

“Gaspar Zavala y Zamora o la imperfecta nostalgia del mito histórico”, *Dieciocho*, Vol. 20, Otoño 1997, pp. 163-181.

GASPAR ZAVALA Y ZAMORA

O LA IMPERFECTA NOSTALGIA DEL MITO HISTÓRICO.

El 7 de febrero de 1792 se estrenaba en Madrid *La comedia nueva o el café*. Entre los numerosos comentarios con los que su autor, Leandro Fernández de Moratín, defendió la pieza como clave de su concepción dramática, leemos:

La conquista de un reino, una batalla, el sitio de una ciudad, no son argumentos proporcionados para la comedia. Pertenecen a la epopeya exclusivamente, y la tragedia misma no los admite sino apartándolos de la escena y usando de ellos en relación, como de incidentes que motivan la fábula o contribuyen a sostenerla. [...] En suma no son materia conveniente para el teatro las empresas militares, sino los afectos heroicos [...] Son, pues, unos monstruos dramáticos todas aquellas comedias que ofrecen a los ojos del espectador el conflicto de una batalla, la ruina de una ciudad, o la invasión o trastorno de un imperio. No pertenecen al género cómico, ni al trágico ni al épico, las que tuvo presentes D. Eleuterio para escribir la suya. Tales fueron por ejemplo: [...] *Por ser leal y ser noble, dar puñal contra su sangre, y la toma de Milán* [...] *Carlos Quinto sobre Durá* [...] *Sitio y toma de Breslau*; *La más heroica espartana* [...] *Triunfos de valor y ardid*; *La destrucción de Sagunto*; *La conquista de Stralsundo*; *El sitio de Toro* [...] *Aragón restaurado por el valor de sus hijos* [...] (Dowling : 1970:166-67)

De resultas de esta observación, buena parte de la crítica posterior ha destacado que el autor y la obra que sirvieron a Moratín para establecer su sátira contra el teatro fueron Gaspar Zavala y Zamora (1762-ca. 1813) y *La destrucción de Sagunto*. Lo corrobora el hecho de que se citen en esa relación hasta nueve obras del prolífico autor y que un hispanista de comienzos del siglo XIX, Georges Ticknor, escribiera en su ejemplar de la primera edición de *La comedia nueva* conservado ahora en la Public Library de Boston: “The poet satirized in this piece was Zavala”.

Que se pusiera en entredicho en España un tópico clásico que había tenido máximas cotas de atención entre el Renacimiento y el Barroco y que, incluso, en forma de tragedia (*The fall of Saguntum* de Philip Frowde [Rodríguez y Martín: 1995]) había merecido una apreciable representación en la Edad Augusta inglesa me ha estimulado a realizar la primera edición moderna de la obra y a establecer algunas reflexiones que aquí adelanto. Evitaré, eso sí, referirme a pormenores biográficos sobre el autor, ya perfectamente trazados por Guillermo Carnero (quien, junto a otros intentos más limitados [F. Martín: 1959 y Fernández Cabeazón: 1990]) lleva algún tiempo intentando sistematizar la producción novelística (Carnero: 1988, 1889, 1992) y dramaturgica (Carnero: 1995: II: 862-875) de Zavala. También omito, por razones de espacio, cualquier referencia a la puesta en escena de la obra, lo que estudio en profundidad en la edición por ser un elemento altamente revelador del avance de la infraestructura teatral madrileña en la última parte del siglo XVIII.

El 8 de noviembre de 1787 se estrena en Madrid, en el Teatro Coliseo de la Cruz la obra de Gaspar Zavala y Zamora *La destrucción de Sagunto*, cuya representación, a cargo, según el *Memorial Literario* (Noviembre de 1787, XLIX, 437-439), de la compañía de Manuel Martínez, se extendió hasta el 15 del mismo mes, para volverse a reponer el 23 de marzo de 1788 y el 13 de enero de 1800, esta vez, por lo que reza la impresión suelta de la obra (Madrid, Imprenta de Ruiz, 1800) a cargo de la compañía de Francisco Ramos. La crítica, inserta en *El Memorial Literario* apuntará a los dos focos del problema de esta obra en relación con el gusto ilustrado de los críticos de su tiempo (el exceso de episodios secundarios y el reconocimiento de la nobleza trágica del tema):

Esta que quiere ser Tragedia deja de serlo por tanta multitud de episodios y lances amorosos que divierten el intento principal del drama; pues no es verosímil que en un lance tan apretado se entretengan los héroes en dimes y diretes de vulgares amantes; lo qual prueba falta de invención de episodios conexos con la acción, la qual es trágica y tan ilustre que merece ser tratada muchas veces y por diferentes ingenios.

El estreno de la pieza, por lo demás, coincide con un momento crucial del devenir teatral del siglo XVIII español: el que fija el primer ataque, homogéneamente construido por la crítica, contra un tipo de teatro heredero, maximalizados sus formas y contenidos, de los clásicos del Siglo de Oro. Una polémica favorecida por los nuevos

medios de difusión de la crítica: las publicaciones periódicas como el *Memorial Literario* (1784), *El Apologista Universal* (1786), *El Seminario Erudito* (1787) o el célebre *Diario de Madrid* (1788).

El debate no era nuevo. Arranca de años antes, cuando, a partir de la *Poética* de Luzán (1737), el patrimonio clásico del teatro representado por Lope y Calderón, fue objeto de la controversia que pretendió modernizar el teatro español a la luz de la normativa reguladora del neoclasicismo franceses. En Luzán y su juicio negativo frente a Lope por su “transformación y desfiguración de la historia, sin respetar los hechos más notorios” o por su modo de “verter erudición trivial y lugares comunes” se encuentran ya los moldes y hasta las formulaciones lingüísticas con los que durante estos años se condenará, entre otros, el teatro de Zavala y Zamora. Como se encuentran en los *Orígenes de la Poesía Castellana* de Luis José de Velázquez (1754) donde éste reprocha a Lope haber desterrado de sus comedias la verosimilitud, la regularidad, la propiedad, el decoro y “cuanto ocurre a sostener la ilusión de la fábula” y a su héroes de vagar “desde oriente a poniente, y desde septentrión al mediodía; y, llevándolos como por el aire, aquí les hace dar una batalla, allí galantean”. Pero, sobre todo, le acusa de llenar el escenario, como hará el bueno de Don Gaspar, con sus caros movimientos de masas y con actores que “salen al teatro como forzados, de tropel, y armados en escuadrones”.

Ya estrenada *La destrucción de Sagunto*, en una “Carta de Don Respondón a Don Preguntón sobre la comedia intitulada *Carlos Quinto sobre Durá*” inserta en *El Correo de Madrid* del 13 de marzo de 1790, un anónimo crítico se despacha a gusto con nuestro autor al que califica de “coplista” y a su obra de “zurcido de defectos”. El denuesto más significativo será, sin embargo, el que apunta el *Diario Pinciano* en enero de 1788 al criticar el prólogo del autor a su *Carlos XII*: se trata, ni más ni menos, de un *autor churriguero*. El calificativo es de evidente eficacia para subrayar el desprecio de los críticos ilustrados, teniendo en cuenta la equivalencia que autores como Jovellanos hacían, por ejemplo, de las metáforas hinchadas, los verbos rimbombantes y los proyectos quiméricos con “la misma mezquinería gigantesca que caracteriza los edificios de Barnuevo, Ricci y Donoso”, discípulos todos de José Benito Churriguera, y los dos últimos, por cierto, autores de no pocas escenografías para el Buen Retiro. Si Jovellanos insiste en el paralelismo de la teatralidad y la grandilocuencia fuera de

cierto estilo literario y arquitectónico, Forner comparará directamente los edificios de Churriguera con los postratos contemporáneos cuya escritura oscilaba siempre entre el absurdo gongorino y la frialdad insulsa (Andioc: 1976: 229-231). La lectura de *La destrucción de Sagunto* y, sobre todo, la hipótesis de su representación magnífica y suntuosa, metaforizada en no pocas rocallas, murallones caídos, torres heridas por el fuego, templos pseudorromanos, claroscuros y verjas historiadas, nos convence de lo más que ajustado de semejante crítica. A partir de 1788 la campaña neoclásica tendrá como principal adalid a Santos Díez González (Ebersole: 1982) quien en febrero de 1789 redactará un *Memorial* para la reforma de los teatros de Madrid que no alcanzará vigencia hasta 1799. Para entonces se cerrará el círculo de las enconadas críticas que Zavala había empezado a recibir en la polémica de diez años atrás. Pero, en medio de este proceso, sería más que probable que Moratín tomara al dramaturgo como el objeto del edificante escarnio de *La comedia nueva*. Cuando le envía ésta a Juan Pablo Forner el 22 de febrero de 1792 sus palabras son bien elocuentes respecto a quienes consideraba en la otra orilla de su posición reformadora:

Esto es cuanto hay que decir acerca de la tal comedia, puesto que los delirios y vaciedades que se oyen por ahí en boca del pestilente Nipho, el pálido Higuera, Concha, Zavala, y la demás guralla de insensatos, son buenos para oídos pero fastidiosos de escribirse. (Andioc: 1973: 126)

En *La destrucción de Sagunto* emergen, en efecto, los tics que tanto irritaban a Moratín y que refleja socarronamente en *El cerco de Viena*: un burdo heroísmo anestesiado por inútiles vericuetos melodramáticos: los encuentros nocturnos, el trueque de objetos (sea una falsa carta, sea un retrato de la supuesta amada de Aníbal), los malentendidos, el traidor en la figura de Sicano (“¡Cómo me gustan a mí las comedias en que hay traidor!”, dirá el mozo Pípi en *La comedia nueva*), la visita de la heroína a la oscura cárcel, un consejo de guerra, el patetismo que bordea lo grotesco (desde el rito del echar suertes para comerse unos a otros los saguntinos hasta la gesticulante escena del envenenamiento de Tago a manos de su propia madre). Por no hablar del catálogo de motivos de los “mamarrachos” pseudohistóricos que pergeñan, para poder seguir comiendo, ese conjunto de “autorcillos chanflones”: un desafío, tres batallas, un incendio de ciudad, fanfarrias de desfiles, un ajusticiado.

Pero los mismos elementos que disparaban el verbo crítico de Moratín propiciaban el éxito de Zavala y Zamora entre el público habitual de los teatros que se adhería con entusiasmo al género de la *comedia heroico-militar* a la que pertenece la obra que analizamos y en las que la historia, nacional o extranjera, antigua o reciente se inscribe, para su exaltación o para su fantaseada evocación, en el marco del escenario donde, además, se subrayan todos los elementos tendentes a la mitificación patriótica aún a costa de subordinar la verosimilitud y hasta la fuerza trágica de la acción a la vindicación belicista y, con harta frecuencia, al alboroto del espectáculo. En este grupo debe incluirse, junto a *La destrucción de Sagunto*, piezas bien sintomáticas de Zavala y Zamora: su célebre trilogía de *Carlos XII, rey de Suecia* (1786-87), *La toma de Milán* (1788), *La Tamara* (1788) e incluso, mucho más tarde, las dos partes de *Los patriotas de Aragón* (1808).

Moratín no se cansó de subrayar el absurdo del propio nombre del género, pues *comedia* (forma teatral que debía reflejar de manera neutra y natural la realidad humana, “lo que sucede ordinariamente en nuestras casas” como él decía) no podía asumir el calificativo de *heroica*, concerniente a lo sublime de la épica:

Un mal poeta, a quien acusa la conciencia de haber hecho un embrollo que no merece nombre de comedia, ni de tragedia ni de entremés, aunque de todo participe, salta por en medio, le llama *drama heroico*, y piensa con esta pueril astucia haber ocurrido a cuantos reparos puedan oponerle. (Dowling: 1970: 201-202)

Zavala, consciente de la dicotomía entre una preceptiva oficial y la irresistible inclinación pragmática y evasionista del gran público, confesó desear burlar “a la turba de críticos perdularios” y menospreciar, como subraya en la dedicatoria de *La toma de Milán* “los casuales panegíricos de nuestros crítico-modernos” (el subrayado del término, altamente expresivo, es mío). En el “Prólogo al lector” de *Triunfos de Valor y Ardid. Carlos XII, Rey de Suecia* (Madrid, 1787) se explaya en una autodefensa, parapetada en la imposición *justa* del *gusto* del vulgo, que nadie puede dudar en relacionar con la irónica defensa de Lope en su *Arte Nuevo*:

Fuera de que cuando las rígidas y ridículas leyes de nuestros preceptores dramáticos no diera esta amplitud al ingenio, le obligaría a tomarla juntamente la situación de nuestros teatros [...]

El espectador [...] sabe disculpar las monstruosidades que de toda especie observa en muchas composiciones [...] Pero si quiere ver distintamente que quien escribió acomodado al gusto del pueblo, se acomoda más fácilmente a la observancia del arte, corrija primero el estrago de aquel y señale luego un premio debido a un drama correcto, que yo sé que no faltará en nuestra corte ingenio que llene el hueco de su delicadeza. No digo que merezcan indulgencia aquellos defectos que por falta de principios en la geografía y cronología cometen algunos compositores; pero deben mirar con menos impaciencia la perfección sacrificada a la costumbre...

Zavala se defiende, en efecto. Y no se tratará únicamente de su propio convencimiento respecto al favor del público sino también de parte de la crítica. El *Memorial Literario* de 1790 criticaba, por supuesto, la frecuente ruptura de la unidad de tiempo en Zavala (en obras como *El calderero de San Germán*) pero también elogiaba sus caracteres, lo apropiado de la acción, los episodios y la naturalidad de la intriga y desenlace y hasta la ternura de algunos pasajes (Cook: 1959: 328-335). En el crucial año de 1788, ante los repetidos ataques de Cándido María Trigueros (1736-1798) un tal J.T.O dictaminaba el 10 de julio en el *Diario de Madrid* :

¿Qué hablaba ni disputaba antes el pueblo de esto que llaman los reformadores del día decoro, decencia, dignidad, propiedad y naturalidad en la expresión, acción, tono, gesto, actitudes ni trajes? Ha más de un siglo que ve y oye la nación unas mismas representaciones y con ellas se divierten unos e instruyen otros. ¿No han vivido así nuestros padres y abuelos, gentes felicísimas, pues gozaban puro e inalterable el placer del teatro, sin las dudas y sospechas en que ahora muchos fluctúan de si debe prevalecer la razón o la costumbre? ¿A qué habrán venido esos aventureros filosofadores a turbarnos el reposo de nuestra conciencia?

Lo más importante de esta polémica es la dialéctica que resulta de dos discursos antagónicos: el de un reducido grupo de intelectuales y escritores formados en unas ideas neoclásicas sostenidas por un modo de fe en la modernidad de la razón (recordemos el matiz irónico y despectivo de los *crítico-modernos* que decía Zavala) y el de otros, en los que, si por un lado operaba la intuición estética de una dramaturgia abierta a fórmulas románticas, por otra su discurso se amparaba en reivindicaciones nacionalistas cuando no en la invocación de autoridades y leyes de integrista castizo. No era un simple divorcio entre lo que, casi un siglo después, Alcalá Galiano (1874: 244) llamaría “la crítica científica y el juicio del vulgo” sino la constatación, una vez

más, de la imposible síntesis entre pensamiento tradicional y modernidad o, si se quiere, la irremediable absorción de los mitos colectivos que en otros lugares lograban asimilarse a formas de progreso, por un pensamiento tendenciosamente reaccionario. Al menos en lo que al tema que nos ocupa se refiere: el de la recreación del mito saguntino. Son expresivas las palabras de Pipí en *La comedia nueva*: “Y dale con el arte, el arte, la moral y... Deje usted, las ... ¿Si me acordaré? Las... ¡Válgate Dios! ¿Cómo decían? Las... las reglas... ¿Qué son las reglas?” Y contesta otro personaje, don Antonio: “Reglas son unas cosas que usan los extranjeros, particularmente los franceses.”

En efecto, arte, moral (sentido ejemplar y cívico) y reglas a la francesa. O sea, los elementos que habían producido sesenta años antes en Inglaterra una expresión paradigmática de tragedia neoclásica en *The fall of Saguntum* de Philip Frowde. Pero en España era otra la cuestión. Y desde luego otro el autor que retoma el mito. Zamora no se plantea una evocación fragmentaria o incidental del motivo saguntino que pase, simplemente, por la idealización poética de la *vanitas* o la melancolía trascendente de las ruinas. Su base es histórica, pero elude los precedentes del género épico que podrían haberle propiciado, cuanto menos, una cierta altura en el ejercicio de las formas estróficas. No cabe pues considerar, entre las fuentes literarias de Zavala, el poema épico de Fray Lorenzo de Zamora *Primera Parte de la Historia de Sagunto, Numancia y Cartago* (Alcalá de Henares, 1589) que se había planteado, también en la sinalefa entre dos siglos, un interesante ejercicio retórico de vinculación del heroísmo saguntino a los mitos de una naciente conciencia de nacionalidad colectiva en la saga de la imitación de los antiguos ni tampoco creemos que llegara a conocer el “Romance de cómo Aníbal cercó a Sagunto, y la respuesta que dio a los mensajeros de Roma, y lo que sucedió más” y “Romance de lo que le sucedió a Aníbal sobre Sagunto y un prodigio que fue visto dentro”, ambos en el *Coro Febeo de Romances Historiales* de Juan de la Cueva (1588) que son la primera exposición completa, que nosotros conozcamos, de la narración de la gesta de Sagunto. Tampoco es probable que conociera una obra teatral que, con todo, se revela fuente inevitable dado el modelo dramático que, con casi idéntica fórmula, aplica Zavala y Zamora. Me refiero a la comedia del dramaturgo Manuel Vidal y Salvador *El fuego de las riquezas y destrucción de Sagunto* compuesta en los últimos años del siglo XVII.

En 1727 se representará e imprimirá en Londres la tragedia *La caída de Sagunto* de Philip Frowde. Sería temerario aseverar de manera inequívoca la influencia en Zavala de este texto. Pero las fuentes no sólo han de tomarse en un sentido literal, es decir, como una influencia derivada de un conocimiento *textual*, sino como conformantes de la *logosfera* cultural de una época determinada. Pues bien, cabe aducir una información perfectamente contrastada. Como dijimos a propósito de *The fall of Saguntum* el maestro de Frowde, desde el punto de vista cultural y dramático, fue Joseph Addison quien le habría de inspirar, incluso, en algunos pasajes concretos a partir de una obra con la que instauró el modelo de la tragedia neoclásica en Inglaterra: *Cato* (*Catón*) estrenada en 1713. Dicha obra, objeto de numerosas readaptaciones en Europa a lo largo del siglo, sería el modelo del melodrama de Pietro Metastasio *Catone in Utica*, representada con música de Leonardo Vinci en Roma, durante el carnaval de 1727. Como es sabido Metastasio (1698-1782) habría de tener una influencia sustancial en la concepción trágica de los autores españoles del XVIII y, también, en el propio Zavala y Zamora quien escribiría, de acuerdo con la atribución de buena parte de la crítica, la comedia heroica *Ser vencedor y vencido. Julio Cesar y Catón* (1793) a partir del modelo directo de Metastasio (Fernández Cabezón: 1989: 81-87) y también de Addison del que, significativamente copiará el suicidio final del personaje Catón. Del conocimiento directo de Addison por parte de Zavala no cabe deducir, desde luego, un conocimiento *indirecto* de la obra dramática de su discípulo Frowde. Pero lo que no cabe discutir es el ambiente de inspiración que en un momento determinado mueve a ambos: la consideración de un paradigma clásico de la historia como motivo trágico en aras de una lectura heroica de la libertad. Algo que no será incompatible, y ello lo aprenderá de Metastasio, con una mixtificación melodramática de la acción y de su puesta en escena.

Por otra parte, el nombre de Sagunto, vinculado a un nuevo modelo de conocimientos arqueológicos y eruditos era ya suficientemente conocido, desde la primera parte del siglo por parte de los intelectuales y escritores. Y más sobre 1787, cuando Zavala se dispuso a escribir la obra, si se piensa que dos años antes, en 1785, se habían representado obras teatrales en su mismo Teatro Romano por intermediación de su diligente conservador Enrique Palos y Navarro. En efecto, en su *Disertación sobre el teatro y circo de Sagunto* (1793) se refirió “a las comedias que por mi dirección se

representaron en dicho Teatro en los días treinta de Agosto, primero, tercero y cuarto de Setiembre del año mil setecientos ochenta y cinco, á cuyo efecto se adornó la Escena de diferentes decoraciones harto graciosas, de primorosas pinturas, que con diversas mutaciones presentaban varios objetos muy agradables á la vista de los espectadores". El hecho trascendió lo suficiente como para que fuera anunciado en los "papeles públicos" y, concretamente, en la *Gaceta de Madrid* del 14 de Octubre de 1785. Por esta noticia sabemos que la obra representada era el artificioso melodrama de intriga, con notas operísticas, *Siroe* de, otra vez es sintomático, Pietro Metastasio. Un avisnado dramaturgo como Zavala, pendiente de los últimos chismes culturales de la corte, donde comenzaba a tener tanta importancia la crítica teatral en los periódicos, debió de recibir con notable curiosidad este anuncio y más si trascendió la suntuosidad de apariencias y mutaciones que el bueno de Palos quiso añadir al prestigioso marco arquitectónico:

Colocóse el tablado para la representación detrás de los vestigios del antiguo púlpito, en el semicírculo formado en medio de la pared de la escena que servía en algunos dramas para presentarse los que salían a nado del mar, como en el *Rudente* de Plauto, o poner á la vista alguna Ciudad distante, como la de Tebas, en los *Castigos*, tragedia de Eurípides; y se adornó con diferentes decoraciones o mutaciones muy propias, harto graciosas y bien pintadas. Ocupaban la orquesta centenares de sillas. Permittedse, como antes del tiempo de L. Roscio, la libertad de sentarse en las gradas sin distinción de clases. Algunos de genio observativo, no reparando en que faltaba el antepecho de la suma cavea, y con él este adorno al teatro, y seguridad a los concurrentes, ni en que estaban destinados antiguamente para los esclavos y gente más baja del pueblo, ocuparon las 4 gradas que hay sobre el pórtico; desde donde oyeron con tanta claridad y distinción todas las palabras de los actores como si estuvieran inmediatos; conociéndose en esto con cuánta razón llamó el Deán Martí *vocales* a las peñas que dan este aumento a la voz, debilitada ya por la distancia. Se representaron en los días 30 de Agosto, y 1º y 3º del corriente varias tragi-comedias Españolas; y el 4º la tragedia *Siroe*."

Debo insistir en este documento no sólo por la referencia a la obra de Metastasio sino por la cita de lo que el cronista llama *varias tragicomedias españolas*. ¿Cuáles podrían ser éstas y que supusieron en el imaginario de un dramaturgo como Zavala para que se le ocurriera poco después componer una obra dramática sobre Sagunto? Sin duda se trata de algunas de las tragedias que los autores cercanos a las reglas

clásicas, se empeñan, con desigual fortuna, en aclimatar al teatro español. Junto a los tempranos intentos de tragedia por parte de Agustín de Montiano y Luyando (*Virginia*, 1750), Nicolás Fernández de Moratín (*Guzmán el Bueno*, 1777), Vicente García de la Huerta (*Raquel*, 1766) o José Cadalso (*Don Sancho García*, 1771) una, sobre todo, debió influir sensiblemente en el ambiente de recuperación de los mitos clásicos que coadyuvó a la decisión de Zavala. Hablo, claro está, de la *Numancia destruida* de Ignacio López de Ayala fechada en 1775 y que no habría de estrenarse hasta el 9 de febrero de 1788. Esta obra podría calificarse sin duda del reverso de la medalla de lo que quiso ser y no pudo, la obra de Zavala y Zamora. No es improbable, incluso, que la puesta en escena de ésta repercutiera en la necesidad, por parte de los neoclásicos, de dignificar el tema heroico en un argumento paralelo al que nos ocupa. No poca de la perplejidad que produce una obra como la de Zavala es la su imposibilidad de ofrecer unas características homogéneas para centrar sus códigos como género. Que la historia nacional entrara en los cauces de la tragedia se presumía dentro de los cánones neoclásicos. Pero también es verdad que, como reclamaba Juan Pablo Forner (1973: 65), no se trataba tanto de ensalzar “las proezas y hazañas de los héroes guerreros” como de “representar la vida política y ver en los tiempos pasados los orígenes de lo que hoy somos, y en la sucesión de las cosas los progresos no de los hombres en individuos, sino de las clases que forman el cuerpo del Estado.”

La destrucción de Sagunto, por el contrario, no es capaz de comunicar más instancia que la supremacía militarista o el integrismo caudillista, reduciendo la cuestión cívico-social a meras injerencias de maquiavélica razón de estado o a barata manipulación populista de la plebe contra sus gobernadores. Ciertamente Jovellanos o Quintana, el primero con una perspectiva plenamente ilustrada, el segundo con un sincero esquinamiento liberal, trazaron un modelo de tragedia en la que un mito nacional inapelable saltaba a la escena (don Pelayo, por ejemplo, tema sobre el que incidirá asimismo Zavala). Pero siempre aplicando una observación modificadora de ese mito clásico al objeto de que su hipotética conjunción de virtudes con un relato no mistificado de la materia histórica, produzca su sentido pleno dentro del mundo contemporáneo desde el que son evocados. Y, por el contrario, en Zavala lo que se produce sistemáticamente es un *regreso* sin precauciones al mito para anclarse en un pasado anacrónico, que ni siquiera será el Sagunto sitiado sino el de los valores del

Antiguo Régimen del siglo XVII. En ambos casos, sin duda, el observador modifica la materia observada (como en el célebre principio de Heisenberg), pero si los primeros acuden al pasado nacional para acomodarlo a su presente y hablarnos desde esa radicación inexcusable en el hoy, el autor de *La destrucción de Sagunto* ignora la instancia del presente volcándose en la recreación del pasado para desplazar, por esta ilusoria operación ideológica un presente desvalorizado.

Desde ese punto de vista, la sujeción al rigor histórico (elemento clave de la pedagogía social y política que desea establecer el neoclasicismo) no es equivalente a validación positiva de los recursos dramáticos empleados para ser coherentes con ese principio. El público no percibía en aquellas tragedias la fluencia de una sintaxis narrativa y dramática que se acomodara a su gusto, todavía bajo los efectos de aquella “cólera de español sentado”, que como se comentaba en el *Arte Nuevo*, no se conformaba con menos de ver representar en dos horas desde el Génesis al Juicio Final. Y no la percibía porque, precisamente, el rigor histórico implicaba seguir el modelo de la propia historiografía ilustrada cuyo principal defecto radicaba “en la falta de sensibilidad e imaginación con que considera las épocas remotas y, generalmente, los tiempos y los países en que lo valores que alaba” tenían su curso (Ríos : 1986: 194). Frente a ello, cuando tal sensibilidad afloraba, aunque fuera bajo la forma de una prolijidad de acciones secundarias o paralelas, el público respondía positivamente. Pero entonces el teatro había traspasado al frontera del género y estábamos en las *comedias historiales* o *heroicas* . Me parece que no sería ajeno a este hecho el que se decidiera, incluso en los cauces de una verdadera tragedia, ajena a las tentaciones de los insertos constantes de batallas, utilizar esta técnica de *variatio* en las acciones. Y esta es la causa, mucho más allá que cualquier filiación temática, por la que me parece que la *Numancia* adoptó formas de esta inclusión de episodios secundarios amorosos. Así como intentó recuperar la vibrante emoción del protagonismo colectivo en perfecta sincronía con un público al que había que incluir en un exaltado sentimiento patriótico, mediante lo que Sebold (1971: 27) ha llamado “arte unanimista”.

Nuestra conjetura de la posible filiación entre una obra y otra se fundamenta asimismo, de nuevo, en las anotaciones que Moratín realizara para su *Comedia nueva* . Asegura en ellas que su inspiración para la sátira del bodrio dramático de *El cerco de Viena* son “las malas copias” a las que dio motivo la *Numancia destruida* y, más

concretamente, la manera de describir elementos patéticos como el hambre. Frente a la prestancia emotiva de los versos de López de Ayala, Moratín no puede menos que despreciar aquellos poetas que “se atropellaron a describir los horrores de una plaza sitiada y sin víveres, en monstruosos dramas que llamaron comedias, haciéndolo con tan ridículas ideas y en tan ruin estilo que no hay más que pedir en el género trivial, arrastrado y mezquino”. Y, como no podía ser menos, pone como ejemplo de soez descripción de *ansias famélicas* los versos de *La destrucción de Sagunto* que, en boca de Sigeo, describen las calamidades del cerco de Sagunto por parte de Aníbal (Dowling: 1970: 183-186).

Lo que está claro es que el ambiente le incitó a intentar llevar a la escena tema tan sugestivo. Y que, aún siendo la cuestión de inequívoca etiología trágica, dado su carácter de autor *pane lucrando* y conocedor de los resortes psicológicos del público, la echó a rodar por el camino, más espectacular y agradecido, de la comedia heroica. Porque Zavala no desconocía los resortes patéticos o de melodrama sentimental que llevaron a que Mc Clelland (1970: II: 497) apreciara su facilidad para “the possibilities of complex character, or heroic character streaked with human feelings”. De ello dan prueba no ya el tremendismo de algunas sino el mismo tono lúgubre, el gesto de *terribilitá* operística de su expresión como madre heroica que acaba dando muerte ella misma a su hijo. Lo que en esa época comienza a consolidarse como categoría estética, el *terror*, se trastoca en *La destrucción de Sagunto* en burdo *horror* conseguido a base de escenas lúgubres (muerte de Sicano, envenenamientos, el obligado suicidio ígneo) y de la sembradura de una estrategia de nombres y adjetivos incluidos entre exclamaciones y paroxismos: “bárbaro”, “soberbio”, “terrible”, “furor”, “ciego abismo”, “riguroso castigo”, “monstruo sin razón”, “funesta situación”, “severo castigo” etc. Nos encontramos en un territorio intermedio entre la tragedia y la comedia, mezcla de melodrama, ademanes patéticos y toques operísticos que en la década de los ochenta y noventa del siglo XVIII hace cuajar en España, la llamada *comedia lacrimosa* o, como la calificará Pataky Kosove (1978: 42-48) para el caso de Zavala y Zamora, *comedia llorona*. Lo que *La destrucción de Sagunto* carece de vitalismo trágico lo ofrece, en cambio, del lánguido sentimentalismo que ya había prosperado en Inglaterra, Francia o Alemania. No puede negarse que Zavala se esfuerza por aproximar los protagonistas de la obra a este paradigma. Y que el tal sentimentalismo se deriva asimismo de la estructura de la

obra en la que la acción central, histórica, se acompaña de una serie de episodios amorosos en buena medida anticlimáticos, que viran el curso de la obra hacia un temprano sentido del folletín (presente desde su origen, por cierto, en la recreación del mito saguntino).

Con este casi naufragio del género lo único que le cabe a Gaspar Zavala y Zamora es incorporar a *La destrucción de Sagunto* un bloque ideológico que desarbola las posibilidades de instalación del mito no ya en una revisión del paradigma clásico por medio de la ejemplaridad dieciochista, situándolo, por el contrario, en las antípodas del pensamiento ilustrado. Es decir, frente una convicción igualitaria de la naturaleza humana y de la sociedad y frente a un sentido universal y cosmopolita de la cultura la obra se satura de indicios de la supremacía jerárquico-militar y de un españolismo derivado de la interacción absoluta entre una visión de lo heroico y la noción de *patria*. A fin de cuentas, se ha podido demostrar que en el universo literario y social del siglo XVIII se asientan innovaciones léxicas tan significativas como *bien público* o *bien común* atendiendo a un nuevo sentimiento de responsable *utilidad colectividad*, pero también brotan, por vez primera en la lengua española, derivaciones de *patria*, *patriota*, *patriótico* y *patriotismo* (Álvarez de Miranda: 1992: 211-261). Pues bien: eso es exactamente lo que observamos, con frecuencia muy destacable, en los versos de *La destrucción de Sagunto*. El autor y, en concreto, la obra que estudiamos beben en las fuentes que han contribuido al nacimiento del interés por lo nacional. Pero volcado hacia lo autóctono y castizo, como elemento de reacción frente a las imposiciones extranjerizantes que, desde lo meramente estético se convertirá en pocos años en un sólido segmento de romanticismo pintoresquista y patriotero cuando no reaccionario.

Las derivaciones positivas del sacrificio popular (que algunos críticos han observado también en el teatro de este final de siglo) se oscurecen a partir de una evidencia: los únicos atisbos de verdadera reivindicación del pueblo y su equiparación con la oligarquía de los “patricios” (producto del ya mencionado sentido igualitario que la Ilustración incorpora) es aquí realizada por Sicano que manipula a una plebe débil y peligrosamente soliviantada frente al Estado, aunque las razones de éste sean hartamente discutibles. Las palabras de Sicano que, en otro contexto, servirían para indagar un nueva propuesta de didactismo ilustrado, público y socializante (justicia como

fundamento de la *felicidad* del *pueblo* en un sentido ya plenamente secularizado y material, instalado en lo político y terrenal y no en la trascendencia celestial) las sabemos devaluadas *a priori* por provenir de un cobarde pactista:

Bien sabéis que la justicia
 es el primer fundamento
 de un pueblo y la que mantiene
 su felicidad. Sabemos
 también, que el malo a la vista
 del castigo se hace bueno,
 y al bueno le hace mejor
 el estímulo del premio. (II, vv. 2036-2043)

El mismo Sicano proclamará la necesidad de un caudillo militar sin el que el “furor” del pueblo ciego será “una nave sin gobierno”. Y Hesione, revestida de la iluminación de las matronas, pone en cuestión la autoridad o razón de estado cuando se basan en la injusticia “hacia el pueblo libre” (III, vv. 2324-2331). No es más que una muestra de las contradicciones ideológicas, evidentemente sin resolver, que se contemplan en la obra.

Como hemos comentado, en 1787, fecha del estreno de *La destrucción de Sagunto*, ya se está larvando, desde el ambiente creado por la crítica, la reacción neoclásica que, auspiciaría más tarde, con la ayuda del éxito de *La comedia nueva* de Moratín, una reforma teatral organizada políticamente desde las instancias oficiales. Con respecto al teatro dicho debate se empeña en una maniqueísta contraposición entre la tradición y la novedad, destinada, por su misma naturaleza dogmática, al naufragio de la polémica en una nueva querrela de los antiguos y los modernos, con la lamentable aproximación, por parte de los primeros, a la cerrazón ideológica e integrista, como si España, por volver a aquella metáfora orteguiana con la que se definió el reinado de Felipe II, hubiera de *tibetanizarse*. El teatro de éxito popular, identificado abusivamente con la dramaturgia de los Siglos de Oro, va a ir creando en el ideario colectivo el paradigma de lo *nacional*, de lo *nuestro*, no ya como principio de autoafirmación anejo al parangón con los modelos clásicos, sino como resistencia a lo *otro*, concebido siempre en términos antinacionales. Se trataba, desde luego, de un resorte conservador

fácilmente manipulable desde los estamentos oficiales en el momento en que fuera preciso, esgrimiendo una cierta nostalgia de los valores dominantes en el siglo XVII para conformar una noción intemporal y abstracta de *pueblo español* o *patria*. Frente a ello una minoría intelectual va a verse relegada como fuerza desintegradora de lo *propio*. Pues bien en este juego contradictorio se inscribe, una vez más, el uso que del mito saguntino pudo hacer Zavala. Cuando el fiasco de la reforma ilustrada ya se ha producido antes de que una cierta modernización permitiera la repretinación positiva del mito saguntino, un hecho histórico, la Guerra de la Independencia y la aparición de un enemigo *extranjero*, suponen la violenta recuperación de un teatro cuya efectividad espectacular se ve ahora reforzada por las soflamas de su contenido.

Surge así el llamado *teatro patriótico* (Carnero: 1991: 19-41 y Gies: 1991: 43-62), un teatro de emergencia y claramente tendencioso frente a la invasión francesa. El día 13 de agosto de 1808, poco después de la batalla de Bailén, una vieja obra de Gaspar Zavala y Zamora que había merecido la proscripción (*Aragón restaurado por el valor de sus hijos*) sube a las tablas del Teatro de la Cruz en olor de multitudes. Bajo la advocación de los éxitos del general Palafox, se produce el estreno, a finales de septiembre de 1808, de *Los patriotas de Aragón* al que seguirá, el 22 de noviembre, el de su segunda parte bajo el descriptivo título *El bombeo de Zaragoza* en donde los espectadores recuperaron el vibrante espectáculo del protagonismo colectivo de un pueblo. Poco antes (el 14 de octubre) Gaspar Zavala había puesto en escena una obra (en un sólo acto y en verso) con título tan significativo como *La sombra de Pelayo*. Un personaje alegórico, España, encadenada simbólicamente junto al Valor y la Lealtad dormidos, es requerida de su estado de abatimiento por el fantasma de don Pelayo quien la increpa recordándole un pasado que navegaba desde el desprecio a la mercancía de la razón de estado surgida entre Roma y Cartago hasta la conquista de América, y desde la Reconquista hasta Numancia y... Sagunto. Aquellos personajes alegóricos calderonianos que sacaban de quicio al pobre Moratín se tomaran la revancha sobre las tablas poniendo en escena un *auto sacramental* encendido y patriótico.

Parece lógico que este clima hubiera propiciado la recuperación de *La destrucción de Sagunto*. Guillermo Carnero (1991: 33-34) hace suya esta suposición:

Quisiera señalar que otras obras de Zavala (*Aragón restaurado*, *La Destrucción de Sagunto*, *La Toma de Milán*) quedarían cargadas de significado patriótico, por analogía, al ser representadas durante la Guerra de la Independencia.

Nada más cierto. Pero ninguna documentación confirma que así se hiciera con *La destrucción de Sagunto*. Después de su estreno en noviembre de 1787, se repondría en Madrid el 23 de marzo de 1788 y el 13 de enero del año 1800. Poco después se estrena en Sevilla durante los días 20 y 21 de mayo. ¿Pudieron existir otras razones para que *La destrucción de Sagunto* no reaparezca, como parecía lógico, en este enfervorizado resurgir patriótico? Puede que sí.

Por una parte, Zavala era, antes que nada, un dramaturgo al socaire de las ganancias económicas (aunque él se defendiera con ayuda de sus traducciones y creaciones novelescas). Con el *ciclo* de su *Aragón restaurado* y las subsiguientes adaptaciones de *Los patriotas* dentro de un teatro de circunstancias (derrota de Bailén, heroica resistencia de Zaragoza, exaltación de Palafox). Con estas piezas y, muy especialmente, con el canto alegórico de *La sombra de don Pelayo* pagaba con creces el peaje de la nueva moda, con la mirada puesta ya en el venidero período reaccionario de Fernando VII y de Calomarde. Claro que esas veleidades oportunistas le llevan también a jugar con fuego. Poco propicio era retomar el tema heroico de un Sagunto, después de la emergencia de 1808, cuando nuestro autor antes las inacabables peripecias bélicas y el nombramiento de José Bonaparte por parte de Napoleón como rey de España, escribe en honor de éste la encomiástica obra *El templo de la gloria* que se estrena, con motivo del santo del que el populacho llamaría Pepe Botella, el 19 de marzo de 1810. Lástima de afrancesamiento tan tardío y efímero, pues por las mismas fechas (el 4 de marzo) el Mariscal Louis Gabriel Souchet, en su camino hacia Valencia, ha realizado la primera aproximación al lugar que por entonces lleva el nombre de Murviedro, recordando en sus memorias, tras citarla como “l’antique Sagonte” y mencionar que visitó sus “ruines illustres, que rappelaint vivament les temps de Rome et le nom d’Annibal”. Hacia el 26 de octubre de 1811, las tropas tienen que rendir la fortaleza a los franceses no sin antes hacerse acreedores a la admiración de éstos. Repetida la gloriosa historia de la ciudad Zavala y Zamora pasaba, como hemos visto, por una etapa colaboracionista que le impide acercarse a laurear con su antiguo drama

la empresa saguntina, como había hecho con sus comediones heroicos sobre Aragón. Entre 1810 y 1811 no le convenía sacar la vena épica mientras elogiaba las virtudes prudentes e ilustradas del liberador hermano de Napoleón. De cualquier forma, en el imaginario colectivo estaba ya instalado con fuerza el mito. Como en el caso de la lejana Numancia o del más cercano bombardeo de Zaragoza, en la metafísica del poder instituido siempre ha cobrado verosimilitud el que la lección histórica oculta otra, de política o de ética.

En un ensayo que Guillermo Díaz Plaja tituló “La angustia española del siglo XVIII”, escribe:

Este es el espectáculo turbador que nos ofrecen las mejores figuras de esta década, como Jovellanos, como Moratín, como Meléndez Valdés, como Quintana, como Goya. Lo que hace más dramática la invasión napoleónica en España es la cantidad -y la calidad- de unas actitudes que sería forzoso llamar turbias si no comprendiéramos que ofrecen el espectáculo de una espantosa pugna entre el cerebro, ya seducido por el espejuelo enciclopedista, y el corazón, todavía virgen, de donde surge el instinto patriótico que lanzará el grito tremendo de rebelión. (Díaz Plaja: 1962: 134-135).

Estas palabras resumen el drama de los ilustrados que vieron arruinarse su proyecto de modernización siendo acusados de enemigos de la sacrosanta *patria*. Sin la vocación histórica de los ilustrados, volcada en un nuevo concepto universalista, didáctica y racional de lo *nacional* y la *patria* nunca hubiera sido concebible que el posterior siglo XIX gestionara tempranamente una tan exaltada nacionalización de la sociedad e, incluso, de las diversas miradas locales a la historia. El siglo XVIII incubaba, en el caso de Feijoo, un sentido moderno de *patria* no sólo como el gentilicio abstracto de las gentes de la nación, o, por el contrario, como *patria particular*, sino como verdadero desenvolvimiento de una idea nacional y modernizadora, como el conjunto humano y cultural al que nos mantenemos unidos por expresión de la libre voluntad y de la razón no mixtificadora. El *amor a la patria* o el *celo* por la patria son asimismo expresiones activas de ese desarrollo y no pocas veces se unen a las que deben caracterizar a los buenos ciudadanos: *sentimientos patricios*. Las palabras que subrayamos se encuentran insertas en el texto de *La destrucción de Sagunto*. La pregunta es: ¿responden a un consecuencia de la elaboración de esas ideas a lo largo de todo el

siglo XVIII o más bien al germen de otra idea, más restrictiva y menos universal, más casticista y apasionada que modernizadora, es decir, una nueva herencia malformada del pasado que se apunta a una vacilante transición hacia un futuro complejo? Feijoo ya lo había advertido:

Busco en los hombres aquel amor de la Patria que hallo tan celebrado en los libros; quiero decir, aquel amor justo, debido, noble, virtuoso, y no lo encuentro. En unos no veo algún afecto a la Patria; en otros solo veo un afecto delinquente que con voz vulgarizada se llama pasión nacional.

Sucede así que los ilustrados que ennoblecieron la voz *patriota* con un sentido crítico de la construcción de lo social como esfuerzo modernizador y colectivo van a acabar siendo acusados de lo contrario por aquellos que, muy poco después, van a emplear con bochornoso grado de manipulación gesticulante y sentimental esa noción, haciéndola derivar hacia un más que peligroso patriotismo. Ciertamente no deja de ser paradójico que los mismos que decían combatir las tropas napoleónicas en nombre de la libertad hubieran de empujar al exilio a Moratín o a Goya encumbrando el terrible integrismo absolutista, nacionalista en el peor de los sentidos, de un Fernando VII. La Ilustración se vio, desde el principio, cuestionada por aquellos que la consideraban como el sostenimiento moral de unas ideas que repugnaban valores y tradiciones éticas que pronto pasaron a llamarse también *nacionales*. Es eso lo que, más allá de casuales evocaciones léxicas de cultura ilustrada (reducida a mero síntoma involuntario) subyace en los discursos enfervorecidos de los protagonistas de *La destrucción de Sagunto*; fulminando cualquier disidencia popular frente al Estado. ¿Serían conscientes Zavala o Comella, que tan cálidamente habían exaltado a Federico de Prusia en sus comedias heroicas, que la publicación en 1788 de sus *Obras póstumas* conteniendo su correspondencia con Diderot, Voltaire o D'Alembert, iba a constituirse en botín de las mentes más reaccionarias para denunciar a la Ilustración como una conspiración impía contra los propios reyes y la Iglesia?. Estaba naciendo (Herrero: 1988: 50), en una amalgama peligrosa y contradictoria, no sólo el *volkgeist* o espíritu nacional romántico que ensalza la masa colectiva sino también el cisma irreconciliable entre los santos españoles continuadores de la tradición, monárquicos absolutos y los impíos liberales. Para los primeros toda noción de antigüedad (*antiquitas*) debía

resolverse en una visión sectaria y dogmática de autoridad (*auctoritas*), valor (*gravitas*) y majestad (*maiestas*) como imposición teológica, para los segundos, se trataba de que esos conceptos eran nociones asumidas por una libre cultura crítica.

Cabe otorgar así un razonable interés a un oscuro autor como Zavala y su rememoración del hecho histórico de Sagunto en este juego contradictorio. Pues es indudable que en ese uso del mito, reinventado, en sus diversas direcciones, al modo del setecientos español, Zavala puede ser alineado en esa “turba literaria enemiga” con la que llamó Moratín no simplemente a sus detractores o enemigos en la estética del drama sino a sus declarados enemigos políticos, aquella secta de “sentimentales” patrioterros que toman a favor de una tradición poética y dramatúrgica pero, sobre todo, a favor de una literatura cívico-ilustrada que, por ejemplo, inspirará a Alberto Lista (1755-1848) su oda “A las ruinas de Sagunto”.

Digamos que Zavala asume el papel de los antiguos mitógrafos, aquellos que, como ha descrito Caro Baroja (1992: 23), exponen en forma de historia lo que jamás han visto con sus propios ojos o que no han cotejado en incontestables documentos pero que refleja lo que gusta y puede maravillar a su auditorio, pues por algo Estrabón terminó por fiarse más de Homero que de Heródoto. Esta práctica de una cierta φιλοματία (admiración por la mentira) es la que le lleva a colorear la historia asignando a sus personajes nombres que no son del todo ingenuos (y sería el caso de Tago, Beto, Sicano o Luso) que aun proviniendo de su proverbial inclinación al exotismo, conviene saber que se encuentran inscritos en la supuesta genealogía de los Reyes de España elaborada por Giovanni Nanni de Viterbo o Annio de Viterbo, a partir del falso Beroso, en sus *Comentario de las antigüedades* (1498). La extrema utilidad que, como hemos estudiado en otros lugares, tuvo el mito de Sagunto en el inicio del Siglo de Oro, para conformar la conciencia de una naciente identidad nacional, proviene así de esta tolerancia hacia las ficciones poéticas enlazadas con la historia que disculpaban éstas imbricándolas en la recta razón del nuevo sentido de *patria* que logró forjar pueblos y ciudades. Ahora bien, si ciertamente no fue capaz de asumir el legado crítico de los teóricos de la historia ilustrados (Feijoo, sobre todo, deploró hasta la saciedad a Beroso y los disparates históricos sostenidos en la creencia popular) sí, al menos, mantuvo un equilibrio entre el escepticismo y la superstición, que le impide representar o simplemente referir por relación (como habían hecho Juan de la Cueva

en 1588 o Vidal y Salvador en *La destrucción de Sagunto* de finales del siglo XVII) los célebres prodigios acaecidos en la ciudad para anunciar su destrucción: la caída de la torre o el regreso despavorido del recién nacido al vientre de su madre que ya fuera referido por Plinio en su *Naturalis historiae* (VII, 3). Precaución con la que Zavala paga tributo a la secularización de la cultura que impone el siglo ilustrado pero que le impide remontar la atonía de una historia a la que sólo es capaz de imprimir el dudoso romanticismo del ruido de las espadas.

Pero también es indudable que, más allá de la hiperbólica aplicación de lo verosímil que obsesionaba a los neoclásicos, Zavala ofrece indicios de ese prerromanticismo que convierte a las masas en protagonista del escenario, quizá porque, como diría más tarde Madame Staël, el Romanticismo será la época de la pintura frente a la escultura y de los bajorrelieves con multitud frente a la estatura del héroe individual. Esta es quizá, una de las diferencias esenciales entre *The fall of Saguntum* de Frowde y la obra que estudiamos: el espacio de sesenta años ha sido decisivo y el protagonismo colectivo va a marcar, precisamente, la columna de valores positivos que también ofrece, como síntoma de una época que avanza, *La destrucción de Sagunto*.

Porque la Ilustración en España también supuso, claro está, la mirada al paradigma de los antiguos. El Padre Feijoo confiesa desear, en el capítulo *Glorias de España* de su *Teatro crítico* (IV, 13, §1 y §3), “mostrar a la España moderna la España antigua; a los españoles que viven hoy, las glorias de sus progenitores; a los hijos el mérito de los padres; porque, estimulados a la imitación, no desdigan las ramas del tronco y la raíz”. Para, poco más tarde, elogiar el sacrificio saguntino:

Pudieron redimir las vidas rindiendo las armas y mudando de suelo, que estos pactos les propuso Aníbal; pero prefirieron morir con las armas en la mano y ser sepultados en Sagunto a vivir desarmados fuera de Sagunto; no hallándose en tan numerosa población ni un hombre solo que quisiese sobrevivir al estrago de la patria.

La *patria* es ya, pues, un elemento ilustrado en el contexto de un estatuto de *imitación* de los antiguos de la que el teatro, como glosará extensamente Jovellanos será vehículo máximo de pedagogía cívica. Y Zavala, como seguramente toda la escuela de Comella a la que tantos denostaron los ilustrados, no dejaron de estar imbuidos por su

cultura, aunque ésta fuera adquirida de segunda mano, a través de la difusión de la primera prensa periódica.

De modo que Zavala y Zamora nos ayuda a entender la contradictoria mutación del mito saguntino entre los siglos XVIII y XIX. Sagunto se incluye en el siglo ilustrado con la inequívoca dirección racionalista, arqueológica y revalorizada de las huellas monumentales de su antigüedad. Por algo Mayans reclama para el tratamiento de la historia los instrumentos necesarios del estudio de medallas, inscripciones, epístolas, cronicones verdaderos, historias particulares y generales. Por algo desde principios de siglo hallamos la rigurosa revisión de la *Epistola* sobre su Teatro Romano de Manuel Martí, que escrita en 1705 divulgaría Montfaucon en *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719) y el propio Mayans en su *Epistolario*. Por algo Manuel Miñana nos había dejado su precioso documento *De Theatro Saguntino Dialogus* fechado en torno a 1707. Y por algo el arqueólogo inglés William Connyngham que, había viajado hasta Sagunto en 1784, disertará sobre el Teatro ante la Real Academia Irlandesa en 1790. Todo esto poco antes de que Enrique Palos intentara restaurar, en 1785, el uso del monumento para la representación de tragedias clásicas, y de que sirviera de guía excepcional a Humboldt en su visita de 1799 y mostrara las primeras inquietudes sobre su estado (*Disertación sobre el teatro y circo de la ciudad de Sagunto*, 1807). Pero es que también el siglo XVIII, supondrá la vertiente prerromántica del interés por las ruinas y la antigüedad, presente en el origen de todo el interés que estamos comentado sobre Sagunto. Winckelmann fue el historiador y arqueólogo que marcó esta vocación romántica proponiendo el arte grecorromano como modelo de perfección (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764) y publicando en Roma, en 1767, su colección *Monumentos antiguos inéditos explicados e ilustrados*. En ello es indudable que estaba también alimentándose aquella “fabricación del pasado” de la que ha hablado Haskell que lleva a rememorar a la altura del clasicismo ejemplar los nuevos protagonistas de la historia. Y por eso la dirección arqueológica citada anteriormente no estuvo reñida con la recuperación épica de Sagunto por el mismo Miñana en *La Saguntineida* (ca. 1702) o plenamente neoclásica de Philip Frowde en la tragedia *La caída de Sagunto* (1727).

Volvemos pues a una de las constantes del tratamiento de mito saguntino, tan proclive a ser colonizado por el imaginario colectivo por encima de las leyes de verificabilidad de la reflexión histórica. No se planteará Zavala en su obra la distinción

entre historia y ficción según la diferencia canónica de “encontrar” e “inventar”. Usará el teatro como mediación entre unos ideogramas que se construyen por las urgencias de una época histórica y una audiencia que desea asimilarlos del modo más plácido posible. Y, una vez más, se obvia en esta mediación la posibilidad de instalar el mito en una modernidad coherente. O quizá, por el contrario, hayamos de pensar que esto no era posible si la Ilustración aún no había muerto y el Romanticismo aún no había tomado definitiva carta de naturaleza. Algunos autores, no obstante, han reflexionado en torno a esa cierta modernidad que también puede representar la conciencia de la pérdida y la consiguiente nostalgia de un pasado premoderno, por la dolorosa (o inconsciente) convicción de que la realidad del presente carece de determinados valores absolutos que pudieron existir en otras épocas remotas a las cuales se acude como un voluntario exilio, como una cierta alienación de lo que la contemporaneidad dicta como más sensato. Y que, no pocas veces, empuja a ciertas elegías de la propia historia, incluso de la historia de límites locales, lo cual, desde esta perspectiva debería incluirse también en una modernidad que comienza a gestarse, con muchas dificultades, entre los dos siglos.

Evangelina Rodríguez Cuadros
Universitat de València

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALCALÁ GALIANO (1874) = Alcalá Galiano, Antonio, “Del estado de las doctrinas críticas en España en lo relativo a la composición poética”, *Revista Científica y Literaria*, I, Madrid, 1874.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA (1992) = Álvarez de Miranda, Pedro, *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1860-1760)*, Madrid, Anejos del BRAE, 1992.
- ANDIOC (1976) = Andioc, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia-Fundación Juan March, 1976.
- ANDIOC (1973) = Andioc, René (de.), *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Castalia, 1973.
- CARNERO (1988) = Carnero, Guillermo, “Sensibilidad y exotismo en un novelista entre dos siglos: Gaspar Zavala y Zamora”, *Atti del IV Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano (Bordighera, 9-11 aprile 1987)*, Génova, 1988, pp. 23-29.

- CARNERO (1989) = Carnero, Guillermo. "Sensibilidad y exotismo en un novelista entre dos siglos: Gaspar Zavala y Zamora", *Canelobre. Revista del Instituto de Estudios Juan Gil Albert*, nº 10, Alicante, 1989, pp. 41-45.
- CARNERO (1991) = Carnero, Guillermo. "Temas políticos contemporáneos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora", *Teatro político spagnolo del primo ottocento* (ed. de Ermanno Caldera), Roma, Bulzoni Editore, 1991, pp. 19-41.
- CARNERO (1992) = Gaspar Zavala y Zamora, *Obra narrativa. La Eumenia-Oderay*, (ed. de Guillermo Carnero), Barcelona, Sirmio y Universidad de Alicante, 1992.
- CARNERO (1995) = Carnero, Guillermo (cood.) *Historia de la Literatura Española. El siglo XVIII*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- CARO BAROJA (1992) = Caro Baroja, J. *Las falsificaciones de la historia*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
- COOK (1959) = Cook, John A., *Neo-classic drama in Spain. Theory and practice*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1959.
- DÍAZ PLAJA (1962) = Díaz Plaja, Guillermo, *Hacia un concepto de la literatura española (Ensayos elegidos 1931-1941)*, Madrid-Buenos Aires, Espasa Calpe, 1962 (1º ed. 1942).
- DOWLING (1970) = DOWLING, JOHN, (ed.) *La comedia de nueva de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Castalia, 1970.
- EBERSOLE (1982) = Ebersole, Alva A., *Santos Díez González, censor*, Valencia, Chapell-Hill, Albatros Hispanófila, 1982.
- F. MARTIN (1959) = Martin, Frederic, *The dramatic works of Gaspar Zavala y Zamora*, University of North Caroline, 1959.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN (1989) = Fernández Cabezón, Rosalía, "Influencia de Metastasio en la comedia heroica de Gaspar Zavala y Zamora", *Anuario de estudios filológicos*, XII, 1989, pp. 81-87.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN (1990) = Fernández Cabezón, Rosalía, *lances y batallas. Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña Editorial, 1990.
- FORNER (1973) = Forner, Juan Pablo, *La crisis universitaria. La historia de España* (ed. de François Lopez), Barcelona, Labor, 1973.
- HERRERO (1988) = Herrero, Javier, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, Alianza Universidad, 1988.
- MC CLELLAND (1970) = Mc Clelland, I.L., *Spanish Drama of Pathos. 1750-1808*, Liverpool University Press, 1970. 2 vols.
- PATAKY KOSOVE (1978) = Pataky Kosove, Joan Lynne, *The Comedia Lacrimosa and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*, Londres, Tamesis Books, 1978.

RÍOS (1986) = Ríos Carratalá, Juan Antonio, "La historia nacional en la tragedia neoclásica", *La Ilustración. Actas del Coloquio Internacional celebrado en Alicante. 1-4 de Octubre 1985*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1986.

RODRÍGUEZ Y MARTÍN [1995]= FROWDE, P., *La caída de Sagunto. Tragedia*, Traducción, Estudio y Notas de Evangelina Rodríguez y José Martín, Sagunto, Navarro Impresores, 1995.

SEBOLD (1971) = Sebold, Russel P. (de.), *Numancia destruida* de Ignacio Pérez de Ayala, Salamanca, Anaya, 1971.