se originaron polémicas. Algunos llegaron a opinar que el Clasicismo encorsetaba y oprimía a los ingenios españoles. Empero era tarde, el Clasicismo ya había pasado a ser «transpirenaico».

En la segunda mitad de siglo XVIII, se despedía, entonces, una era teatral caracterizada por la indecencia y por el escaso arte, en el sentido de técnica, heredera de

²La ausencia de la ciudad de Sevilla en esta relación de grandes ciudades se debe a la prohibición del teatro en 1679. Y no se alzó esta prohibición hasta la llegada de Olavide a Sevilla en 1767.

³Primero apareció el libro de Cotarelo y Mori (1897) sobre esta actriz y recientemente ha sido estudiada Martín Valverde (2016).

⁴La segunda edición fue póstuma e intensificó sus postulados neoclásicos. Se encargó de ella Eugenio de Llaguno y Amírola (1724-1799). De hecho, se suprimieron muchos elogios que se habían hecho sobre la literatura de la época áurea.

Lope (1562-1635) y Calderón (1600-1681). Y se inauguraba una nueva etapa dramática enlazada a la preceptiva neoclásica y a las archiconocidas unidades aristotélicas que tendrían una meta fundamental: educar y entretener, *docere et delectare*.

En lo referente al teatro, son tres las trayectorias que lo vertebran: la tragedia neoclásica, comedia neoclásica y la comedia o drama sentimental. En dos pinceladas plantearemos cada uno de estos subgéneros.

Tal fue la influencia del crítico aragonés (Luzán) que Agustín Montiano (1697-1764), Eugenio de Llaguno (1724-1799) y otros quisieron rescatar la tragedia en los escenarios españoles. De esta manera, indicamos la existencia de este subgénero de procedencia europea y, sobre todo, francesa que - sometida a la preceptiva clásica y, por tanto, a las unidades de lugar, tiempo y acción - no tuvo fortuna en los escenarios. *Sancho García* (1792) de Cadalso (1741-1782) y *Lucrecia* (1763) de Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) pertenecen a este grupo. No obstante, la *Raquel* (1778) de García de la Huerta (1734-1787) viene a ser una excepción, pues es la única pieza de esta índole que tuvo una óptima acogida. Nasarre (1689-1751), Luis José Vázquez (¿-?) y algunas traducciones como *Británico* (1752) de Racine (1639-1699) por Trigueros (1736-1798) y *Atalía* (1754) de Llaguno y Amírola (1724-1799) promovieron la creación de tragedias neoclásicas.

Luego, desarrollaremos con más detenimiento la comedia ilustrada.

Y no podemos pasar por alto la comedia sentimental, adaptación de la comedia lacrimógena francesa. Este subgénero dramático fue tomando protagonismo desde la traducción de una obra de Nivelles de Chausseé (1692-1754): *Prejugé a la mode* (1735) llevada a cabo por Luzán, que la tituló *La razón contra la moda* (1751). Díez González (1743-1804) las llamó “tragedias urbanas”. Las obras más célebres de este bloque fueron *El delincuente honrado* (1773) de Jovellanos (1744-1811) y *El precipitado* (1785) de Cándido María Trigueros (1736-1798), donde los estudios han detectado un primer rastro de romanticismo. Y por si fuera poco, la clase media sería el foco ‘protagonista’ de este tipo de teatro.

Junto a estas tendencias dramáticas, el teatro dieciochesco goza de una corriente popular: los sainetes, y sus principales creadores fueron Ramón de la Cruz (1731-1794) y Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Herederos de la tradición áurea de

los entremeses, son piezas cortas que presentan diferentes ‘tipos’ / personajes y temas costumbristas (el marido cornudo, las familias en banca rota, etc.) y un carácter detractor del comportamiento inmoral del pueblo llano. Algunos sainetes más conocidos fueron *La Plaza Mayor* (1765) y *La pradera de San Isidoro* (1766), del madrileño; y títulos como *El café de Cádiz*, *La boda del Mundo Nuevo*, *Los caballeros desairados*, *El cortejo sustituto* del gaditano del Castillo. Sus obras se publican en dos tomos, entre 1812 y 1816. Se le atribuyen unas trescientas obras al también productor de zarzuelas a comienzos de siglo. Otros comediógrafos del sainete y la tonadilla serán Torres Villarroel (1694-1770), Antonio de Valladares Sotomayor (1737-1820) y Francisco Luciano Comella (Barcelona, 1751 - Madrid, 1812).

Asimismo, continuaron teniendo un buen recibimiento los autos sacramentales, que por la confusión que podía generarse por medio del intérprete y lo interpretado en materia religiosa fueron prohibidos, finalmente, en 1765.

Y llegados a este punto, examinaremos la comedia neoclásica a la que hemos querido concederle el último lugar pero no menor relevancia. José Concha crea obras pertenecientes a este subgénero y a todos los anteriores. A continuación, trataremos de exponer la cuestión con mayor profundidad que el resto.

Ante los disparates que implicaba la representación de comedias al estilo del siglo precedente, Luzán arremete, a mediados de siglo, contra el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope (1562-1635) planteando el debate y echando por tierra el gusto popular.

Por el contrario, era ese público el que con su disfrute y asistencia daba alimento y beneficio a todo lo que conformaba el mercado teatral. A causa del auge que experimentaban las comedias de herencia barroca de la mano de Antonio Zamora (1665-1727) y José de Cañizares (1676-1750) (las comedias de santos, las comedias de magia, el teatro musical, las piezas heroico-militares y los dramas históricos), la admisión de la comedia neoclásica no llegó hasta la etapa finisecular.

El primer intento de confeccionar una comedia cercana a la neoclásica – más bien, «rococó» (Caso González: 1970) -fue llevado a cabo por Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) con su *Petrimetra* (1762) y *Hormesinda* (1770). Esta no pudo ser

escenificada por el poco interés que generaba frente a las otras comedias al uso. Su aceptación definitiva será:

a partir del estreno de *El señorito mimado*, de Tomás de Iriarte, en 1788, cuando la aceptación de la comedia neoclásica representa la entrada en las carteleras de una nueva manera de entender la dramaturgia. En realidad, su cercanía a los nuevos intereses sociales y morales hará que muy pronto compita, en las preferencias de las clases medias y altas, con la novela [...] no faltan afinidades con los sainetes de Ramón de la Cruz, cuyas burlas y sátiras ya apuntaban al mismo blanco: por ejemplo, *El hijito de vecino* sirvió de fuente a Iriarte para *El señorito mimado* (Sala Valladaura, 2010: 103).

Si alguien logra crear escuela es Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), conocido como el «Molière español», quien con *El viejo y la niña* (1790) no supo irradiar la luz que sí aparecería en su obra maestra *El sí de las niñas* (1806) en lo relativo a los matrimonios interesados, la autoridad paternal y los derechos de amor. Esta última, junto con la *Comedia nueva o el café* (1792), inauguran la comedia moderna o neoclásica española, vehículo indispensable de la política cultural ilustrada. En esta nueva tradición y, seguramente, en sus primeros bosquejos se ubicaría nuestro dramaturgo José Concha.

Estas nuevas comedias trabajan con diferentes temas. Todos ellos preocupan a las élites ilustradas: las apariencias, las frivolidades, la mala instrucción, los conflictos se solucionan de una forma racional (a partir del diálogo y el debate); y los caracteres no siempre van a responder a arquetipos, sino que a veces pueden ser elaborados al gozar de una psicología e ideología precisas. Sin embargo, hemos de matizar que en estas piezas dramáticas el mal ejemplo nunca lo dará la aristocracia, sino el pueblo.

2.5. Contexto teatral en la segunda mitad del siglo XVIII

La nueva maquinaria se instala en los corrales de la Cruz y del Príncipe de Madrid durante la década de los cuarenta, lo que permite que estos espacios pasen a ser ‘coliseos’ modernos, a la misma altura que el Coliseo del Buen Retiro y otros locales cortesanos. De este modo, si el objetivo era entretener al público, ahora había más posibilidades de hacerlo.

Entre 1740 y 1760 los imitadores de Calderón (1600-1681) siguen estando vigentes, como fueron los ya citados Zamora (1665-1727) y Cañizares (1676-1750).

Tras la revuelta en la capital de 1766, el gobierno del conde de Aranda (1719-1798) crea una compañía y una escuela de declamación para representar en los teatros de la nobleza. Deseaba que la corte gozara de los mismos coliseos que París.

Fue decisiva en esta época las aportaciones de la tertulia madrileña (actividad: 1763-1766) de Pablo de Olavide (1725-1803) y la tertulia sevillana (actividad: 1767-1775) del mismo, en torno a la cual se adhirieron tanto Jovellanos (1744-1811) como Trigueros (1736-1798) para escribir algunos de sus textos.

En tanto, José Ibáñez (¿-?), José López de Sedano (producción: 1763 y 1779) y Manuel Fermín de Laviano (producción: 1775-1797) triunfan en los escenarios de la capital de España entre 1760 y 1780.

Los ilustrados encuentran una forma intermedia de convencer al pueblo de sus valores. Es en esta época cuando anclan en nuestro país los dramas sentimentales de Chaussé (1692-1754) y de Diderot (1713-1784), que acaban desbordando al público en aplausos. Se inauguraba, entonces, una nueva manera de entender el arte de la escena, pues era una forma de teatro cortés y ejemplar: con Aristóteles como referente.

Así pues, a partir de 1780, el panorama dramático queda sustancialmente modificado. A las tradicionales comedias calderonianas que todavía persisten, aunque cada vez menos, junto a las que han quedado de repertorio de Cañizares y otros dramaturgos de la primera mitad del siglo, se unen las nuevas, traducidas o adaptadas del francés o del italiano, una serie de tragedias o comedias heroicas que siguen el modelo de *La Raquel* o *La Numancia destruida*, las zarzuelas de Ramón de la Cruz, las todavía muy populares comedias heroico-militares y las comedias sentimentales, aunque a veces, se entremezclaban los géneros entre sí (Herrera Navarro, 1993: XXIX, Introducción).

Los nuevos dramaturgos que toman la batuta van a ser Manuel Fermín de Laviano (producción: 1775-1797), Antonio Valladares de Sotomayor (1737-1820), Luis Moncín (¿-1801), Gaspar de Zavala y Zamora (1762-¿1814?), Luciano Francisco Comella (1751-1812), Fermín del Rey (producción: 1780-1880), Vicente Rodríguez Orellano (1750-1815), Félix Enciso Castrillón (producción: 1800-1808) y el dramaturgo que ocupa nuestro estudio: José Concha.

Y para terminar con el contexto del literato protagonista de nuestro trabajo, tenemos que tener en cuenta la

estrecha vinculación de las llamadas en aquel entonces ‘comedias morales’ con la axiología que ha fundamentado nuestro comportamiento en los siglos XIX y XX y con muchos de los procedimientos más aplaudidos en nuestros coliseos teatrales. Por otra parte, no solo la comedia neoclásica, también el sainete costumbrista, el drama o la comedia sentimental tan relacionada con los conflictos sociales e individuales del amor, el periodismo atento a la novedad y la opinión pública, la novela en sus buceos psicológicos y calas en la marginación, el memorialismo y la literatura del yo o los libros de viajes se convertirán en los caminos por los que la ideología burguesa va a transitar (Sala Villadaura, 2009: 55).

2.6. Datos biográficos de José Concha

Escasos han sido los datos biográficos que hemos hallado sobre el dramaturgo-actor José Concha (¿1750?-¿1800?)⁵, quien se proclama “cómico español”. No obstante, nos dan la suficiente información como para conocer que el escritor recorrió diferentes lugares de la Península a lo largo de su existencia. Y, en especial, visitó los núcleos urbanos que poseían mayor posibilidad de representación teatral en el periodo que le tocó vivir: Madrid, Barcelona y Cádiz.

Nacido posiblemente en Cataluña, Josef Concha (Andioc, 1987: 396) vivió durante la segunda mitad del siglo XVIII (Cruz Casado, 1991: 228).

Debió dedicarse al teatro desde muy joven, en torno a 1770, en Extremadura. Más tarde, pasó a la ciudad que por aquel entonces era Puerto de Indias: Cádiz, donde pasó ocho años. Sus comedias de inicio pertenecen a esta etapa gaditana de los años setenta.

Tenemos noticia de que en 1777 estaba instalado en Barcelona, pues actuaba como 2º Barba en una compañía de la ciudad condal.

⁵Así establece la cronología del autor el catálogo digital del Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla. Estos escasos datos nos reafirman en la necesidad que este autor tiene de una investigación exhaustiva para que pueda pasar a la historiografía literaria en toda exactitud y pleno derecho.

Entre 1786 y 1789 fue *autor* ('director') de una compañía teatral extremeña. Y en el año de la Revolución Francesa se encontraba en Badajoz.

Más adelante, se marcha a Madrid en busca del éxito. De hecho, en 1788 se representa en el Teatro de la Cruz su obra *El mayor valor del mundo por una mujer vencido y nazareno Sansón*, que se representó de forma seguida durante once días. En 1791 nos llega noticias de la representación de *A España dieron blasón las Asturias y León y triunfos de don Pelayo* en Lucena (Córdoba); y en 1807, la de *El honor más combatido* de Concha. Por aquel entonces, actuaba en la compañía de Juan Solís (Cruz Casado, 1991: 227). Si bien, otro estudioso apunta que entre 1791 y 1793 debieron ser sus años de etapa madrileña (Ríos Carratalá, 1988: 353).

Una hija –otros señalan que podría haber sido su mujer, como Herrera Navarro (1993: 125) - de Concha, María de las Nieves, se dedicó a la interpretación al igual que nuestro comediante y tuvo mucho éxito en la corte madrileña.

Seguramente envuelto en penurias económicas, confiaba en su hija el sustento de la familia. Por su parte, se registra que María de las Nieves podría ser esa “Sra. María Concha” que actuaba como Zarifa en la obra aludida que se escenificó en Lucena. En esta misma línea, Cruz Casado (1991) recogía sobre este asunto la siguiente cita de otra fuente:

Padre e hija - se dice en un breve artículo dedicado al actor – se nos aparecen más como desgraciados que como malos artistas. Diríase que pesaba sobre ellos cierta fatalidad. Eran cariñosos y resultaban antipáticos. Es Concha, de todos modos, mejor autor que actor (*Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid, Espasa Calpe, 1912, ed. 1985, vol. 14, pp. 1038-1039).

Y es en esta fase vital, a finales del siglo XVIII, el momento en que retoma su faceta de dramaturgo.

3. UN DRAMATURGO CREADOR: PRODUCCIÓN LITERARIA

José Concha fue un comediógrafo muy prolífico y cultivó, según hemos averiguado, todos los subgéneros dramáticos de su época: comedias heroicas, comedias neoclásicas, tragedias neoclásicas, comedias de magia, sainetes, entremeses, etc.

Su relación con las «Reglas del Arte» es ambigua, puesto que el cómico

alejado por completo de las preocupaciones que orientaron el teatro de Leandro Fernández de Moratín y sus correligionarios, [...] no osó desprenderse teóricamente de una preceptiva que [...] había alcanzado un prestigio casi hegemónico en la época. Prestigio que afectó incluso a autores como José Concha, el cual asumirá formalmente las leyes, pero subordinándolas a sus intenciones más explícitas e inmediatas. Así, en las tragedias seguirá los principios de las tres unidades y adaptará su estilo, personajes, y temas a los de los neoclásicos del momento, pero el resultado final será una eficaz comedia heroica (Ríos Carratalá, 1988: 359-360).

Quizás, por esos motivos, Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) lo conocía. En efecto, lo nombra en uno de sus romances, dando cuenta de su conflicto con Luis Moncín (1750-1814), quien, por cierto, también solía traducir las obras de Carlo Goldoni (1707-1793):

Mientras Concha, haciendo ajustes
con Martínez y Ribera,
ofrece dar el surtido
necesario de comedias,
y Moncín, para quitarle
el aplauso y las pesetas
hace rebajas, en tanto [...] ⁶.

A continuación, ofrecemos un catálogo reducido – por motivos de extensión del presente trabajo - de los testimonios manuscritos e impresos de la producción dramática del autor que estudiamos. En resumidas cuentas son 98 testimonios y 66 títulos diferentes. El resto de obras se recopilan en el Anexo I gracias a la aportación de Aguilar Piñal (1982: 517-528) y Herrera Navarro (1993: 125-129) fundamentalmente.

Vamos a centrarnos en las tragedias y en las comedias de los patios particulares:

⁶ En Herrera Navarro (1993: 125).

a) Tragedias:

Ríos Carratalá (1985) etiqueta de «Eleuterio⁷» de la época a José Concha, pues:

Resuelve la relación entre la Poesía y la Historia en sus obras adoptando no un libre criterio, sino el más conveniente para cada momento (Ríos Carratalá, 1988: 117).

En consonancia con esto, hemos de advertir que en la producción de nuestro autor no están claros los límites entre las comedias heroico-trágicas, tragicomedias, comedias heroicas y tragedias. Desconocemos el conocimiento teórico en que se basó para dar marbete a sus obras, e incluso dudamos de hasta qué punto fue responsabilidad del «cómico español».

Las tramas de estas obras normalmente solían ser la reconquista, lo oriental y la antigüedad grecolatina. Y mientras los neoclásicos utilizan esos escenarios para adoctrinar a su público, Concha lo lleva a cabo como esbozo teatral, como experimento dramático. De hecho, su retórica y lenguaje suelen ser sencillos y poco elaborados, no trabaja bien el verso y tiende al relato y no a la emoción. Igualmente en las tragedias de nuestro autor los espectadores no experimentarían con probabilidad la catarsis, porque ni siquiera se produce la justicia poética entre los personajes o, mejor dicho, ‘tipos’ utilizados. En consecuencia, sus desenlaces son felices, pero lo más interesante son los aspectos anteriores.

- *El Narcete. En cinco actos.* Compuesta por____, cómico español. [Barcelona, Carlos Gibert y Tutó,[s.a.] 28 pp., 20 cm. (Núm. 25).
- *El Narcete. Tragedia en cinco actos.* Corregida y enmendada en esta segunda impresión. [Barcelona, Piferrer, s.a.] 28 pp., (Núm. 96).
- *El honor más combatido y crueldades de Nerón.* En tres actos. [Madrid, s.i., 1791] 32 pp., 20 cm.

⁷Don Eleuterio es uno de los personajes de *La Comedia Nueva* (1792) de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), que mediante su producción teatral pretende fundamentalmente el ascenso social y económico. Y además, no censura el teatro al uso, sino pretende dar al pueblo lo que quiere y no ser respetuoso en cierto modo con la preceptiva neoclásica.

- *El honor más combatido y crueldades de Nerón*. [Barcelona, Carlos Gilbert y Tutó, s.a.] 39 pp., 20 cm. (Núm. 71).
Madrid, Nacional, T-5038.
- *El honor más combatido y crueldades de Nerón*. [Barcelona, Pablo Nadal 1797. 29 pp., 21,5 cm. (Núm. 19).
- *El Orestes. En cuatro actos. Compuesta por___, cómico español*. [Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a.] 32 pp., 21 cm (Núm. 39).
- *El Sansón. En cinco actos. Compuesta por___, cómico español*. [Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a.] 24 pp., 21 cm (Núm. 31).
- *Eurípide Y tideo. En cinco actos. Compuesta___*. Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a.] 43 pp., 20 cm. (Núm. 27).
- *Tragedia. El silano, en cinco actos compuesta por___, cómico español*. Barcelona: por Carlos Gibert y Tutó, impresor y librero, [s.a.] 32 pp., 4^o.⁸
- *Comedia nueva historial. Dar a España gloria llena solo lo logra Lucena, y triunfo de sus patricios*. Parte primera. Compuesto por___, cómico español. Función que se representó en el teatro de la M.N. y M.L. Ciudad de Lucena, día de San Fernando de 1783, por la Compañía de Juan Soliz. Antequera, Antonio Gálvez y Padilla, 1783. 62 pp., 21 cm.
- *Comedia nueva. Heroyco-trágica: Despreciar lustre y riqueza por seguir una fineza, el Narsete*. En cinco actos. Compuesta por___, cómico español. Barcelona, Pablo Campins, 1777. 90 pp., 14 cm.

Según Cruz Casado (1971) se trata de una tragedia en tres actos dedicada a Fernando Ramírez de Luque (1744-1823)⁹. Esta es la persona que costea la impresión y

⁸ Tampoco Aguilar Piñal (1982) recoge esta tragedia. Si bien, aparece en el catálogo digital del Patrimonio Bibliográfico Español.

concede el material suficiente para ello. Nos lo hace saber el propio dramaturgo-actor en el prólogo.

El autor en esta obra despliega su documentación histórica sobre el suceso que se escenifica en el texto: la batalla de Lucena en 1583, entre las tropas castellanas y el reino nazarí de Granada. Y al mismo tiempo, no se aleja demasiado de las reglas neoclásicas. Su representación en Lucena tuvo una gran acogida en 1783. No obstante, ante la relativa libertad que el comediante ejercía sobre sus obras con respecto a la preceptiva neoclásica esta “comedia nueva historial” sería refundida más tarde por parte de un tal Luis Repiso Hurtado (¿-1804)¹⁰, un clérigo natural de la ciudad de Lucena. Y si hay algún dato más interesante, es que en esta obra el propio Concha interpretaba al personaje de Fernando de Antequera.

b) Comedias para ser representadas en casas particulares:

Concha también lleva a cabo una serie de creaciones para ser representadas en casas particulares, donde se reunían grupos de amigos aficionados al mundo de las tablas - al modo de las tertulias ilustradas – con el fin de ser espectadores de unas piezas dramáticas sencillas y breves que les hiciesen pasar un rato agradable y, probablemente, discutir sobre sus creaciones. Se debe agregar que se buscaba representar a través de los actores una “pose” o amaneramiento que respondiese a los caracteres de las escenificaciones.

La “Nota” que acompaña a la comedia titulada la *Inocencia triunfante* expondrá ocho condiciones que caracterizarían este tipo de teatro. Por tanto, insertamos esta comedia dentro del grupo de obras destinadas a este tipo de espectáculos. En síntesis, se requería: espacios de una envergadura considerable; un número escaso de actores y una reducción del movimiento de aquellos; no había una escenografía elaborada; la ausencia

⁹ Fue un clérigo escritor que creó la historia de la ciudad de Lucena con sus *Tardes divertidas y bien empleadas por dos amigos en tratar de la verdadera Historia de su Patria: Lucena* (1794) y participó en el debate del patronato religioso de la citada urbe: María Santísima de Araceli. No hay todavía un buen estudio pero podemos hallar un esbozo en José María Molina Moreno, *D. Fernando Ramírez de Luque (Intento biográfico y bibliográfico)*, Córdoba, Imp. El Defensor, 1929.

¹⁰ Utilizaba como seudónimo Juan Sánchez de la Villa Real. Fue académico honorario de la de Buenas Letras de Sevilla (Herrera Navarro, 1993:375). Aparte de sus obras religiosas, tenemos un tomo de *Poesías líricas, místicas y profanas* (1796).

de personajes femeninos¹¹; estas piezas dramáticas debían ser visuales; la inclusión junto a la obra de una “loa” o introducción; e interés excesivo por la precisión, la armonía, y la simplicidad.

- *Comedia. El rencor más inhumano de un pecho aleve y tirano, la Condesa Jenovitz. Con su loa, y sainete.* Función fácil de ejecutarse en cualquiera casa particular, por estar toda arreglada para cinco personas, y entre ellas, una sola muger [Barcelona, s.i., 1793] 26 pp., 22 cm.
- *Comedia. El rencor más inhumano de un pecho aleve y tirano, la Condesa Jenovitz. Con su loa, y sainete.* Función fácil de ejecutarse en cualquiera casa particular, por estar toda arreglada para cinco personas, y entre ellas, una sola muger, Madrid [s.i.], 1793, 32 pp., 20 cm.
- *Comedia. El rencor más inhumano de un pecho aleve y tirano, la Condesa Jenovitz. Con su loa, y sainete.* Función fácil de ejecutarse en cualquiera casa particular, por estar toda arreglada para cinco personas, y entre ellas, una sola muger, [Valencia, José Ferrer de Orga y Compañía, 1811], 24 pp.
- *Comedia. El rencor más inhumano de un pecho aleve y tirano, la Condesa Jenovitz. Con su loa, y sainete.* Función fácil de ejecutarse en cualquiera casa particular, por estar toda arreglada para cinco personas, y entre ellas, una sola muger, [Valencia, Ildefonso Mompié, 1816], 24 pp., 21 cm (Núm. 26).
- *Comedia Nueva: Restaurar por deshonor lo perdido con rigor. La restauración de España.* Pieza fácil de ejecutar en casas particulares, por estar arreglada para siete hombres solos. Su autor D.____, cómico español. Salamanca, Francisco de Toxar [s.a.], 16 pp., 19 cm.
- *Las pruebas de un casado. Sainete.* Impreso con *El más heroico español, lustre de la Antigüedad. Comedia Nueva.* [s.l., s.a.] «Diversión de dos horas, o

¹¹ No era costumbre en la época que hubiese actrices, ya que su actuación ponía en entredicho el honor de las mujeres. Por el contrario, hubo quienes desafiaron esas convenciones como María Rosario Fernández “La Tirana” a finales de siglo.

Comedia nueva historial, fácil de executar en qualquier casa, para cinco hombre solos».¹²

- *Comedia nueva intitulada La inocencia triunfante, dividida en dos actos; acompañada de introducción y sainete*. Madrid, Cano, 1790, 32 pp.
- *Comedia nueva. La inocencia triunfante...*Madrid, Cano, 1804, 24 pp.
- *Comedia nueva. La inocencia triunfante. Dividida en dos actos. Acompañada de introducción y sainete...*Valencia, José Ferrer de Orga y Compañía, 1811, 23 pp., 20 cm. (Núm. 328).
- *Comedia nueva. La inocencia triunfante. Dividida en dos actos. Acompañada de introducción y sainete*. Por _____. [s.l.s.i.s.a.] 24 pp., 21 cm. (Núm. 155).
- *Las pruebas de un casado*. Sainete. Impreso con *El más heroico español, lustre de la Antigüedad. Comedia Nueva*. [s.l., s.a.] «Diversión de dos horas, o Comedia nueva historial, fácil de executar en qualquier casa, para cinco hombre solos».¹³

4. ESTUDIO DE LA AMISTAD MÁS BIEN PROBADA

4.1. Descripción del manuscrito

El manuscrito 16.528 de la Biblioteca Nacional de España consta de 22 hojas (22 x 16 cm). Ha sido encuadernado poniéndole unas pastas y tres guardas (r^o-v^o). En el v^o de la portada, se observa el sello de Agustín Durán con la numeración del manuscrito: MSS/16528. Su número de identificación o PID es bdh0000225181 y presenta una letra de finales del siglo XVIII.

¹² No está recogido por Aguilar Piñal (1982) sino por Herrera Navarro (1993: 128).

¹³ *Ídem* de la nota anterior.

Más adelante, en el f. 1rº podemos leer: “Manuscrito Inédito / En prosa = en 1 acto / Amistad (la) más bien pagada = Amistad / (la) más bien probada”.

Con posterioridad, en el f. 2rº apreciamos el siguiente texto: “Pieza Instructiva Ejemplar / Moralizada / Comedia en un Acto en / Prosa Intitulada la / amistad más bien pagada”. Y debajo de esta leyenda, apreciamos unas cuentas y el sello de Agustín Durán. Se trata de una ‘marca’ que hace referencia al “Inventario de la Librería que fue del Excmo. Sr. D. Agustín Durán, comprada por el Gobierno de S.M. con destino a la Biblioteca Nacional, en virtud de Real Orden fecha en 27 de junio de 1863, en Memoria remitida al Excmo. Sr. Ministro de Fomento..., por el Director de la Biblioteca Nacional”, Madrid, 1865, p. 103 (según apunta la descripción física en el catálogo digital de la Nacional).

Asimismo, en el f. 3rº se exhibe el título: Pieza Instructiva ejemplar / moralizada / Comedia en un Acto en Prosa / Intitulada: “La Amistad más bien ~~pagada~~ probada”. En la parte inferior hallamos el apartado dedicado a la *dramatis personae* (“Actores”). Y al final del folio, se ubica la primera acotación: “La escena es en casa de don Pantaleón / en Cádiz”. En el f. 3vº leemos el resto de la primera acotación: “en una sala con varias puertas: se descubre / Lucas sentado como pensativo”.

Toma la palabra en seguida el personaje de Lucas (“Lo que puede una mal dirigida conducta asida de una malévola intención...”) y se desarrolla toda la comedia hasta que don Prudencio cierre la pieza (en el f. 22rº): “Niñas, sírvaos de ejemplo para otra vez y de conducta para todos esta prueba de la verdadera amistad”. Se trazan dos líneas y se distingue: “Fin / Marqués de Vendaña, Gentilhombre / de Cámara”. Y abajo, se contempla el sello de la Biblioteca Nacional. Vienen, a continuación tres ‘guardas’ y, después la contraportada.

A partir de la exposición de estos preámbulos, *La amistad más bien probada* de José Concha (¿1750?-¿1800?) va a ser analizada desde el punto de vista de la poética del género: resumen argumental; la acción y estructuración; los tipos y personajes; y por último, el mensaje y tesis que se desea transmitir al público, en particular, y a la sociedad, en general.

4.2. Análisis propiamente dicho de: *La amistad más bien probada*

a) Resumen de la obra

El argumento de la obra presente es sencillo. Se cuentan los sucesos que tienen lugar en una casa gaditana de aristócratas en plena época de Carnavales. Don Pantaleón y doña Elvira se encuentran a la cabeza del núcleo familiar, que se ve ampliado con la presencia de dos hijas: doña Isabel y doña María.

Su sirviente principal, Lucas, es un hombre codicioso que abusa desde hace un tiempo de la extremada bondad de su amo, quien le permite acceder con libertad a la fortuna mermada del hogar. Don Pantaleón, a pesar de no encargarse de la educación de las hijas, dispondrá las maniobras que se emprendan en la vivienda, menos las acciones económicas. Así, anuncia a Lucas que debe llevar a cabo los preparativos necesarios para una fiesta y un baile que se celebrará esa misma noche. De inmediato, las muchachas le piden que emprenda una serie de recados con el fin de asegurarse lucir unas indumentarias despampanantes y costosas en el evento mencionado.

Más adelante, el padre comunica a sus hijas que un amigo suyo invitado pretende desposarse con una de ellas. Pero antes desea saber la opinión de ambas. Las dos rechazan la propuesta. Eso originará una discusión entre don Pantaleón y doña Elvira, pues esta última respalda la voluntad de sus hijas de casarse con quien le otorgue un buen lugar dentro de la escala social. A continuación, se produce la llegada de don Prudencio a la casa para reunirse con el padre de familia y para saber cómo ha sido recibida la proposición entre Isabel y María. Don Pantaleón desvía la conversación. Mientras tanto, hacen acto de presencia otros invitados: don Preciso y don Líquido, quienes se quejan con aires de señoritos de la tardanza en abrir las puertas de la casa y en ser recibidos. Van a ser dos individuos que oculten su verdadera identidad burlando a las muchachas con tal de conseguir su objetivo fundamental: medrar socialmente. De nuevo, eso irritará a doña Elvira y se lo reprochará a su esposo delante del tertuliano, a quien también deja claro la imposibilidad de contraer matrimonio con alguna de sus sucesoras. Aquel señala que no es ningún impedimento puesto que ha comprobado cómo ambas han sido educadas.

El refresco y la cena dan comienzo y de repente, Lucas entra en la casa muy nervioso. Al poco, el escribano, los alguaciles y acreedores irrumpen allí para embargar los bienes de la familia. Don Pantaleón descubre, entonces, las artimañas de su mayordomo desleal. Ni don Preciso ni don Líquido son capaces de socorrer a la familia, bien por su ignorancia, bien por su incapacidad financiera. Por tanto, don Prudencio, representante de la moral ilustrada, acaba confirmando sus sospechas vinculadas a los dos pretendientes. Y finalmente, es él mismo quien sacia las deudas de aquellos y contenta a los familiares.

b) Género

Esta obra pertenece, sin duda, al subgénero dramático de la comedia de estética neoclásica o ‘comedia de costumbres’ (Andioc, 1995: 112). Es una obra verosímil, que imita a la naturaleza, en prosa, respetuosa con las unidades aristotélicas, con un fin didáctico y una tesis que se quiere propagar. Como resultado, recoge todo el pensamiento de la Ilustración y alguno de los temas que más preocupaban a los pensadores e intelectuales del momento: la amistad y la educación de los hijos.

Moratín expuso la concepción que tenía sobre este tipo de subgénero en alguna ocasión:

Imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud (Fernández de Moratín: 1846: 320).

c) Estructura y unidades dramáticas

Acorde con lo explicado, nuestra pieza teatral cumple precisamente con las unidades aristotélicas promovidas por la preceptiva neoclásica.

La acción es única, todo gira en torno a la celebración que acontece esa noche en el hogar. Del mismo modo, el espacio en que se despliega la trama va a ser el mismo: la trama se desenvuelve en una “sala”, estipulada desde el inicio del texto, en concreto, desde la primera acotación.

En lo referente al aspecto temporal, este se ciñe perfectamente a lo estipulado por Luzán. La historia que se relata a partir del diálogo de los agonistas no supera las doce horas. De hecho, tiene lugar desde el crepúsculo y finaliza durante la noche. En relación con esto, hay dos referencias temporales explícitas en el texto: la primera se da en el parlamento de doña Elvira de la escena octava (“¿[...] para la función de esta noche?”); y la siguiente, en la intervención de la madre en la escena duodécima (“Hijas, vamos a ver si está el estrado como de estar, pues ya va anocheciendo”).

De otro lado, la obra, que se presenta en un solo acto, posee una configuración tripartita, vinculada al planteamiento de la literatura neoclásica: una introducción (desde la 1ª esc. hasta la 12ª esc.), donde se dan a conocer a los personajes y se produce la negativa de la proposición por parte de las hijas; el nudo (desde la 13ª hasta la 19ª esc.), en el cual la entrada de don Prudencio provocará tensiones entre las mujeres de la casa y hará reflexionar al propio don Pantaleón sobre la situación de la misma; y el precipitado desenlace (desde la 20ª esc. hasta la 22ª), en el que Lucas, don Preciso y don Líquido son descubiertos y la familia comienza a admirar a don Prudencio.

El núcleo estructural de la obra dramática que nos ocupa se corresponde con un debate sobre la mala educación, en que se enfrentan dos polos opuestos con dos opiniones diferentes: la de doña Elvira y la de don Prudencio. Son las escenas 16, 17 y 18: “Pues, ¿que es mala enseñanza la que las dos, cuando me esmero en que sepan responder y tratar con sus apasionados? Peor fuera que ignorasen, las encontrasen febles y las engañasen” (esc. 17ª).

Antes de finalizar este apartado, señalaremos algunos recursos primordiales dentro de la poética del género que participan en la acción.

El comienzo *in media res* está presente en nuestra obra, ya que Lucas lleva tiempo aprovechándose de la benevolencia de su señor. Y por si fuera poco, el espectador no ha visto cuándo don Pantaleón hace entrega de las firmas en blanco al mayordomo. Por tanto, ha sucedido antes de que comenzara la historia. Este es un

procedimiento propio del género y también lógico dentro de una obra que consta de un solo acto. Así, van a darse varios pasajes en los que el personaje de Lucas haga uso de la *retrospección*, como cuando de parte con doña Isabel en la escena sexta: “Ayer pagué quince pares de usted y la señorita de solo un mes”.

El *enredo* tiene lugar cuando los personajes empiezan a agruparse dentro del escenario: la entrada en escena de don Prudencio y la de don Preciso y don Líquido, falsos pretendientes de las hijas de doña Elvira. Y, por último, aunque con una mínima intervención, aparece la *carta*. En este caso, no se trata de una carta amorosa, pues la extensión de la obra no ha dado para trabajar una relación amorosa, pero sí es una carta de embargo que provocará la *anagnórisis*: el paso de lo desconocido a lo conocido, según lo describía Luzán.

d) Tipos y personajes

La cantidad de personajes que participan dentro de las comedias de buenas costumbres no debía ser elevada. Se recomendaba entre cinco y ocho personajes, no más para atraer la atención del auditorio, la acumulación de caracteres y la espectacularidad del teatro popular de la época. Por ello, no solían aparecer más de cuatro actores sobre las tablas.

Los agonistas que intervienen en nuestra obra son bastantes. Si bien, su número no se aparta en demasía de la normativa teatral neoclásica: don Pantaleón, don Prudencio, doña Elvira, doña María e Isabel, Lucas, don Preciso, don Líquido y escribanos, alguaciles y otros. Si bien, no todos tendrán el mismo nivel o responsabilidad en el transcurso de la acción.

La crítica teatral hace uso de dos términos: el *tipo* y el *personaje*, al estudiar los participantes de un texto teatral. El *tipo* es un término que alude a una realidad abstracta, dada a partir de la preceptiva del género. En tanto, el *personaje* será la encarnación de ese tipo que, en ocasiones, puede ser fruto, incluso, de la fusión de varios. El personaje tendrá una identidad, una ideología, un sexo, mientras que el tipo no. Por consiguiente, ambos no han de ser objeto de confusiones.

Procedemos ahora a analizar los tipos y personajes de nuestro testimonio:

Don Pantaleón, forjado a partir del tipo del “padre” en su versión negativa, no es el modelo de autoridad patriarcal, puesto que es sumiso a su esposa y a sus decisiones, amenazas e improperios: “No te alteres, hija. No sea más que lo que quieras. Y así haz tu gusto. Si yo no busco más que tu satisfacción, solo será lo que tú quieras, que como gocemos de paz todo lo abandono” (esc. 11^a).

De otra parte, Don Prudencio no es el personaje protagonista pero sí central, en cuanto que será la razón y la luz que imponga la armonía. Constituido a partir de los tipos del “padre”, “galán”, “tutor” y “viejo” en su versión positiva, es el “hombre de bien”, en otras palabras, es el modelo ilustrado por excelencia dentro de la pieza teatral. Prueba de ello es cómo arremete contra el excesivo trato familiar de don Prudencio con respecto a Lucas y a su esposa (“A veces, debe un hombre acordarse de que es hombre y examinar si la mujer es capaz de la confianza que de ella se hace” [esc. 13^a]); critica irónicamente la pésima pedagogía que reciben las señoritas de la casa (“¡Van bien dirigidas esas dos señoritas! No dudo que harán fortuna”, esc. 17^a); e intuye la disimulación de los otros concurrentes (“Fuerte satisfacción es la de este caballero, que dudo que lo sea” [esc. 15^a]).

El personaje de doña Elvira desempeña el ‘tipo’ de la madre “presuntuosa” y, por tanto, en su versión invertida. Es una mujer materialista a la que le gusta por encima de todo aparentar y ser noble: “No te canses, yo me he de portar como la demás nobleza, pues para eso nací entre el mayor de este pueblo [...] Esto se afianza con seguir modas; [...] y, en fin, emplearse en todo lo que sea visual del estado” (esc. 8^a).

A imitación de la anterior, sus hijas, doña Isabel y doña María, son unas mozas libertinas, ociosas, imprudentes, acostumbradas a malgastar el dinero en accesorios y vestidos para asistir a reuniones sociales y respaldadas por la autoridad matriarcal. Engañadas por sus pretendientes, vienen a representar el tipo de la “dama” en versión opuesta, como lo prueban las palabras de doña Isabel: “Eso sería llegar a tomar estado para vivir recoleta sin ser mujer. No señor, bastantes pretenses tenemos, marciales hechos a la moda” (esc. 10^a).

Por su parte, Lucas es un agonista construido a partir de la miscelánea unión de dos ‘tipos’: el “criado” y el “cazadotes”. Es un pícaro, un ladrón, que se beneficia de la

generosidad de su amo para hurtar todo lo que puede en detrimento de las arcas de la familia Pérez: “Logre yo la mía y caiga el que caiga” (esc. 1ª).

Don Preciso es uno de los antagonistas (que por desgracia, además, hay dos): fingidor, enmascarado y burlador. Lo mismo ocurre con don Líquido. El primero es descrito como “hombre fachenda”, que no dispone de tiempo para otros asuntos que no sean sus deberes. No muy distanciado se halla el segundo, don Líquido, que se disfraza de “científico” o de un hombre de cultura (“de literatura superior”) cuando es un analfabeto, una parodia extrema de los “eruditos a la violeta”. En este sentido, ambos responden al ‘tipo’ del petimetre, pues son mentirosos, interesados y materialistas: “¿Pues yo acaso vengo aquí con intención de casarme? Eso solo ha sido un mero entretenimiento pero ahora me despido” (esc. 22ª).

Conforme avanza el texto se anuncia la inevitable quiebra familiar. Entonces, aparecen los alguaciles, el escribano y varios cuya caracterización es inexistente. Son los llamados personajes ‘accesorios’. Y únicamente se presentan en la casa de don Pantaleón al concluir la historia, ejecutando la justicia poética sobre los diversos personajes.

Sin embargo, no debemos quedarnos ahí en lo que se refiere a los caracteres que pueblan el texto, sino que deberíamos aludir a los mecanismos que son llevados a cabo.

El monólogo interior, la introspección es uno de los recursos propios de la comedia de buenas costumbres, puesto que refleja la reflexión razonada de los personajes. El agonista que emprende este tipo de actividad, Lucas, hace cábalas acerca de cómo ejecutar sus vilipendiosos propósitos delatándose frente a los espectadores: “Del amo tengo firmas en blanco con la que voy haciendo trampas: recojo sus haberes y me los embolso o me divierto a su costa” (esc. 9ª).

También está presente la oposición binaria y el contraste, como por ejemplo, el debate mencionado entre doña Elvira y don Prudencio en las escenas centrales de la composición. Eso nos daría pie a hablar acerca de la tesis y el contenido de la obra, a la que le vamos a dedicar un apartado en seguida.

Asimismo, el perspectivismo múltiple se intercala en la obra mediante las diversas visiones que aporta cada personaje sobre el tema de la educación y sobre el desposorio, relativizándolos y tratándolos desde varias aristas. Identificamos, así, la

opinión de doña Elvira, quien estima más oportuno que su descendencia se emparente con gente de alta alcurnia y con posibles (“también entre los perfectos cortesanos se encuentran tesoros para urgencias. Y cuando no lo hay, a lo menos, el gusto se satisface” [esc. 11ª]); la consideración de don Pantaleón, que, influido por el materialismo y la superficialidad reinantes, propone a su amigo como un alivio para las arcas familiares (“Yo lo decía porque me parece que con el caudal de don Prudencio puede tener algún alivio en lo alcanzado” [esc. 11ª]); y finalmente, la visión de don Prudencio, para quien el buen pretendiente ha de ser un buen amigo y conocido de la familia, un hombre bondadoso, merecedor de una mujer humilde sumisa, paciente y dependiente: “Un marido prudente que con emprendimiento justo las enseñe las diferencias de sexos, como también lo humilde de su estado y la subordinación a su marido” (esc. 19ª).

Los mundos de la realidad y apariencia, de la verdad y la ficción, del ser y el parecer, de las esencias y los disfraces se conjugan en la obra constituyendo una pasarela variopinta de caracteres que, enmascarados o no, pretenden el ascenso social. A causa de las “Carnestolendas”, que a lo largo de la tradición literaria (García Rodríguez, 2013) han invertido y enmascarado a los personajes, nuestros agonistas gozan de esa esencia invertida en relación a sus tipos. Por esta razón, a partir de la anagnórisis, el prudente convidado (Don Prudencio) personifica la versión positiva del “padre” en el término de la obra. Igualmente, los personajes restantes recuperan también la versión positiva, aunque de una manera apresurada y poco verosímil. Percibimos esto en el cambio de actitud en doña María, Isabel y Elvira con don Prudencio: “¡Viva don Prudencio que es nuestro segundo padre!” (esc. 22ª).

e) Ideología, contenido y tesis

Insertada nuestra obra en el proyecto de la mentalidad dieciochesca, hay un mensaje o tesis que se quiere dar a conocer a la sociedad a través de la representación.

Primeramente, hay una intención de establecer unos valores para definir una relación de amistad, que son, consecuentemente, los valores propugnados por la Ilustración: la lealtad y la ayuda al amigo en los peores momentos.

Otro tema que se aborda en el texto y preocupaba muchísimo era el alto índice de analfabetismo en España y la educación de los hijos. Los dos aspectos son denunciados dentro de nuestro texto con el fingimiento de don Líquido y con la descortesía de las jóvenes.

En esta época se defendía a capa y espada que en el matrimonio debían participar un hombre y una mujer pertenecientes a un mismo rango social y económico, es decir, entre personas de iguales condiciones. Se impedía, de esta manera, la mezcla entre las personas y el impulso burgués que, como sabemos, desafiaba la posición de los aristócratas.

A su vez, el tratamiento misógino se revela en lo que se desprende de las palabras de don Prudencio, que prefiere que la mujer no ostente tanto poder en el hogar y sea consciente del carácter humilde de su posición con respecto al varón, sea cual sea su origen.

El mensaje de la obra se evidencia, sin lugar a dudas, en gran medida, cuando tiene lugar la anagnórisis que da paso a la realización de la justicia poética señalando cuáles son las actitudes ejemplares (la de don Prudencio) y cuáles amenazan el orden convencional (las de don Pantaleón, doña Elvira, doña Isabel, doña María, Lucas, don Líquido y don Preciso).

f) Estilo y técnica de José Concha

El hecho de que “no se hubiesen compuesto buenos dramas y comedias” en el Setecientos, según Cotarelo y Mori (1897:1), se pone en cuestión. Como hemos comprobado, se trata de un texto de corte prosaico, donde a pesar del tratamiento maniqueo de los caracteres se muestran algunos aspectos interesantes. No solo nos remite a la mentalidad de las élites intelectuales de la época, sino al conflicto entre lo antiguo y lo moderno, al debate sobre la función social de la mujer y al impulso burgués por derrocar a la nobleza atenuado con lo carnavalesco. Y además, existe un registro lingüístico concreto acorde con la psicología de cada personaje, otorgando realismo a nuestro texto. Verbigracia, se comprueba mediante la lengua afrancesada de doña Elvira

y sus hijas (como las palabras de doña Isabel: “En sentándose es capaz de estarse un año” [esc. 19ª]), frente a la castiza de don Prudencio (“Usted siga su doctrina que ellas le harán a usted reconocer su yerro” [esc. 17ª]).

5. CONCLUSIONES

El hallazgo de un manuscrito inédito perteneciente a un dramaturgo-actor del siglo XVIII supone un aliciente y abre nuevos horizontes para los especialistas de la historia de la literatura española. La travesía que hemos acometido hasta escribir este último apartado deja paso a más interrogantes frente a los que, en un principio, tuvimos.

Ante los escasos apuntes biográficos a los que hemos accedido sobre José Concha (¿1750?-¿1800?) y los casi inexistentes análisis sobre su escritura dramática, es necesario un estudio más profundo que esclarezca la vida y la obra del autor. Todavía cabe señalar algún aspecto ineludible y es que sería interesante trabajar los vínculos del literato con sus contemporáneos: con Moratín (1760-1838) y Moncín (¿?-1801, por ejemplo. Y acorde con lo expuesto, se contribuirá, a su vez, a disipar la espesura que oculta, en términos generales, la situación del campo literario en transición entre los siglos XVIII y XIX.

La amistad más bien probada (c. 1775) se tiñe del espíritu ético y estético de la Ilustración. Y por tanto, José Concha en su día debió ser un hombre precursor, pues trató asuntos actuales que inquietaban a los moralistas y pensadores de su época: los matrimonios desiguales y la formación de la juventud. Desconocemos si esta obra llegó a representarse. No obstante, el otro manuscrito homónimo de la Nacional (MSS/16227) presenta una fecha clara en f. 1rº: “Cádiz a 16 de febrero / de 1775”. Posiblemente, lo hiciera en un patio de alguna de las casas particulares de la nobleza o de algún burgués, donde se reunían los ingenios del periodo para ensayar y experimentar con sus creaciones.

En cualquier caso, nuestro comediante al confeccionar su obra contó con muy pocos antecedentes, puesto que Moratín e Iriarte (1750-1791) triunfarían algo más tarde.

En contraste, estos dos autores - junto con Trigueros (1736-1798) - ya estaban tratando de incorporar en España las novedades literarias que llegaban de la Francia Ilustrada.

Durante las dos primeras décadas del siglo XIX, la comedia neoclásica y el drama sentimental acaparaban los escenarios. De hecho, el mismo Ángel de Saavedra, duque de Rivas (1791-1865), cultivará la tragedia neoclásica en su *Aliatar* (1816) hasta que, aunando tradición y modernidad («lo pasado con lo presente» como decía Agustín Durán, 1789-1862) trazó nuevos rumbos, sobre todo, a partir de su obra *Malek-Adhel* (1818), embrión de lo que después será el trasgresor, endiablado, prometeico y suicida *don Álvaro y la fuerza del sino* (1835). Comenzaba, así, el drama romántico en España que derrumbó sin piedad el monumento construido por el Neoclasicismo, preconizando la fusión de amor y muerte, lo grotesco, la fatalidad, lo misceláneo, la diversidad, lo subversivo, la originalidad, las pasiones, lo irracional, la muerte, el dolor, la profanación, la leyenda, lo popular (el *volkgeist*)... En fin, era todo lo que había encorsetado y prohibido la sociedad emanada del poder y la literatura del «Siglo de las Luces», cuyo fulgor nunca llegó a extinguirse por completo.

6. BIBLIOGRAFÍA:

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1982), *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t.II., Madrid, C.S. I. C., pp. 517-528.

ANDIOC, René (1987), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Editorial Castalia.

BORDIEU, Pierre (1989-1990), “El campo literario, prerrequisitos críticos y principios de método”, *Criterios*, La Habana, pp. 20-42.

CADALSO, José (1983), *Los eruditos a la violeta*, Madrid, Imprenta de Don Antonio de Sancha [libro en línea]. Disponible desde Internet en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-eruditos-a-la-violeta--3/> (con acceso el 3/07/2018).

CANÑAS MURILLO, Jesús (2000), “El sí de las niñas, de Leandro Fernández de Moratín, en la comedia de buenas costumbres”, *Kañina: revista de Artes y Letras*, vol. XXIV, núm. 1 pp. 35-45.

CASO GONZÁLEZ, José Miguel (1970), “Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII”, en VV.AA. *Los conceptos de rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en Literatura Española del siglo XVIII*. Cuadernos de la Cátedra Feijoo, núm. 22. Oviedo, pp. 7-29.

CRUZ CASADO, Antonio (1991), “La batalla de Lucena: historia y elogio de en una comedia de José Concha”, *Angélica*, Lucena, núm. 2, pp. 221-236.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1989), *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Alianza Editorial.

ESTEVE, Joaquín y Joseph Belvitges (1803), *Diccionario catalán-castellano-latino*, t. I. [Libro en línea]. Disponible desde Internet en: https://sirio.ua.es/libros/BEducacion/diccionario_ccl_01/index.htm [con acceso el 10/07/2018].

FEIJOO, Benito Jerónimo (1999), *Teatro crítico universal, Tomo I*, Madrid, Imp. de Lorenzo Francisco Mojados, 1726 y sucesivas ediciones en Madrid, Imprenta de

Francisco del Hierro: Tomo II, 1728 ; Tomo III, 1729 ; Tomo IV, 1730 ; Tomo V, 1733 ; Tomo VI, 1734 ; Tomo VII, 1736 ; Tomo VIII, 1739 ; Tomo IX, 1740. [Libro en línea]. Disponible desde Internet en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-critico-universal--0/> (con acceso el 2/07/2018).

FERNÁNDEZ DE MORATÍN (1846), «Comedias. Discurso preliminar», en *Obras de Don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*. Ed. Buenaventura Carlos Aribau. Madrid, Rivadeneyra (BAE, 2).

FOUCAULT, Michel (2016), *¿Qué es la Ilustración?*, ed. Roberto R. Aramayo, Madrid, Alianza.

FRANCO RUBIO, Gloria (2007), «La contribución literaria de Moratín y otros hombres de letras al modelo de mujer doméstica», *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejos, VI, pp. 221-254.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Raúl Ernesto (2013), “La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar”, *Athenea Digital*, 13(2), pp. 121-130.

GONZÁLEZ DE MENDOZA, Nicolás (1763), *Diccionario general de las dos lenguas francesa y española*, Madrid. [Libro en línea]. Disponible desde Internet en: <https://books.google.es/books?id=eCiKdCDa0C&pg=PA500&dq=%22Hacer+a+dos+p+alos%22&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwizydDIxqPcAhUE0xoKHfrZBgIQ6AEILTAB#v=onepage&q=%22Hacer%20a%20dos%20palos%22&f=false> [con acceso el 10/07/2018].

HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1993), *Catálogo de autores de teatro del siglo XVIII*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

La Santa, Biblia (1992). Traducción de José Miguel Petisco, Valencia, Editorial Alfredo Ortells.

MARTÍN VALVERDE, José María (2016), “La Tirana” (1755-1803), dir. Piedad Bolaños Donoso, Sevilla,. [Recurso en línea], tesis doctoral.

MARTINELL GIFRE, Emma (1984), “Posturas adoptadas ante los galicismos introducidos en el castellano en el siglo XVIII”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 3, pp. 101-128.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Maribel (2010), “La imagen de la mujer en la literatura española del siglo XVIII. Paradigmas de género en la comedia neoclásica”, *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, 1, pp. 59-86.

MILLÁN JIMÉNEZ, María Clementa (1991), *Gaspar Melchor de Jovellanos. Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, Epos: Revista de Filología, núm. 7 , pp. 353-370.

MONTERO PADILLA, José (2001), ed., *El sí de las niñas* (1806) de Leandro Fernández de Moratín, Cátedra, Madrid.

NAVARRO DURÁN, Rosario (1995), dir., *Histoire de la littérature espagnole*, Paris, Fayard, 1994, II. Trad. Castellana, Barcelona, Ariel, IV.

PALACIN IGLESIAS, Gregorio (1967), *Nueva valoración de la literatura española del siglo XVIII*, Ediciones Leira, Madrid.

PAZ TORRES, Margarita (2015), “Demonio y mujer: la marca de Satán y el combate contra él”, *Medievalia* 18 (2), pp. 325-353.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Tormento* (1884), Madrid, Alianza Editorial, 2015.

PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, (2001) “Espacios y prácticas de sociabilidad en el siglo XVIII: tertulias, refrescos y cafés de Barcelona”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 26, pp. 11-55.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.), 2014 [recurso en línea]. Disponible desde Internet en: <http://www.rae.es/rae.html>

-----, *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), [recurso en línea]. Disponible desde Internet en: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antteriores-1726-1996/diccionario-de-autoridades>

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (1985), “José Concha y la tragedia neoclásica”, en *II Confronto Letterario*, Pavía, , pp. 11-119.

----- (1988), “La obra de José Concha destinada a los patios particulares”, en *Coloquial Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Bolonia, pp. 351-366.

RUSSELL P., Sebold (2015), ed., *Cartas Marruecas y Noches Lúgubres (1789)*, Madrid, Cátedra.

SALA VALLDAURA, Josep María (2010), “El teatro, entre el primer y el segundo siglo XVIII”, *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII: a la memoria de Ernest Lluch*, coord. Aurora Egido Martínez, José Enrique Laplana Gil, pp. 91-120. [artículo en línea]: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/24/06sala.pdf> [con acceso 5/07/2018].

SALA VALLDAURA, Josep María (2009), “La lengua y el gesto de la sonrisa. El ethos burgués de las comedias neoclásicas”, *La época de Carlos IV (1788-1808): actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*, coord. Elena de Lorenzo Álvarez, pp. 55-86.

SANCHO DÍAZ DE HARO, Disponible en *Wikipedia*, recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Sancho_D%C3%ADaz_de_Haro (con acceso el 4/07/2018).

SOLANO REINA, Segismundo y Carlos Andrés Jiménez Ruiz (2002), coords., *Manual de tabaquismo*, Masson, Barcelona. [Libro en línea]. Disponible desde Internet en: <https://books.google.es/books?id=kiETTHZaQJMC&printsec=frontcover&dq=manual+de+tabaquismo+2002&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwj0YKvaPcAhUD0xoKHbP8AagQ6AEIJzAA#v=onepage&q=manual%20de%20tabaquismo%202002&f=false>. [con acceso el 12/07/2018].

TORREROS Y PANDO, Esteban (1786-1793), *Diccionario castellanos de las voces de las artes y las ciencias y sus correspondientes de las tres lenguas francesa, latina e italiana*, t. II Madrid. [Libro en línea]. Disponible desde Internet en: https://books.google.es/books?id=1SU3vKYK7pcC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [con acceso el 10/07/2018]

XIRAU, Ramón (2003), *Introducción a la historia de la filosofía*, edit. Universidad Autónoma de México, México. [libro en línea]. Disponible desde Internet en: https://alexianos.files.wordpress.com/2014/11/xirau_ramon_introduccion_a_la_historia_de_la_filosofia.pdf [con acceso el 5/07/2018].

ANEXO I: CATÁLOGO COMPLETO DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE JOSÉ CONCHA

En este documento el lector podrá hallar el catálogo íntegro y actualizado de las obras teatrales del dramaturgo-actor José Concha. En este orden, hemos de indicar que nuestra principal fuente para componer esta clasificación ha sido el miembro de honor del Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII Aguilar Piñal (1982).

a) MANUSCRITOS

Tragedias:

- *Tragedia. El Narzete. Cinco actos. Compuesta por _____, cómico español [1775].*
Cinco cuadernos. Hay 3 copias.
Sevilla. Universitaria, 250-172 (3).
Londres. British Library, 1342.e.3 (39).

Comedias:

- *A España dieron blasón las Asturias y León. Y triunfos de Don Pelayo. 3 jornadas en 3 cuadernillos. Hay tres copias.*
Madrid, Municipal, 38-14.
- *Comedia nueva. A España dieron blasón las Asturias y León, y triunfos de Don Pelayo. 3 jornadas.*
Sevilla, Universitaria, 250-113 (2).

- *Comedia. Astucias del enemigo contra la Naturaleza. Segunda máxica, Marta, asombro de Francia. Séptima parte.* 3 jornadas en 3 cuadernos. Hay dos copias. Madrid, Municipal, 47-1.

- *Comedia. El honor más combatido y crueldades de nerón.* 3 actos en 3 cuadernos. Madrid, Municipal, 34-7.

- *Comedia nueva. El loco en su casa sabe que en casa agena el acuerdo. El natural vizcaíno. Por ____.* Año 1791. 3 jornadas en 3 cuadernillos. Hay otras dos copias. Madrid, Municipal, 133-1.

- *Comedia nueva. Venzen impulsos de amor los efectos del honor y Mágico en Cataluña. Segunda parte.* 3 jornadas en 3 cuadernillos. Madrid, Municipal, 131-5.

- *Comedia nueva. Entre venganza y amor, hallar la dicha mayor. El máxico en Cataluña. Tercera parte. Compuesta por _____, cómico español [s.a.]* 3 jornadas en 3 cuadernillos. Madrid, Municipal, 131-5.

- *Comedia nueva. El rencor más inhumano de un pecho aleve y tirano. La Jenovitz.* 3 jornadas. Sevilla, *Universitaria*, 250-112 (2).

- *Comedia nueva. Más puede fina lealtad que dama, padre y crueldad. Antes que todo es el Rey. Su autor_____.* Año de 1774. Cinco jornadas. Madrid, Municipal, 83-16.

- *La amistad más bien probada.* 1775, 25 hs. 4°. Madrid, Nacional, 16227.

- *La amistad más bien probada.* 22hs. 4°.

- Madrid, Nacional, 16528.
- *Celos, envidia y traición, tormento el más noble son; y Astarto, gran Rey de Tiro* [s.l.] 1772. 52 hs. 4°. Madrid, Nacional, 16211.
 - *El buen criado. Cádiz. 1775. 20 hs. 4°.* Madrid, Nacional, 15832.
 - *El buen criado. Cádiz, 1775. 19 hs. 4°.* Madrid, Nacional, 16228.
 - *El más prudente marido y patán moralizad. 85 hs. 4°.* Madrid, Nacional, 16330.
 - *La honrada familia. 1775. 16 hs. 4°.* Madrid, Nacional, 14594 (28).
 - *La pobre honesta doncella. 58 hs. 4°.* Madrid, Nacional, 16193.
 - *La venganza más cruel en pecho más inhumano. La Jenovit. 1787. 46 hs. 4°.* Madrid, Nacional, 15928.
 - *Vence a un error un favor por conseguir un amor, y Mágico gaditano. Cádiz, 1755. 50 hs. 4°.* Madrid, Nacional, 17191.

Piezas heroico-militares y dramas históricos:

- *Amor, valor y prudencia en española elocuencia, y Católica Isabel* [s.l.,s.a.] 54 hs. 4°.

Madrid, Nacional, 16208.

Sainetes:

- *Saynete nuevo. Los accidentes de una fiesta y el jugador de manos. Por ____.*[1791]hs. 20 cm. Hay 3 copias.

Madrid, Municipal, 183-83.

- *Sainete nuevo. El manchego en Madrid o El amigo más a tiempo. De ____.* S.a. 16 hs. 20 cm. Hay 3 copias.

Madrid, Municipal, 157-15.

- *El examen del gusto.* Cádiz, 1775. 8 hs. 4°.

Madrid, Municipal, 14594 (29).

- *El manchego en Madrid.* [s.l.] 1791-1792¹⁴. 19 hs. 4°.

Madrid, Municipal, 14499 (33).

- *La fiesta de baile.* 9 hs. 4°.

Madrid, Nacional, 14530 (4).

- *La fiesta de baile.* 9 hs. 4°.

Madrid, Nacional, 14594 (30).

- *Los embusteros burlados.* 7 hs. 4°.

Madrid, Nacional, 14598 (29).

- *El cuento ha de llegar a cuento.* 8 hs. 4°.

Madrid, Nacional, 14598 (33).

¹⁴ Fechado en 1971 erróneamente por cruce de números en Aguilar Piñal (1982).

- *Los daños del vestido. Sainete nuevo. Joseph Concha* (c. 1774-1776).
Madrid, Nacional, 14498 (34).
- *Las damas finas. Sainete. De Concha* (1776)¹⁵.
Madrid, Nacional, 14598 (30).

Entremeses:

- *El buen alcalde patán. 1775. 13, 14 y 15 hs. 4º.*
Madrid, Nacional, 14518 (3).

Piezas unipersonales:

- *Monólogo impersonal, titulado: Don Antón el Holgazán. Su autor D. _____, cómico español. 8 pp., 20 cm.*
Barcelona, Instituto del Teatro, 3217.

Traducciones:

- *El hablador. 48 hs. 4º. Traducción de Goldoni.*
Madrid, Nacional, 16480.
- *La nuera sagaz. De_____.* Año de 1776. Comedia en 5 actos, en prosa. Traducción de Goldoni.
Madrid, Municipal, 133-9.

¹⁵ No recoge estos dos últimos sainetes Aguilar Piñal (1982), aunque sí están registrados en el catálogo digital del Patrimonio Bibliográfico Español.

b) IMPRESOS

Tragedias:

- *El Narcete. En cinco actos.* Compuesta por___, cómico español. [Barcelona, Carlos Gibert y Tutó,[s.a.] 28 pp., 20 cm. (Núm. 25).
Madrid. Municipal, 51-14.
Barcelona, Instituto del Teatro, 44264.
Toledo, Pública, 1-889.
Chapell Hill. University of North Carolina.
- *El Narcete. Tragedia en cinco actos.* Corregida y enmendada en esta segunda impresión. [Barcelona, Piferrer, s.a.] 28 pp., (Núm. 96).
Sevilla, Universitaria, 250-172 (3).
Londres, Bristish Library, 1342.e.3 (39).
- *El honor más combatido y crueldades de Nerón.* En tres actos. [Madrid, s.i., 1791] 32 pp., 20 cm.
Santander, Municipal, 34-17.
Sevilla, Universitaria, 250-168 (16)
Londres, Bristish Library, 1342.e.3 (45).
Venecia, Marciana, C.33 (14).
Boston, Public Library.
- *El honor más combatido y crueldades de Nerón.* [Barcelona, Carlos Gilbert y Tutó, s.a.] 39 pp., 20 cm. (Núm. 71).
Madrid, Municipal, 34-17.
Sevilla, Universitaria, 250-116 (13).
Toledo, Pública, 1-870.
Madrid, Nacional, T-5038.
- *El honor más combatido y crueldades de Nerón.* [Barcelona, Pablo Nadal 1797. 29 pp., 21,5 cm. (Núm. 19).

- Santander, Menéndez Pelayo, 32406.
- *El Orestes. En cuatro actos. Compuesta por____, cómico español.* [Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a.] 32 pp., 21 cm (Núm. 39).
Barcelona, Instituto del Teatro, 31377 y 44265.
Toledo, Pública, 1-889.
Chapel Hill, University of North Carolina.
 - *El Sansón. En cinco actos. Compuesta por____, cómico español.* [Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a.] 24 pp., 21 cm (Núm. 31).
Madrid, Nacional, T-19453.
Barcelona, Instituto del Teatro, 31392.
Toledo, Pública, 1-889.
 - *Eurípide Y tideo. En cinco actos. Compuesta____.* Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a.] 43 pp., 20 cm. (Núm. 27).
Madrid, Nacional, T-10898.
Barcelona, Instituto del Teatro, 44263.
Toledo, Pública, 1-889.
 - *Tragedia. El silano, en cinco actos compuesta por____, cómico español.* Barcelona: por Carlos Gibert y Tutó, impresor y librero, [s.a.] 32 pp., 4º.¹⁶
Toledo, Biblioteca pública del Estado en Toledo. 1-889 (12).
 - *Comedia nueva historial. Dar a España gloria llena solo lo logra Lucena, y triunfo de sus patricios.* Parte primera. Compuesto por____, cómico español. Función que se representó en el teatro de la M.N. y M.L. Ciudad de Lucena, día de San Fernando de 1783, por la Compañía de Juan Soliz. Antequera, Antonio Gálvez y Padilla, 1783. 62 pp., 21 cm.
Barcelona, Instituto del Teatro, 44262.
Bilbao, Provincial, A-9-5-72.
Nueva York, HispanicSociety, 5298.

¹⁶ Tampoco Aguilar Piñal (1982) recoge esta tragedia. Si bien, aparece en el catálogo digital del Patrimonio Bibliográfico Español.

- *Comedia nueva. Heroyco-trágica: Despreciar lustre y riqueza por seguir una fineza, el Narsete.* En cinco actos. Compuesta por___, cómico español. Barcelona, Pablo Campins, 1777. 90 pp., 14 cm.
Barcelona, Instituto del Teatro, 46041.
Chapel Hill, University of North Carolina.

Sainetes:

- *Saynete nuevo, intitulado: Los accidentes de una fiestaa y El jugador de manos, imitador de Pinetti.* Compuesto por___ para siete personas. Valencia, José Ferrer de Orga, 1814, 12 pp., 20 cm.
Madrid, Nacional, R-62212 y T-14798.
Barcelona, Instituto del Teatro, 59433.
Santiago, Universitaria.
Venecia, Marciana 110. C.30 (23).
Londres, Bristish Library, 13422.8 (1).
Boston, Public Library.
- *Saynete. Porengañar engañarse, y el hostelero burlado.* Para cinco personas. Cádiz, Manuel Quintana y Cía [1799], 15 pp., 15 cm.
Madrid, Nacional, T-15.157.
- *Saynete nuevo intitulado: Por engañar engañarse y el hostelero burlado. Para cinco personas.* Valencia, Estevan, 1816, 6 pp., 21 cm.
Madrid, Nacional, T-25656.

Tragicomedia:

- *La desgraciada hermosura, o Doña Inés de Castro. Tragicomedia en cinco actos* [s.l.s.i.s.a.] 34 pp., 20 cm.

Toledo, Pública, 1-889.
Londres, British Library, 13542.e.8 (2).
Madrid, Nacional, T-6993.
Minneapolis, University of Minnesota.

Piezas unipersonales:

- *El joven Pedro de Guzmán, escena unipersonal para uno de siete años.*
Compuesta por___ y representada por Ángel López el día 4 de febrero de 1793.
Madrid, Ramón Ruiz, [1793]. 8hs., 21, 5 cm.
Madrid, Nacional, T-24.044.
Madrid, Academia Española.
Santander, Menéndez Pelayo, 32407.
Santiago, Universitaria.
Barcelona, Instituto del Teatro, 71924 y 33244.
Nueva York, Public Library, 202.

- *El joven Pedro de Guzmán, escena unipersonal para uno de siete años.*
Compuesto por____. Valencia, José Ferrer de Orga, 1805, 8 pp., 23 cm.
Madrid, Nacional, T-25547.
Londres, British Library, 1342.e.8 (8).
Chapel Hill, University of North Carolina.

- *El joven Pedro de Guzmán, escena unipersonal para uno de siete años.*
Compuesto por____. Valencia, José Ferrer de Orga, 1813, 4 hs., 21 cm. (Núm 96).
Madrid, Nacional, T-27525.

- *El joven Pedro de Guzmán, escena unipersonal para uno de siete años,* por J. C.
Valencia, Estevan, 1818, 7 pp., 21 cm. (Núm 11).
Madrid, Nacional, V. 9290.

- *El joven Pedro de Guzmán, escena unipersonal para uno de siete años.* Compuesto por _____. Valencia, Domingo y Mompié, 1820, 4 hs., 21 cm. (Núm. 11).
Madrid, Nacional, T- 1468.

Traducciones de obras italianas:

- *La Muger Variable.* Escrita en italiano por el Sr. Dr. Carlos Goldoni. Barcelona, Piferrer, s.a. 26 pp., 20 cm. (Núm. 93).
Madrid, Consejo, Instituto Cervantes, XLVI-202.
- *Comedia en prosa. Las quatro naciones o La viuda sutil.* Traducida del italiano, por _____. [Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a.] 32 pp., 21 cm. (Núm. 40).
Madrid, Nacional, T-2710.
Barcelona, Instituto del Teatro, 70906.
Toledo, Pública, 1-889.
Sevilla, Universitaria, 39-192 (14).
- *Comedia en prosa. El Buen Médico, o La Enferma por Amor.* Traducida del Sr. Goldoni. En tres actos. [Barcelona, Gibert y Tutó, s.a.] 23 pp., 20 cm. 8 (Num. 108).
Madrid, Consejo, Instituto Cervantes, XLVI-202.
- *Comedia nueva, en prosa. El criado de dos amos. En tres actos.* Traducida del italiano, y arreglada a nuestro teatro por _____. Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a. 24 pp., 20 cm. (Núm. 36).
Toledo, Pública, 1-889.
Wellesley College.
Austin, University of Texas.

- *Comedia. El criado de dos amos.* En tres actos, en prosa. Escrita en italiano por el doctor Carlos Goldoni. Tercera impresión. Madrid [s.i.], 1803. 24 pp., 20 cm. (Núm 4).
Madrid, Consejo, Instituto Cervantes, XLVI-200.
- *Comedia nueva en prosa. El hombre prudente.* Traducida del italiano y arreglada a nuestro Theatro por____. [Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a.] 27 pp., 20 cm.
Toledo, Pública, 1-889.
Londres, British Library, 1342.e.2 (52).
- *Comedia nueva. La nuera sagaz.* Traducida del idioma italiano a el castellano. Corregida y enmendada en esta segunda impresión. [Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a.] 36 pp., 20 cm. (Núm. 38).
Sevilla, Facultad de Letras, Ha. 3.812.
Madrid, Consejo, Instituto Cervantes, XLVI-201, t. II.

Piezas dramáticas con acompañamiento de música:

- *Scena lírica personal. Titulada: El Armesto. Adornada de intervalos de música.* Su autor Don____, cómico español. [Madrid, s.i.,s.a.] 14 pp., 21 cm.
Barcelona, Instituto del Teatro, 33726.
Madrid, Nacional, T-25543.

Comedias:

- *Comedia famosa. Asturias del enemigo contra la Naturaleza. Marta imaginaria, segundo Asombro de Francia.* De Don____.[Barcelona, Francisco Suriá, 1771.] 14 hs., 20 cm. (Núm. 213).
Madrid, Municipal, 131-13.

- Venecia, Marciana, 110-C-33 (25).
 Sevilla, Facultad de Letras, Ha. 3779.
 Oviedo, Universitaria, P-11-9.
 Nueva York, Public Library.
 Madrid, Consejo, Instituto Cervantes, XLVI-200.
 Barcelona, Instituto del Teatro, 44017 y 44260.
 Londres, British Library, 1342.e.8 (5).
 Boston, Public Library.
- *Comedia nueva. Asturias del enemigo contra la Naturaleza. Marta imaginaria, segundo Asombro de Francia.* De Don_____. [Barcelona, Raymunda Altés, 1777] 31 pp., 20,5 cm. (Núm. 213).
 Santander, Menéndez Pelayo, 374.
 Barcelona, Instituto del Teatro, 45077.
 - *Comedia nueva. Asturias del enemigo contra la Naturaleza. Marta imaginaria,* Por_____. [s.l.,s.i., s.a.] 30 pp., 22 cm.
 Madrid, Nacional, T-14836.
 - *Comedia en prosa. El hablador.* En tres actos. Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a.] 28 pp., 20 cm. (Núm. 74).
 Madrid, Nacional, T-14842.
 - *Comedia nueva. El hombre prudente.* En tres actos. [Barcelona, pablo Nadal, 1797]. 27 pp., 20 cm. [En prosa].
 Sevilla, Facultad de Letras, Ha. 3812.
 Madrid, Consejo, Instituto Cervantes, XLVI-201, t.-II.
 - *Comedia nueva. La ciencia, afecto y valor forman magia por amor, y el Mágico en Cataluña. Primera parte.* [Barcelona, Viuda Piferrer, s.a.] 28 pp., 21 cm. (Núm. 39).
 Madrid, Municipal, 131-5.
 Sevilla, Facultad de Letras, Ha. 3810.
 Londres, British Library, 1342.e.1 (41).

- Sevilla, Universitaria, 39-185 (1).
- *Comedia nueva. La ciencia, afecto y valor forman magia por amor, y el Mágico en Cataluña. Primera parte.* Compuesta por____, cómico español. [Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a.] 32 pp., 20 cm. (Núm. 60).
Nueva York, Public Library, 268.
 - *Comedia nueva. Venzen impulsos de amor los efectos del honor, y Mágico en Cataluña. Segunda parte.* [Barcelona, Viuda de Piferrer, s.a.] 28 pp., 21 cm.
Londres, British Library, 1342.e.1 (42).
Sevilla, Universitaria, 39-185 (2).
 - *Comedia nueva. Entre venganza y amor, hallar la dicha mayor. El Máxico en Cataluña. Tercera parte.* Compuesta por____, cómico español. [Barcelona, Viuda de Piferrer, s.a.] 28 pp., 21 cm.
Londres, British Library, 1342.e.1 (43).
 - *Comedia nueva. Entre venganza y amor, hallar la dicha mayor, y El máxico en Cataluña. Tercera parte.* Compuesta por ____, cómico español. [Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a.] 32 pp., 20 cm. (Núm. 62).
Nueva York, Public Library, 330.
 - *Comedia nueva: Perder el Reyno y no poder, por querer a una muger, La pérdida de España.* Su autor D.____.Salamanca, Francisco Tóxar, [s.a.] 15 pp., 21 cm.
Madrid, Nacional, T-6408.
Londres, British Library, 1342.e.8 (7).
 - *Comedia nueva: Perder el Reyno y no poder, por querer a una muger, La pérdida de España.* Su autor D.____, cómico español. Barcelona, Agustín Roca, 1806, 15 pp., 20 cm. (Núm. 5).
Barcelona, Instituto del Teatro, 44352.

- *Comedia nueva: Perder el Reyno y no poder, por querer a una muger, La pérdida de España.* Su autor D.____, cómico español. Valencia, José Ferrer de Orga, 1816 12 pp., 20 cm. (Núm. 31).
Nueva York, Public Library, 331.
Chapel Hill, University of North Carolina.
Barcelona, Instituto del Teatro, 44895.

- *Comedia nueva: Restaurar por deshonor lo perdido con rigor: La restauración de España.* Su autor _____ [s.l., s.i., s.a.] 15 pp., 20 cm.
Madrid, Municipal, C.18859 (37).
Londres, British Library, 1342.e.8 (6)
Chapel Hill, University of North Carolina.

- *Comedia nueva: Restaurar por deshonor lo perdido con rigor: La restauración de España.* Su autor D.____ cómico español. [Valencia, José Ferrer de Orga, 1816] 12 pp., 20 cm. (Núm. 32).
Madrid, Consejo, Instituto Cervantes, XLVI-202.

- *Comedia nueva en un acto, titulada: Restaurar por deshonor lo perdido con rigor: la restauración de España.* [Valencia, Idelfonso Mompié, 1817]. 12 pp., 21 cm.
Madrid, Nacional, T-14798 (7).
Nueva York, Public Library, 331.

- *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena...* [Valencia] Orga [s.a.] 34 pp., 20 cm.
Barcelona, Instituto del Teatro, 33497 y 33218.
Sevilla, Facultad de Letras, Ha. 3811.
Madrid, Nacional, T-14798.

Comedias para ser representadas en casas particulares:

- *Comedia. El rencor más inhumano de un pecho aleve y tirano, la Condesa Jenovitz. Con su loa, y sainete.* Función fácil de executarse en cualquiera casa particular, por estar toda arreglada para cinco personas, y entre ellas, una sola muger [Barcelona, s.i., 1793], 26 pp., 22 cm.
Madrid, Nacional, T-6967.
Sevilla, Universitaria, 250-168 (4).
Santander, Menéndez Pelayo, 30703.

- *Comedia. El rencor más inhumano de un pecho aleve y tirano, la Condesa Jenovitz. Con su loa, y sainete.* Función fácil de executarse en cualquiera casa particular, por estar toda arreglada para cinco personas, y entre ellas, una sola muger, Madrid [s.i.], 1793, 32 pp., 20 cm.
Madrid, Academia Española.
Nueva York, Public Library.
Sevilla, Facultad de Letras, Ha. 3809.

- *Comedia. El rencor más inhumano de un pecho aleve y tirano, la Condesa Jenovitz. Con su loa, y sainete.* Función fácil de executarse en cualquiera casa particular, por estar toda arreglada para cinco personas, y entre ellas, una sola muger, [Valencia, José Ferrer de Orga y Compañía, 1811], 24 pp.
Barcelona, Instituto del Teatro, 44010.
Madrid, Academia Española.

- *Comedia. El rencor más inhumano de un pecho aleve y tirano, la Condesa Jenovitz. Con su loa, y sainete.* Función fácil de executarse en cualquiera casa particular, por estar toda arreglada para cinco personas, y entre ellas, una sola muger, [Valencia, Ildefonso Mompié, 1816], 24 pp., 21 cm (Núm. 26).
Madrid, Nacional, T-2113.

- *Comedia Nueva: Restaurar por deshonor lo perdido con rigor. La restauración de España.* Pieza fácil de ejecutar en casas particulares, por estar arreglada para siete hombres solos. Su autor D.____, cómico español. Salamanca, Francisco de Toxar [s.a.], 16 pp., 19 cm.
Madrid, Municipal, C.18859 (37).
Londres, British Library, 1342.e.8 (6)
Chapel Hill, University of North Carolina.

- *Las pruebas de un casado.* Sainete. Impreso con *El más heroico español, lustre de la Antigüedad. Comedia Nueva.* [s.l., s.a.] «Diversión de dos horas, o Comedia nueva historial, fácil de ejecutar en qualquier casa, para cinco hombre solos».¹⁷
Sevilla, Biblioteca General, A 250/180 (04).

- *Comedia nueva intitulada La inocencia triunfante, dividida en dos actos; acompañada de introducción y sainete.* Madrid, Cano, 1790, 32 pp.
Madrid, Nacional, T-2717.

- *Comedia nueva. La inocencia triunfante...*Madrid, Cano, 1804, 24 pp.
Londres, *British Library*, 1342.e.3 (4).
Nueva York, Public Library.

- *Comedia nueva. La inocencia triunfante. Dividida en dos actos. Acompañada de introducción y sainete...*Valencia, José Ferrer de Orga y Compañía, 1811, 23 pp., 20 cm. (Núm. 328).
Sevilla, Universitaria, 250-169 (12).

- *Comedia nueva. La inocencia triunfante. Dividida en dos actos. Acompañada de introducción y sainete.* Por _____. [s.l.s.i.s.a.], 24 pp., 21 cm (Núm. 155).
Madrid, Academia Española.
Madrid, Nacional, T-1402.

¹⁷ No está recogido, por Aguilar Piñal (1982) sino por Herrera Navarro (1993).

Piezas heroico-militares y dramas históricos:

- *A España dieron blasón las Asturias y León, y Triunfos de Don Pelato. Comedia nueva en tres actos.* Representada por la Compañía de Luis Navarro el año 1795. Su autor D:____ [s.l.s.i.s.a.], 25 pp., 21 cm.
Madrid, Consejo, Instituto Cervantes, XLVI-200.
Barcelona, Instituto del Teatro, 33706.
Santiago, Universitaria.
Bilbao, Provincial, A-9-5-69.
Sevilla, Facultad de Letras, Ha. 3808.
Nueva York, Public Library.
Madrid, Nacional, T-14798 (12).
Londres, British Library, 1342.e.8.

- *Comedia heroica. Ciro, Príncipe de Persia.* Compuesta por____, cómico español. Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a. 32 pp., 21 cm. (Núm. 28.).
Barcelona, Instituto del Teatro, 44261 y 30090.
Sevilla, Facultad de Letras, Ha. 3783.
Toledo, Pública, 1-889.
Minneapolis, University of Minnesota.

- *Diversión de dos horas, o Comedia nueva historial, fácil de executar en qualquier casa, para cinco hombres solos, intitulada El más heroico español, lustre de la Antigüedad, con su entremés y saynete.* Compuesta por ____, [s.l., s.i., s.a.], 26 pp., 21 cm.
Madrid, Nacional, T-14.825 (21).
Bilbao, Provincial, A-9-5-72.
Barcelona, Instituto del Teatro, 33220.
Sevilla, Universitaria, 250-123 (9).
Nueva York, Public Library, 269.
Nueva York, Hispanic Society, 5301.

- *Comedia Heroica. El Mustafá.* Compuesta por un cómico español. [Barcelona, Juan Francisco Piferrer, s.a.], 30 pp., 20 cm. (Núm. 88.)
Madrid, Nacional, T-9251.
Madrid, Consejo, Instituto Cervantes, XLVI-202.
Barcelona, Instituto del Teatro, 44355 y 58809.
Toledo, Pública, 1-889.
Londres, British Library, 1342.e.8. (4).

- *Comedia heroica. En el lance más cruel, la más heroica mujer.* Compuesta por _____. [Barcelona, Carlos, Gibert y Tutó, s.a.], 32 pp., 20 cm.
Toledo, Pública, 1-889.
Boston, Public Library.
Minneapolis, University of Minnesota.

- *Comedia heroica. La diadema en tres hermanas. El mayor el más tirano y la hermana más amante. Primera parte del Cid.* Compuesta por ____, cómico español. [Barcelona, Viuda de Pierrer, s.a.], 31 pp., 20 cm. (Núm. 34).
Barcelona, Instituto del Teatro, 44354.
Sevilla, Facultad de Letras, Ha. 3814.
París, Sorbona, LFe.O.27 (8).
Chapel Hill, University of North Carolina.

- *Comedia heroica. La diadema en tres hermanas. El mayor el más tirano y la hermana más amante. Primera parte del Cid.* Compuesta por ____, cómico español. [Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a.], 35 pp., 20 cm.
Toledo, Pública, 1-889.
Londres, British Library, 1342.e.8 (2).
Madrid, Nacional, T-6993.
Minneapolis. University of Minnesota.

- *Comedia heroica. Más puede fina lealtad que dama, padre y crueldad, y antes que todo es el Rey. En tres actos.* Compuesta por ____, cómico español. [Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a.].
Madrid, Municipal, 83-16.

Toledo, Pública, 1-889.

Sevilla, Faculta de Letras, Ha. 3787.

Barcelona, Instituto del Teatro, 30091.

Madrid, Nacional, T-3427.

- *Comedia heroica. Premia el Cielo con amor de Cataluña el valor, y glorias de Barcelona.* Compuesta por____, cómico español. [Barcelona, Viuda de Piferrer, s.a.], 23 pp., 21 cm. (Núm. 42).

Barcelona, Instituto del Teatro, 44353.

Londres, Bristish Library, 1342.e.8 (3).

Urbana, Univeristy of Illinois.

- *Comedia heroyca. Premia el Cielo con amor de Cataluña el valor, y Glorias de Barcelona.* Compuesta por _____, cómico español. [Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a.], 52 pp., 21 cm.

Madrid, Nacional, T-5065.

Bilbao, Provincial, A-9-5-72.

Toledo, Pública, 1-889.

Comedias de figurón:

- *Comedia nueva de figurón. En tres actos. Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la agena, y El natural vizcayno.* Por____. Representada por la Compañía de Ribera en este presente año de 1791. [s.l.s.i.s.a.], 34 pp., 21 cm.

Madrid, Nacional, T- 14798 (10).

Barcelona, Instituto del Teatro, 33218.

Santiago, Universitaria.

Nueva York, Public Library, 271.

Nueva York, HispanicSociety.

Londres, Bristish Library, 1342.e.8. (10).

ANEXO II: TRANSCRIPCIÓN Y EDICIÓN ANOTADA
DE LA AMISTAD MÁS BIEN PROBADA¹⁸



Capricho 2 de Francisco de Goya (1746-1868)

¹⁸ Existe otro testimonio manuscrito en la Biblioteca Nacional de España (MSS/16227) que muestra unos datos más precisos: su autor indudablemente es José (o Joseph) Concha y está fechado en 1775. Sería interesante realizar una *collatio* entre ambos testimonios en un futuro. En este sentido, habría que investigar si el testimonio manuscrito con el que trabajamos es autógrafo o apógrafo.

CRITERIOS DE EDICIÓN PARA EL MANUSCRITO:

Hemos llevado a cabo la edición anotada del manuscrito *La Amistad más bien probada* y la presentamos a continuación. Sin intención de alterar el *usus scribendi* de nuestro dramaturgo, hemos atendido los siguientes criterios a la hora de ejecutar esta tarea:

- a) Aplico las normas de la Real Academia Española en lo concerniente a la acentuación, división o conexión de palabras, puntuación, mayúsculas y minúsculas.
- b) No hemos tenido en cuenta las abreviaturas del texto. Por tanto, han sido desarrolladas.
- c) Hago uso de los paréntesis () con el fin de señalar aquello que considero prescindible en la escritura del autor.
- d) Y por último, utilizo los corchetes [] para incorporar - y mejorar la comprensión del texto - aquellas vocales y consonantes que se hayan perdido por diversas causas. Asimismo, estos son empleados para marcar los “apartes”.

Pieza instructiva, ejemplar, moralizada.

Comedia en un acto en prosa

Intitulada

*La amistad más bien probada*¹⁹

[José Concha]

¹⁹ En el manuscrito se había escrito, en primer lugar ‘pagada’ que fue tachado y sobrescrito ‘probada’. De este modo, el dramaturgo no concederá tanta importancia al medio que proporciona la solución del conflicto (el dinero) sino a la principal intención de don Prudencio: demostrar su amistad. Y en consecuencia, la presente pieza posee una considerable carga moralizante o didáctica propia de la literatura ilustrada, que responde al tópico horaciano del *delectare, docere* (‘deleitar e instruir’).

ACTORES

D. Pantaleón, hombre bueno y amante de su casa.

D. Prudencio, caballero antiguo, rico. Pretendiente de una de las hijas de...

Dña. Elvira, mujer de don Pantaleón. Mujer buena y presuntuosa, madre de...

Dña. María y

Dña. Isabel, hijas, criadas con libertad.

Lucas, mayordomo ambicioso.

D. Preciso, hombre muy fachenda²⁰.

D. Líquido, caracterizado de noble y sapiente, siendo de baja esfera.

Escribano; Alguaciles; y varios.

²⁰*Fachenda*: en el *Diccionario crítico etimológico* de Corominas y Pascual (1980-1991) se anota lo siguiente: “Del it. *faccènda* ‘quehacer, faena’, [...] de donde [tenemos] *dottor faccenda* ‘el que se da aires de tener mucho que hacer, andando sin objeto de una parte a otra’”.

La escena es en casa de don Pantaleón, en Cádiz, en una sala con varias puertas. Se descubre Lucas, sentado, como pensativo.

Escena 1^{a21}

LUCAS.-Lo que puede una mal dirigida conducta asida de una malévola intención...Sólo, sólo, efectos pueden decirlo: estas dos faltas que son en mí de la mayor consideración, han de causar la total ruina de esta casa que sirvo...Pero ¿qué importa? Logre yo la mía y caiga el que caiga²².

Escena 2^a

DON PANTALEÓN.- Lucas, estoy confuso... Tu ama está empeñada en que esta noche ha de tener -pues es Carnestolendas²³ diversión. Ya sabes que estoy al[c]anzado²⁴... Disgustarla no quiero porque la amo como a mi mujer. Ella me adora y es preciso darla gusto en cuanto se puede. Es verdad que por su causa me hallo bastante alcanzado... Pero a bien que los acreedores con buenas razones se

²¹ Si entre el Siglo de Oro y el siglo XVIII se producen cambios arquitectónicos en los coliseos que dan origen a los teatros con montera, también se van a producir transformaciones en la disposición formal de las piezas dramáticas. Por consiguiente, una nueva distribución determina el eje vertebrador de las obras dramáticas dieciochescas, inexistente en las comedias del siglo XVII: las escenas.

²² En el manuscrito hay un reclamo que abarca el resto de la intervención de Lucas. Reproducimos el resto del discurso del personaje:

“En lo que debo tener más cuidado es en ver cómo he de asegurar el modo de salvarme(me) entre tantos peligros; no dudo conseguirlo cuando son los objetos de este asunto: un amo que de puro bueno decae de su carácter; una ama que, llena de presunción y altanería, es de sí el más propio retrato; dos hijas que criadas a su libertad, caminan sin freno que las detenga a su total perdición; y varios entrantes y salientes que solo sirven para mayor ruina de lo que solicitan; luego...fácilmente será conseguirlo cuando son tan desbaratados todos; ¿animo-pues codicia? Si hemos [?], no, mejor es decir, hurtemos lo que se pueda pues tenemos la ocasión...: ruede la bola”.

²³*Carnestolendas*: ‘Los tres días de carne que preceden al Miércoles de Ceniza, en los cuales se hacen fiestas, convites y otros juegos para burlarse y divertirse, con que se despiden de este mantenimiento’ (*Diccionario de Autoridades*, 1726-1739); ‘carnaval (días anteriores a la Cuaresma)’ (*DLE*, 2014).

En relación con esto, si tenemos en cuenta que la trama argumental que se relata está ubicada en esta época del año y nada menos que en la ciudad de Cádiz, podríamos conectar con nuestra obra la noción carnavalesca de Mijaíl Bajtín (1895-1975), tan bien sintetizada por García Rodríguez (2013). Este hace uso en su artículo de las palabras del estudioso ruso directamente: “Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo *viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene frontera *espacial*” (1933, ed. 2005. p. 13, cursivas del original).

Los personajes de esta pieza teatral y las acciones que emprendan van a verse contagiados del espíritu carnavalesco. Y a este respecto, no podemos olvidar que “Bajtín alude también a las disparidades y combinaciones que el carnaval fomenta en las actitudes inusitadas que unen o realizan cierta conjunción de lo sagrado [el cercano Miércoles de Ceniza y la propuesta de matrimonio] con lo profano [fiesta de carnaval]; lo alto [nobleza: don Pantaleón y doña Elvira] con lo bajo [pueblo: Lucas] o lo sabio [don Prudencio] con lo estúpido [doña Isabel y doña María]”. (García Rodríguez, 2013: 122).

²⁴*Alcanzado*: ‘lo mismo que estar adeudado o empeñado’ (*Diccionario de Autoridades*).

contendrán. Y más malo fuera enfadar a mi mujer y que la casa fuera un infierno: mi paz y mi quietud es antes que todo que a bien, que sino pudier[e]se pagar, no soy yo solo: a tu cargo está mi casa e intereses. Procura darla gusto y cumplirme el deseo de mi quietud. *Vase*.

Escena 3ª

LUCAS.- La bondad de este hombre y su confianza de bien, oblíganme... pero si es ella la que me anima a mis deberes ¿de qué sirve hacerla remordimiento de conciencia?²⁵ [*Aparte*]. (No, señor, siga yo mi intención y a costa de su caudal, desgracia y rigor asegure[n] mi fortuna, intereses y codicia).

Escena 4ª

DOÑA MARÍA.- Lucas, esta noche hay baile, yo necesito un juego de cintas, desabillé²⁶, pulseras...: haz venir al mercader de casa y que traiga donde escoger.

LUCAS.- [*Aparte*] (Conviene fingir negocio para asegurar el hecho). Pero señorita ¿no podía usted pasar con una de las muchas que tiene?

DOÑA MARÍA.- ¡A que te metes tú en ello...! ¿Has de heredar a mi padre? Calla y sirve como debes y no metas en más y no des consejo cuando no te lo piden. Haz lo que mando y no repliques. *Vase*.

Escena 5ª

LUCAS.- Estos son los efectos de una mala crianza²⁷ y por ella he de conducir mi empeño al logro de su deseo²⁸.

²⁵ Lucas admira la benevolencia de su amo y eso le recuerda cuáles son sus obligaciones. Por este motivo, podría haberse redimido. Sin embargo, continuará con sus viles intenciones.

²⁶ *Desabillé*: en el *DLE* (2014) está recogido como *deshabillé*: ‘bata ligera de mujer para el momento de levantarse de la cama’. La introducción de galicismos (Martinell, 1984) fue un proceso lingüístico generalizado durante la centuria dieciochesca y, además, objeto de debate por parte de los principales intelectuales. La discusión no solo se compartiría a lo largo del «Siglo de las Luces» sino que llegaría hasta bien entrado el siguiente. Algunos testimonios recogidos en el artículo citado son: “Los franceses hubieran querido enseñar sus gustos, su idioma y su manera a la España” (Forner, *Oración apologética por la España y su mérito literario*, 1786); “Es insufrible la afectación o ignorancia de algunos, que sin necesidad salpican la conversación de voces y frases extranjeras, y especialmente del Francés, por afectar que le saben” (Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general*, 1737, edición de 1798, tomo I); y “¿Puede ser literario un papel que habla un lenguaje mixto de romance y francés salpicado de galicismos [...] lleno de defectos gramaticales [...]?” (Larra, “Donde las dan las toman”, *El Duende Satírico*, 1828).

²⁷ En *El sí de las niñas* (1806) de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) Don Diego dirá en uno de sus últimos parlamentos: “Él y su hija de usted estaban locos de amor, mientras que usted y las tías fundaban castillos en el aire, y me llenaban la cabeza de ilusiones, que han desaparecido como un sueño... Esto resulta del abuso de autoridad, de la opresión que la juventud padece; éstas son las seguridades que dan los padres y los tutores, y esto lo que se debe fiar en el sí de las niñas... ”. (ed. cit. p. 170).

²⁸ Lucas justifica sus fechorías en la mala educación que han recibido las hijas de sus amos. Incluso José Cadalso (1741-1782) mostraba en su Carta VII de sus *Cartas Marruecas* (1789) preocupación por la

Escena 6ª

DOÑA ISABEL.- Usted, señor mayordomo, no cuida como debe. Yo no tengo zapatos para esta noche... Y no me he de presentar a la visita del concurso, sino [es] con la decencia que me corresponde. Haga que me traigan doce o veinte pares... Y escogeré los que me parezcan.

LUCAS.- Apacentemos, vigilancia... Ayer pagué quince pares de usted y la señorita de solo un mes.

DOÑA ISABEL.- Más valiera que examinara [a]ún mejor sus cuentas y no ser tan sisón en ellas, que era más debido, que no abanicarme si gasto muchos zapatos. Quiero un par nuevos y sobre ellos alborozarme la casa y se lo diré a padre y a madre y a cuantos venga y por [mi] vida...²⁹.

LUCAS.- ¡Vaya, señorita! Sosiquiere³⁰ uno...; se los haré traer.

DOÑA ISABEL.- Es un hombre sin reflexión, codicioso y debiera mirar que soy la señorita de la casa. Vaya que es un ambicioso y tiene gobierno, usurpador de la hacienda de mi padre³¹.

Escena 7ª

LUCAS: Estaba dando en el punto de la dificultad. Y si como es niña y retoman sus voces como dichas, sin reflexión [y] logran ser oídas por quien supiera aprovecharlas. Desde luego, estaban descubiertas mis máximas; y por consiguiente, seguro mi riesgo...; pero el ama viene³². Pero ahora es menester manejarse de dos modos: uno, manifestándose en lo que me parece; y otro ir con la corriente de su desbarate³³, que este es el método de los que, como yo, hacen a dos palos³⁴, según su propia conveniencia.

formación de los jóvenes: “En Europa la educación de la juventud debe mirarse como objeto de primera importancia [...] En este siglo se nota alguna falta de esto en España” (ed. cit. pp. 171-172). Además, esta fue una de las grandes preocupaciones de la élite ilustrada en la segunda mitad de siglo, durante el reinado de Carlos III, sobre todo.

²⁹ Y debido a esa “mala crianza”, desde el inicio de la obra, se presentan a las jóvenes exigentes y obsesionadas con la forma de vestir.

³⁰ Lucas hace uso de una expresión vulgar que equivaldría a 'si quiere eso'. No olvidemos que es el único personaje de la obra que goza de un origen humilde y popular.

³¹ Parece que Isabel sospecha o intuye -no lo sabemos- algo acerca de los manejos de Lucas.

³² Como podemos comprobar, el personaje maleante muestra un curiosísimo respeto por la señora de la casa más que por el resto de personajes.

³³ *Desbarate*: ‘Despropósito, desatino, o cosa fuera de razón’ (*Diccionario de Autoridades*, 1726-1739).

³⁴ *Hacer a dos palos*: se registra como ‘pretender dos empleos o dos cosas a un tiempo’ en el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes...* (1786-1793) del jesuita Esteban de Terreros y Pando (1707-1782). Se debe su presencia en la lengua del siglo XVIII por analogía con el francés *trancher des deux côtes*, según el diccionario bilingüe hispanofrancés (1761-1763) de Nicolás González de Mendoza (¿?).

Escena 8ª

DOÑA ELVIRA.- Lucas, ¿te ha dicho mi marido qué disposición [hay] para la función de esta noche? Mira que ha de ser de la más lúcida y espléndida, pues ¿no me he de portar ya menos que la[s] demás de mis amigas?

LUCAS.- Pero señora... mi buen celo me obliga a hacerle a usted que...

DOÑA ELVIRA.- ¡Vaya! será algunos de tus consejos que son y han sido inútiles... No te canses, yo me he de portar como la demás nobleza, pues para eso nací entre el mayor de este pueblo. Y aunque mi dote no ha sido en más crecido, no está de mi parte si no ostentan la calidad de mi sangre...Esto se afianza con seguir modas; tener caballeros sirvientes - por lo[s] más claros cortejo[s] -; hacer funciones y, en fin, emplearse en todo lo que sea visual del estado³⁵. Pues si muchos que son de sangre baja consiguen - con todo lo que he dicho - aparentarse ser nobles, cuanto mejor, lo debería hacer la que es de tanta calidad. Y así no se moleste en aconsejarme que no he de oírle la disposición para el éxito de la función con lucimiento. Y no te mezcles en aconsejar lo que no te toca.

LUCAS.- Conozco la razón de uno y veo que exprese hacerle visible para manifestar la heroicidad de su sangre. [*Aparte*] (Por aquí le pica, pues démosle dónde le duele).

DOÑA ELVIRA.- Conozco que eres digno sirviente mío, pues adviertes, con prudencia lo que te digo. Mira que sea todo a gusto: refresco, ambigú³⁶ y cena. Cueste lo que cueste. Basta que quede con lucimiento, pues el dinero otro lo ha de enderezar³⁷.

Este último ha sido estudiado en varias ocasiones (Niederehe 1987: 22-23, 1988: 38; y Bruña Cuevas 2008: 52-53, 2015: 358-359, 2016: 101-103).

³⁵ Doña Elvira es noble de cuna (“[...] nací entre el mayor de este pueblo [...]”). Sin embargo, es consciente que para ser noble no solo basta con tener ascendencia ilustre sino que es absolutamente necesario seguir una serie de códigos que lo demuestren, unas reglas modernas que se reducen en las apariencias. No olvidemos que la pulsión burguesa por ascender socialmente ya está muy presente a finales de siglo y que culminará con la Revolución Francesa (1789) en términos europeos. Si salvamos las distancias, un siglo más tarde, esa equiparación entre el ser y el parecer tendrá lugar en la sociedad burguesa de finales del siglo XIX. Así, podemos encontrar esa pulsión en la novela de la Restauración, como por ejemplo, en *Tormento* (1884) de Galdós (1843-1920): “A Rosalía le gustaba, sobre todas las cosas, figurar, verse entre personas tituladas o notables por su posición política y riqueza aparente o real” (ed. cit. p. 70).

³⁶ *Ambigú*: (del fr. *ambigu*) ‘bufé’ (DLE, 2014).

³⁷ Ni el marido ni la esposa se hacen responsables de la gestión financiera del hogar. Anteriormente Pantaleón había pronunciado las siguientes palabras: “Pero a bien que los acreedores con buenas razones se contendrán. Y más malo fuera enfadar a mi mujer”. Martínez López (1984) menciona la comedia neoclásica *La familia a la moda* (1804) de M^a Rosa de Gálvez (1798-1806) que nos permite trazar un paralelismo con la comedia presente, pues en aquella “padre, madre e hijo son causantes en la misma medida de la ruina familiar, ya que ellos derrochan tanto en el juego y asistencia a saraos como madama Pimpleas en estar a la moda” (art. cit. p. 68).

LUCAS.- [Aparte]. (Eso es lo que yo deseo, que explayas la ocasión de mi codicia. Ánimo y pues la casa se quema, calentémonos todos³⁸. Del amo tengo firmas en blanco con la que voy haciendo trampas: recojo sus haberes y me los embolso o me divierto a su costa. Y como es tan conocido, todos me fian por él. Al cabo, veremos quién paga, y, en procurando, yo no sea mi pellejo. Todo irá a mi satisfacción.)

Escena 10ª

DON PANTALEÓN.- Hijas mías, esto es lo que os digo: mi amigo don Prudencio quiere a una de vosotras para esposa. Su amistad y afecto le obliga a que no desaire ni explique cuál de las dos me ha confiado haberlo hecho con vuestra madre días ha, pero viendo no le daba respuesta ha tenido por conveniente hacérmelo presente. Yo espero vuestra razón y así cada una me diga su parecer empezando por ti, que eres la mayor, María.

DOÑA MARÍA.- Yo no tengo que responder, si no que no es de mi gusto, porque es un hombre antiguo, viste muy mal, representa peor y no es nada visible entre las gentes de moda y de buen gusto³⁹.

DOÑA ISABEL.-Cierto, que cualquiera de las dos irían bien empleadas con un hombre que es todavía de los antiguos que se calzan atacadas⁴⁰ y de aquellos que comían en un plato y bebían en un vaso... Eso sería llegar a tomar estado para vivir recoleta⁴¹ sin ser mujer. No señor, bastantes pretensores tenemos, marciales⁴² hechos a la moda. Y con que nuestra madre nos da libertad de examinar sus

³⁸ Puede ser una derivación del refrán: “Pues la casa se quema, calentémonos a ella”.

³⁹ Hay varias conceptos interesantes en el parlamento de doña María: el de “hombre antiguo” vinculado claramente con el pasado, con lo que se denominará más tarde el Antiguo Régimen; frente a lo relacionado con lo “visible entre las gentes de moda”; y, por consiguiente, de “buen gusto” con la modernidad. Esa es, quizás, una pulsión secundaria en nuestra obra pero no menos importante: la dialéctica entre lo antiguo y lo moderno. Y desde luego, estos conceptos ya debieron ser tratados en las diferentes tertulias de escritores e intelectuales de la época, pues Cadalso ya los utiliza para darle título a su obra en prosa más conocida: *Cartas escritas por un moro llamado Gazel-Ben-Aly a Ben-Beley amigo suyo, sobre los usos y costumbres de los españoles antiguos y modernos [...]* (1789).

⁴⁰ *Calzas atacadas*: En el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) la primera acepción que se recoge expone lo siguiente: ‘La vestidura que cubría las piernas y los muslos, que se usaba antiguamente, y se unía a la cintura con agujetas’. Y más adelante, añaden que ‘*hombre de calzas atacadas* se llama por translación el que es muy observante, y amigo de las ceremonias, y usos antiguos, y que no admite, ni gusta de las modas y libertades nuevamente introducidas’. También se suele decir, y entender del hombre que es recto, muy mirado y reportado en su modo de proceder. Y además, en la versión más actualizada del DRAE (2014) encontramos que viene a ser el ‘calzado antiguo que cubría las piernas y muslos y se unía a la cintura con agujetas’.

⁴¹ *Recoleta*: ‘por extensión se llama también el que vive con algún retiro y abstracción o viste modestamente al modo de los religiosos’ (*Diccionario de Autoridades*, 1726-1739). Y en el *DLE* (2014) aparece como: ‘dicho de un religioso, especialmente de un agustino, de su orden: que practica recolección (observancia más estrecha en la regla)’.

⁴² *Marciales*: ‘lo que toca o pertenece a la guerra’ (*Autoridades*); y ‘perteneciente o relativo a la guerra, la milicia o los militares’ en el DRAE. Si bien, se adecuaba mejor, quizás, a nuestro contexto la acepción que sigue: ‘gallardo o garboso’.

calidades para poder discernir el que nos conviene, y no sujetarnos a una vida más austera y casar con uno que es despreciable⁴³ entre todos los modistas.

DON PANTALEÓN.- Con que eso es decir que ninguna de vosotras le quiere.

HIJAS.- No señor, no señor.

DON PANTALEÓN.- Bien pues, por eso no deis voces ni os alteréis, que todo será a vuestro gusto... No sepa vuestra madre que yo os lo he dicho, que yo no quiero que se me enfade y temo (a) después que se entere; pero ella viene⁴⁴.

Escena 11ª

DOÑA ELVIRA.- ¿Qué es esto? Que me parece que estabais altercando⁴⁵.

DOÑA ISABEL.- Mire usted madre, aunque padre dice no lo digamos, yo se lo quiero decir a usted. Usted nos propone a don Prudencio para esposo de una de nosotras. Vea usted qué ventajoso partido.

DON PANTALEÓN.- Hija mía, yo lo decía porque él me lo ha instado y porque él es buen hombre a mi parecer...

DOÑA ELVIRA.- ¿Y tienes valor de proponer semejante desatino? Ciertamente que el trabajo que tengo en criar a tus hijas a la perfecta moda se me luciera muy bien, ¿qué honor pudieran tener, viéndose reducidas a ser esclavas de un caudal, siempre anhelando a más, sin divertirles, por no gastar? Hombre, yo no sé cómo piensas, ¿qué dirían tus amigos? ¿No ves que eso [s]erá en desdoro⁴⁶ del buen concepto que tengo entre las gentes, diciendo -yo lo digo- que soy una mujer bien instruida, propia y capaz de conocer la distancia de lo bueno y lo malo? No

⁴³ Las hijas de don Pantaleón y doña Elvira se niegan a aceptar la proposición del matrimonio con don Prudencio. No obstante, no olvidemos que su negativa no obedece a una búsqueda del amor verdadero o de reivindicar la autonomía femenina en decidir con quién desposarse, sino a una mala educación. Ese es el principal enfoque de nuestra obra.

José Cadalso (1741-1782) abordó el asunto de los matrimonios concertados en su “Carta LXXV” de las *Cartas Marruecas* (1789) dando voz a una joven infeliz de veinticuatro años: “Todo esto se hubiera remediado si me hubiera casado una vez a mi gusto, en lugar de sujetarlo seis veces al de un padre que cree la voluntad de su hija una cosa que no entrar en cuenta para el casamiento”. (Rusesell P. Sebold, 2015: 323).

⁴⁴ Observamos cómo también para el padre de Isabel y María, doña Elvira es considerada una figurada de autoridad en el núcleo familiar. Si bien, no podríamos hablar de una inversión de los roles que se corresponde con una familia convencional, ya que en el desenlace el patriarcado vencerá para instaurar el buen “gobierno” de la casa gaditana.

⁴⁵ *Altercar*: ‘Contender, disputar, porfiar con otro, u otros sobre alguna materia, u opinión’ (*Diccionario de Autoridades*, 1726-1739); y ‘Tener un altercado’ (*DLE*, 2014).

⁴⁶ *Desdoro*: ‘Mancha, nota, deslustre, menoscabo en la opinión, estimación o fama’ (*Autoridades*, 1726-1739); y ‘lo mismo que desdén’ (*DLE*, 2014).

pienses en ello porque mis hijas no se han de casar sino con quienes den lustre a la sangre que heredaron, haciéndose visibles en el mundo⁴⁷.

DON PANTALEÓN.-Yo lo decía porque me parece que con el caudal de don Prudencio puede tener algún alivio en lo alcanzado⁴⁸, [en lo] que se miran nuestros haberes.

DOÑA ELVIRA.-Eso es lo que os arrastra a todos los hombres viejos: la codicia. Pues no, amigo, que también entre los perfectos cortesanos se encuentran tesoros para urgencias. Y cuando no los hay, a lo menos, el gusto se satisface, y así no te canses, no me vuelvas a hablar en ello porque se arderá la casa. Ya te digo que no quiero, que no quiero, que no quiero...⁴⁹.

DON PANTALEÓN.-No te alteres, hija. No sea más que lo que quieras. Y así haz tu gusto. Si yo no busco más que tu satisfacción, solo será lo que tú quieras, que como gocemos de paz todo lo abandono. Y no deseo más que lo que tú dispongas⁵⁰.

DOÑA ISABEL.- ¿Qué te parece, hermana? Qué buena boda nos esperaba a cualquiera de las dos.

DOÑA MARÍA.-No dejaríamos de estar bien divertidas con un hombre que parece el conde don Sancho Díaz⁵¹.

Escena 12ª

DOÑA ELVIRA.- Y bien ¿está dispuesto todo?

⁴⁷ De nuevo, aparecen las ideas de moda y modernidad enlazadas a la clase aristocrática. Finalmente, las hijas de doña Elvira no se casarán por amor sino con quien asegure el modo de vida que hasta el momento han llevado. Y será, por supuesto, otro matrimonio concertado, por lo que el autor no supera las barreras ni propone ningún tipo de solución a los enlaces matrimoniales por interés como sí lo haría Fernández de Moratín (1760-1828) en *El sí de las niñas* (1806). Goya también arremete contra este asunto en su *Capricho 2*, donde la leyenda que lo acompaña dice así: “El sí pronuncia y la mano alargan / al primero que llega”.

⁴⁸ Véase nota 8.

⁴⁹ Hay una triple negación que tiene su valor enfático innegable a nivel lingüístico, aunque también posee algunos ecos bíblicos (Mat. 26: 69-75): “Antes que el gallo cante, me negarás tres veces. Y saliendo fuera lloró amargamente”. No sabemos a ciencia cierta quiénes han negado tres veces a lo largo de la historia pero sí, desde luego, algún que otro ha enfatizado su voluntad de esta manera, como lo hizo – mucho antes de implantarse en España el «despotismo ilustrado»- el emperador Carlos I en la corte pontificia el 17 de abril de 1536 pronuncia su famoso discurso que termina con las siguientes palabras: “que quiero paz, que quiero paz, que quiero paz”.

⁵⁰ La sumisión de don Pantaleón frente a doña Elvira será criticada más adelante por algún personaje.

⁵¹ Sancho Díaz de Haro (c. 1110 – c. 1182), teniente en Tobía y del castillo y villa de Treviana (La Rioja). Las primeras noticias que encontramos en torno a este personaje se ubican en unos documentos fechados en 1134 del monasterio de San Millán de la Cogolla.

LUCAS.-Sí, señora. [*Aparte*]. (A la verdad que me hallo en el mayor conf[li]icto, pues habiendo ido a que me prestasen dinero para el festín de esta noche, se me han negado todos y me encuentro sin disposición. Para ello, volveré a salir y buscaré en otra parte, de lo que tengo hurtado no he de sacar ni un cuarto. Deudas y más deudas...). *Vase*.

DOÑA ELVIRA.- ¿Sabes lo que tiene Lucas, Pantaleón?

DON PANTALEÓN.-Yo no, como anda trazando las cosas de esta noche, tendrá mil ocupaciones.

DOÑA ELVIRA.-No quisiera [que]falta[se] nada, porque entonces sería una Babilonia⁵² esta casa.

DON PANTALEÓN.-No lo quiera Dios..., que era preciso que la pesadumbre me matase al verte enfadada.

LUCAS.-El señor don Prudencio quiere besar a ustedes las manos.

DOÑA ELVIRA.- ¡Qué secatura! Hijas, vamos a ver si está el estrado como ha de estar pues ya va anocheciendo⁵³.

DOÑA MARÍA.-Sí, madre, vamos, que a la verdad que me cansa en mirarle solo la figura.

DOÑA ISABEL.- Primero me ahorcan que ser su mujer.

DOÑA MARÍA.- Oye(s), si viene don Preciso y don Líquido que entren a dentro, que allá esperamos... *Vanse las dos*.

Escena 13^a

DON PRUDENCIO.-Amigo, el afecto me insta a saber qué razón me dais de mi proposición.

DON PANTALEÓN.-Sois muy ejecutivo. Sentaos un rato que luego hablaremos de ello. ¿Hay un polvo?⁵⁴

⁵² Babilonia fue una antigua ciudad de la Baja Mesopotamia. A finales del año 539 a.C., Ciro II entra en la ciudad y la incorpora al imperio persa, acabando con el esplendor que había experimentado la civilización durante el periodo de Nabucodonosor II. Dependiendo de la fuente que consultemos, se nos narra de una forma u otra. Heródoto alude a una invasión violenta por parte de los ejércitos persas que desembocaría en el incendio de la ciudad.

⁵³ Primera y único referencia temporal precisa. Podemos deducir que la historia de esta comedia se desarrollaría al atardecer.

⁵⁴ *Polvo*: Esteban de Torrerros y Pando (1707-1782) en su *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes...* (1786-1793) lo explica como: ‘Lo mismo que una toma, lo que se puede tomar en las puntas de

LUCAS.- [*Aparte*] (Volvía con intención de pegarle el petardo a don Prudencio para salir de entre lances, pero ya está con el amo y es imposible. Buscaré por otra parte). *Vase*.

Entran y salen criados de unas puertas en otras como que están disponiendo sillas.

DON PANTALEÓN.- Amigo, ¿qué novedades hay en Cádiz?⁵⁵.

DON PRUDENCIO.- A la verdad, no os puedo decir ninguna porque yo como estoy atareado en mis ocupaciones, comercio y etc. no me cuido de cosa que solo fastidia la memoria, sin dar provecho al entendimiento.

DON PANTALEÓN.- Con todo sirve la conversación de pasto al alma, pues con eso pasa el tiempo.

DON PRUDENCIO.- Pues es un tiempo ocioso y en el que se perjudica la conciencia. Si es conversación entre hombres, suele ser con perjuicio tal de sus haciendas, facturas, inteligencias y demás. Si es entre mujeres, rara es la vez [que] (a) no dan con muy inteligentes, que de esto hay pocas, que no toquen en la honra, tal vez de las que con más eficacia trata. Y si no, dígame, ¿ha visto una conversación de estas que escape o de los asuntos domésticos, profiriendo defectos de criado, o averiguando acciones, vidas y conductas de sus amigas, hermanas y parientas? Y lo peor es que son siempre con perjuicio a la obstinación. Yo me río muchas veces cuando oigo decir a alguna « ¡Jesús! » mil veces, ¿Yo murmuración? Yo más. Lo único que yo hago con otras amigas [que] han⁵⁶ rato es hablar si fulano fue con fulana a paseo a esta o a otra diversión; si habla a solas; si se quieren; y otras faltas mayores, pero no es con intención de que las perjudiquen. Ha malas almas, les parece que no murmuran. Y llegan al grado superlativo de este pecado quien lo oye, aunque sea el más prudente. La duda, por lo menos, le confunde. Y le causa una especie de diversión entre si es o no es que no deja de serle dañoso. Con que para evitar este peligro, solo trato en cosas: primero del alma y, después, de las materias que me son prolijas para un arreglado vivir⁵⁷.

dos o tres dedos'. Eso podría hacer alusión al tabaco conocido en la época como *rapé*: "Durante el siglo XVIII se generaliza el consumo de tabaco en forma de rapé [...] se había conocido previamente gracias al embajador francés en Lisboa Jean Nicot de Villemain [...] El rapé era tabaco muy triturado y mezclado con polvo de almendras amargas y nuez tostada y fue una forma habitual de consumo en la clase alta europea. Los polvos de rapé se introducían en la tabaquera anatómica [...] y después era esnifada por ambas fosas nasales". (*Manual del tabaquismo*, 2002:5).

⁵⁵ Apreciamos una segunda referencia espacial después de la información que proporciona la primera acotación.

⁵⁶ Apreciamos aquí el uso arcaico y latinizante del verbo haber con un uso transitivo y no auxiliar.

⁵⁷ El pensamiento cartesiano del siglo XVIII trató de restaurar la armonía del Renacimiento expandiendo una honesta filantropía. Como refiere Palacín Iglesias (1967), estos pensadores: "eran los ciudadanos del mundo, los emancipados, los contempladores de un universo que parecía recentísimamente nuevo, como inundado por tanta luz, un universo en el que todo lo que merecía atención era visible" (Carl Becker, *La Ciudad de Dios del siglo XVIII*, México, 1943, p. 44).

DON PANTALEÓN.- Pues yo amigo, estoy exento de esos cuidados; el mayor que tengo es [el] de la quietud de mi casa que con que mi mujer esté gustosa logro las mayores satisfacciones.

DON PRUDENCIO.- A veces, debe un hombre acordarse de que es hombre y examinar si la mujer es capaz de la confianza que de ella se hace⁵⁸.

Escena 14^a

LUCAS.- Señor, todo se va disponiendo y la hora se acerca del refresco.

DON PANTALEÓN.- ¿Has avisado a los amigos?

LUCAS.- Sí, señor, ya están en concurrir los tertulianos⁵⁹.

DON PANTALEÓN.- Eso es lo que divierte a mi mujer y a mis hijas que venga sobrada concurrencia.

LUCAS.- [*Aparte*] (Logré engañar al mercader y he proporcionado este lance, pero a otra que se ofrezca, no sé dónde ya dar con la cabeza).

DON PRUDENCIO.- Me parece, amigo Pantaleón, que tenéis sobrada satisfacción con un mayordomo.

DON PANTALEÓN.- Sí, amigo, él me sirve con exactitud, recobra mis haberes y gasta y yo no tomo cuentas. Téngole dado mi firma⁶⁰ y como veo que nada me pide, logro la satisfacción de quitarme el rompimiento de cabeza del gobierno de la casa.

DON PRUDENCIO.- ¿Y qué pruebas tenéis de su fidelidad?

⁵⁸ Don Prudencio es el personaje que advierte a don Pantaleón de la excesiva confianza que deposita en su esposa. Y muestra claramente una misoginia tan en boga en el Setecientos.

⁵⁹ Durante el siglo XVIII, las tertulias fueron importantísimas como, por ejemplo: la tertulia de la fonda de San Sebastián (1771-1773), la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País (1775) y la Academia de las Buenas Letras de Sevilla (1751), entre otras. Pérez Samper (2001: 12) desarrolla más el tema:

tertulias, visitas, academias, salones, cafés fueron en el siglo XVIII escenarios y tiempos esenciales en la vida de relación social fundamentales en la individual y colectiva [...] Las tertulias eran consustanciales con los refrescos. Bebidas como chocolate, el té y el café eran elementos imprescindibles de los nuevos ámbitos de sociabilidad [...] Los escenarios urbanos fueron los protagonistas [...] Madrid, como capital, y las ciudades burguesas por excelencia de la época, Cádiz y Barcelona, marcarían la pauta. (M^a Ángeles Pérez Samper: «Chocolate, té y café: Sociedad, cultura y alimentación en la España del siglo XVIII» en José A. Ferrer Benimeli (Dir.) Esteban y Eliseo Serrano (coords.): *El Conde de Aranda y su tiempo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), 2000, vol. I. pp. 157-221.

⁶⁰ Don Pantaleón es consciente de que ha concedido su firma a su mayordomo. De esta manera, aquel puede acceder al caudal de la familia.

DON PANTALEÓN.- ¿Pruebas? ¿Pues no basta verle tan bien...? ¡Cómo cuida de la casa! que voy a comer y hallo mi comida compuesta, sin maquinar qué he de comer, cenar, etc... El ver que gobierna la casa y la tiene con decencia me asegura de su hombría, de su bien y lo que es más, el que satisface el genio de mi mujer. Y hace que esto para mí es el mayor gusto.

DON PRUDENCIO.- Amigo, se conoce que los enteramente bueno[s] pero a [la] vez (es) tanta bondad suele ser dañosa. Y tal vez una sobrada confianza origina una gran perdición.⁶¹

Escena 15^a

DON LÍQUIDO.- No sé como no hay en esta casa quién abra con gran prontitud las puertas. Hace media hora que estoy llamando y nadie me responde. Pues no estoy acostumbrado a que no se me sirva con ligereza.

DON PANTALEÓN.- Amigo, perdone usted, andan ocupados [con⁶²] la función de esta noche. Si lo hubiera sabido yo mismo, hubiera ido a abrirle pero no lo oí. Entre usted, que a dentro están las chicas y mi mujer. No les diga usted que ha esperado porque me reñirían y no quiero cuestiones.

DON LÍQUIDO.- Bien está, pero sirva de gobierno que a hombres como yo no se les hace esperar adentro.

DON PRUDENCIO.- Fuerte satisfacción es la de este caballero, que dudo que lo sea.

DON PANTALEÓN.- ¿Qué quiere usted? Como son amigos tienen confianza. Es verdad que le hubiera abierto si lo supiera, porque dice mi mujer que es quien le tiene experimentado que es de una literatura superior. Y amigo, a los científicos⁶³ es

⁶¹ Estas palabras podrían interpretarse como una prolepsis de lo que va a ocurrir más adelante En este punto del manuscrito hay nuevamente un reclamo que engloba todo este pasaje. Lo presentamos a continuación:

DON PRECISO.- Amigo don Pantaleón, felices noches: caballero, ingenuamente sacrifico mis afectuosas expresiones a la amable uniformidad de una unión. ¡Nada más están buenas! Sé que hay función esta noche y no quise [que] faltara mi debida obligación de concurrir para su mayor lucimiento.

DON PANTALEÓN.- Admito, están las chicas y Elvira. Sin cumplimento, pasad adelante.

DON PRECISO.- No os molestéis en encarecerme lo que deseo. Voy a verla gustosísimo: talaran laran talaran laram. *Bailando al salón.*

DON PANTALEÓN.- Este amigo, don Prudencio, es de los de mi mayor cariño. Él no sale de casa. Con la mayor familiaridad trata a mis hijas. Ellas le quieren infinito y conociéndole la causa de su mayor gusto le hacen en mi afecto de la mayor estimación.

DON PRUDENCIO.- No quisiera que cambiada la suerte, conocierais con uno daño lo pernicioso de un genio abandonado a una total desidia.

⁶² En el manuscrito el autor escribió la preposición susodicha pero luego la tachó. Nosotros la incorporamos, puesto que ayuda a comprender con mayor claridad el texto.

⁶³ Don Líquido es un personaje cuyo nombre no viene a ser una mera casualidad. Tiene que ver con el desarrollo científico de la época. En cuanto a este ámbito, de nuevo Palacin Iglesias (1967) nos ofrece un espléndido panorama:

Si en el siglo XVI había sido tan fecundo el progreso científico, no se quedó muy atrás el siglo XVIII. En este se fundaron sociedades científicas semejantes a las del Renacimiento, las

menester tratarlos con respeto por lo que puede suceder y puede sacarnos de una urgencia.

DON PRUDENCIO.- ¿Y en qué tiene conocida doña Elvira su inteligencia?

DON PANTALEÓN.- En que va bien vestido y puesto a la perfecta moda, habla poco, mesurado y piensa en cualquier asunto para responder: contradice cuando oye. Y aun cuando no define los argumentos, se conoce son de sobrada inteligencia Y lo que es más, nada ignora en cuanto a estilos, modas de la postrera corrección, cosa tan importante en este siglo⁶⁴.

DON PRUDENCIO.- Es cierto que temiendo errar calidades cualquier erudito le calificará de persona estimable en la república. Se entiende de aquellos que aseguran el entendimiento del hombre por el vestido. ¡Ay amigo don Pantalón! ¿Un hombre como usted es posible no conciba que estos son polillas del estado, falsos aduladores y apariencias sin materialidad? Así está el mundo perdido por dar [por] inteligentes a los más ignorantes.

DON PANTALEÓN.- Yo no quiero examinar esas cuestiones, viva⁶⁵ yo con quietud y, lo demás, rueda la bola.⁶⁶

Escena 16ª

DOÑA ELVIRA.- ¿Cómo has tenido la audacia de hacer esperar al amigo don Preciso tanto tiempo de que sirves en casa? ¿Qué ha de de decir cualquiera tertuliano⁶⁷ que llama una y dos veces? Dirá, y con justa razón, que no tenemos modo, que no sabemos de crianza y que estamos criados entre gañanes⁶⁸. ¿Bueno fuera que le imaginara de mi semejante desacierto cuando en minorías de política las

que celebraban reuniones y discutían sobre temas de su especialidad. [...] La astronomía, la física, las matemáticas, la anatomía y la fisiología habían alcanzado ya un alto nivel de desarrollo al comenzar el siglo XVIII. A este progreso científico se uniría en aquel un extraordinario avance de las ciencias de la naturaleza y en la medicina, así como nacería también la economía como ciencia. (ed. cit. p. 19).

⁶⁴ Martínez López (2001:63) expone que los ilustrados de la segunda mitad de siglo en relación con el debate sobre la función social de la mujer consideraban que “las clases elevadas toman del modelo francés solo lo superficial pero no el cambio ideológico. Denuncia que la comedia neoclásica reflejará muy bien”.

⁶⁵ En el manuscrito se escribe “vía”.

⁶⁶ *Rodar la bola*: ‘o a la de Dios’, del fr. *laisserrouler la boule*, según Núñez de Taboada (1775-¿1835?) en su *Diccionario español-francés*, 1849. ‘Frase vulgar, que equivale a «holguémonos», y corran las cosas como quisieren. Úsanlo mucho los perdidos, y que no reparan en los inconvenientes y resultas que suelen traer las acciones inconsideradas’ (*Diccionario de Autoridades*, 1726-1739).

⁶⁷ Véase nota 42.

⁶⁸ *Gañanes*: ‘pastor rústico y grosero que guarda ganado y sirve a los demás pastores y mayoresales en los ministerios más íntimos y humildes’ (*Diccionario de Autoridades*, 1726-1739); ‘mozo de labranza’ y ‘hombre fuerte y rudo’ (*DLE*, 2014).

puedo apostar con quien las invento? No se suceda otra vez igual suceso porque los tendrás muy mal conmigo, ya sabes: soy un demonio⁶⁹.

DOÑA PANTALEÓN.-Hija, por las ánimas benditas y por toda la corte celestial y por aquello que más quieres que te sosiegues. Sabe aquí el amigo don Prudencio que no hoy cuando vino don Líquido que a saberlo, porque tú no riñeras, hubiera ido con la luz hasta el portal a obrarlo. Y así perdona esta vez y note desazones. Mira que está aquí don Prudencio, ten un poco de miramiento.

DOÑA ELVIRA.- ¿Pues a ti te parece que por él que me he de morder la lengua? Ahora verás cómo le despacho, en los que estaría quizá esperando. Señor don Prudencio, usted, a mí y a mi marido tiene insinuado el deseo de casarse con una de mis dos hijas. Pero soy clara, ellas no quieren a usted porque dicen que usted es muy contrario a su genio, gusto y tiempo. Y así mude usted de intención, pues es inútil que usted viva con esperanza en lo que no ha de conseguir el logro de su deseo. Ellas no gustan ni yo tampoco. Espero que agradezca mi desengaño.

Los cuatro pasan de una puerta a otra

DON PRUDENCIO.- No soy capaz, señora, de faltar a mi buena inclinación, ni modo de pensar; no me faltan luces para conocer y concebir que ese es un impulso mal definido. Y aunque pudiera sentir el desengaño por él metido he de darle a conocer la distancia que hay de un entendimiento que disculpe a otro, que sin reflexión se deja guiar de su desalumbrada pasión. Solo me queda la esperanza de una justa satisfacción.

Escena 17^a

Salen María e Isabel, cada una con su cortejo y pasan a diferente pieza⁷⁰ saltando allí izadas de los brazos.

DON PANTALEÓN.-Elvira, ¿dónde van las chicas?

DOÑA ELVIRA.- Mientras vienen los convidados, bajaba una a sus cuartos con su apasionado servidor y de que ellas gustan.

DON PRUDENCIO.- ¿Ve usted aquí la satisfacción que deseaba? Usted juega a hacerme un agravio, en desecharme de mi pretensión y hallo que me hace poblado beneficio, aunque con fatal ruina de su casa. ¡Van bien dirigidas esas dos señoritas! No dudo que harán fortuna.

⁶⁹ “En la iconografía infernal reina la idea del desorden, característica inherente a los demonios y al propio infierno. [...] La concepción misógina que emparenta a la mujer con el demonio es antiquísima [...] se aporta un dato que refleja bien esta asociación [...]: en [...] Orihuela (Alicante), se encuentra el único paso que existe en España dedicado al demonio. Popularmente conocido como La Diabla por su aspecto femenino: es un monstruo híbrido, alado, con cabeza bestializada, cuernos, una mueca lasciva y desagradable en el rostro y en el cuerpo de mujer que exhibe unos pechos claramente femeninos. La talla fue adquirida [...] en 1695. El artista que la creó fue Nicolás de Bussy”. (Paz Torres, 2015:335).

⁷⁰*Pieza*: ‘Se toma asimismo por cualquiera sala o aposento de una casa’ (*Diccionario de Autoridades*, 1726-1739).

DOÑA ELVIRA.- ¿Pues qué querrá usted decirme? ¿Qué pueden padecer en su estimación? Porque los sucesos que estiman las acompañan hasta los más secretos de sus cuartos. Yo estoy satisfecha de ellos y sé que son personas de confianza.

DON PRUDENCIO.- ¡Cuántos por ser confiados se han visto perdidos! ¿Pero qué quiere usted que le diga? La enseñanza⁷¹ las dirige a su perdición.

DOÑA ELVIRA.- Pues ¿que es mala enseñanza la que las dos, cuando me esmero en que sepan responder y tratar con sus apasionados? Peor fuera que ignorasen, las encontrasen febles⁷² y las engañasen.

DON PRUDENCIO.- Usted siga su doctrina que ellas le harán a usted reconocer su yerro. Y esto no se entienda que lo digo sentido de mirarme despreciado, que no hay en el mundo otra cosa que mujeres. Mi amor, mi bueno deseo, me motivó - y a enamorarme de lo que visto he -, a solicitar el emparentarme con mi amigo don Pantaleón. Veo que el cielo me ha mirado con ojos de piedad y que no me conviene.

DOÑA ELVIRA.- ¿Pues qué? ¿Son mis hijas despreciables? No lo he oído de nadie y solo uno podía tener tal audacia. Y si yo tuviera un marido como debiera, no se atrevería usted a decirme eso. Eres un bruto, un animal que aguantas el ultraje de tu familia.

DON PANTALEÓN.- ¡Mujer, por amor de Dios, que te sosiegues! Don Prudencio lo dice por querernos bien. No te enfades, hija. Mira, todos saben que eres mujer de tu casa y que va bien gobernada⁷³; ¡por Dios! te suplico que no te alborotes.

Escena 18ª

LUCAS.- Señores, ya las visitas van entrando y la hora se acerca de empezar el baile [Aparte](Si de este lance de hoy salgo con bien, me despido...).

DOÑA ELVIRA.- Me sosiego algo con eso, llamaré a las chicas.

Escena 19ª

De las puertas donde entraron, salen de la misma forma.

DOÑA MARÍA.- ¿Todavía está aquí esta postema⁷⁴?

⁷¹Hubiera sido más acertado poner por escrito “crianza” o “educación”.

⁷²*Feble*: ‘débil, flaco, quebradizo o de poca subsistencia’ (*Autoridades*, 1726-1739) ‘débil, flaco’ (*DRAE*, 2014).

⁷³ Podría interpretarse esta intervención de don Pantaleón, asegurando el orden del hogar, como una ironía de parte del autor.

DOÑA ISABEL.- En sentándose es capaz de estarse un año. No le puedo ver delante de mis ojos.

DOÑA ELVIRA.- Vaya, que van entrando las amigas. Entremos a recibirlas.

DOÑA MARÍA.-Vamos, mi querido don Líquido.

DON LÍQUIDO.- Al instante, os sirve mi cuidado expresivo y cariñoso.

DOÑA ISABEL.- ¿Bailareis, don Preciso, gustoso?⁷⁵.

DON PRECISO.- Con vos todo lo que gustareis y eso que es contra el carácter de mis años esto.

TODOS.- ¡Vamos! *Vanse*.

LUCAS.- Parece llaman, veré quién es.

DON PANTALEÓN.- Amigo, las mujeres son fatales.

DON PRUDENCIO.- Mujeres son bestias racionales que indómitas y cerriles⁷⁶, hacen como todos. Si altivas y soberbias se corrigen cuando empiezan a ser mujeres; después, sin freno, son incorregibles.

DON PANTALEÓN.- ¿Y quién es capaz de corregirlas?

DON PRUDENCIO.- Un marido prudente que con emprendimiento justo las enseñe la diferencias de sexos, como también lo humilde de su estado y la subordinación a su marido⁷⁷.

DON PANTALEÓN.- Venid y os divertiréis en el baile.

DON PRUDENCIO.- No es diversión que me adecuá, porque esto no es de personas juiciosas, ni donde el entendimiento se aprovecha⁷⁸.

⁷⁴ *Postema*: nos remite de nuevo a *apostema* y recopila una segunda acepción más acorde con este contexto: ‘persona pesada o molesta’.

⁷⁵ Tanto Isabel como María tienen ya a sus pretendientes: don Preciso y don Líquido, respectivamente. Por eso descartan a don Prudencio.

⁷⁶ *Cerriles*: ‘metafóricamente vale grosero, tosco, rústico, sin urbanidad, doctrina, ni educación’ (*Autoridades*, 1726-1739); y ‘grosero, tosco, rústico’ (*DLE*, 2014).

⁷⁷ “La polémica [...] se inició en España con el discurso «Defensa de las mujeres» que publicó Benito Jerónimo Feijoo dentro de su *Teatro crítico universal* (1726-1739), que buscaba rebatir los argumentos biológicos y anatómicos, bíblicos e históricos que se habían aducido para justificar la inferioridad femenina, promoviendo una amplia literatura [...] La comedia neoclásica ensalzará a la perfecta esposa, gobernante de la casa y madre de familia, el modelo de mujer doméstica, «ángel del hogar», mostrado [y parodiado] en la posterior novela de la Restauración” (Martínez López, 2010: 58-59).

DON PANTALEÓN.- Pues yo lo creo indiferente.

DON PRUDENCIO.- Indiferente para los que son prudentes; pero ocasionada para los que sin reservarse exponen al continuo peligro de los vicios.

Escena 20ª

Sale Lucas presuroso y no acierta a hablar.

LUCAS.- ¡Señor, ¡ah, Dios! Llegó mi ruina a las puertas! ¡Estoy perdido! Usted vea, yo no acierto con las palabras. ¡Pero...mejor es...!

DON PANTALEÓN.- ¿Qué sería esto don Prudencio? Yo voy a la puerta.

Escena 21ª

Van a la puerta y abre don Pantaleón y entra el escribano y alguaciles y acreedores.

ESCRIBANO.- ¿Es usted el señor don Pantaleón Pérez?

DON PANTALEÓN.- Sí, señor, para servirlos.

ESCRIBANO.-Pues, señor, a pedimento de los señores acreedores que ante usted representan de orden del señor juez, se viene a embargar cuanto usted tiene en su casa.

DON PANTALEÓN.- ¿Pero por qué, señor?

ESCRIBANO.- Por deudas hechas por su mayordomo en virtud de su firma.

DON PANTALEÓN.- Lucas, ¿es esto verdad?

LUCAS.- Yo, señor, en vano puedo alentarme... [*Aparte*] (Bien me predije esta ruina. ¡Oh, qué desgracia, no logré la mía!).

⁷⁸Los moralistas de la segunda mitad del siglo XVIII arremetían en no pocas ocasiones contra este tipo de eventos, puesto que suponía un comportamiento indecoroso entre mujeres y hombres. En este caso, don Prudencio (máximo representante de la prudencia promovida por los moralistas dieciochescos) considera que la celebración no es de su agrado. Sin embargo, resulta contradictorio porque al final de la obra estará dispuesto a bailar con las dos jóvenes en la fiesta carnavalesca. De hecho, hasta que el antagonista (Lucas) no sea descubierto, don Prudencio no se sentirá cómodo en la casa.

DON PANTALEÓN.- Vaya, satisface a los señores, pues no hay duda: tendrás el caudal de mis haberes guardado. Ahora serán ustedes satisfechos⁷⁹.

Escena 22^a

Salen madres, hijas y caballeros.

DOÑA ELVIRA.- ¿Qué alboroto es este? ¿En mi casa la justicia? Alguaciles, pues, ¿que piden qué...? ¿Buscan? ¿Qué quieren?

DON PANTALEÓN.- No te alborotes que no es tiempo de voces que hay más daño, que el que piensas. ¡Oh, infeliz de mí, que ya veo mi ruina!⁸⁰.Hágame usted el gusto, señor escribano, que el señor vea el contenido y pues, puede ser padezcan engaño estos señores. Don Líquido, lea usted...

DON LÍQUIDO.- Don Preciso puede hacerlo.

DON PANTALEÓN.- Si ha de ser usted, pues como hombre tan sapiente verá si viene conforme a derecho y leyes, etc.... yo no entiendo yal mismo tiempo, cómo y para qué o porqué. *Toma el papel y deletrea.*

DON LÍQUIDO.- Don Felipe Gutiérrez alcalde...

DON PANTALEÓN.- ¿Eso es deletrear? Vaya que lee usted bien. ¿Se puede dar tal infamia?

DON PRUDENCIO.- Es hombre de gran literatura, su trajelo dice y como es persona de modo es forzoso que sepa: ¡oh, mundo! ¡a cuántos de estos sostiene tu caos, hasta darlos en semejante precipicio...!⁸¹.

DON PANTALEÓN.- Lea usted don Prudencio.

⁷⁹ Martínez López (2010:59) también da algunas pinceladas sobre el perfil masculino que puede caracterizar a nuestros agonistas: “y a su lado, un modelo de hombre de bien, buen hijo, buen padre y buen ciudadano, trabajador, responsable y prudente, moderado en las costumbres, disciplinado y exigente consigo mismo a la vez que comprensivo e indulgente con los errores de los demás”.

⁸⁰ Se ha producido la anagnórisis: Don Pantaleón ha descubierto qué ha estado haciendo su mayordomo y se lo hace saber a doña Elvira. No arma escándalo con tal de no llamar la atención de los asistentes de la fiesta.

⁸¹ Don Líquido ha pasado de ser considerado un científico profesional a ser una especie de «erudito a la violeta» para don Prudencio. Cadalso (1742-1782) escribía sobre estas figuras que dan nombre a una de sus obras de 1772 en la “Advertencia” lo que sigue: “Este exterior de sabios puede alucinar a los que no saben lo arduo que es poseer una ciencia, lo difícil que es entender varias a un tiempo, lo imposible que es abrazarlas todas, y lo ridículo que es tratarlas con magisterio, satisfacción propia, y deseo de ser tenido por sabio universal. Ni nuestra era, ni nuestra patria está libre de estos *pseudoeruditos*” [Libro en línea].

LUCAS.- ¿Para qué es molestarse? El auto es verdadero, las deudas son ciertas y yo el que las he hecho. ¡El desgobierno de esta casa!⁸² [*Aparte*] (Los superfluos gastos, la sobrada confianza y poca conducta de mi amo y ama, ayudado de las señoritas ricas me han fomentado la libertad de gastar sus caudales, siendo preciso adeudarle bajo su firma para el cotidiano mantenimiento y, lo confieso, porque veo ser forzoso).

DOÑA ELVIRA.- ¡Ah, pícaro! ¡Infame! ¡Ay, nos ha destruido...!

DON PRUDENCIO.- La confianza, amigo, mata al hombre. Vea usted lo que siempre le he dicho.

ESCRIBANO.- Vamos, señores, vamos viendo los muebles y alhajas para el embargo porque traigo orden del apremio de las personas.

DOÑA ELVIRA.- ¿En esta ocasión, que está la casa llena de caballeros y de gentes...? Soy perdida... ¿Qué dirá de mí el pueblo?

DON PRUDENCIO.-El poco gobierno ocasiona estos lances, gastos superfluos originan esos desdoras⁸³. Acudid a esos caballeros que ellos os sacarán del ahogo.

DOÑA ELVIRA.- ¡Pues quién lo duda! Señor don Preciso, usted que ha disfrutado tanto de mi casa con amistad y confianza, saque usted la casa en esta desgracia, que usted será esposo de mi hija.

DON PRECISO.- ¿Pues yo acaso vengo aquí con intención de casarme? Eso solo ha sido un mero entretenimiento pero ahora me despido. No puedo socorrer, a usted Dios la favorezca. *Vase*.

DOÑA MARÍA.- ¿Habrá mayor insolencia?

DOÑA ISABEL.- ¿No lo hará así mi querido don Líquido? Vaya, usted quedará como fiador.

ACREEDOR.- ¡Vean ustedes quien le fía a él porque engañado medio pueblo y a mí me debe más de tres mil reales! Y he sabido que es hijo de un tirano, que no tiene más que ropa que la que trae encima, si acaso no es prestada.

DOÑA ELVIRA.- ¿Y tiene usted valor de venir a visitar a mi hija?

DON LÍQUIDO.- Como de esos engaños se fraguan, hallé aquí la proporción con sobrada libertad y quise ver si conseguía mi intento. Agradezca usted el que no le había logrado⁸⁴. Vamos a otra parte...⁸⁵. *Vase*.

⁸² Lucas se confiesa y trata de retratarse ante los demás como un «delincuente honrado», apoyándose en el caos del hogar. No obstante, el espectador sabe que, desde el principio, se presentó como un personaje codicioso y totalmente consciente de sus abusos. De esta manera, se ha cumplido la justicia poética.

⁸³ Véase nota 27.

DON PRUDENCIO.- Bien empleadas señoritas, los hombres antiguos somos fastidiosos y no servimos de nada: modistas son los más adecuados... a la prueba me remito⁸⁶.

DON PANTALEÓN.- ¿Ves, mujer, tu desgobierno, mi infelicidad, la desgracia de mis hijas y la total perdición de mi casa?⁸⁷.

ESCRIBANO.- La minuta⁸⁸ de las deudas es esta y me porta seis mil peros; si hay alhajas, preséntenle para el embargo.

DON PANTALEÓN.- ¿Cómo quiere usted que en alhajas ni inmuebles haya bastante? Todo mi caudal está presente.

ESCRIBANO.- ¿Ustedes se contentan?

ACREEDORES.- De ninguna manera.

ESCRIBANO.- Pues venga usted a la cárcel y el mayordomo.

Los agarran.

DOÑA ELVIRA.- Hijas mías, somos perdidas, nos ha dejado por puertas⁸⁹ este infame

⁸⁴ Don Líquido ha ocultado su verdadera identidad. Ha intentado hacerse pasar por un científico, incorporarse a un rango social que no le pertenece. Este comportamiento subversivo tiene que ver con la presencia carnavalesca ya comentada.

⁸⁵ Don Líquido y don Preciso se niegan a socorrer a la familia en momentos tan difíciles, ya sea por sus capacidades intelectuales (como el analfabetismo de don Líquido) y el donjuanismo de don Preciso.

⁸⁶En este sentido, Feijoo (1676-1764) también arremetió en su *Teatro Crítico Universal* (1726-1740), tomo II, discurso sexto contra las modas:

Antes el gusto mandaba en la moda, ahora la moda manda en el gusto [...] Antes se atendía la mejoría, aunque fuese solo imaginada [...] ahora, aún cuando no agrade, se admite solo por ser nuevo. Malo sería que fuese tan inconstante el gusto; pero peor es que sin interesarse el gusto haya tanta inconstancia.

⁸⁷ “La ociosidad de las clases acomodadas con las consiguientes consecuencias nefastas para el Estado, pero en la comedia sobre todo para el núcleo familiar, será un tema tratado con gran interés. Y aunque esa improductividad se recrimina especialmente a los hombres, también las mujeres serán objeto de reforma [...] a la importancia del buen gobierno del hogar, y especialmente el reconocimiento de la maternidad y de la responsabilidad de la madre en la formación de los hijos en sus primeros años”. Según relata Martínez López (2010: 60), esto lo trabaja muy bien a Franco Rubio (2007:221-254).

⁸⁸*Minuta*: ‘el extracto o borrador que se hace de algún contrato u otra cosa, anotando las cláusulas o partes esenciales, para copiarle o extenderle, con todas las formalidades necesarias a su perfección’ (*Autoridades*, 1726-1739) y el *DLE* (2014) recoge la misma definición.

⁸⁹ Del catalán *posar per portas* ‘echar por puertas’, registrado en el *Diccionario catalán-castellano-latino* de 1803, publicado por Joaquín Esteve (1743-1805) y Joseph Belvitges (¿?). Esta expresión lingüística puede confirmarnos el contacto que José Concha tenía con la lengua catalana. De hecho, Cruz Casado (1991) había asegurado que su origen era catalán.

mayordomo; preso vuestro padre ¿qué será de nosotras?

DOÑA MARÍA.- ¡Ay, madre! que me ahoga el sentimiento...

DOÑA ISABEL.- Los infames que nos engañaban... ¿Qué dirían las visitas de allá dentro?

ESCRIBANO.- Allá vamos.

DON PRUDENCIO.- Téngase usted, señor escribano, que quiero dar al mundo un ejemplo⁹⁰, el más digno de una amistad verdadera⁹¹. Aquí tiene usted en letras contra las mejores casas de este pueblo hasta diez mil pesos que por casualidad tenía para cobrar en la faldriquera⁹². Yo lo doy gustosísimo para satisfacer a los acreedores. Conozco a usted bien, sé su rectitud. Y así usted los satisfaga dejando libre y sosegada esta engañada familia; solo al mayordomo tendrá usted un par de meses en la cárcel para que escarmiente pues es el más culpado, habiendo pagado tan mal la entera confianza de su amo. Y ustedes aprendan a vivir y hacer aprecio del carácter de los hombres de bien.

ESCRIBANO.- Son bien seguras las letras, mañana quedareis satisfechos. Vamos con éste a la cárcel.

DON PANTALEÓN.- ¡Ay, amigo! cuán poco se ve de esto en el mundo. ¿Cómo podré pagar tanta fianza? Mis hijas, mi mujer, qué sé yo... Las lágrimas estorban los afectos del corazón... Echaos todas a las plantas de vuestro bienhechor que, amable y envidiable, es único y perfecto amigo.

DOÑA ELVIRA.- Perdonad mi poca reflexión que...

DON PRUDENCIO.- Cesad, señora, no me corráis... Errar en todos es fácil. La enmienda es sola la que se busca. Vamos adentro, que no quiero que se sepa este suceso. Sígase la diversión que bailaré yo con las señoritas aunque soy antiguo, viejo y no a la moda...

HIJAS.- ¡Viva don Prudencio que es nuestro segundo padre!⁹³.

⁹⁰ Don Prudencio será el personaje que porte el fin moral y docente dentro de nuestra obra.

⁹¹ Está aquí presente el título del manuscrito (*La amistad más bien probada*) formulado con otras palabras.

⁹²*Faldriquera*: ‘lo mismo que faltriquera’: ‘La bolsa que se trae para guardar algunas cosas, embebida y cosida en las basquiñas y briales de las mujeres, a un lado y a otro, y en los dos lados de los calzones de los hombres, a distinción de los que se ponen en ellos un poco más adelante, y en las casacas y chupas para el mismo efecto, que se llaman bolsillos’ (*Autoridades*, 1726-1739); y ‘bolsa de la prendas de vestir’ o ‘bolsa de tela que se ata a la cintura y se lleva colgando bajo la vestimenta’ (*DLE*, 2014).

⁹³ Doña Elvira, Isabel y María se acaban sometiendo a la autoridad patriarcal y apreciando al que habían calificado en un principio de anticuado frente a sus (de ellas) supuestas actitudes “modernas”. Así, la casa queda en buenas manos y las damas abandonan su comportamiento rebelde con respecto a don Prudencio. Martínez López (2010:61) en su completo estudio remite a la “imagen, subordinada e infravalorada desde una perspectiva moderna, que Rousseau (1712-1778) dibujó en *Emilio o la educación* (1762): ‘El destino

DON PRUDENCIO.- Niñas, sírvaos de ejemplo para otra vez y de conducta para todos esta prueba de la verdadera amistad⁹⁴.

FIN⁹⁵

Marqués de Bendaña, gentil hombre de cámara⁹⁶.

espacial de la mujer consiste en agradecer al hombre [...] Toda educación de las mujeres debe estar referida a los hombres. Agradarles, serles útiles, hacerse amar y honrar de ellos, educarlos cuando niños, cuidarlos cuando mayores, aconsejarlos, consolarlos, hacerles grata y suave la vida, son las obligaciones de las mujeres de todos los tiempos y esto es lo que desde su niñez se les debe enseñar”. Estas palabras se alejan muchísimo de lo que opinó Feijoo (1676-1764) en su “Defensa de las mujeres” en su discurso XVI, tomo I: “Estos discursos contra las mujeres son de hombres superficiales. Ven que por lo común no saben sino aquellos oficios caseros, a que están destinadas; y de aquí infieren [...] que no son capaces de otra cosa. El más corto Lógico sabe, que [...] no se infiere que no tengan talento para más”. [libro en línea].

⁹⁴ Como portador de la moral de la Ilustración, don Prudencio es el personaje que ha ido a la casa gaditana con objeto de restablecer el orden y, por supuesto, de instruir a los personajes. Y en consecuencia, se cumple la finalidad didáctica del propio autor de esta “pieza instructiva, ejemplar, moralizada” con la moraleja expuesta en esta última intervención.

⁹⁵ El desafuero de Lucas con respecto a sus amos podría ser interpretado como una especie de rebelión contra el orden establecido. Sin embargo, al final, como sabemos, no cumple su objetivo: “el carnaval hace una especie de ficción revolucionaria, donde la hegemonía [...] no está en peligro de ser derrocada por ese movimiento social. ‘La conclusión es que la revolución es el carnaval hecho realidad; o al revés, el carnaval es una revolución frustrada o el modo más eficiente para evitar una revolución’ (Mancuso, 2005, p. 94). [...] Pero desde luego, lo carnavalesco expresa la presencia de voces diferentes, ajenas que rasgan el entretejido socio-enunciativo de la tradición actuante” (García Rodríguez, 2013: 123).

⁹⁶ Como observamos, aparece la firma del “marqués de Vendaña” al final de nuestra pieza teatral. Claramente, la obra es de Concha, puesto que gozamos de otro testimonio que así nos lo confirma en la Biblioteca Nacional de España. Este podría haber estado en posesión de la casa nobiliaria susodicha antes, durante o después de la vida de José Concha (¿1750?-¿1800?). O bien, podría ser una especie de mecenas del dramaturgo-actor. Hasta aquí, son las diferentes hipótesis que podemos sustraer en este caso. Por todo ello, es necesaria una investigación más exhaustiva para aclarar las lagunas que existen en torno a este manuscrito.

El ‘marquesado de Bendaña’ se trata de un título nobiliario concedido, en 1692, por parte del rey Carlos II de Austria a don Rodrigo Antonio Falcón de Ulloa y Rivadeneira (¿?), caballero de la Orden de Santiago. El marquesado de Bendaña alude a la parroquia de Bendaña, de Touro (A Coruña). Podría tratarse de Antonio María Piñeyro y de las Casas, séptimo marqués de Bendaña (1771-1838), Caballero de la Real Maestranza de Caballería de Granada y Maestrante de Ronda. Se casó en 1796 con Tomasa Manuel de Villena y de Vera (1770-1805), con la que tuvo 6 hijos. Entre ellos, Buenaventura Piñeyro y Manuel de Villena (1799-1876), quien sería a la muerte de su padre Marqués de Bendaña. Fue partidaria del rey José Bonaparte, por lo que con la salida del hermano de Napoleón perdería muchos de sus bienes que posteriormente recuperó. Para más información existe un árbol genealógico en línea sobre este personaje coetáneo a José Concha: <https://gw.geneanet.org/lmwillena?lang=en&n=antonio+maria+pineyro+y+de+las+casas&oc=0&p=x> [con acceso el 14/07/2018].