

Épocas. Revista de Historia. ISSN 1851-443X  
FHGT-USAL, Buenos Aires  
Núm 17, primer semestre 2018, [pp. 59-79]

## *El indiano en la comedia española del Setecientos*

DAISY RÍPODAS ARDANAZ<sup>1</sup>

### *Resumen*

*Habiendo rastreado hace años la presencia del indiano en el teatro menor del XVIII, resulta de interés intentarlo en la comedia de la misma centuria. De las diecinueve piezas que hemos seleccionado por considerarlas representativas, descontadas las cuatro primeras por ser obras de transición o de una temática sui generis, las restantes –escalonadas entre 1774 y 1809– pertenecen a las comedias lacrimógena o neoclásica propias de la época. Ambientadas en la sociedad burguesa y portadoras del mensaje caro a la Ilustración de que la virtud siempre triunfa de la maldad y la injusticia, el indiano no desentona en ellas así se aluda a su frecuente bienestar económico. Los más –a menudo protagonistas– son honestos, generosos, agradecidos, fieles, en suma, hombres de bien. No se apunta, pues, a su escarmiento en cuanto criollos, previa distinción entre indios americanos y peninsulares, según suele suceder en los sainetes con-*

<sup>1</sup> Academia Nacional de la Historia (Argentina).

*temporáneos. Presumiblemente, la imagen que del persona se formaban los espectadores dependía tanto de su grupo social de pertenencia como de los indianos que tenían oportunidad de conocer fuera de las tablas.*

*Palabras clave*

Sociedad Española del Setecientos - Comedia Española del Setecientos - Características del Indiano - Imagen Teatral del Indiano.

*Abstract*

*Having tracked Indiano presence in XVIII century minor theater, it would be interesting to see if it appears in the same century comedy theatre. Of the 19 pieces selected as being representative, and discounting the first four for being transitional work or sui generis subjects, the remaining ones -sited between 1774 and 1809- belong to the tear-jerking or neoclassical comedies of the time. Set in bourgeois society and bearers of the valuable Enlightenment message that virtue always triumphs over evil and injustice, the Indiano does not clash with them, even when referring to his/her frequent economic well-being.*

*The majority -often the main characters -are honest, generous, grateful, loyal, in short, good men. This, therefore, does not intend to censure them for being Creoles, prior distinction between American and Peninsular Indianos, as often happens in contemporary farces. Presumably, the impression the spectators got of the person depended as much on their social circle as on the Indianos they had had the opportunity to meet outside of the theatre.*

*Keywords*

*Spanish Society in the Seven Hundreds - Spanish Comedy in the Seven Hundreds - The Indiano Characteristics - The Indiano Theatrical Image.*

**C**omenzamos por una aclaración acaso innecesaria: en la España de la época considerada se denominaba, de preferencia aunque no con exclusividad, “indiano” al nacido en América que se ha-

llaba temporaria o permanentemente en la Península y, asimismo, al nacido en España que, habiendo residido un tiempo en América, había regresado a España. Dado que hace años dedicamos un estudio a la significativa presencia del indiano en el teatro menor del XVIII<sup>2</sup>, parece oportuno rastrear si también se lo encuentra, y cómo, en la comedia de la misma centuria.

El aragonés José Mor de Fuentes, amén de poliglota e ingeniero hidráulico, autor de comedias y sainetes, ofrece en 1800 una solución al respecto: así como los sainetes retratan “las costumbres de la plebe”, la comedia ha de destinarse “a pintar la gente culta”<sup>3</sup>. Solución aparentemente sencilla que, de todos modos, requiere adecuación. Dado el surgimiento de la burguesía, la acción de la comedia –al menos en las últimas décadas del siglo– transcurre en su seno, de suerte que, en vista de las situaciones que se producen en ella, existen varios géneros y subgéneros, entre los que recordaremos la lacrimosa o sentimental, la neoclásica, la de figurón, la de magia y la patriótica, ya que en ocasiones incluyen personajes indianos, indígenas y alguna vez negros.

### *Elenco de comedias con indiano*

Pasaremos revista a lo largo del XVIII a las comedias en que el indiano –o excepcionalmente América– desempeña un papel protagónico o importante. Al sintetizar su contenido, *brevitatis causa* prescindiremos, así sea de entidad por otros motivos, de cuanto no contribuya a perfilar la figura del indiano. El año del estreno de cada obra –u otro sucedáneo si lo ignoramos– marcará el orden de presentación.

1. 1692. ANTONIO DE ZAMORA. *El indiano perseguido, don Bruno de Calahorra*, comedia nueva para Carnestolendas (Mss. 17.222, Biblioteca Nacional de Madrid).

2. DAISY RÍPODAS ARDANAZ, *El indiano en el teatro menor español del Setecientos*, Madrid, Atlas, 1986 (BAE, t. 294).

3. JOSÉ MOR DE FUENTES, *La mujer varonil*, Madrid, 1800, pp. 83-84.

En un pasaje antológico –que podría pertenecer a un sainete de longitud desmesurada– el indiano se pinta a sí mismo y da razón de su viaje a la Corte:

En Jacotitlán, un pueblo  
de la gran Guadalajara,  
reino de Nueva Galicia  
en el de la Nueva España,  
nací, a Dios gracias, de padres  
miserables, que, en la indiana  
costumbre nuestra, la gente  
más mísera es más hidalga.  
Crecí en el cursado estudio  
de engañifas y trapazas;  
catedrático del uso  
en la escuela de la patria;  
mentía bastante,  
hasta conseguir no daba;  
hacía muy malas obras  
con bonísimas palabras;  
engañaba y luego hacía  
agradecer que engañaba;  
ofrecía por costumbre  
y no cumplía por gracia;  
manejaba los cariños  
tan a hurto de mis alhajas,  
que ponía a mi interés  
el hábito de mis infamias.  
Y, en fin, tan astuto en todo  
logré ser, que me llamaban  
el alambique criollo  
de la quintaesencia indiana.  
Viendo mi padre que ya  
sin riesgo de mi piñata  
podía venir a Madrid

a engañar a los que engañan,  
 a sacar una alcaldía  
 me envió, de cuya jornada  
 no os quiero contar los pasos.

Completan la pintura episodios que confirman su condición: en Madrid, goza de Da. Clara tras firmarle una promesa de matrimonio y, para no cumplirla, huye a Sevilla, conducta que en buena parte da lugar al argumento de la obra. Allí tiene desde atrás a Catuja, una enamorada más barata, y ello al punto de que la agasaja con una comida en la que se sirve a razón de media cucharada de gigote de piltrafa por comensal, y de que, cuando se enoja con ella se constituye en su casa con una memoria en la que ha ido anotando prolijamente los pocos vestidos y adornos que le ha dado, todos los cuales le va quitando, convencido de que las prendas gastadas por el uso han de servir siquiera para forros. Habiendo encargado a Monipodio que uno de sus secuaces dé muerte al hermano de Da. Clara, así como esta, que lo ha seguido a Sevilla, le ha encargado la de D. Bruno, ante los peligros sobrevinientes le tiemblan las piernas por “cólera y no por cobardía” –se dice a sí mismo–. Lo cierto es que, en vista de la prevención del hermano de Da. Clara: “o morir o ser su esposo”, se resigna a casarse, lo cual por cierto no habla de valentía.

2. 1697. ANTONIO DE ZAMORA, *El hechizado por fuerza*, comedia nueva en 3 jornadas. Madrid, 1722, pp. 137-150.

La obra es una comedia de figurón de plena época de transición, cuando no llegan a tres los años de vida que restan a Carlos II, precisamente “el Hechizado”. Contexto ideal para que la principal ridiculez del figurón de turno resida en su credulidad irracional, mezcla de inteligencia y estupidez, propia de una regresión infantil de su inteligencia madura.<sup>4</sup> En la pieza lo americano se asocia a la india Lu-

4 JEAN-RAYMOND LANOT & MARC VITSE, “Eléments pour une théorie du figuron”, en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien (Caravelle)*, n° 27, Institut d’Etudes Hispanique et Luso-brésiliennes, Université de Toulouse-le Mirail, 1976, pp. 209-210.

cía, “criolla venida de Guatemala” donde “hacer hechizos es gala”, quien hace creer a D. Claudio –figurón encarnado en un clerizonte que, pese a haberlo aceptado, rehúye el casamiento con Leonor– que está hechizado y que su vida puede extinguirse al ritmo de una luz de lámpara de aceite que, encendida, guarda ella en su cuarto, decorado con extrañas figuras de diablos y matachines. El peso del exotismo y los fingidos poderes de la hechicera indiana peraltados por el enrarecido ambiente que los rodea se imponen a D. Claudio, que resuelve casarse ya que, jugando con la doble acepción de “velar”, declara: “si no me velo, me han de velar a mí”.

En ambas obras teatrales se encuentran elementos que bien podrían integrar alguno de los sainetes contemporáneos: la que será comedia representativa del Setecientos aún no ha llegado a las tablas.

3. [ ? ]. [SEBASTIÁN] VÁZQUEZ, *El salvaje americano*. Pieza nueva, comedia en 1 acto. (Mss. British Library, Add. 33.479).

Si bien compuesta en el cuarto final del siglo, ofrece algunos pasajes que, por lo reideros, la emparentan con las obras de Zamora. Un caballero curioso que, de regreso de Indias y rumbo a la Corte, se detiene en Granada lleva consigo a Levín, indio americano que, por recién salido de los bosques, no conoce objetos europeos corrientes y al descubrirlos va de asombro en asombro. Así, cuando contempla su rostro duplicado en un espejo, observa una pintura con alguien retratado en escala mucho menor o cuando, al deambular por las calles granadinas, se cruza con la figura ambigua de los petimetres o ve pasar esas jaulas con ruedas que le parecen los coches. A la par de lo reidero, queda espacio para lo serio. Haciendo uso de una sólida razón, que –dice– le es “natural como a los demás salvajes”, critica la necesidad de leyes para que los hombres sean buenos y sabios, a menos que los españoles nazcan malos y necios y, coherentemente, reniega de la justicia institucional administrada por la Chancillería de Granada, con la imposibilidad de abogar por sí mismo en sus propios asuntos a fin de evitar trampas. Sin abandonar la realidad a la que ha descendido desde la teoría, cuando se entera de que para

conseguir cosas que hacen placentera la vida es necesario el dinero y de que éste se obtiene trabajando para los ricos con la consiguiente pérdida de la libertad juzga que los españoles la pierden haciéndose pobres por obtener cosas inútiles.

4. 1774: representación. *La joven isleña*, comedia en 1 acto, presumiblemente trad. de Eugenio de Llaguno y Amírola (Real Academia de la Historia, Madrid, M-9-9-6-1912, fs. 72r-86r).

1779. *La joven isleña*, comedia en 2 actos trad. por José López de Sedano (Biblioteca Municipal de Madrid, Ms. 1-39-11).

En ambos casos se trata de una adecuación a las características españolas de *La jeune indienne*, comedia en 1 acto de Champfort (1764). Dado el objeto de nuestro análisis, es posible considerar en conjunto los dos textos por coincidir en cuanto se refiere al perfil intelectual y moral de la joven.

Versión femenina del indio de los bosques de América es la joven polinesia de una isla del Pacífico que no estimamos forzado incluir en este elenco pues se vincula a América en cuanto la expedición española que descubrió su patria partió del Callao en el último tercio del XVI. Juan de Leiva, un joven limeño que participó en ella fue el único que, ante una nube de flechas de los indígenas, no alcanzó a reembarcarse y sobrevivió gracias a la ayuda de un anciano y Justina, su hija, bajo cuya protección pasó unos pocos años hasta la muerte de su benefactor que le deja recomendada a Justina. Cándida, discreta, honesta y hermosa, D. Juan es su maestro de lengua y de religión de suerte que, tiempo después, recogidos por naves españolas, llegan a Acapulco y de allí pasan a Lima, donde Juan se entera de la quiebra de su padre y, peor aún, vive un conflicto espiritual: en Lima está su antigua novia pero él ama a Justina. A medida que procura explicarle las “absurdas costumbres” de la sociedad en que se hallan, choca con el buen sentido de su amada: fundamentalmente se relaciona con la pobreza y la riqueza, situaciones cuyas consecuencias no comparte. No comprende que D. Juan no deba

aceptar la ayuda económica de un amigo pues, de ser así, el ofrecimiento consiste en vanas palabras; menos entiende que para ganar dinero los pobres hayan de servir a los ricos y enajenar su libertad. Cuando argumenta sobre la pobreza parece escucharse al americano Levin: pobreza –dice– es carecer de albergue, vestido y alimento; no lo es, como asegura D. Juan, la carencia de cosas de gusto pues –advierte– “de esa pobreza vosotros tenéis la culpa porque la habéis inventado”.

El mismo año 1774 en que se estrena la versión en prosa de *La jeune indienne* se representa en el coliseo del Real Sitio de Aranjuez *El delincuente honrado* de Jovellanos, comedia sentimental entregada en 1773 por su autor a la tertulia sevillana del asistente Pablo de Olavide, a raíz de una invitación formulada con motivo de una discusión habida entre los contertulios en torno a la comedia *larmoyante* francesa.

5. 1774. GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS, *El delincuente honrado*, comedia en prosa en 5 actos. Madrid, [1787]<sup>5</sup>

Pese a la Real prohibición del duelo, Torcuato da muerte a un Marqués que le echa en cara su condición de ilegítimo. Justo, su padre –cuya identidad desconoce– había marchado a Nueva España para lograr en un empleo de justicia medios para mantener una familia pues a su regreso –que en la comedia aparece inminente– proyecta casarse con la madre de su hijo, que, por desgracia, ha muerto poco antes. Íntegro y diligente, continúa en Segovia su carrera en la Península como alcalde de casa y corte, de suerte que le toca descubrir por azar y juzgar a su hijo homicida con el insoslayable conflicto de conciencia, condenándolo a muerte y, a la par, haciendo impetrar la clemencia Real.

La representación no tuvo demasiada repercusión pública.<sup>6</sup> Habría que esperar a la década de los 80 para que el género interesara y se inte-

<sup>5</sup> Existe una versión versificada por José Joaquín González de la Cruz, abogado y vecino del Burgo de Osma, Ms. 17381 BNM.

<sup>6</sup> EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio,

grara al circuito teatral corriente. O, mejor, los géneros, pues cabe distinguir entre la comedia lacrimosa o sentimental que apunta a la virtud y buenas costumbres, a menudo presentada como una retórica emotiva, y la comedia neoclásica que persigue la reforma moral con la consiguiente crítica de costumbres y el frecuente auxilio de la ridiculización del vicio.<sup>7</sup> Uno y otro enfoque se dan a menudo en una misma obra, dentro de un género matizado. Por dar cabida a personajes indianos nos detendremos a continuación en varias comedias sentimentales y neoclásicas.

6. 1782. FRANCISCO FLORES GALLO, *La pobreza con virtud nunca se quedó sin premio* o *La costurera*, comedia en 4 actos, trad. de *L'indigent* de Mercier (1772). Publ. en *Teatro nuevo español*, t. 5, Madrid, 1801.

Habiendo partido a América desde su Ocaña natal en busca de fortuna, llevando a su hijo Fausto en tanto que Justina, su hija de pecho, quedaba con su tío, y logrado una fortuna mediante el comercio, Isidoro regresa a España después de varios años y allí, antes de fallecer, recomienda a Fausto que busque a su hermana y divida la herencia con ella. Éste, a pesar de enterarse de que la joven vive miserablemente de la labor de sus manos, procura egoístamente que se la dé por muerta y, descubierta la superchería, se niega a compartir los bienes hasta que se arrepiente, con la recuperación gozosa de los lazos familiares, final que justifica el título de la obra.

7. 1784. ANTONIO VALLADARES Y SOTOMAYOR, *El vinatero de Madrid*, comedia en 2 actos, Madrid, 1787.

De Medina del Campo, su patria, Fausto se marcha rumbo a América, desobedeciendo a su padre. En Cádiz se embarca al servicio de un matrimonio mexicano que, no teniendo hijos, se encariña con él y lo hace estudiar. En México llega a oír y disfruta del caudal que

1998, pp. 189-190.

7 JOAQUÍN JOSÉ MARTÍNEZ, "Género y congéneres de la comedia sentimental", en *Analecta Malacitana*, v. 41, n° 1, 1991, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 111-112.

le dejan sus padres adoptivos al morir. Tras veinte años regresa a la Península con el empleo de alcalde de corte que desempeña con probidad. Como tal, le toca entender en el pleito entre su propio padre, cuya identidad ignora, y su hermana, nacida después de su partida, sobre el incumplimiento de una promesa matrimonial hecha a ésta. Conociendo quiénes son, tras un conflicto entre el amor filial y la justicia, se inclina por ésta, o sea por la validez de la promesa de matrimonio aunque el judicializar el caso signifique descubrir la identidad de su padre y, con ello, su muerte, por haber ultimado a un contrincante en duelo.

8. 1786. RAMÓN DE LA CRUZ, *El extranjero*, comedia en 2 actos, Barcelona, s. a.

Habiendo sido D. Serapio de Avellaneda, gobernador de Montevideo, muerto para robarle, un hermano de Leonor, su viuda, viaja para recoger su dinero y pertenencias. Casualmente conoce en España a D. Rodulfo de Teixera Vasconcelos de Vargas, ilustre americano que ha venido a Europa con recomendaciones, y lo invita a la casa familiar en León. Tiene entonces ocasión de ver en sus manos el retrato de Leonor en un marco de oro y un precioso pomo de perfume: lo creen, pues, el autor de la muerte pero se aclara que los compró a un pasajero del barco que había ganado las alhajas en una casa de juego y le dio muerte porque intentó disputárselas.

9. 1788. TOMÁS DE IRIARTE, *El señorito mimado*, comedia moral en 3 actos. TOMÁS DE IRIARTE, *Colección de obras en verso y prosa*, t. 4, Madrid, 1787, pp. 123-326.

D. Cristóbal, tío de Mariano, el “señorito mimado”, regresa de un gobierno de Indias tras diecinueve años. Aunque tutor de su sobrino, había delegado la responsabilidad en la madre, su hermana, que lo ha consentido todo el tiempo. El joven espera que su tío le deje todo lo que ha ganado en Indias donde cree, según dice a su madre, “habrá robado de lo lindo” si no es tonto. Pero D. Cristóbal, sobrio

y severo, al tanto de su mala educación y sabedor de su conducta, procede al ajuste de cuentas.

10. 1790. LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *El viejo y la niña*, comedia en 3 actos, Madrid, 1790.

Juan que, de regreso a Cádiz encuentra a Isabel, su novia, casada con el viejo D. Roque, resuelve marcharse lejos de su patria, a Guatemala donde un primo suyo es oidor. D. Roque lo aprueba por la proporción que tendrá para ejercitarse en el comercio, en tanto que Isabel desearía que permaneciera en Cádiz pues la lejanía impedirá saber si el bien perdido vive o muere.

11. 1790. TOMÁS DE IRIARTE, *El don de gentes* o *La Habanera*, comedia en 3 actos. TOMÁS DE IRIARTE, *Colección de obras en verso y prosa*, t. 8, Madrid, 1805, pp. 69-240.

Habiendo quedado huérfana en su Cuba natal, el tío de Rosalía (Eufemia) la envía a España en busca de su primo. Tras un naufragio cerca de Cádiz con la consiguiente pérdida de dinero y papeles personales y sin que su primo haya respondido a las cartas remitidas a Madrid, para superar tal situación, resuelve colocarse en casa de una familia principal que pasa el verano en San Lúcar. Pronto se gana la consideración de todos por sus cualidades (laboriosa, educada, prudente, amable, modesta, aguda, de buen trato) y conducta, ya que “obra tan bien como piensa”. La solución es previsible: no teniendo su primo –que ha aparecido– vocación para casado, unirá su destino al hijo de la casa, a quien ama.

12. 1790. LUCIANO FRANCISCO COMELLA, *El hombre agradecido*, comedia de costumbres en 3 actos, Madrid, s. a.

En medio del embargo de los bienes de Lorenzo, comerciante acomodado que tras la muerte de su padre ha seguido con sus actividades pero ha caído en quiebra por culpa de su esposa, noble pobre y dilapidadora, aparece –sin ser reconocido– D. Bruno, huér-

fano a quien el padre de Lorenzo había recogido, enseñado la carrera de comercio y dado dinero para que se manejara en Indias. Vuelve después de quince años –muchos de ellos pasados en Jamaica– y, habiendo reunido 4 millones de pesos con su diligencia, por gratitud hacia su protector paga las deudas de Lorenzo y procura ordenar sus finanzas, no sin disponerse a celebrar matrimonio con Antonia, hermana de Lorenzo, cuyo modo de ser equilibrado aprecia.

13. 1791. LUCIANO FRANCISCO COMELLA, *Los dos amigos*, comedia en 4 actos, Madrid, s. a.

Mariano y Francisco se crían y estudian juntos pero éste se separa porque marcha a América con su padre que va a servir “el honroso destino que le dio el Rey”. Al cabo de un tiempo, regresa para repartir con su amigo “tesoros infinitos”: su padre se había casado con la viuda muy rica de un indio de la que enviudó y, a su propia muerte, dejó a su hijo como heredero universal. Además, Jacinto confía a Mariano que, a través de un retrato, se ha enamorado de Sinforosa, o sea de la que ignora es la novia de su amigo, pero, aclarada esta circunstancia, ambos están dispuestos a renunciar a ella en aras de su amistad. Finalmente, Jacinto se encamina a Cádiz, habiendo hecho cesión de la mitad de sus bienes a su amigo.

14. 1792. LUCIANO FRANCISCO COMELLA, *El abuelo y la nieta*, comedia en 3 actos, Barcelona, 1788.

D. José, hijo de D. Diego y padre de Rosita, nombrado como gobernador en Indias, deja la niña al cuidado del abuelo y de una gobernanta recomendada. D. Diego la cría en el campo, expuesta al aire y abierto a sus caprichos; ya adolescente le da por maestro a un abate que le enseña el arte de la petimetrería. Vuelto D. José, cuando D. Diego le pregunta por los tesoros, vajilla, alhajas y preseas fruto de su gobierno, recibe por respuesta que se halla empeñado y que, no obstante su alto sueldo, no podrá pagar sus deudas si Rosita no se casa con Benito, indiano americano que, habiendo venido de Améri-

ca para conocerla, se ha mostrado displicente pues se ha llevado una mala impresión de la niña. Como, a la postre, ésta se desengaña de su abate y promete enmendarse, se presume que la boda “salvadora” llegará a realizarse.

15. 1798. LUCIANO FRANCISCO COMELLA, *El negro sensible*, melodrama en 1 acto, [Sevilla], 1816, 8 pp.

Una dama europea que visita un ingenio en América, para que juegue con su hijo compra un esclavito negro cuya madre ya ha comprado en La Habana. El padre del niño, sensibilizado por la pérdida de su mujer y luego de su hijo, quiere dar muerte al niño blanco, pero cambia radicalmente al comprender que la dama ha comprado a los tres para criados –no esclavos– y para enseñarles el culto de Dios.

16. 1798. LUCIANO FRANCISCO COMELLA, *El ayo de su hijo*, comedia en 2 actos, Madrid, s. a.

Una condesa casada con el gobernador de Veracruz queda viuda al regresar a España. Josefa, la hija del matrimonio, se había casado en América, sin saberlo sus padres, con Nicolás, indiano americano que había sido esclavo (robado por los indios y vendido a los seis años a un oficial inglés que lo lleva a Jamaica donde lo manumite y de donde pasa a Veracruz a los veinte años), con el que tiene un hijo, Pepito. Los padres de Josefa la llevan a España con ese hijo: ella es recluida en un convento durante casi dos años y el niño permanece con su abuela, que se preocupa por que parte del mucho dinero venido de América se imponga en su favor. Por su parte, Nicolás ha seguido a la familia en una nave holandesa y logrado emplearse como ayo de su hijo.

17. 1799. LUCIANO FRANCISCO COMELLA, *El hijo reconocido*, comedia en 2 actos, Madrid, 1799.

José, llevado a México a los cuatro años por una tía, con permiso de D. Pedro, su padre, cuando llega a los quince se abandona a las pasiones, al punto de estar tres meses preso y de ser desterrado 20 leguas del contorno de México. La tía no quiere saber más de él y tampoco su padre en España, de modo que termina adoptando a Martín, recomendado por el patrón de la goleta que lo trajo de La Habana. Habiendo el joven hecho ganar a la Casa de comercio 30.000 pesos en dos años, D. Pedro lo deja por su heredero y le ofrece la novia reservada para José. En realidad, Martín es José, el hijo descarriado, quien, apretado por D. Matías, su abuelo y padre de D. Pedro, le confiesa su identidad: enmendado, espera y logra ganar la gracia de su padre.

Vale la pena señalar que en las trece comedias sentimentales o neoclásicas recordadas apenas se registran chispazos propios de los sainetes. En *El extranjero* de Ramón de la Cruz, un criado pregunta a su amo si el caballero huésped de la casa es indiano y confiesa que el motivo de su curiosidad es el esperar una mayor propina si lo es; en *Los dos amigos* de Comella, a un criado que se queja de la escasa propina que le ha dado un indiano peninsular, éste, aludiendo a la fama de avaros que pesa sobre ellos, le contesta: “¿olvida Ud. que soy indiano?”

En coincidencia con el zarpazo napoleónico a España, en los años finales de nuestra revista se cultiva otro subgénero: la comedia patriótica.

18. 1809. FÉLIX ENCISO CASTRILLÓN, *Las cuatro columnas del trono español*, opereta alegórica en 1 acto, Cádiz, 1809.

España se lamenta de que Fernando se halle prisionero en poder del enemigo, y el fantasma de Hernán Cortés –en representación de América– le asegura que los españoles jamás serán esclavos. Le muestra un campo con cabañas, indios y plantas que España reconoce ser América y le asegura que los indios pondrán los tesoros de su tierra a su disposición. En señal de fidelidad, cuando un personaje que simboliza la Intriga intenta colocar las águilas napoleónicas en

una palma, ésta “se abre manifestándose el retrato de nuestro amado Soberano” y las águilas caen a sus pies en un anuncio de victoria.

El último subgénero en que nos detendremos es el de la comedia de magia, que, desbordando la centuria, se anticipa en el xvii y se prolonga –sin nuevas obras– en el xix. Sin estar claras a menudo sus motivaciones, el mago busca beneficios para él y/o para quienes lo rodean. Sin preocuparse por la lógica o justificación de lo que sucede, se persigue en la comedia la espectacularidad, lograda especialmente por numerosas mutaciones que, para colmo, no siempre son requeridas por lo que se dice en el texto. En suma, a la representación de la comedia de magia se asiste para ver y no para escuchar y, sobre todo, para ver apariencias pues en ella es más importante parecer que ser por aceptar *a priori* que lo aparente es real o, cuando menos, verosímil.<sup>8</sup>

19. [ ? ]. OCAMPO, *El mágico mexicano*, comedia en 3 jornadas, Sevilla, s. a.

Un dato a favor de la obra es, como en otros casos, el origen exótico del mago que, desde otra perspectiva, también nos inclina a incluirla ya que ese exotismo dimana de que el mago es un indio. Emerge, en efecto, del interior de un árbol del bosque de Chapultepec, “vestido de pieles y barba larga” y declara que se ha retirado de la ciudad cuando fue restaurada por Cortés, a quien menciona perifrásticamente como “el campeón valiente de la Historia”. Irrumpe así en la que podría ser una comedia de capa y espada con un romance central y otros secundarios por cuya intervención, que contribuye a un final feliz, se convierte en una comedia de magia. Para no extraviarse en el laberíntico ir y venir de los amantes principales y accesorios, basta recordar que D. Juan –el amante protagónico– se

8 ERMANNO CALDERA, “Sulla spettacolarità delle commedie di magia”, en *Teatro di magia*, a cura di Ermanno Caldera, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 11-12; RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS, “Hacia la estructura de la comedia de magia: *El mágico mexicano*” y FABIÁN GUTIÉRREZ FLOREZ, “Previsión textual de la espectacularidad en *El mágico mexicano*”, en BLANCO, CALDERA, ÁLVAREZ BARRIENTOS, DE LA FUENTE (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992, pp. 365 y 376 respective.

vale para sus fines de la “ciencia” que, antes de ausentarse, el mago ha infundido en él, mientras que su criado Matraca, merced a un anillo mágico que le ha dado, entra en lo de Da. Inés, enamorada de su amo. La escenografía confirma mediante múltiples menciones de lugares que todo sucede en la ciudad de México y sus alrededores: el bosque de Chapultepec, en donde estuvo el palacio de Moctezuma; la Alameda; Ixtacalco; el paseo de Xamaica, con la acequia y varias canoas con sus remeros; la Tlalpana, con los arcos [acueducto] y la fuente, sin que falten cerros con amenazadores indios chichimecas. Y, desubicando a los espectadores –por otra parte, ya acostumbrados–, la inesperada mutación de una casa de vecindad, de la plaza de gallos, de una zapatería y tantas otras escenas tan inesperadas como innecesarias... en un mundo regido por la lógica.

### *Motivos de la presencia teatral del indiano*

¿A qué motivos obedece la presencia del indiano en las obras recordadas? Por una parte, la familiaridad con él nace, al menos en un par de autores, del manejo burocrático de papeles relacionados con América. Antonio de Zamora, cuyo padre sirvió al Rey durante más de cuarenta años en secretarías de Indias, hace lo propio sin sueldo ni ayuda de costas durante cinco años en la secretaría de Nueva España, en la que en 1689 es oficial entretenido<sup>9</sup>; Tomás de Iriarte entre 1768 y 1771 asiste todas las mañanas con el marqués de los Llanos a la secretaría del Perú para instruirse en el manejo de papeles y práctica de oficina.<sup>10</sup> Por otra parte, no faltan actualmente estudiosos del teatro español dieciochesco que suponen que los comediógrafos escogieran personas provenientes

9 CRISTÓBAL PÉREZ PASTOR, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas* recogidas por —, t. 1, Madrid, Real Academia Española, 1910, pp. 295 y 299.

10 TOMÁS DE IRIARTE, “Apuntaciones que un curioso pidió a D. — acerca de su vida y estudios, escritas en 30 de julio de 1780”, en *Obras poéticas de D. — entresacadas de algunos de sus manuscritos*, Madrid, 1784, f. 8v.

—por nacimiento o estancia— de espacios más sencillos que, dada la bondad originaria de los hombres al uso, los hayan preservado de las rigurosas normas sociales de las ciudades de la Metrópoli: así el equilibrado D. Cristóbal de *El señorito mimado* y la modélica Rosalía (Eufemia), indiana americana de *El don de gentes* de Tomás de Iriarte<sup>11</sup>; así, deslizando en sentido contrario, el frustrado galán de *El viejo y la niña* de Moratín que abandona Cádiz rumbo a Guatemala con el fin de huir de las rígidas pautas sociales véteromundanas<sup>12</sup>.

Para multiplicar los motivos de intercambio humano entre España e Indias, ayuda preguntarse por qué suele marcharse a América un peninsular o viene a España un americano. La lejanía e inmensidad de América facilitan la transformación de nombres y, en general, la carencia de noticias aun entre familiares cercanos o amigos íntimos<sup>13</sup>: no es generalmente esto lo que se persigue, salvo en el caso de amores imposibles, que buscan una distancia tal que impida saber si el amado vive o muere<sup>14</sup>. Hay empero muchos que *motu proprio* o por disposición Real pasan a América, resignados a un eventual ostracismo informativo compensado por una mejor situación económica, sea en empleos de gobierno<sup>15</sup> y de justicia<sup>16</sup>, en el ejercicio exitoso del comercio<sup>17</sup> o mediante el matrimonio con mujer rica<sup>18</sup>. Los cambios de apellidos y/o nombres<sup>19</sup> o la adquisición de títulos nobiliarios por una de las partes<sup>20</sup>

11 PATRIZIA GARELLI, “Originalità e significato del teatro comico di Tomás de Iriarte”, en *Finalità ideologiche e problematica letteraria in Salazar, Iriarte, Jovellanos. Tre saggi sul teatro spagnolo dell'ultimo Settecento*, Pisa, Editrice Librería Goliardica, 1974, p. 64, nota 27; p. 65.

12 ABRAHAM MADROÑAL DURÁN, “Alusiones a Madrid y otras referencias al lugar de las comedias de Moratín”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. 30, Madrid, CSIC, p. 518.

13 Comedias 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 17.

14 Comedia 10.

15 Comedias 8, 9, 14 (excepción).

16 Comedia 5.

17 Comedias 6, 12.

18 Comedia 13.

19 Comedias 6, 17.

20 Comedias 11, 16.

coadyuvan, si cabe, a alargar la distancia geográfica y dan lugar a equívocos y previsibles anagnórisis. En cuanto a la venida de americanos –indios incluidos– a España, las comedias recogidas no corresponden a la lacrimosa ni a la neoclásica: Bruno, el indiano perseguido, ha venido de México a pretender una alcaldía; la india Lucía, pseudohechicera de *El hechizado por fuerza*, ha sido traída como esclava doméstica; Levin, el salvaje americano, ha viajado con un indiano peninsular que quiere observar sus reacciones ante la sociedad española, en tanto que la joven isleña, en la traducción de López de Sedano, acompaña a su novio a Madrid, sin ahorrar acerados comentarios sobre la sociedad capitalina.

### *El indiano, hombre de bien*

Las respetables millas de separación interpuestas por el Atlántico, con las situaciones límite a que dan lugar, ayudan a despertar el interés de los espectadores, siempre bienvenido y en especial cuando las obras entrañan un propósito docente. El público teatral no estaba acostumbrado ni, por lo tanto, preparado para recibir el didáctico mensaje moralizante de las clases altas familiarizadas con las apetencias de la Ilustración. El teatro de las Luces cumplía la función de transmitirlo a las clases medias.

Es algo nuevo, de temática desconocida hasta entonces, propio del clima social de la época<sup>21</sup>. Se predica el valor de la virtud que siempre triunfa frente a la maldad y a la injusticia; se la muestra presidiendo las relaciones de amistad y –perspectiva inédita– involucrada en el mundo de los negocios; se exaltan los valores burgueses de la laboriosidad y

21 ANTONIETTA CALDERONE, “Da *La joven isleña* (1770) a *La joven india* (1828). La riforma sociale come tema teatrale ‘entre siglos’”, en *Entre siglos*, nº 1, Roma, Bulzoni, 1991, p. 89; JOAN LYNNE PATAKY KOSOVE, *The ‘comedia lacrimosa’ and spanish romantic drama (1773-1865)*, London, Tamesis Books, 1978, p. 137; FRANCISCO LAFARGA, “El teatro ilustrado en España entre tradición y modernidad”, en SIGFRIED JÜTTNER, *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1991, pp. 143-144.

honestidad. El afán moralizador lleva maniqueístamente a trazar con nitidez personajes buenos y malos, borrando matices e ignorando complejidades psicológicas.

Esta actitud simplifica el análisis de nuestros indianos. La mayoría son generosos, agradecidos, fieles...: en suma, buenos, y cuando alguno se deja arrastrar por el vicio, acaba reformándose. El Fausto de *La pobreza con virtud nunca se quedó sin premio*, que, pese a saber que su hermana vive miserablemente, trata de que se la dé por muerta con el fin de disfrutar de toda la herencia paterna y llevar una vida de placer, después de una reunión bochornosa con su hermana y su tío, acaba por arrepentirse. Paralelamente, aunque en un contexto distinto, el José de *El hijo reconocido*, encenegado en el vicio en su tierna juventud, tiene la fuerza de voluntad bastante para convertirse en un joven modélico para alcanzar el perdón de su padre. Un caso de final abierto es el de D. Serapio de Avellaneda, gobernador de Montevideo, cuya afición al juego lo lleva a perder una alhaja muy personal y, en el afán de recuperarla, la vida, circunstancia que no permite saber si hubiera llegado a corregirse. El tema obligado del enriquecimiento de los funcionarios en Indias surge al pasar más de una vez, pero en una oportunidad, el gobernador de *El abuelo y la nieta* rompe el carácter axiomático de la creencia al declarar que ha vuelto muy endeudado, y, en otra, cuando el joven irresponsable de *El señorito mimado* supone que su tío ha de haber robado en Indias, su madre, que lo ha malcriado pero no perdido sus propios principios morales, lo contradice.

Por lo común, el indiano se introduce naturalmente en las comedias como un personaje más, como lo haría un asturiano o un extremeño, con características propias, entre ellas, una real o presunta riqueza y el conocer más mundo que los otros por haber nacido o residido una temporada en América. Y todavía, en el caso de los indianos peninsulares, ofrece una particularidad específica: en vista de que las Indias imprimen carácter, el ser indiano indeleblemente se suma al ser de la provincia peninsular de su nacimiento. Como en la vida urbana cotidiana española no suele llamar la atención, en la escena también es uno más. Nadie más distinto de cómo el indiano de Zamora se pinta a sí mismo. Por lo tanto,

en las candilejas no se apunta a su escarmiento en cuanto criollo, previa distinción entre indianos americanos y peninsulares como suele suceder en los sainetes contemporáneos<sup>22</sup>, sino que generalmente aparece como un hombre de bien, para usar una expresión entonces en boga.

El teatro difunde esta integración del indiano como hombre de bien en la sociedad peninsular desde los escenarios de varias ciudades españolas, pero importa señalar que también se lo suele hacer en la sala familiar de la tertulia mediante la lectura en voz alta o individualmente en el silencio de la alcoba o del estudio. En el XVIII se editan piezas de teatro, ya exentas con motivo de las correspondientes representaciones, ya en colecciones para leer<sup>23</sup>. Por su fácil adaptación a la lectura en voz alta –pensado como estaba para la oralidad– el teatro se leía como si fuera una novela. “Hasta podría decirse –sugiere Rodney T. Rodríguez<sup>24</sup>– que el teatro sustituyó a la novela como forma predilecta de lectura de la burguesía”. La imagen teatral de hombre de bien del indiano se ofrecía, pues, en el XVIII generalmente desde las tablas y los libros. Si alcanzó a contrarrestar la imagen menos recomendable del teatro menor, no lo sabemos por carecer de datos de la realidad al respecto: es de todos modos probable que esta carencia sea por sí misma un dato revelador de que el indiano, con su idiosincrasia irrenunciable, se ha convertido en un provinciano más a los ojos de la población urbana de la Península. Un provinciano que, desde la década de los 80, se mueve con soltura en la comedia burguesa que, como advertía Mor de Fuentes, pintaba a la gente culta, mientras el “otro” hace lo suyo en sainetes y tonadillas. Según la extracción social y los indianos de carne y hueso

22 DAISY RÍPODAS ARDANAZ, “Influencia del teatro menor del Setecientos sobre la imagen peninsular del indiano”, en *El indiano en el teatro menor del Setecientos*, Madrid, Atlas, 1986, pp. LIII-LVII (BAE, t. 294).

23 EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ, “La estructura de la comedia sentimental”, en *Actas del Congreso Entre Siglos. Cultura y literatura en España desde finales del siglo XVIII a principios del XIX*, Entre Siglos, nº 2, 1993, Roma, Bulzoni, pp. 218-219.

24 “Literatura oral y subdesarrollo novelístico: un fenómeno del XVIII español”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. 2, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, p. 90.

que conocían, cabía que los espectadores se inclinaran a una u otra imagen. *é*