

CENSURA Y REPRESIÓN: SOBRE TEATRO Y POLÍTICA EN EL CÁDIZ DE FERNANDO VII (1814-1833)

Alberto ROMERO FERRER
(Universidad de Cádiz)

Aceptado: 15-III-2003.

RESUMEN: *Este trabajo analiza brevemente el problema de la censura teatral y la represión política en Cádiz durante los años de la monarquía fernandina (1814-1820 y 1823-1833), a partir de los ejemplos que nos ofrece la obra de Quintana —El duque de Viseo— y Vargas Ponce —su pensamiento teatral en Donde las dan, las toman, un texto escrito en colaboración con Nicolás Böhl de Faber. Palabras clave: Teatro, censura, Cádiz, Fernando VII, Quintana, Vargas Ponce.*

ABSTRACT: *This article analyses briefly the problem of the theatrical censorship and the political repression in Cadiz during the years of the Fernandine Monarchy (1814-1820 and 1823-1833), that can illustrate, for example, the Quintana's plays —El duque de Viseo— and the Vargas Ponce's Donde las dan, las toman, a text written with Nicolás Böhl de Faber. Keywords: Theatre, censorship, Cádiz, Fernando VII, Quintana, Vargas Ponce.*

El reinado de Fernando VII debe ser considerado, a excepción de los años del Trienio Liberal, como un período oscuro y controvertido en la Historia del Teatro Español. Tras la abolición de la libertad de imprenta y el derrocamiento del sistema constitucional doceañista, el monarca impone una férrea purga política y un sistema de fuerte censura basado en lo que Iris Zavala denomina como la *semiología del silencio* (Zavala, 1987 y 1988) y sus estrategias comunicativas, esto es, la circulación clandestina, el pseudónimo, el pie de imprenta falso y el silencio: «De 1814 a 1820, con la paz fernandina, el silencio vuelve a imperar y se desautoriza la palabra escrita por razones morales y políticas» (Zavala, 1988: 274). Un sistema que, además, en el caso del teatro va a adquirir posturas muy extremas, dado su mayor alcance propagandístico y populari-

dad, como ya había quedado demostrado en el período anterior.¹

Así, entre la llegada de Fernando VII en 1814 y el regreso de los primeros liberales en 1832, se produce una serie de cambios violentos en el orden político, que afectan al hecho teatral. El exilio de muchos hombres de letras, el restablecimiento de la Inquisición, la nueva imposición de la censura o el paréntesis de libertades del Trienio suponen unas transformaciones que repercuten en la creación dramática y que generan una forma de entender el texto como portavoz más o menos autorizado de dichos cambios, insistiéndose aún más si cabe en su vertiente ideológica, debido en parte a la mayor polarización de las actitudes políticas, y también literarias, en relación con la tradición teatral más inmediata en la que se había fraguado un auténtico «teatro patriótico», al calor de la Guerra de la Independencia y la exaltación nacionalista anti-napoleónica. Pero con el retorno del «Deseado» se impondrá la cárcel o el exilio, esto es, el silencio.

Los resultados prácticos de dicha política pueden verse en la cartelera,² donde se percibe una huida de la ficción teatral hacia los géneros históricos, el nuevo furor filarmónico (Gies, 1989), la proliferación de la comedia pseudoclásica y el resurgimiento del teatro de los Siglos de Oro a través de la refundiciones —buenas o malas—, cuyo interés crece de manera considerable. En cualquier caso se produce la prohibición de obras como, por ejemplo, *El sí de las niñas* de Moratín (Andioc, 1989), *Doña María de Pacheco, mujer de Padilla* de Ignacio García Malo (Carnero, 1996), *La viuda de Padilla* de Martínez de la Rosa (1964) o *El duque de Viseo* de Quintana (Romero Ferrer, 1999a), que podían, bien por sus autores, bien por sus trasuntos literarios o sus interpretaciones, esconder algún mensaje ahora clandestino (Campos, 1969: 205).³

Pero si los años de Fernando VII suponen el tránsito del siglo XVIII al XIX, también suponen, aunque desde una mirada en negativo hacia la Modernidad, la caída —curiosa paradoja— del Antiguo Régimen. Con todo, en el pedregoso camino que va del Antiguo Régimen a la Modernidad encontramos ejemplos de resistencias violentas, marcadas fundamentalmente por la férrea censura, la cárcel y la «sospechosa» conversión ideológica de ciertos protagonistas del período. En este sentido, como ejemplo de los sinuosos cauces que sigue la «semiótica del silencio» en lo que respecta, por un lado,

¹ Una aproximación completa al problema del teatro entre 1789 y 1833, en relación con los cambios políticos y bélicos que sacuden la vida española en esos años, la encontramos en Palacios Fernández y Romero Ferrer (2002).

² Entre los estudios de cartelera de esos años podemos destacar los trabajos de Aguilar Piñal (1968) para el caso de Sevilla, Díez Garretas (1982) para Valladolid, Suero Roca (1987-1997) para Barcelona, y Fernández Ariza (2002) para Córdoba.

³ En relación, por ejemplo, con *La viuda de Padilla* hay que subrayar como, tras su estreno en Cádiz en julio de 1812, volvería a representarse en determinados contextos políticos de carácter liberal: el 28 de octubre de 1814 en Madrid, en 1820 y en 1836. Incluso tenemos testimonios contemporáneos a dichas representaciones que insisten en dichas relaciones con la política del momento, como son algunos de artículos de *El Censor* o *El espectador* (Dérozier, 1978: 156).

a la censura y la prohibición de autores como Moratín, y por otro, en lo que se refiere a las «conversiones ideológicas» de importantes personalidades del mundo político y cultural de los años anteriores, vamos a centrarnos, en primer lugar, en las vicisitudes del drama *El duque de Viseo*, del prohibido Quintana. Después estudiaremos la «conversión ideológica» del josefino e ilustrado Vargas Ponce, al calor de la polémica calderoniana en 1814 y el nuevo valor político del teatro barroco.⁴

Quintana y su censura de *El duque de Viseo* (1814-1833).

Como es sabido, la Historia se convierte en los orígenes del Romanticismo español en uno de los recursos más utilizados dentro de la ficción literaria. Mucho más dentro del teatro y especialmente en el largo tránsito de la tragedia neoclásica al drama romántico (Caldera, 1993). Así, aunque desde el punto de vista de la preceptiva neoclásica se recomendaba la ambientación historicista para lo trágico por motivos de decoro y por la propia función catártica de la tragedia, no es menos cierto que lo que empezó utilizándose por razones poéticas y de preceptiva literaria, más tarde llegaría a convertirse en uno de los grandes recursos de la escena romántica. Pensemos, por ejemplo, en *El Trovador* de García Gutiérrez o en el *Don Álvaro* del Duque de Rivas, donde lo histórico (Spang, 1998), junto con la evocación de la naturaleza, se configura como el «alma» del destino trágico del héroe y su nueva sensibilidad (Romero Ferrer, 1997).

Con todo, no había que perder de vista la extraordinaria fuerza de los sedimentos neoclásicos. Ahí quedaba el vigor de obras como la *Raquel* de García de la Huerta, las tragedias históricas de Nicolás Fernández de Moratín, especialmente la *Hormesinda*, o el teatro histórico de Jovellanos, sin olvidarnos de la veta más popular de autores como Zavala y Zamora, Valladares de Sotomayor o Luciano Francisco Comella. En todos ellos, la utilización del pasado histórico, ficticio o no, inventado o exagerado, además de otorgar al drama una mayor verosimilitud y decoro, conseguía también explorar en la escena las funciones espectaculares y decorativas que se exigía del nuevo concepto escenográfico y paisajístico (Arias de Cossío, 1991 y Romero Ferrer, 2002).

Pero dentro de las nuevas coordenadas represivas que se impusieron en 1814 con el regreso de Fernando VII (Palacios Fernández y Romero Ferrer, 2002), este discurso histórico, que también se puede rastrear en otras formas de literatura, adquiere un sentido político de lecturas muy diferentes según los casos, tanto más, si tenemos en cuenta el peculiar desarrollo del género que había propiciado la Guerra de la Independencia.

⁴ Estas aportaciones sobre el teatro de Quintana y el pensamiento teatral de Vargas Ponce son deudoras de varios trabajos anteriores (Romero Ferrer, 1999a y 1999b), que ahora se presentan completamente actualizados.

dencia (Larraz, 1987, 1988). El refugio en el pasado, si años antes había servido para trasladar a los terrenos del teatro la contienda bélica contra el francés (Larraz, 1974 y 1991, y Pavesio, 1991), ahora suponía, consciente de su fuerte carga histórica y épica, un refrendo de las ideologías más reaccionarias que se imponen con el regreso de Fernando VII, dentro, por otro lado, de la polémica calderoniana que enfrentaría posturas como las de Böhl de Faber, Frasquita Larrea, Alcalá Galiano y José Joaquín de Mora entre 1805 y 1820.⁵

Así, un ejemplo de las diversas lecturas que en estos años podían esconderse tras la utilización de la historia por parte del dramaturgo, lo encontramos en la obra de Quintana. Una obra, aunque breve, de significativa resonancia precisamente por el ambiguo lugar que dentro, primero, de la estética neoclásica y, después, en los albores del Romanticismo va a desempeñar (Romero Ferrer, 1999a). Se trata de las tragedias *El Duque de Viseo* (1801) y *El Pelayo* (1805), además de otros trabajos proyectados⁶ pero que no han llegado hasta nosotros. De estas dos tragedias, a pesar de la supuesta mayor calidad literaria de la segunda, es sin embargo *El Duque de Viseo* —también considerada como drama y comedia⁷— la que llama nuestra atención, puesto que se adecuaba a esa plural vocación historicista que inunda el teatro en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo, desde las más diversas lecturas ideológicas aludidas con anterioridad, dentro de una cronología política de fuertes contrastes, cambios y combates ideológicos: los años absolutistas de 1814 a 1820, el Trienio Liberal hasta 1823 y la Década Ominosa hasta la muerte de Fernando VII.⁸ Todo ello supone la alternancia violenta de climas de cierta libertad y tolerancia política con sistemas de fuerte represión, regresión y censura ideológica. Así, el teatro histórico podría dar cuenta de todos estos procesos (Carnero, 1991) al amparo de su supuesto alejamiento en el tiempo pasado, pero también de acuerdo con la emergente y plural lectura ideologizada que del teatro antiguo español (Rodríguez Sánchez de León, 1999) y la literatura medieval y barroca se estaba produciendo en determinados círculos de opinión.

Con todo, *El Duque de Viseo* es una especie de «tragedia gótica» o «drama de horror» (McClelland, 1998; Caldera, 1991b y 1992; Rodríguez Sánchez de León, 1999; 191-195). Se estrena en el Coliseo del Príncipe, en Madrid, el 19 de mayo de 1801, desatando a la vez una dura crítica por parte de los sectores más clasicistas, cuyo testimonio más revelador lo podemos encontrar en la extensa reseña que le dedica el

⁵ Remito a los trabajos de Carnero (1974, 1978, 1982a, 1982b, 1984, 1990a y 1990b).

⁶ *Roger de Flor, Blanca de Borbón y El príncipe de Viana*. Véase Cueto (1952-1953), t.III, pp. 185-205; y Herrera Navarro (1993), pp. 368-369.

⁷ Ruiz Ramón, en su *Historia del teatro español* (1988) relaciona *El Duque de Viseo* de Quintana en su índice de tragedias originales españolas, p. 376.

⁸ Un ejemplo de las distintas perspectivas y posibilidades de estudio lo encontramos en Caldera (1991a). Para la relación de textos remito a Lafarga (1991).

Memorial Literario, y un extraordinario éxito popular, razón por la que a partir de su estreno madrileño se incorpora rápidamente a los repertorios de las grandes compañías de la época. La obra había permanecido, durante su estreno, once días en cartel, del 19 al 30 de mayo (Andioc y Coulon, 1996), lo que en modo alguno debía desestimarse.

No me voy a detener ahora en el estudio de sus fuentes, un aspecto ya considerado por Dérozier (1978), pero sí recordar que Quintana había realizado con esta obra una adaptación bastante libre del popular drama de Matthew Lewis, *The Castle Spectre*, y que además había tenido en cuenta para su elaboración el título homónimo de Lope de Vega; también había incluido elementos de Shakespeare, de Voltaire, Racine y Alfieri. Innovación y tradición eran, pues, dos líneas que, al menos en principio, había contemplado el autor en la redacción de su texto dramático. Como ya se ha citado, la crítica neoclásica, desde el *Memorial Literario* de 1801 hasta la *Poética* de Martínez de la Rosa de 1827, rechazaría con bastante vehemencia la obra de este *heterodoxo* neoclásico Quintana, por su «horror», su carácter inverosímil y la truculencia de sus escenas: en definitiva, por su carácter exagerado. Para estos sectores, no era más que una obra llena «de atrocidades, un cuento inverosímil... En fin, uno de los monstruosos dramas forjados sólo para horrorizar a los espectadores». Según Martínez de la Rosa, en *El Duque de Viseo* se había sustituido lo trágico por lo horroroso.

Sin embargo, a pesar de este rechazo sistemático por parte del mismo grupo ideológico al que pertenecía Quintana, la obra conectó rápidamente con el público, gracias al contexto político y social —y todo ello era muy consciente en el autor— que sacude la vida del país. Efectivamente, los sucesos, primero, de la Guerra de la Independencia (Larraz, 1987 y 1988), podían ofrecernos una curiosa lectura política de la obra, cuyo argumento histórico y legendario se interpretaba de manera muy contemporánea al calor de la contienda bélica contra el francés, dentro de un tipo de teatro político muy combativo que sacudiría con extraordinaria fuerza la escena española de aquellos años (Larraz, 1974 y Lafarga, 1991). La obra de Quintana, a pesar de haber sido estrenada en 1801, no era nada ajena a estas peculiares circunstancias, lo que explica además la exitosa recepción de que sería objeto en el teatro de Cádiz en 1812, como se indica en las páginas de *El Redactor General* de 1813 (Bravo Liñán, 1993 y Solís, 1987).

En cualquier caso, Quintana no era un caso aislado, y, tal vez, el ejemplo más llamativo lo tengamos en Francisco Martínez de la Rosa, que estrenaría en la ciudad de Cádiz, también con buen éxito, su drama *La viuda de Padilla* (Menéndez Pelayo, 1952) y la sátira anti-servil —así la denomina el autor— *Lo que puede un empleo* (Martínez de la Rosa, 1964) tal y como lo recrea Alcalá Galiano en sus *Memorias* (1886, I: 308-311). Se trataba de una historia ya utilizada algunos años antes (1789) por Ignacio García Malo en su tragedia *Doña María Pacheco, mujer de Padilla* y que volvería a tener un gran impacto en el público gaditano gracias a las correlaciones políticas entre

aquel contexto histórico lejano en el tiempo y la realidad del Cádiz sitiado.⁹ En la Guerra de la Independencia, las Comunidades y Padilla volvían a convertirse, pues, en un símbolo inequívoco de la lucha por las libertades oprimidas por la tiranía (Carnero, 1996).

La utilidad patriótica del teatro en el Cádiz sitiado (Larraz, 1977 y Solís, 1987) se deja sentir en el repertorio representado,¹⁰ en el que junto a las obras grandes se incluían también canciones e himnos patrióticos,¹¹ piezas satíricas anti-napoleónicas (Larraz, 1974; Freire, 1988 y 1996, Gies, 1991) —tal y como queda testimoniado en la prensa de la época— y que, sin la menor duda, contribuirían de manera muy considerable a levantar el ánimo y la moral, y enraizar más aún si cabía el espíritu liberal y anti-napoleónico que destila la Constitución de 1812.

Y es precisamente en este contexto —por otra parte, tan afín a la personalidad política e inquieta de Quintana— donde vuela a reestrenarse *El Duque de Viseo*, durante los días 22, 23, 24 y 25 de enero de 1812 en el Coliseo de la ciudad. La obra subiría nuevamente a este escenario un año después, el día 19 de enero de 1813 (*El Redactor General*, 585, p. 2342). Entre las ediciones del texto hemos localizado, además, una edición gaditana de 1815 —un año después del regreso absolutista de Fernando VII y del encarcelamiento de Quintana— en la «Oficina de Don Antonio de Murguía», cuya portada dice así: *El Duque de Viseo, tragedia en tres actos refundida, y representada en este teatro*, en la que no aparece el nombre del autor. Razones de censura pueden explicar esta ausencia, puesto que los textos de Quintana habían sido incluidos en el índice de obras prohibidas por los absolutistas. También podía tratarse de una drama que ya no necesitaba de ningún tipo de presentaciones para un público conocedor, no sólo del texto de Quintana, sino también de las desafortunadas circunstancias que acompañaban a su autor por aquellos años.

En cualquier caso, es evidente que en *El Duque de Viseo* hay elementos de inspiración revolucionaria, como son, por ejemplo, la actitud que destila la obra sobre el problema de la esclavitud, la oposición a la tiranía o las ideas acerca de la soberanía nacional. Una serie de elementos que, amparados en la evocación historicista de los

⁹ La Guerra de la Independencia y las Cortes de Cádiz influyen de manera muy considerable en la lectura política de textos publicados en anterioridad. Un caso similar de encontramos, por ejemplo, en los sainetes de González del Castillo que, tras su muerte en 1800, verán la luz editorial como apéndice coleccionable del periódico liberal *El Conciso*. Seguramente, el clima de crispación política y de crítica social de esos años relanzan las piezas del sainetero gaditano, que adquieren una lectura contemporánea bastante ajena a las motivaciones primeras de su autor. Para este asunto remito a Romero Ferrer (2001 y 2003).

¹⁰ Solís (1987) nos ofrece un listado alfabético de las obras representadas durante el sitio.

¹¹ Por ejemplo, la *Colección de canciones patrióticas hechas en demostración de la lealtad española, en que se incluye también la de la nación inglesa titulada el God Seviud de Kin* [sic], Impresa en Cádiz, por D. Nicolás Gómez de Requena, impresor del Gobierno, plazuela de las tablas [sin fecha], localizada en la Biblioteca Municipal «José Celestino Mutis».

acontecimientos narrados, adquieren un fuerte valor político de corte liberal, con el que —por cierto— el público gaditano podría sentirse bastante familiarizado. Circunstancias muy similares acompañan la obra en los años siguientes. La tragedia prerromántica de Quintana subiría otra vez a los escenarios de Madrid en los meses de mayo, junio y septiembre de 1818. Quintana seguía, a pesar de la censura y de no ser un dramaturgo de primera fila, figurando en los repertorios de las compañías. En esta línea, con el Trienio Liberal, *El Duque de Viseo* volvería a tener otro momento de cierta brillantez. Volvía a representarse del 3 al 28 de febrero de 1821 en el teatro del Príncipe, con unas recaudaciones más que estimables; el 5 de agosto, el 18 de septiembre, el 19 de octubre de ese mismo año y el 26 de enero de 1822.

Como puede deducirse de todos estos datos contrastados por Dérozier (1978: 107-111), se puede afirmar que Quintana había conseguido, consciente o no de ello, un importante éxito teatral que no sólo le reportaría buenos beneficios económicos —todo sea dicho de paso—, sino que también sirvió para proclamar sus ya románticas ideas sobre el hombre y su libertad, a pesar de los juicios no tan favorables sobre su obra de Moratín, Martínez de la Rosa o Alcalá Galiano (Rodríguez Sánchez de León, 1999: 191-195). La aparente huida histórica que nos propone en *El Duque de Viseo* no era sino un fuerte compromiso con el resto de su trayectoria pública y privada. Con el teatro de Quintana, también con Jovellanos, Vargas Ponce, Cienfuegos, Martínez de la Rosa o Alberto Lista, entre otros muchos, la historia se había cargado de una fuerza política y cultural que, con la mirada de la ficción puesta en el pasado más remoto —lo que también estaba sucediendo en la novela, la poesía y la crítica literaria—, paradójicamente, se desentrañaba el horizonte casi utópico del presente. Y todo ello era posible gracias al discurso polivalente de la historia y el pasado (AA. VV. 1999), que también por aquellos mismos años se estaba utilizando como elemento para radicalizar las posturas más reaccionarias.

La purga y conversión ideológica de Vargas Ponce.

Pero si la ambigüedad ideológica del discurso histórico había posibilitado el desarrollo de una importante corriente dramática que desde la tragedia neoclásica va a desembocar en el drama romántico, las peculiares circunstancias políticas que median entre los dos regresos absolutistas condicionan extremadamente determinados planteamientos teóricos y prácticos sobre la formación de un teatro nacional de supuestas raíces autóctonas (Rodríguez Sánchez de León, 1999). Un debate, por otra parte, paralelo a la labor de recuperación filológica que de textos antiguos personajes tan desiguales ideológicamente como Bartolomé José Gallardo, José de Vargas Ponce o Agustín Durán y Nicolás Böhl de Faber están llevando a cabo en el primer tercio del siglo XIX,

gestando con ello las bases de la filología moderna y de cierto *canon* de la Literatura Española, aunque muy discutible, plenamente perpetuado hasta la actualidad.

Un ejemplo de estas vicisitudes teóricas en torno al carácter que debía presidir la consideración del teatro antiguo —especialmente Calderón de la Barca— y su proyección como modelo práctico en la formación de un teatro nacional propio, lo encontramos en la evolución del pensamiento dramático del gaditano José de Vargas Ponce.¹² Un ilustrado que transitaría un camino muy parecido al de Quintana, aunque con unas soluciones finales matizadamente distintas, donde debieron primar determinadas circunstancias personales vinculadas a los complejos y confusos años de la Guerra de la Independencia, especialmente cuando escapa a Cádiz en 1812, tras sus coqueteos con el gobierno josefino. Son unos años en los que se produce un cambio —pienso que radical, aunque tan sólo en la apariencia— en sus ortodoxos credos ilustrados; las circunstancias políticas del conflictivo entorno tendrían mucho de responsabilidad, como tampoco había que olvidar el estigma peyorativo de «afrancesado» que acompañaría a Vargas Ponce a partir de estos momentos.

Su amistad con Nicolás Böhl de Faber y Frasquita Larrea (Pitollet 1909; Carnero 1978, 1982a y 1990a), su participación técnica en la defensa del teatro de Calderón (Carnero, 1974, 1982b, 1990b) en 1814, frente a José Joaquín de Mora —un poco más tarde se incorporaría Alcalá Galiano—, o su posterior polémica del *Tontorrontón* —estudiada por Ramón Solís en su *Historia del periodismo gaditano (1800-1850)* (1971)—, nos mostraban ahora un Vargas Ponce bien distinto al apasionado y completo ilustrado de algunos años antes. Sin entrar en este problema, si resultaba, al menos, aparentemente muy contradictorio que quien se había comprometido con la reforma neoclásica del teatro —una reforma de amplias implicaciones ideológicas— (Romero Ferrer, 1999b), a pesar de su prerromanticismo, ahora nos lo encontráramos firmando, junto a un autor tan ideologizado en un sentido diametralmente opuesto, como podía ser el caso del *ahora amigo* suyo Nicolás Böhl de Faber, o su esposa Frasquita Larrea, a quien incluso dedicaría algún que otro poema en un tono sospechosamente festivo y con ciertas alusiones un poco confidenciales.¹³

En esta nueva faceta, el ilustrado-afrancesado Vargas Ponce colaboraría con su amigo Böhl de Faber en la redacción del panfleto titulado *Donde las dan, las toman: en contestación a lo que escribieron Mirtilo y El Imparcial en el «Mercurio Gaditano», contra Schlegel y su traductor*, dirigido contra José Joaquín de Mora. Se trata de un folleto de 24 páginas, de pequeño formato (10 x 14 cm.), publicado en Cádiz en 1814

¹² Para su reconstrucción bio-bibliográfica remito a Durán López (1997).

¹³ Véase Cueto (1953: 611-612).

entre otros) habían observado en su estilo: su carácter «oscuro, antiguo y arcaico» —los mismos reproches en parte que se le hacen a la tragedia de Quintana—. También conocemos sus ideas sobre los «abusos introducidos en el castellano»,¹⁶ su dedicación filológica a textos como *La Araucana*¹⁷ o su admiración a personajes de la Edad Media como era el caso de Alfonso X el Sabio.¹⁸ Y es que la participación de Vargas Ponce en *Donde las dan, las toman* es una participación, en principio, de carácter técnico, en la que el autor entra tan sólo en problemas relacionados con el mal uso del lenguaje por parte de sus interlocutores, referidos a los términos «ritmo, fiestas y extractos». Sin embargo, tras esta escaramuza lingüística, con el teatro de Calderón de la Barca y las ideas de Schlegel al respecto como telón de fondo, podía leerse también la coherencia de un pensamiento teatral que podría ver precisamente en los textos de Calderón ese peculiar estilo antiguo, arcaico y oscuro que tan insistentemente defendería el marino gaditano en algunos momentos de su carrera literaria —prácticamente siempre—. Ésta podía haber sido, con toda seguridad, otra de las razones que alentaron a Vargas a firmar un texto que, independientemente del fuerte trasfondo ideológico del que Vargas Ponce también se aprovecharía, reivindicaba la legitimidad estética de un autor, cuyo estilo —el estilo de Calderón— era un ejemplo convincente de aquellos usos arcaicos que el gaditano ostentaría desde la teoría, pero también desde la práctica, a pesar de sus críticas y censuras.

Tal vez por ello, por esta comunidad de gustos estéticos entre Böhl de Faber y Vargas Ponce, un texto como *Abdalaciz y Egilona*¹⁹ —una obra que había tenido problemas con la censura por su estilo antiguo— había resultado a la mirada del «apasionado de Schlegel y de la nación española» una obra que invitaba a Minerva (Pitollet, p. 106), frente a la opinión más generalizada de rechazo y descrédito. Con todo, si Calderón había sido una de las vías de especulación en torno a las nuevas ideas románticas, aunque de un signo ideológico muy determinado, también es cierto que el gaditano Vargas Ponce, por esa afinidad en el estilo y esa otra labor no menos intensa como estudioso y erudito de la literatura medieval y barroca —similar a la de Bartolomé José Gallado y Manuel José Quintana—, resultaba un peldaño más en la transición hacia el Romanticismo y el Liberalismo en España (Alcalá Galiano, 1969), desde una postura fuertemente comprometida, al menos en principio, con los rigores de la Ilustración y el

¹⁶ En *Declamación contra los abusos introducidos en el castellano, presentada y no premiada en la Academia Española, año de 1791. Siguela una disertación sobre la lengua castellana, y la antecede un diálogo que explica el designio de la obra*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1793.

¹⁷ En *Estudio sobre la vida y obras de don Alonso de Ercilla, en Memorias de la Real Academia Española*, VIII (1902), pp. 1-153.

¹⁸ En *Elogio del Rey Don Alfonso el Sabio premiado por la Real Academia Española*, Madrid, Don Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. y de la Real Academia, 1782.

¹⁹ Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1804. Cfr. su *Defensa*, ms. en R.A.H., sg. 9-4190.

Neoclasicismo.

Con todo, las paradojas de la Historia, nos sitúan a Vargas Ponce en una ubicación aparentemente contradictoria, pero que, con cierto rigor, respondía a lo que fueron más o menos los acontecimientos. Consciente o no de ello, Vargas Ponce ocuparía un extraño lugar de tránsito entre la mentalidad más ilustrada —que no abandonaría nunca— y aquellos otros derroteros, forzados o no, que estéticamente al menos sí conectaban —curiosa paradoja— con las ideas literarias del ahora *Bóreas Español*; un Vargas Ponce que meses antes había acabado de salir de un largo proceso de depuración política por su supuesto —yo pienso que totalmente cierto— afrancesamiento. A este respecto, conviene recordar que Vargas Ponce, a pesar de no haber colaborado con el gobierno josefino, mantuvo una actitud de cierto coqueteo, que en 1809 juraría fidelidad al nuevo gobierno, aunque no se incorporara al servicio activo, y que posteriormente formaría parte de la Junta de Instrucción Pública del gobierno afrancesado.

Sin embargo esto era ya otra historia, también pensada como defensa tras su proceso de «purificación» de 1813, y que terminaría —curiosa coincidencia— en 1814, el mismo año en el que entraría a «defender», a través de folletos y periódicos —algo poco habitual en él— como buen «erudito a la violeta» el teatro de Calderón y todo lo que ello implicaba. Éste era otro Vargas Ponce, no cabía la menor duda, quien ante las nuevas circunstancias pretenderá dar un giro en su imagen y consideración pública. Así, aquel estilo que le sería censurado por sus mismos amigos por antiilustrado, se convertía ahora en un poderoso aliado, incluso políticamente, aunque eso supusiera cierto despego de las posturas políticas e ideológicas que habían impulsado toda la labor de Vargas Ponce como hombre público, pero también como hombre de letras. El gaditano era consciente del alcance social del hecho literario y, tal vez por ello, a él recurriría como defensa ante las nuevas circunstancias. La literatura resultaba, así, una buena plataforma para proclamar su amistad con el padre de *Fernán Caballero*, una excelente coartada con la que contrarrestar su fama como afrancesado, amparándose en problemas de estilo literario.

Con todo, los ejemplos comentados de Quintana y Vargas Ponce eran algunos peldaños importantes de ese complejo diálogo entre la escena y su fuerte condición política (Caldera, 1991a; Palacios Fernández y Romero Ferrer, 2002), donde conviven las formas más libres de la Modernidad —el pensamiento y los textos de Vargas Ponce y Quintana lo eran— y las resistencias violentas a lo que dichas formas suponen —la cárcel, la purga política, el exilio o el silencio.

en la Imprenta Tormentaria.¹⁴ Consta de tres pequeños artículos, que son los siguientes: «Contrastes que me ocurrieron al leer la crítica de Mirtilo, inserta en el Mercurio gaditano, nº 127», firmado por *Un apasionado de Schlegel y de la Nación española*; «Contestación al Imparcial que escribió en el número 1322 del Mercurio gaditano», firmado por *El Bóreas Español*; y finalmente la «Contestación al artículo comunicado, inserto en el Mercurio gaditano, nº 143», firmado otra vez por *Un apasionado de Schlegel y de la nación española*. No consta por ningún lado el verdadero nombre de sus autores, aunque el propio Böhl de Faber haría referencia a su autoría con posterioridad, reconociéndose como ese apasionado de Schlegel y de la nación española.

Pitollet (1909) y Carnero (1978) nos dan las claves de lectura de este panfleto, y nos señalan a Vargas Ponce como el otro interlocutor de José Joaquín de Mora. En este mismo sentido, el propio Böhl de Faber en carta a Alcalá Galiano (16 de noviembre de 1818) identificaba veladamente, en parte, quién se escondía tras el significativo pseudónimo «Boreas», cuando le comenta: «Con ayuda de una valiente pluma, que se ha retirado de la contienda por cargos públicos que exigen toda su atención le puse [a José Joaquín de Mora] entonces el folletito *Donde las dan las toman*, que contiene en nuce cuanto después he manifestado en materia» (Pitollet, 1909: 104-112).¹⁵

Con todo, el texto de esta *valiente pluma*, el texto de Vargas Ponce, había que entroncarlo con dos problemas que, en principio no resultaban muy contradictorios, pero a los que la dimensión que posteriormente adquiriría la polémica en torno al teatro de Calderón, les daría una extremada lectura radical y antagónica, que posiblemente no estuviera del todo consensuada en el escrito de Vargas. Qué razones pudieron llevar a Vargas Ponce a escribir parte de este folleto no era tan sólo un problema derivado de los acontecimientos políticos que, con toda seguridad, jugaron un papel determinante en la opción del escritor. Con todo ello como telón de fondo, sin embargo, también había que barajar otras opciones.

Me refiero con ello, a las ideas que el propio Vargas Ponce tenía sobre la literatura española —especialmente la antigua— y el estilo literario que tantas censuras y reproches le causaría. En este sentido, ya se ha visto en otra ocasión (Romero Ferrer, 1999b) cuáles habían sido los problemas que sus contemporáneos (Forner, Jovellanos, Moratín,

¹⁴ En este mismo año, conviene recordar, que Frasquita Larrea publicaría en Cádiz otro panfleto mucho más radical y reconcentrado, que se titula *Fernando en Zaragoza*. Carnero en su monografía sobre esta polémica (1978) nos ofrece transcripción del mismo (pp. 21-24). Este folleto se conserva en el Archivo Osborne de El Puerto de Santa María

¹⁵ Esos cargos públicos a los que se refiere pueden ser su ingreso como miembro correspondiente en la Real Academia Española y la dirección que, por segunda vez, se le ofrece de la Real Academia de la Historia. Tampoco había que olvidar que el peculiar regreso de Fernando VII en mayo de este mismo año (1814) implica el destierro de Vargas a Sevilla en donde presumiblemente trabajaría en el Archivo de Indias. En cualquier caso, son unos años agitados y oscuros para el gaditano, y cuya relación con el matrimonio Böhl de Faber podría reportarle algún beneficio político, al menos en su consideración pública.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. 1999. *Historia, memoria y ficción*, coord. A. González Troyano, eds. M. Cantos Casenave y A. Romero Ferrer, Cádiz, Universidad.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1964. *Las representaciones teatrales y demás festejos públicos en la Sevilla del rey José*, Sevilla, Imprenta Provincial.
- 1968. *Cartelera prerromántica sevillana (1800-1836)*, Madrid, CSIC.
- ALCALÁ GALIANO, Antonio. 1886. *Memorias de D. Antonio Alcalá Galiano publicadas por su hijo*, Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños.
- 1955. *Recuerdos de un anciano*, en *Obras escogidas de Antonio Alcalá Galiano*, BAE, 83.
- ANDIOC, René. 1986. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March / Castalia.
- 1989. «Lecturas inquisitoriales de *El sí de las niñas*», *Cahiers de l'Université de Pau*, 20 (1989), pp. 145-164.
- ANDIOC, René y COULON, Mireille. 1996. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2 vols.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María. 1991. «De la Ilustración a la Regencia de María Cristina», en *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, pp. 23-68.
- ARTOLA, Miguel. 1976. *Los afrancesados*, Pról. Gregorio Marañón, Madrid, Turner.
- 1999. *La España de Fernando VII*, Madrid, Espasa Calpe.
- BARBATRO GIL, Luis. 1993. *Los afrancesados. La primera emigración política del siglo XIX español (1813-1820)*, Madrid, CSIC.
- [BÖHL DE FABER, Juan Nicolás y VARGAS PONCE, José de]. 1814. *Donde las dan, las toman: en contestación a lo que escribieron Mirtilo y El Imparcial en el «Mercurio Gaditano», contra Schlegel y su traductor*, Imprenta Tormentaria, Cádiz.
- BRAVO LIÑÁN, Francisco. 1993. «Un aspecto de la fisonomía sociocultural de la ciudad de Cádiz reflejado en la prensa ilustrada: su inclinación teatral», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 3 (1993), pp. 7-41.
- BUSQUETS, Loreto. 1990. «La tragedia neoclásica española y el ideario de la Revolución Francesa», en *Cultura hispánica y Revolución Francesa*, ed. Loreto Busquets, Roma, Bulzoni, pp. 87-127.
- CALDERA, Ermanno. 1985. «L'Inquisizione e il fanatismo religioso nel teatro spagnolo del primo Ottocento», *Letterature* (Génova), 8 (1985), pp. 27-42.
- (ed.). 1991a. *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni.
- 1991b. «Il teatro del pathos e dell'orrore al principio dell'Ottocento: fedeltà ai canoni del clasicismo e presentimenti romantici», *Entresiglos* 1 (1991), pp. 57-74.

- 1992. «Horror y pathos en los *dramones* de principios del siglo XIX», en *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, pp. 1220-1228.
- 1993. «De la tragedia neoclásica al drama histórico: por qué y cómo», *Entresiglos*, 2 (1993), pp. 67-74.
- CALDERONE, Antonieta. 1984. «El lenguaje del liberalismo y del absolutismo en el teatro político», *Romanticismo*, 2 (1984), pp. 38-46.
- CAMPOS, Jorge. 1969. *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito.
- CARNERO, Guillermo. 1974. «El lenguaje reaccionario fernandino en boca de Juan Nicolás Böhl de Faber», *Bulletin Hispanique*, 76, 3-4 (1974), pp. 265-285.
- 1978. *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español. El matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad de Valencia.
- 1982a. «Francisca Ruiz de Larrea de Böhl de Faber y Mary Wollstonecraft», *Hispanic Review*, 50, 2 (1982), pp. 133-142.
- 1982b. «Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro», *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Moderna*, 2 (1982), pp. 291-317.
- 1983. «Una nueva fórmula dramática: la comedia sentimental», en *La cara oculta del Siglo de las Luces*, Madrid, Cátedra-Fundación Juan March, pp. 39-65.
- 1988. «Un ejemplo de teatro revolucionario en la España decimonónica», *España Contemporánea*, I, 2 (1988), pp. 49-66.
- 1990a. «Francisca Ruiz de Larrea (1775-1838) y el inicio gaditano del Romanticismo español», en *Escritoras románticas españolas*, ed. Marina Mayoral, Madrid, Banco Exterior, pp. 119-130.
- 1990b. «El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del Romanticismo español», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 125-139.
- 1991. «Temas políticos contemporáneos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora», en *Teatro político spagnolo del primo Ottotento*, ed. cit., pp. 19-41.
- (ed.). 1996. Ignacio García Malo, *Doña María de Pacheco, mujer de Padilla*, Madrid, Cátedra.
- COTARELO Y MORI, Emilio. 1902. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.
- 1904. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Edición facsímil en Granada, Universidad, 1997. Con un estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García.
- CUETO, Leopoldo A. (ed.). 1952-1953. *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, BAE.
- DÉROZIER, Albert. 1975. *Escritores políticos españoles*, Madrid, Turner.
- 1978. *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*,

Madrid, Turner.

DÍEZ GARRETAS, ROSA. 1982. *El teatro en Valladolid en la primera mitad del siglo XIX*, Valladolid, Diputación Provincial.

DURÁN LÓPEZ, FERNANDO. 1997. *José Vargas Ponce (1760-1821). Ensayo de una bibliografía y crítica de sus obras*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1997.

FERNÁNDEZ ARIZA, CARMEN. 2002. *El teatro en Córdoba en el primer tercio del siglo XIX*, Córdoba, Universidad.

FREIRE, ANA MARÍA. 1988. «La Guerra de la Independencia española como motivo teatral: esbozo de un catálogo de piezas dramáticas (1808-1814)», *Investigación Franco-Española*, 1 (1988), pp. 127-145.

———. 1996. «El definitivo escollo del proyecto neoclásico de la reforma del teatro. (Panorama teatral de la Guerra de la Independencia)», en *Teatro español del siglo XVIII*, ed. Josep M. Sala Valldaura, Lleida, Universitat, I, pp. 377-396.

GARCÍA GARROSA, MARÍA JESÚS. 1989. «La recepción del teatro sentimental francés en España», en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. Francisco Lafarga, Barcelona, PPU, pp. 299-305.

———. 1990. *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad.

GIES, DAVID T. 1989. «Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII», *Bulletin Hispanique*, 91 (1989), pp. 37-60.

———. 1991. «Hacia un mito anti-napoleónico en el teatro español de los primeros años del siglo XIX», en *Teatro político spagnolo del primo Ottotento*, ed. cit., pp. 43-62.

———. 1996. *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, University Press.

HERRERA NAVARRO, JERÓNIMO. 1993. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

HERRERO, JAVIER. 1988. *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, Alianza Editorial.

LAFARGA, FRANCISCO. 1982. *Voltaire en España, 1734-1835*, Barcelona, Universitat.

———. 1983-1988. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Universidad, 2 vols.

———. 1989. «Sobre el Teatro Nuevo Español (1800-1801), ¿español?», en *Fidus interpres. Actas de las I Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, ed. Julio César Santoyo, León, Universidad, II, pp. 23-32.

———. 1990. «El teatro de la Revolución y la Revolución en el teatro: el caso de España hasta 1835», en *Cultura hispánica y Revolución Francesa*, ed. Loreto Busquets, Roma, Bulzoni Ed., pp. 129-146.

———. 1991. «Teatro político español (1805-1840). Ensayo de un Catálogo», en *Teatro*

- político spagnolo del primo Ottotento, ed. cit., pp. 167-243.
- LARRAZ, Emmanuel. 1974. «La satire de Napoléon Bonaparte et de Joseph dans le théâtre espagnol: 1808-1814», en *Hommage à André Joucla-Ruau*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 126-137.
- . 1977. «Teatro y política en el Cádiz de las Cortes», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, ed. Maxime Chevalier, Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Bordeaux III, t. II, pp. 571-578.
- . 1987. *La Guerre d'Indépendance espagnole au théâtre, 1808-1814*. Anthologie, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- . 1988. *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole, 1808-1814*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- MCCLELLAND, Ivy L. 1998. «Pathos» dramático en el teatro español de 1750 a 1808. Liverpool University Press, t. I.
- MÁRQUEZ, Antonio. 1980. *Literatura e Inquisición en España. 1478-1834*, Madrid, Taurus.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. 1964. *Obras dramáticas*, ed. J. Sarrailh, Madrid, Espasa Calpe.
- . 1993. *La conjuración de Venecia*, ed. María J. Alonso Seoane, Madrid, Catedra.
- MENÉNEZ PELAYO, Marcelino. 1952. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Obras Completas*, Madrid, CSIC, t. IX.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de. 1994. *Memorias de un setentón*, eds. J. Escobar y J. Álvarez Barrientos, Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio y ROMERO FERRER, Alberto. 2002. «Teatro y política (1789-1833). Entre la Revolución Francesa y el silencio», en *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en los reinados de Carlos IV y Fernando VII*, ed. J. Álvarez Barrientos, Madrid (en prensa).
- PATAKY-KOSOVE, Joan L. 1977. *The comedia lacrimosa and Spanish romantic drama (1773-1865)*, Londres, Tamesis.
- PAVESIO, Luisa. 1991. «Sociedad española y constitución en el teatro político menor», en *Teatro político spagnolo del primo Ottotento*, ed. cit., pp. 81-104.
- PITOLLET, Camille. 1909. *La querelle caldéronienne de Johan Nikolas Böhl von Faber et José Joaquín de Mora reconstituée d'après les documents originaux*, Félix Alcan, París.
- QUINTANA, Manuel José. 1801. *El Duque de Viseo, tragedia en tres actos por Don...*, Madrid, en la Oficina de D. Benito García y Compañía.
- [———]. 1815. *El Duque de Viseo. Tragedia en tres actos refundida y representada*

- en este teatro, Cádiz, con licencia en la Oficina de Don Antonio de Murguía.
- 1897-1898. *Obras completas*, Madrid, Administración, 3 vols.
- RIBAO PEREIRA, Monserrat. 1999. *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- RÍO BARRERO, María José del. 1986. «Censura inquisitorial y teatro de 1707 a 1819», *Hispania Sacra*, XXXVIII (1986), pp. 279-330.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José. 1999. *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC.
- ROGERS, Paul Patrick. 1929. «The peninsular war as a source of inspiration in the Spanish drama of 1808-1814», *Philological Papers*, 8 (1929), pp. 264-269.
- ROLDÁN PÉREZ, Antonio. 1987. «Censura inquisitorial y licitud moral del teatro», en *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Murcia, Academia Alfonso el Sabio, II, pp. 1437-1458.
- 1991. «Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación», *Revista de la Inquisición*, 1 (1991). (*I Congreso Luso- Brasileiro sobre Inquisición*, Lisboa, 1987, pp. 17-22.)
- ROMERO FERRER, Alberto. 1997. «Las lágrimas del héroe: hacia una nueva sensibilidad masculina en el teatro prerromántico», en *La identidad masculina en los siglos XVIII y XIX*, ed. A. Ramos Santana, Cádiz, Universidad, pp. 247-252.
- 1999a. «La ficción de la historia en los orígenes del Romanticismo español. La recepción gaditana de *El Duque de Viseo* de Quintana (1801-1815)», en *Historia, memoria y ficción*, ed. cit., pp. 363-369.
- 1999b. «Vargas Ponce en el teatro: de la reforma a Ilustración a la polémica calderoniana», en *Había bajado de Saturno. Diez calas en la obra de José Vargas Ponce, seguidas de un opúsculo inédito del mismo autor*, eds. F. Durán López y A. Romero Ferrer, Cádiz, Universidad e IFES. XVIII de la Universidad de Oviedo, pp. 107-132.
- 2001. «Algunas notas sobre las ediciones de González del Castillo», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 9 (2001), pp. 135-147.
- 2002. «El siglo XIX: la era del teatro burgués. Un espacio para la vista», en *El lugar de la representación en la historia del teatro occidental*, ed. J. C. Hidalgo, Sevilla, CDAEA de la Junta de Andalucía (en prensa).
- 2003. «Tras el rastro de González del Castillo en la historia del teatro breve: un estado de la cuestión», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, (2003) (en prensa).
- SOLÍS, Ramón. 1971. *Historia del periodismo gaditano (1800-1850)*, Cádiz, Instituto de Estudios Gaditanos.
- 1987. *El Cádiz de las Cortes. La vida en la ciudad en los años 1810-1813*, Madrid, Silex.

- SPANG, Kurt. 1998. «Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico», en *El drama histórico. Teoría y comentarios*, ed. Kurt Spang, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, pp. 11-50.
- SUERO ROCA, María Teresa. 1987-1997. *El teatro representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona, Institut del Teatro, 4 vols.
- ZAVALA, Iris. 1987. «La censura en la semiología del silencio: siglos XVIII y XIX», en *Censura y literaturas peninsulares*, Ámsterdam, Rodopi, pp. 147-157.
- 1988. «La censura en la semiología del silencio», en *Ideas y movimientos clandestinos*, Cádiz, Universidad, pp. 267-283.