

Iglesia y teatro en Córdoba a fines del siglo XVIII

Por Luis Enrique SANCHEZ GARCIA

El ambiente que reinaba en el siglo XVIII en torno al arte escénico estaba dominado por el enfrentamiento y la acerba polémica entre los que defendían al teatro como medio de educación de las masas —ilustrados— y los que consideraban cualquier clase de teatro como una abominación desde el punto de vista moral (1).

A la cabeza del grupo adversario sobresale la Iglesia, la cual mediante misioneros y predicadores combatió tenazmente el teatro, recurriendo, para ello, incluso a explotar las depresiones causadas en las poblaciones por las epidemias y otras calamidades, representándolas como manifestaciones de la ira divina. También se mostraban generalmente, en contra del teatro, los cabildos municipales, aunque sus alegaciones eran de tipo económico, por los gastos que ocasionaban a la clase media. Así pues, ante tanta adversidad, el teatro tuvo una difícil andadura por el siglo, lo que le indujo a evidente decadencia, debido a la falta de escritores y actores sobre los que se quería hacer recaer la infamia legal prevista en el derecho romano (2).

Córdoba ha sido una de las ciudades españolas donde el destierro de la comedia fue más duradero y pertinaz a lo largo de los siglos XVII y XVIII; recordemos las ofensivas del P. Posadas (1644-1713) (3), y la

- (1) ALBORG, Juan Luis, **Historia de la literatura española. El siglo XVIII**, Ariel, Barcelona, 1974, pp. 550 y ss. No era este el único enfrentamiento sobre el teatro, pues existía una acusada controversia entre la minoría reformista neoclásica y los amantes del teatro tradicional barroco.
- (2) DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio, **Sociedad y Estado en el siglo XVIII español**. Barcelona, 1976, pp. 483-486.
- (3) RAMIREZ DE ARELLANO, Rafael, **El teatro en Córdoba**. Ciudad Real, 1912. Recoge noticias del teatro en la capital desde el siglo XVI, pero la casi exclusiva utilización de las actas capitulares del Ayuntamiento y su desconocimiento de los archivos eclesiásticos aquejan la obra de una total ausencia en ella del estudio, o al menos constatación de la decisiva intervención

campaña posterior del obispo don Baltasar de Yusta Navarro (1777-1787), el cual organizó una misión predicada por Fr. Diego José de Cádiz —símbolo del espíritu reaccionario del siglo y uno de los misioneros que más resultados positivos cosechó en contra del teatro—, que dieron lugar a la real orden de Carlos III, dada en El Pardo a 18 de febrero de 1784, en la cual, atendiendo a las solicitudes del obispo, se resuelve «que no haya ahora ni en lo sucesivo compañía alguna de cómicos u operistas en la Diócesis» (4).

También el teatro religioso estaba prohibido en la provincia de Córdoba, si bien la iniciativa fue gubernamental obedeciendo a las consignas ilustradas de erradicar todos los reductos de superstición. Por este motivo se prohíbe por real provisión, dada a 11 de abril de 1794, la costumbre de Benamejí de representar los pasos de Semana Santa. Y ante las gestiones de una comisión para obtener nueva licencia, el Supremo Consejo manda, a 25 de abril de 1796, recoger todas las traducciones y versos vulgares de la Sagrada Escritura, que se utilizan en dichas representaciones (5).

Sin embargo, la restauración del teatro en Córdoba, a fines del XVIII, va a convulsionar a la sociedad local enfrascándola en una viva polémica, que tendrá como resultado la victoria de la facción tradicional y conservadora, desterrando, una vez más, la comedia de sus fronteras.

de la Iglesia en las polémicas o controversias suscitadas, si prescindimos de la referencia al P. Posadas. Por el contrario es muy útil para el conocimiento de las disposiciones legislativas y los debates del cabildo municipal.

En su otra obra **Ensayo de un Catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba**, Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1921, pp. 486-492, estudiando la biografía del P. Posadas (1644-1713), dedica especial interés a su lucha contra el teatro, y en ella la decisiva intervención en el Cabildo municipal: "... Los regidores cordobeses andaban divididos entre partidarios y enemigos del teatro, y en 1694 triunfaron los segundos, mediante la intervención del célebre dominico, el cual intervino en dos sermones del Cabildo municipal con tal objeto, enviando una representación por escrito, exponiendo sus motivos, ante los cuales se tomó el acuerdo de suspender las comedias en Córdoba en lo sucesivo...". En dicha representación, la cual transcribe, se aprecia cierto paralelismo con las ideas que expondrán los predicadores en la época del presente estudio. Continúa Ramírez de Arellano:

"... Algunos regidores recurrieron al Rey; pero Carlos II confirmó la prohibición por real orden de Madrid a 29 de noviembre de 1695... El teatro cordobés permaneció cerrado y no se demolió hasta 1743, en que el Ayuntamiento acordó, a 12 de mayo, venderlo y aplicar su importe a la cañería y fuentes del caudal de aguas del arroyo de Pedroches. No volvió a haber comedias hasta 1769, amén de algunas representadas por los jesuitas en su colegio".

(4) AGOC., **Col. Cédulas y órdenes**, 1801-1804, fol. 83.

ANONIMO: **Anales de Córdoba, 1751-1800**, (Manuscrito facilitado por Don Manuel Nieto Cumplido), sin foliar. RAMÍREZ CASAS-DEZA, L. M. "Historia del Teatro en Córdoba", en **Trabajos inéditos de la Academia de Ciencias...**, Córdoba, 1880, p. 53. A consecuencia de esta orden se demolió el teatro de madera que había.

(5) ARCHIVO PARROQUIAL DE BENAMEJÍ, Expediente sobre los pasos de Semana Santa. Sin catalogar.

El origen de este nuevo altercado será la solicitud hecha en 1799, por el empresario Casimiro Montero, para abrir un «teatro de comedias» en la capital. El gobierno, con fecha 29 de agosto, pidió opinión a las autoridades cordobesas, tanto civiles como eclesiásticas, sobre la conveniencia de este establecimiento. El Ayuntamiento, contestando el 14 de septiembre, rechazó la proposición oponiéndose a su apertura (6), y el Obispo don Agustín de Ayestarán y Landa adoptó la misma postura intransigente, manifestándola en una representación elevada a don Mariano Luis de Urquijo, con fecha 26 de septiembre (7). De esta manera, las cabezas rectoras de la sociedad cordobesa se mostraron categóricamente contrarias a la restauración del teatro en la ciudad, si bien en el seno del Cabildo Municipal existía una facción favorable al teatro, la cual por medio de don Lorenzo Basabré, envió una representación extraoficial al Consejo de Castilla solicitando el permiso de apertura (8).

El hecho de que el Obispo muestre una actitud, a priori, adversa al teatro, nos sirve de criterio seguro para poder darle la catalogación ideológica de hombre conservador y tradicional frente a las corrientes de reforma y progreso que significaba la Ilustración.

Ayestarán y Landa rechaza cualquier clase de teatro; no critica una o algunas corrientes determinadas, sino que, despreocupándose de los aspectos estéticos, se opone terminantemente a las ideas que quieren hacer ver el teatro como vehículo de educación y cultura, viendo sólo en él perjuicios para la moral y costumbres del pueblo; participando, en este aspecto de la mentalidad general que embargaba al estamento eclesiástico, donde se dan muy raras excepciones.

La extensa representación del prelado, gira sobre tres puntos básicos: la propia naturaleza del teatro, carácter y conducta de los actores, y las peculiaridades y circunstancias de la ciudad de Córdoba, los cuales analiza para intentar demostrar que el teatro no conlleva «utilidad ni ventaja para la educación, cultura y fomento», y sí, por el contrario, muchos perjuicios.

La descripción y análisis del teatro está hecho, sólo y exclusivamente, desde su propia óptica moralista, donde no tiene cabida ninguna clase de teatro; refiriéndose a las obras de producción nacional, comenta:

«... aún en sus mejores tiempos donde están más estudiadas y más observancia del arte, en todas la moral está relajada, la libertad de obrar autorizada, las costumbres corrompidas, y disipadas... sin hablar de aquellas que sólo tenían para instrucción del pueblo el

(6) ANONIMO: **Anales...**

RAMIREZ DE ARELLANO, R., **El teatro...**, pp. 141-145. Las razones aducidas para su oposición fueron los motivos piadosos del P. Posadas y los perjuicios económicos que acarrearía a la ciudad.

(7) AGOC., **Ordenes del Consejo**, 1796-1799, t. 4, ff. 327-334.

(8) RAMIREZ DE ARELLANO, R., **El teatro...**, pp. 141-5.

mérito de la disolución, y de una libertad indigna, y escandalosa; de discursos llenos de insolencia y libiandad; de unos jóvenes impuros y deshonestos, de unos viejos sin juicios ni cordura; rufianes indecentes, mancebas seductoras, príncipes despreciables, en fin todas aquellas piezas famosas solamente por la licencia con que están escritas, y por que en los tiempos de un gobierno de poco poder y firmeza era común, como dicen los Historiadores, que cuanto más obscena era la Comedia, tanto más fuese aplaudida, queriendo imitar más la licencia de Plauto que la gravedad de Terencio...» (9).

Cuando parece reconocer que en otro tiempo sí hubo poetas y escritores que se esforzaron en desechar de la escena los enredos e infamias antes aludidas, nos sorprende con la misma intransigencia:

«... pero siempre se presentan en las tablas Príncipes débiles que pierden su Magestad y decoro al lado de un Bufón, sirviendo una tercería manifiesta que por lo aplaudido de sus chanzas equívocas, o manifiestamente libianas, es el sujeto más autorizado de una Corte; Ministros y privados, que sin respeto al Soberano, y vilmente sujetos a una desordenada pasión ejecutan y autorizan injustamente los caprichos de su Heroína; Militares altaneros y Capitanes que no tienen más moral que la de su espada; grandes señores sin poder representar otra virtud que la de satisfacer sus antojos. Un padre de familia burlado, una inocente seducida, o con una comunicación libre con su amante; pendencias, rencillas, enojos, engañada la Justicia pública, y aplaudido el engaño y celebrado por los espectadores» (10).

Continúa mencionando que igual que existen críticos de teatro que claman contra los corruptores del buen gusto —clara alusión al movimiento neoclásico (11)—, debería haber detractores de los corruptores de costumbres, asegurando que muy pocas, en este caso, se podrían representar; reiterando su única perspectiva moral: «... V. M. con sus reflexiones y noticias alcanzará bien, cuantas de estas composiciones se puedan contar libres de este contagio; presentándose en todas ridícula la virtud y la devoción; en que siempre sale ofendido el pudor, o tiembla de ser violado...» (12).

Su acérrima oposición y censura no va dirigida en exclusiva al teatro nacional, instaurado por Lope de Vega y que sigue gozando de la predi-

(9) AGOC., **Ordenes del Consejo**, 1796-1799, t. 4, ff. 327-334.

(10) *Ibid.*

(11) ALBORG, J. L., **Historia de la Literatura**..., p. 600. Pone de manifiesto que aun después de la caída de Aranda prosiguieron los esfuerzos por reformar el teatro en el aspecto literario y también de las condiciones materiales de la escenificación destacando la obra de Sempere y Guarinos, **Reflexiones sobre el Buen Gusto en las Ciencias y en las Artes**, la cual, publicada en 1782, tuvo una gran repercusión.

(12) AGOC., **O. del Consejo**, 1796-1799, t. 4, ff. 327-334.

lección del público español, sino que dedica algunas de sus líneas a las producciones europeas citando a Bossuet, lo cual nos da idea inequívoca de su pensamiento reaccionario y, en especial, al movimiento neoclásico francés, que se intenta abrir paso en España:

«... Bien sabido es que muchos sabios de los últimos tiempos, y reputados algunos por grandes filósofos, han hecho escrupuloso examen de las comedias más celebradas de los Teatros de las Naciones, sin excluir el francés; y juzgan que todos los compositores han perjudicado mucho a las costumbres..., convienen en que todas sus obras inspiran cierta inclinación a una desenfrenada libertad; y con pretexto de desacreditar la falsa devoción, hace zumba de la verdadera: que algunas de sus comedias son de las más escandalosas y atrevidas; y que reprehendiendo ciertas bagatelas exteriores, los verdaderos vicios del alma no sólo no los combate sino que los persuade. Por esta razón el grande Bossuet no podía sufrir que se defendiera, que las Comedias conforme están en el día, no se oponen a las buenas costumbres, y lo mismo siente de las más sublimes tragedias de su tiempo...» (13).

Concluye el análisis de su primer punto, sobre el que basa su oposición, preguntándose con cierta ironía acerca del poder edificante y educativo de las comedias más representadas, para conducirnos a la conclusión de su razonamiento; evidenciando su hostilidad preferentemente a las «comedias de santos», como fue general en el estamento eclesiástico:

«... ¿Qué conceptos deberá producir en un público el Diablo predicador con las insolencias, e impiedades de su Héroe?. ¿Qué instrucciones dará al pueblo el Mágico de Salermo, tan falto de regularidad como de doctrina verdadera?. ¿Qué virtud podrá imprimir la comedia de St.^a María Egipcíaca?. Pues si éstas son generalmente las piezas que gustan y acomodan a los Pueblos, que por la antigua y constante asistencia a sus teatros, parece que debían estar más instruídos y cultos, qué deberá esperarse de los que no han podido recibir las correcciones y doctrinas del teatro por no haberlo habido?»

A vista pues de estas reflexiones yo espero que V. M. se confirme en que si la más pura comedia no daña, no sirve de utilidad, y que siendo tan raras, y singulares las primeras, debe ser perjudicial su establecimiento en esta Ciudad...» (14).

Verdadera aversión muestra Ayestarán y Landa hacia los actores y actrices, a los cuales hace máximos responsables de los perjuicios que causa a la moralidad y costumbres de los pueblos la instauración del teatro. En la extensa crítica que les dedica pone de manifiesto sus oscuros orígenes y formación, los dudosos e indecentes modos de vida que llevan

(13) Ibid.

(14) Ibid.

y su desenvoltura provocativa y obscena en las tablas; todo ello descrito minuciosamente, utilizando todos los epítetos detractores posibles para darle más fuerza y gravedad a su censura. Alborg nos hace una puntualización al respecto: «Rechazar tales testimonios, alegando que eran producto de mezquinos criterios, es ignorar por entero lo que era el mundo de los corrales. Los estudiosos pueden afilar sus instrumentos estilísticos para revelarnos la belleza de una metáfora de Calderón o del autor que sea, pero la realidad de los tablados era muy otra cosa. Con excepciones bien contadas, las actrices de la época eran mujerzuelas, que se servían del teatro como cebo para pescar un protector —o varios, sucesivos o simultáneos— que les pusiera casa y les regalara joyas, vestidos y vajillas, al modo de las chicas de nuestros cabarets» (15). Veamos la coincidencia de la apreciación de Ayestarán y Landa, por lo que podemos tomarla como testimonio válido para el estudio de las representaciones teatrales en el siglo XVIII:

«... Estas gentes entran en esta carrera sin haber tenido ninguna educación, o porque no queriéndola, abandonan a su casa, y a los suyos; o porque desean gozar de más libertad; o por una criminal afición a alguna persona de la compañía. Sus primeros ensayos los tienen en pueblos pequeños, o en ciudades reducidas en que no pueden tener otros medios de fomentar los concursos, que con la licencia y desenvoltura, que siendo tan general en todos, la estiman como cualidad indispensable..., sus ganancias en esta primera época son cortas, pero por necesidad se han de presentar con brillantez y lujo y no vemos que tengan más que un medio para mantenerse en todas partes; en nada estudian más que proporcionarse apasionados que protejan sus excesos y aumenten sus fondos para sus joyas, y atavíos. Por una desgraciada preocupación las gentes principales de los pueblos tienen por punto de grandeza favorecer y obsequiar a los Actores y los aplausos y correspondencias de éstos encienden las inclinaciones de aquéllos. La libertad de sus casas, la franqueza íntima de su trato y sus criminales condescendencias son los lazos de estas gentes; ellas emulan siempre no de su arte de declamar, pero sí de seducir y atraer; se aborrecen cordialmente entre sí, porque no todos han logrado iguales adoradores, y en tal situación, por su libertad y malas artes trabajan en conseguir su mayor triunfo...» (16).

Termina el análisis de la vida privada de los cómicos afirmando que los que viniesen a Córdoba no diferirían mucho de los descritos, lo que agravaría, aún más, las ya disipadas costumbres de la ciudad. Suculentas son las líneas dedicadas a las propias formas y maneras de actuar en tablas, coincidiendo en su crítica con los reformadores del teatro del

(15) ALBORG, J. L., *Historia de la Literatura...*, p. 577.

(16) AGOC., *O. del Consejo*, 1796-1799, t. 4, ff. 327-334.

siglo XVIII, como Luzán o Clavijo y Fajardo —protegido de Aranda—, pero diferenciándose en su objetivo. Estos censuran el teatro barroco en su aspecto formal y estético; Ayestarán y Landa en lo moral. Ejemplo de ello es la figura del «gracioso»: Clavijo y Fajardo censura la caprichosa intervención de éstos, a cargo de los cuales corre tan sólo, de bien postiza manera, la parte cómica de la comedia (17). Don Agustín va más allá, resaltando la inmodestia e indecencia de sus interpretaciones:

«... Las actoras se ven en trajes que más sirve para manifestar desnudez y modelar las carnes que para cubrirlas con decencia; practican acciones que no son ni del carácter ni de la representación, pero sí inflaman al auditorio, buscando aplauso. Miran, no como deben, y sí buscan siempre con sus ojos a los conservadores de su disolución. Equivócanse de propósito, y la equivocación no es otra cosa que un dicho, palabra, o período torpísimo; ejecutan movimientos indecentes y obscenos: el papel del gracioso tan irregular a la mayor parte de las piezas como a la decencia y a la compostura exterior de los representantes: mas es un personaje, que insulta a la modestia pública, que enseña y corrije; a él, todo le es permitido, licencias en el hablar, confianzas indignas, tocamientos asquerosos, y palabras desordenadas; y si no tiene nada de esto no consiguen aplauso. Por mayor desgracia las más de nuestras comedias, si no digo todas, están tejidas sobre un suceso de amor, y como generalmente sus autores no presentan gradualmente este afecto con la teoría delicada de un filósofo; Viera V. M. representar todos los lances y sucesos con el furor de un apasionado, sus expresiones con más lascivia que el personaje que figuran, sus ternuras con más torpezas que un amante desatinado: y sus ademanes, suspiros y torneos con más grosería que los que permiten quizás las tinieblas de la noche: pero sin duda V. M. conocerá, porque sucede, que en todos los teatros siempre hay actores celebrados y aplaudidos, sin saber el arte de declamar más que lo que es común y notorio; pero a pocos de ellos se les oculta el de agrandar y entorpecer los sentidos del Pueblo. Así que por el porte y manejo de estas gentes, los discursos más serios y razonados, las verdades más sublimes y los preceptos más sencillos de la moral pronunciados por su boca en las tablas, se oirían con inmediato, y próximo peligro; y no puedo presumir por esta razón que permita V. M. la entrada de estos Predicadores en Córdoba...» (18).

El tercer punto de su argumentación cuenta con el respaldo de las declaraciones de los fiscales del Consejo sobre la conveniencia del teatro en las ciudades con cierto número de comerciantes, para honesto des-

(17) ALBORG, J. L., *Historia de la Literatura...*, pp. 550-607.

(18) AGOC., *O. del Consejo*, 1796-1799, t. 4, ff. 327-334.

ahogo de sus gentes, y lo que decretara Carlos III en 1774, a propósito de la controversia suscitada en Burgos: «... que semejantes representaciones sólo se pueden sostener en lugares de mucha población y riqueza, y pueden ser de intolerable gravamen en los de menos gente» (19). Siguiendo el espíritu de estas líneas y el de su propio convencimiento, describe con grandes pero precisas pinceladas la composición y constitución de la población cordobesa, para a continuación mostrar las inmediatas consecuencias económicas que, desde su óptica personal, ocasionaría a ésta la apertura de un teatro; sirviéndonos su descripción de precioso documento y testimonio para nuestra aproximación al conocimiento de dicha población:

«... La población de esta ciudad no es tanto como la de la capital del Reino, ni de otras ciudades, como Cádiz, Barcelona, Sevilla, Zaragoza y Valencia; la concurrencia de los extranjeros es ninguna, o rara: tampoco mantiene tropas acuarteladas sino solamente algunas partidas, que no aumentan el número de ciertas gentes, a que por su ociosidad sea menester proporcionar distracciones; porque solamente las Milicias Provinciales concurren a su tiempo; tampoco hay un comercio que ocupe a muchas personas y haga girar mucho el dinero, la industria es bien escasa: faltan también Tribunales Supremos, y por consiguiente Pleiteantes, Pretendientes y Curiales: su Población pues se reduce a diferentes hacendados, y Mayorazgos con muchas tierras y haciendas: los menestrales necesarios al número de sus Pobladores; pocos comerciantes, muchos jornaleros y peones; mercaderes y varios labradores. Como el número de propietarios no es proporcionado a su término y a las campiñas que le rodean; V. M. juzgará que no es pueblo por lo general en que sus vecinos en la mayor parte estén sobrados de tiempo y dinero: Esta Ciudad tan grande y célebre en otros tiempos no se halla en aquel estado de población y riqueza en que según nos dicen los Políticos, produciría alguna ventaja un Teatro. No faltan riquezas de alguna consideración pero en pocas manos; y por esta razón en ellas deberían buscarse medios de ocupar a más gentes y personas; y no proporcionar distracción a las ocupadas: deberían promoverse las artes y medios de adquirir la utilidad y el interés; pero perjudicaría mucho el establecer y autorizar uno que agotase el que adquiere el común de las gentes.

Un teatro debe suponer en una ciudad un grado de riqueza y conveniencias cuyo desagüe no perjudique a sus vecinos; y aún en el caso de que éstos lo adquiriesen por las artes de la verdadera industria; no dudo que V. M. opinará que no acomodaría a semejante Población: es preciso pues, que al cabo del año la población de

(19) DOMINGUEZ ORTIZ, A., **Sociedad**..., p. 485.

una ciudad tenga mucho de suplefluo (sic), o a lo menos no necesario, a fin de que las diversiones que se le ofrezcan, no produzcan un perjuicio visible al estado de sus conveniencias. No estamos señor en tales circunstancias en esta ciudad: yo deseara que se considerasen los fondos que en las temporadas del año se necesitan en ellas para la Subsistencia del Teatro y Cómicos; no deben ser cortos estos fondos para una compañía mediana: pues ciertamente estas cantidades serían otras tantas, que sacadas de las que circulan en esta Población, harían mucha falta en ellas, y escasearían las comodidades e intereses de muchos artesanos y menestrales; y otros individuos de la industria que no se hallan con muchos sobrantes.

No disminuye esta consideración, la de que las comedias es una diversión puramente voluntaria, y contribuyen solamente a ellas los que tienen medios y quieren usar de ellos. A V. M. no se le oculta que cuando las diversiones se aumentan en una ciudad, sus vecinos todos, pudientes y no pudientes, consideran menos las ventajas propias de sus haberes que la privación de la diversión: es un lazo en que todos caen y una oferta a que ninguno se niega: es preciso desconocer los estímulos que nos mueven y empujan para creer que gastan en diversiones solamente los que viven cómodamente: el teatro tampoco es un espectáculo público, como otros que se ofrecen en los pueblos en algunos días del año, es perpétuo y constante, y éste es un nuevo obstáculo en estas capitales reducidas; porque es una lima sorda que no se siente; y un gasto diario que no cansa; pero destruye lentamente a quien no abunda en comodidades.

No son estos los gastos que solamente producen los teatros, producen otros tan ciertos como contrarios a la industria popular: ellos obligan a las concurrencias diarias; y por una necesidad aumentan el lujo y promueven en las familias nuevos gastos para vestirse y presentarse en la concurrencia: éstos deben recaer necesariamente en géneros y materiales que no son de las artes y trabajos de la ciudad ni de su Reino: y quizá serán géneros del extranjero; no es fácil determinar la suma que consumirán estas materias, ni por consiguiente los caudales que saldrían anualmente de esta ciudad a manos de extranjeros; Vea V. M. la utilidad que acarrearía a la industria un teatro en ella; y llegaría V. M. a conocer puntualmente sus perjuicios; si pudieran numerarse las familias y personas que concurren diariamente, de los peones, jornaleros y trabajadores del campo a mis puertas para procurar su subsistencia con un cuarterón de pan que se les franquea; el cual en las temporadas de escasez o abundancia de aguas es el principal medio de su manutención...» (20).

Este determinante económico ocupaba, sin duda, para Ayestarán y

(20) AGOC., O. del Consejo, 1796-1799, t. 4, ff. 327-334.

Landa, un lugar secundario dentro de su criterio adverso al teatro, pero era consciente de su mayor impacto ante el gobierno, que si sólo argumentaba motivos piadosos.

Antes de concluir, manifiesta nuevamente su acerba oposición ante la idea, mantenida por los ilustrados, de que el teatro es un medio y vehículo de educación y civilización de las masas, estableciendo la diferencia entre las ventajas que reporta lo que para él es verdadera cultura, y la contribución que ocasionaría el teatro a la sociedad cordobesa:

«... Pero, señor, no quiero dejar sin satisfacer una de las reflexiones principales, con que se querrá sostener ciertamente el establecimiento de las comedias en esta Capital: dirán que las comedias acarrean la cultura y la finura de los vecinos; que se civilizarían; y aumentarían las ventajas del trato. Yo no dudo, señor, que los concursos serían más lucidos y brillantes, que la comunicación por los conocimientos y amistades que fomentan a aquéllos, ganaría terreno; que aprenderían nuevos modos de vestirse y presentarse; pero dudo que la verdadera cultura de las ciudades y vecinos consista en ciertos y ciertos trajes, en determinados modos de andar; y en puras exterioridades. La cultura verdadera es la que aumenta los frutos y ventajas recíprocas de la sociedad y da un grado de perfección a las Ciencias y a las Artes. Confúndense comúnmente la cultura y el lujo; y si éste es perjudicial las más de las veces, nunca lo es aquélla; convingo en que los cordobeses con las comedias serían más variados en sus trajes y modas y se harían más universales éstas, las tonadillas y los sainetes: Y vea V. M. toda la civilización que sacarían por fruto. Así que, o es menester no conocer la verdadera cultura, o creer que los cordobeses adelantan poco en ella; bien advierte V. M. que nuestra nación ha tenido otro grado de cultura en la grande época que le ocupó en el siglo diez y seis: y cierto que no la había adquirido por teatros ni comedias...» (21).

Finaliza su exposición resumiendo los puntos principales en los que basa su oposición, y esperando que continúe en vigor la real orden de Carlos III que suprimía el teatro en Córdoba.

Como fácilmente podremos observar, la crítica de Ayestarán y Landa hacia la representación teatral coincide plenamente en muchos puntos con las ideas reformistas de la época. Sempere y Guarinos, Jovellanos, Urquijo, Leandro F. de Moratín, Santos Díez González y las críticas literarias de los periódicos **Memorial Literario**, **Diario de Madrid**, **El Comercio de Madrid**, y **La Espigadera**, subrayan el inconveniente de que los cómicos seleccionen las obras que han de representar, pues las eligen a la medida de su capricho o posible lucimiento, prescindiendo de toda calidad y decoro artístico; señalan insistentemente las impropiedades en

(21) *Ibid.*

la representación y la falta de respeto a la más elemental verosimilitud; atacan sobre todo la calidad de los actores, horros de todo estudio y preparación, como si el arte de actuar en el escenario no la requisiese; sus manoteos y excesos declamatorios... etc. (22). Esto evidencia que la crítica de don Agustín refleja la situación real del Teatro español en esos momentos.

La diferencia de una y otra crítica es palpable. La postura de Ayestarán y Landa es oposición a toda clase de teatro, pues se esfuerza en demostrar que en ningún tiempo el teatro ha sido educativo, moralizante o de alguna utilidad, y por tanto persigue su extinción; la fácil censura de los defectos de que adolecía el teatro de su siglo es un argumento más de su razonamiento, pero no el determinante. Sin embargo, los reformadores aludidos critican los mismos defectos, incluso la inmoralidad, para erradicarlos de la escena y hacer del teatro un verdadero vehículo cultural. Utilizan los mismos medios pero con distintos fines.

Jovellanos en su informe titulado **Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España**, que fue leído ante la Academia de la Historia en 1796, critica el teatro con más crudeza y mordiente que Ayestarán y Landa, y en todos los aspectos: literario, moral, material, etc. (23), y está de acuerdo en que en esta situación el teatro no conlleva cultura, pero su propósito es el de una reforma radical y completa, ya que para él «El teatro es el domicilio propio de todas las artes; en él todo debe ser bello, elegante, noble, decoroso y en cierto modo magnífico, no sólo porque así lo piden los objetos que presentan a los ojos, sino también para dar empleo y fomento a las artes de lujo y comodidad, y propagar por su medio el buen gusto en toda la nación» (24); esta es la diferencia esencial entre la crítica ilustrada y la reaccionaria.

Sin embargo, el gobierno ilustrado, haciendo caso omiso a estas proposiciones, concede licencia, por real orden de 17 de octubre de 1799, a don Casimiro Montero para establecer un teatro en la ciudad, a cuyo efecto el Ayuntamiento cederá un solar a propósito en el centro de la misma (25). Domínguez Ortiz, refiriéndose al tema en el reinado de Carlos III, afirma que sus ministros tomaron la defensa del arte escénico por un doble motivo: defensa de las regalías contra los eclesiásticos que trataban de prohibir una actividad pública y convencimiento del valor educativo del teatro (26). Indudablemente estas motivaciones pervivieron en

(22) ALBORG, J. L., **Historia de la Literatura...**, pp. 600-607.

(23) *Ibid.*, pp. 601-605.

(24) JOVELLANOS, **Obras escogidas**, I, "Clásicos Castellanos", Madrid, 1935, p. 498.

(25) ANONIMO: **Anales...**, RAMIREZ CASAS-DEZA, L. M., "Historia del Teatro en Córdoba", p. 53, da como fecha de licencia la de 7 de enero de 1799. Apellida al empresario Casimiro CABO MONTERO, y refiere que éste construyó el teatro en un solar propio del Duque de Rivas.

(26) DOMINGUEZ ORTIZ, A., **Sociedad...**, p. 484.

la época que nos ocupa, pero además las circunstancias del momento van a reforzar estas motivaciones: los proyectos reformistas cristalizaron en el plan de reforma del teatro, que en 1796 propuso don Santos Díez González, profesor de Poética en el Colegio de San Isidro de Madrid y censor oficial de los teatros de la Corte, al Consejo de Castilla, y que fue aprobado por Urquijo en noviembre de 1799. En él entre otras cosas, se daba la dirección de los teatros a una Junta, de la cual el general Gregorio de la Cuesta fue nombrado presidente, Moratín director —aunque dimitió—, y Santos Díez censor (27). Lógicamente este ambiente reformador induciría a la concesión de licencias de apertura de teatros como primer paso.

No conocemos, a nivel oficial, la reacción del prelado ante la real orden, pero muy pronto nos deja entrever su aversión y acérrima oposición, con ocasión de la solicitud de Casimiro Montero a fin de obtener licencia del Obispo para trabajar en la construcción del teatro durante los días festivos, y poder inaugurarlos el día de Pascua de Resurrección. El testimonio le llega a don Agustín el día 20 de diciembre, comunicado por don Luis de Herrera, regente corregidor de Córdoba, y contesta el 24 del mismo (28). En ésta, aunque intenta contestar según las leyes y preceptos canónicos, se puede leer entre líneas su indignación, aumentada por, lo que él juzga, osadía de dicha solicitud; en definitiva niega tal licencia porque, además de que ni consiente ni autoriza que se falte al precepto, supone indiferente al pueblo que el teatro se abra quince días antes o después, no siendo de urgente y verdadera necesidad pública.

A pesar de todo, el teatro, erigido frente al convento e iglesia de religiosas del Corpus Cristi (actual calle de Ambrosio de Morales), celebra su apertura, como estaba previsto, el día 13 de abril de 1800, domingo de Pascua de Resurrección, iniciándose así una corta pero intensa temporada teatral, rebasando el centenar de obras representadas; en las cuales, y a pesar de su heterogeneidad, podemos observar la permanencia en el gusto del público por el drama barroco (véase el apéndice). Ramírez de Arellano nos describe la composición y estructura del edificio que fue conocido hasta su destrucción con el nombre de Teatro Principal:

«Frente al escenario, en el centro de la herradura, estaba el palco de la ciudad.

Contaba el teatro de plateas, palcos principales y una galería en lo alto, cuyo frente ocupaba la cazuela. A los lados de esta galería había algunos palcos segundos, y entre éstos y el centro, o sea la cazuela, había unos espacios con gradas que se llamaban las tertulias y eran considerados como localidades preferentes. El telón de boca tenía pintado el monte Olimpo y en la cumbre el caballo Pe-

(27) ALBORG, J. L., *Historia de la Literatura...*, p. 606.

(28) AGOC., *O. del Consejo*, 1796-1799, t. 4, ff. 319-325.

gaso. Por encima había un letrado que decía: «Canendo et ridendo corrigo mores» (29).

La oposición clerical no había claudicado con la real orden; la apertura y representaciones teatrales desencadenaron la ofensiva de predicadores y confesores contra lo que ellos creían elemento perturbador y corruptor de costumbres, causando el lógico impacto en el religioso pueblo, y redundando, a su vez, en una menor asistencia de público a los espectáculos (30).

Lógicamente el empresario, Casimiro Montero, salió en defensa de sus intereses, elevando quejas y acusaciones contra aquéllos al Supremo Consejo, lo cual motivó la real orden del 11 de junio de 1800, que por medio de don Gregorio de la Cuesta, gobernador del Consejo, le fue comunicada al Obispo (31). La intransigencia del gobierno en la defensa de la regalías, le indujo a tomar las quejas del empresario al pie de la letra, y la real orden tiene cariz de verdadera acusación por insubordi-

(29) RAMIREZ DE ARELLANO, R., *El teatro...*, pp. 147-148. RAMIREZ CASAS-DEZA, L. M., "Historia del Teatro en Córdoba", pp. 53-54, sitúa el teatro frente al Corpus Christi, y atribuye la suspensión de las comedias durante el verano de 1800 a la epidemia originada en Cádiz.

(30) Es curioso constatar el cambio de actitud de la Iglesia española respecto al teatro, en el paso de los siglos, y más concretamente en la Iglesia de Córdoba, cuya remota tradición la manifiesta el manuscrito n.º 80, de la biblioteca de la Catedral, descrito en el **Catálogo de los manuscritos e Incunables de la catedral de Córdoba**, y objeto de estudio por José López Yebes: "Una representación de las Sibilas y un Planetus Passionis en el ms. 80 de la Catedral de Córdoba", **Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos**, LXXX, n.º 3 (1977), pp. 545-568. Dicho manuscrito está fechado hacia 1400.

El primer síntoma de oposición lo encontramos en las constituciones sinodales de 1520, aunque se refiera al teatro religioso o autos sacramentales. Dice así: "... Hallamos que muchas veces en algunas yglesias y monasterios assi de la ciudad de Cordoua como de todo el dicho nuestro obispado so color de commemorar cosas sanctas y contemplatiuas fazen representaciones de los misterios de la natiuidad y de la passion y resurreccion de nuestro señor redemptor y saluador iusu cripto: e se fazen de tal manera que comunmente prouoca mas el pueblo e diuersion y distraccion de contemplacion que no lo atraen a deuocion de la tal fiesta y solemnidad: a lo que peor es que alli se dizen palabras deshonestas e de gran dissolucion. Por ende nos desseando extirpar de la yglesia todo escandalo: ...ordenamos y mandamos que las tales representaciones de aqui adelante no se fagan so pena de dos mil marauedis...". AGOC., **Biblioteca Episcopal de Córdoba**, Constituciones Sinodales del Obispado de Córdoba, (1520), Capítulo XII.

El control de las predicaciones sobre el teatro por parte del empresario nos lo describe RAMIREZ DE LAS CASAS-DEZA, L. M., "Historia del teatro...", pp. 53-54, del modo siguiente:

"Entre tanto Don Casimiro Cabo Montero procuraba impedir que se retrajese a los cordobeses de frecuentar el teatro, pues la falta de concurrencia la atribuía a las exortaciones de los predicadores que declamaban contra las comedias; y así, patrocinado de un Escribano y un Abogado (que creemos fuesen don Lope Valero y don Manuel Serrano) iba en compañía de estos y de otros sus parciales a las Iglesias para oír a los predicadores y poder deponer contra ellos en caso que declamasen contra las representaciones teatrales".

(31) AGOC., **Ordenes del Consejo**, pp. 1796-1799, t. 4, fol. 293. RAMIREZ CASAS-DEZA, L. M., "Historia del Teatro...", p. 54, da como fecha de la real orden la de 11 de marzo de 1800.

nación y desacato a la autoridad real. Comienza dicha real orden recordando la licencia real del empresario para esta actividad en Córdoba, y la idea de que el rey considera conveniente en los pueblos de crecido vecindario estas representaciones, para honesto desahogo de las gentes y evitar el ocio; pasando así a la directa acusación:

«... a pesar de la Real Determinación ha llegado a su real noticia que algunos eclesiásticos se oponen abiertamente... profiriendo en los púlpitos las más injuriosas invectivas contra el teatro, sus actores y concurrentes, abusando de tan sagrado Ministerio para comprometer la autoridad del Monarca... turbar las conciencias, y tranquilidad pública y causar contra toda Justicia perjuicios irreparables al referido Montero que afianzado en la Real facultad que le está concedida había invertido inúltimente tan crecidos caudales. Que públicamente se ha amenazado con negar la absolución en el confesionario a toda persona que concurra al teatro por el mero hecho; y con la misma publicidad se ha sentado con injuria positiva de los Ministros del Rey por algunos oradores ser subrrrecticia la Real Orden comunicada para dicho establecimiento: distinguiéndose en esta tan imprudente y punible animosidad el Canónigo de la Colegiata de San Hipólito don Mariano Sáe(n)z en el sermón que predicó el 16 de mayo último en la Parroquia de San Andrés...» (32).

Concluye la orden encomendando al prelado que, siguiendo el espíritu de la real cédula de 18 de septiembre de 1766, tome las medidas oportunas para contener a los predicadores y confesores, pidiéndole, a su vez, informes sobre los hechos. La mencionada real cédula manda que los eclesiásticos en su ministerio deben infundir al pueblo los principios de amor y respeto a los soberanos y gobiernos; sufriendo las penas consecuentes los que se empleen en la murmuración o difamación (33).

Ayestarán y Landa se encontraba, por este tiempo, en Visita Pastoral por los pueblos de la Sierra y delega en su Provisor y Vicario general la misión de recopilación de datos e información oportuna para dichos cargos, juzgando de antemano excesivas y exageradas tales acusaciones y quejas.

El Vicario pide informes al censor de comedias, así como a algunos de los predicadores que más se han destacado, entre ellos el citado don Mariano José Sáenz. Dichos informes son testimonios evidentes de la mentalidad del clero cordobés —al menos de un gran sector—, ofreciendo a la vez noticias de la constitución del teatro en Córdoba.

A tal efecto el Pbro. don José Camacho, nombrado por los Diputados de teatro como Previsor y censor de las comedias, envía su informe al Vicario general, en el que expone la situación del teatro de Córdoba

(32) AGOC., **Ordenes del Consejo**, pp. 1796-1799, t. 4, fol. 293.

(33) *Ibid.*, ff. 299-300.

respecto a las ordenanzas y normativas por las que él tiene que velar (34).

Comienza su representación declarándose conocedor de la materia teatral y no ser de los que «juzgan ser malo el teatro bien arreglado»; continúa haciendo unas reflexiones sobre la evolución y decadencia del teatro desde sus orígenes en la Antigüedad, producida ésta por haberse abandonado los principios de resaltar la virtud y las funestas consecuencias de los vicios, utilizar la materia amorosa sin conexión con el amor de Dios, por lo que «los entremeses, sainetes, tonadillas y las cantarinas y bailarinas son las piezas más escandalosas y viciosas, y las que más influyen en el vulgo por sus bufonadas y alboroto en el patio...»; y, por haber perdido la modestia tanto actores como actrices. Pasando a continuación a denunciar las anomalías del teatro de Córdoba:

— Las disposiciones de «... las conversaciones del Lauriso Tragien- se, recomendadas por la superioridad para el arreglo y decencia de las piezas, no se cumplen en nuestro Teatro...».

— Se infringe continuamente las normativa dada en la real cédu- la de Felipe V, del 19 de septiembre de 1725; siendo el principal infrac- tor el primer actor, que es el propio empresario, el cual elige y represen- ta las obras sin sujeción a su censura.

Por todo lo cual, y cansado de debates y problemas con los cómicos para hacer observar las reglas y ordenanzas en pro de la moralidad e instrucción pública, presenta irrevocablemente su dimisión como censor.

El peso de la acusación gubernamental recaía, evidentemente, sobre los predicadores, los cuales respondieron enérgicamente en su propia de- fensa. Don Mariano José Sáenz, canónigo de San Hipólito y el más vehe- mente detractor del teatro, envía su representación al Provisor general con fecha 25 de junio (35), y Fr. Francisco Aguilar, Pbro. del convento de San Pablo, también destacado orador, el 28 del mismo (36). Ambos alegatos, aunque de distinta forma, tienen una estructura y contenido muy similares. Enumeran las fuentes bibliográficas en las que basan su pen- samiento respecto al teatro, denuncian las obras representadas, que juz- gan más discrepantes, y lógica y consecuentemente demuestran su ino- cencia en el aspecto más grave de la acusación, como es la insubordina- ción a la autoridad del rey y sus ministros.

Las fuentes en las que se basa Don Mariano José Sáenz las enumera de la siguiente forma: «... Sagradas Escrituras, Concilios, Santos Padres, Teólogos y Canonistas, el Sr. Ramos del Manzano, el V. Sr. Crespide Borja (en su retractación), Pignatelli (tm. 8 consult. ult.), el V. Sr. Palafox (carta 1 a los curas de su Diócesis. 10), el P. Calatayud con otros mo- dernos y las Reales Ordenes de 1598, 1646, 1725, 1751, 1753 y las de Car-

(34) *Ibid.*, ff. 303-309.

(35) *Ibid.*, ff. 310-311.

(36) *Ibid.*, ff. 312-318.

(37) *Ibid.*, ff. 318-319.
(38) *Ibid.*, ff. 319-320.
(39) *Ibid.*, ff. 320-321.

los III...». Fr. Fco. Aguilar cita a Pignatelli, Natal Alexandro, Villalpan-do, Palafox, Concina, Calatayud, Señeri, Tournelli y Bossuet (37).

Como podemos observar se trata de autores, por lo general, tradi-cionalistas, conservadores, e incluso algunos regalistas. Sin embargo, del autor de quien están más profundamente imbuídos —lo citan continua-mente— es el V. P. Palafox, hombre que siguió gozando de la admiración y veneración de gran parte de la cristiandad española de la segunda mitad del siglo XVIII, e incluso es conocida la particular devoción que le profesaba Carlos III.

Basándose en éstos, reiteran la fuerza y veracidad de su doctrina al no mantener el teatro los principios de moralidad y virtud observados en dichos autores y ordenanzas. Fr. Fco. Aguilar demuestra gráficamente la fe que les profesa, reproduciendo unos párrafos de su sermón:

«... En trayendo a los Padres de la Iglesia, Concilios y Teólo-gos que he citado, y quemandos (sic) delante del Templo donde nos hallamos... si con sus cenizas perece su autoridad, cesaré yo de hablar y sostener su doctrina...» (38).

Don Mariano reafirma su postura crítica hacia el teatro argumen-tando la idea de que si Carlos IV trata de reformarlo es porque existe algo en él que necesita reforma:

«... y si no no daría licencia al empresario con la cortapisa de que representara comedias que instruyeran a la juventud ridiculizan-do el vicio e infundiendo amor a la virtud...» (39).

Expuestas sus ideas respecto a los grados de moralidad e instruc-ción pública que debieran reinar en el teatro, manifiestan la contradic-ción existente entre éstas y las obras concretas representadas en Córdo-ba, destacando algunas. Don Mariano refiere las inmoralidades y falsos principios que contienen las obras como **El Desdén con el desdén**, **La Ra-quel** y **El Príncipe tonto**, coincidiendo Fr. Fco. Aguilar en las dos prime-ras, el cual tras destacar las sanas intenciones del rey en la reforma del teatro, hace este jugoso comentario:

«... no sé que el representar las piezas del **Desdén con el desdén**, **Dar la vida por su amante**, **La Raquel** y otras de este jaez y espíritu sea una fiel realización de las ideas del soberano».

«En la primera vemos puestos en lid las Pasiones más domi-nantes del hombre, con mucha aptitud para despertar el germen de ellas en los espectadores a fuerza del aliciente que incluye el arti-ficio cómico, y representación patética del teatro. En la segunda vemos a una víctima indignamente determinada a sacrificarse por un motivo u obsequio amorio, impuro, lascivo, representando las

(37) Ibid., ff. 310-318.

(38) Ibid., ff. 312-318.

(39) Ibid., ff. 310-311.

finezas del amor mixtas con una repetida transgresión de los divinos preceptos. Y en la tercera, los amores ilícitos y desordenados de un Soberano, sus frágiles deslices, la entrega de su voluntad y mando en el de una hebrea, y el arrojado temerario de sus vasallos arrestados a acometer un homicidio o asesinato dentro del sagrado de su propio palacio, con otras miles ideas de insurrección contra el respeto, subordinación, concepto y decoro que debamos tener y profesar a los Reyes y potestades superiores...» (40).

Resulta paradójico ver censurada por el clero del XVIII la comedia **El desdén con el desdén**; la obra más importante de Agustín Moreto, sacerdote del siglo anterior, cuya nota esencial de su teatro es la elegancia y la gracia delicada, pero es lógico si tenemos en cuenta la continua denuncia de inmoralidad contra el teatro de Calderón, en cuya línea se encuentra Moreto, que parten de moralistas y teólogos del siglo XVIII. La crítica y censura a la **Raquel**, de García de la Huerta, viene a sumarse a las muchas recibidas a lo largo de la geografía española desde su representación en Madrid (1778), donde a los cinco días de su estreno fue suspendida por orden gubernamental, dado el carácter subversivo, tanto en el aspecto moral como político, que para la época significaba su contenido (41).

Especial virulencia tienen las líneas dedicadas a manifestar su inocencia como transgresores del espíritu de obediencia y sumisión al soberano y sus ministros. Ambos coinciden en deducir, por todo lo expuesto, que los verdaderos infractores, en este aspecto, son los cómicos y empresarios: «... el representar tales piezas en Córdoba no se opone a las reales intenciones de S. M. ¿y el que los predicadores declamen contra su representación porque en ellas se quebrantan las leyes de las dos Majestades, se juzga por los actores una enormísima contradicción de sus venerables decretos? ... combinemos los bellos efectos de uno y otro celo...» (42).

Finalmente, no se olvidan de resaltar que son muy frecuentes los sermones en los que realizan expresivos panegíricos de la bondad y virtud del rey, incitando a su obediencia, respeto y contribución, así como condenan a sus difamadores.

Concluida la Visita Pastoral a la Sierra, Ayestarán y Landa toma

(40) *Ibid.*, ff. 312-318.

(41) La polémica que despertó **La Raquel** ha sido objeto de numerosos estudios, y sólo citaremos a Ph. DEACON, "García de la Huerta, Raquel y el motín de Madrid de 1766" en **Boletín de la Real Academia Española**, LVI, cuaderno CCVIII, 1976, pp. 369 y ss. P. DEMERSON, "Un escándalo en Cuenca" en **B.R.A.H.**, XLIX, pp. 317-328. R. ANDIOC, "La Raquel de Huerta y la censura" en **Hispanic Review**, 43, 1975, pp. 115-139. Sobre las puntualizaciones de moralistas y teólogos respecto al teatro puede verse la excelente síntesis de R. M. de HORNERO, "Teatro e Iglesia en los siglos XVII y XVIII" en **Historia de la Iglesia en España**, IV, Madrid, B. A. C., 1979, pp. 309 y ss.

(42) AGOC. O. Consejo, pp. 1796-1799, t. 4, ff. 312-318.

cartas en el asunto, mandando reunir un expediente con una información exhaustiva de todos los problemas que haya suscitado en Córdoba la apertura del teatro, para cumplimentar la referida real orden del 11 de junio. Unas tercianas, que le obligan a postrarse en cama, aplazan su efecto hasta el 20 de septiembre, fecha en que eleva una representación al Gobernador del Consejo, don Gregorio de la Cuesta (43).

El contenido del manifiesto tiene una estructura concreta: acérrima defensa de sus predicadores, manifestando su adhesión a la actitud de éstos; descripción del estado del teatro en Córdoba; crítica del carácter y personalidad del empresario y conclusiones lógicamente adversas a la continuidad del teatro en la ciudad.

El primer tema que aborda es la defensa a ultranza de sus oradores. Esta postura es adoptada por Ayestarán y Landa por un doble motivo: en primer lugar, es copartícipe de las mismas ideas, como lo atestiguó en la representación enviada a Urquijo, y, en segundo lugar, su política defensiva ante el excesivo intrusismo del Estado en su jurisdicción eclesiástica. Serán varias las ocasiones en las que responde de igual manera ante acusaciones al clero cordobés procedentes del gobierno. Esto no le impide colaborar materialmente con el Estado, pero se manifiesta sumamente celoso de las atribuciones que tradicionalmente ha ostentado la Iglesia (43 bis).

Después de hacer referencia a la ligereza, ardor y exaltación con que se llevan a cabo las disputas surgidas en el pueblo ante temas polémicos como el del teatro, evidencia la forma consecuente y razonada en la que se han pronunciado los predicadores, desmintiendo, a su vez, la veracidad de las acusaciones:

«... por este ardor que apareció en los primeros días de las representaciones teatrales en esta ciudad y que encendió los ánimos de algún cómico interesado o algún joven distraído, no crea V. E. que trascendió a los oradores sagrados tan temeraria y atrevidamente como han querido representar a S. M. sorprendiendo su real ánimo algunos injustamente quejosos. Persuádase V. E. que los oradores de esta ciudad no son tan arrojados como se relaciona en su respetable orden, ni los cordobeses tan atrevidos, que no temiesen publicar con expresiones e inyectivas tan injuriosas al Soberano y sus Ministros sus diferentes opiniones; esta ciudad obediente por su constitución y carácter no ha tenido hijos tan atrevidos y desleales. Protesto a V. E. que he examinado con más cuidado y detención que el que se quejó a S. M. de lo que se dijo, publicó y predicó en los primeros días del teatro por los Eclesiásticos de esta ciudad; y pue-

(43) *Ibid.*, ff. 317-342.

(43 bis) SANCHEZ GARCIA, Luis E.. D. Agustín de Ayestarán y Landa, obispo de Córdoba (1796-1805), memoria de licenciatura.

do asegurar a V. E. que no hay verdad en que algunos eclesiásticos se opusiesen abiertamente a que tuviese efecto la representación teatral, profiriendo en los púlpitos las más injuriosas invectivas contra el Teatro, sus actores y concurrentes abusando de tan Sagrado Ministerio para comprometer la autoridad del Monarca y turbar la tranquilidad.

Bien conoce V. E. que esta delación es muy vaga y general, y que sin disputa es muy abultada para que no sea calumniosa; yo me he informado detenidamente de los oradores que han hablado del Teatro; he averiguado algún eclesiástico que otro que predicó de la misma materia y he examinado las proposiciones que profirieron; y me lleno de sentimiento al considerar la manera atrevida con que se ha querido inquietar las autoridades superiores y sorprender tan fraudulentamente el Corazón Religioso del Soberano...» (44).

Tras puntualizar el hecho de que no profirieron palabra alguna sobre el tema hasta que no comenzaron las representaciones y vieron las consecuencias, continúa el prelado:

«... tres fueron los oradores que se distinguieron en esta ciudad por sus reflexiones contra el teatro y comedias, dos Regulares y un Eclesiástico, pero ninguno de ellos se atrevió a decir que era subreticia la orden Real comunicada al Ayuntamiento para la formación del teatro, ninguno amenazó a los concurrentes con negarles la absolución en el confesionario, ni ninguno dirigió las invectivas injuriosas que se suponen contra los actores y concurrentes: ni aun el canónigo de la Real Colegiata de San Hipólito Don Mariano Sáenz que es el único orador sagrado que se nombra en la Orden, más notado y distinguido por sus exaltados discursos. Es bien notorio en esta ciudad la probidad de este sacerdote y bien ajustada la conducta y juicio en sus sermones y conversaciones: no parece creíble si no que la malignidad y la ignorancia grosera se han desencadenado para zaherir y arroblar el crédito y buen nombre de estos sacerdotes tan útiles a la Religión y al Estado...» (45).

Reafirmando estas aseveraciones, Ayestarán y Landa reproduce las ideas argumentadas por dichos predicadores, las críticas y censuras a las obras concretas representadas, etc., insuflándolas y enriqueciéndolas con su personal y completa adhesión. Evitamos la reiteración por haber sido expuestas anteriormente.

Personal aportación es el juicio que le merece el empresario Casimiro Montero, que hace las veces de primer actor, y al que juzga como el principal protagonista de los desórdenes y altercados en torno al tema

(44) Ibid.

(45) Ibid.

del teatro, por su conducta pública (46). Don Agustín la pone de manifiesto, alternando la ironía y la crítica mordaz, para que se pueda tener un juicio de valor a la hora de examinar sus denuncias y quejas contra el clero:

«... Yo ignoro si efectivamente hay nombrado censor hoy — recordemos que había dimitido— o solamente se ha confiado a la instrucción dramática y sentimientos morales del primer galán de este Teatro la elección de las piezas que debe representar su compañía. No hay duda que en este caso esta ciudad debe esperar ver a sus cómicos publicando muchas luces y doctrinas sobre las costumbres públicas de su Pueblo...» (47).

Seguidamente, el prelado, relata la actuación y conducta observada por el referido empresario desde que obtuvo licencia para la apertura del teatro. Refiere la divulgación y publicación de «... proposiciones injuriosas y chistes poco religiosos» que hizo a raíz de la pretensión de las religiosas del Corpus Cristi para que como «en otro tiempo» se trasladase el corral de comedias a otro lugar dados los inconvenientes de estar junto al convento (48); comenta la difamación del canónigo de San Hipólito «... ofendiendo con desatención la reputación que le han dado a este Religioso sus Virtudes y Santo Celo...» y la forma imperativa en la que solicitó permiso para trabajar en las obras durante los días festivos; mas no terminan así las referencias:

«... nada da a conocer tan completamente la circunspección y moderación de este cómico como ese papelito original en que quiere describir a las principales autoridades y comunidades de esta capital...» (49).

El pasquín a que hace referencia, apareció en las esquinas de Córdoba en los momentos en que las controversias sobre el teatro estaban en su punto álgido, incluyéndolo el Obispo en el expediente como prueba concluyente:

«Quién es el Obispo = Un ateista.
 El Cabildo = Amancebado.
 El Ayuntamiento = Bárbaro.
 La Inquisición = Inútil, maldita.
 Predicadores = Escandalosos.
 Clérigos = Timos.

(46) RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *El Teatro...*, 151-153. Nos refiere la cantidad de deudas que Casimiro Montero había contraído con los principales de la ciudad, los problemas de éstos para cobrar las sumas, y los altercados del referido empresario con el Ayuntamiento.

(47) AGOC., *O. Consejo*, pp. 1796-1799, t. 4, ff. 317-342.

(48) Véase RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *El teatro...*, pp. 122-125, donde transcribe el informe enviado por los priores del convento del Corpus Christi al Ayuntamiento en 1782, sobre los perjuicios que ocasionaba a la comunidad la proximidad del teatro.

(49) AGOC., *O. Consejo*, pp. 1796-1799, t. 4, ff. 317-342.

Frtales = Foragidos.

Señoras = Putas.

Y esto es bueno en Córdoba y la Comarca mala /vete Cordovilla noramala» (50).

La paternidad que le atribuye Ayestarán y Landa, desecha la idea de la existencia en Córdoba de corrientes y fuerzas de oposición considerables, pues incluso «los graves desórdenes» que hubo al comienzo de la controversia, según reconoce el obispo, fueron comandados por el empresario; continúa el comentario:

«... Es parto natural de su ingenio, según me informan, suponer que esas expresiones se conforman con su estilo ordinario y con su delicadeza de conversación: ninguno duda que ese pasquín tan chistoso como ingenioso es un esfuerzo de su talento y descaro. No sería imposible justificar este hecho, pero a qué es perder el tiempo si al fin la protección del fraude hab'ía de libertarle de la pena; ni yo temería despreciar con el olvido un atentado de esta naturaleza: y atentado en que soy ofendido tan sin juicio pero que de buena voluntad lo perdonaría y lo perdono sin que me quede el más leve resentimiento...» (51).

La exposición sube de tono al manifestar de forma agresiva y directa los últimos razonamientos como terminante conclusión:

«... Pero Señor, me horroriza que se explique con tanta osadía y desvergüenza el que pretende cerrar la boca á los predicadores de Córdoba, el que se queja tan amargamente de una ligera aplicación o expresión que éstos hayan insinuado contra las comedias: ¿Cuál podrá ser la moral y educación de un hombre que se produce tan groseramente?, ¿Cuánta su temeridad y atrevimiento?, ¿Y éste va a ser el Censor imparcial de las piezas que se representen en su teatro, éste ha de ser el regulador de las costumbres públicas en esta ciudad, de su cultura y del trato?. Esta consideración me llena de asombro pero mucho más la protección alta que publica y la sostiene...» (52).

Hemos podido observar, aparte de una argumentación más en defensa de los predicadores, una de las causas que motivaron la censura del teatro por parte de la Iglesia: los celos a perder el papel de órgano regulador de la moralidad y costumbres de la sociedad.

Consecuentemente, concluye la representación evidenciando su irrevocable oposición a la continuidad del teatro en Córdoba:

«... Así está pues el teatro con tales y tantos desórdenes que la noche sola pudiera cubrirlos: éste es el primero y principal perso-

(50) Ibid., fol. 335.

(51) Ibid., ff. 317-342.

(52) Ibid.

naje. Estos los Predicadores que se describen en la orden; en consecuencia V. E. dará a la superioridad la idea justa de cada una para los efectos convenientes, y si el teatro dura en Córdoba, en la temporada próxima de invierno en iguales terminos, recurriré a V. E. para su remedio y a la Religión de S. M. para que se me escuche sobre todo» (53).

Evidentemente, la conducta, su falta de tacto y forma de dirigir el teatro que llevó a cabo el empresario, potenciaron los presupuestos argumentados por el clero y, concretamente, por el Obispo de Córdoba. Presupuestos, ante los cuales el gobierno no supo o no pudo mantener los suyos —máxime, habiendo desaparecido el baluarte del regalismo que suponía Urquijo y la evidencia del fracaso del Plan de Reforma dirigido por la Junta, la cual perseguía precisamente los desórdenes denunciados por el obispo— (54), y el 6 de octubre de 1801 se publica en Córdoba la real resolución por la cual no se permite al empresario Casimiro Montero la apertura de un teatro en Córdoba ateniéndose a la real orden del 18 de febrero de 1784, en la cual se prohibió esta actividad en la provincia (55).

A pesar de la clausura, los ánimos de las distintas facciones seguirían caldeados, cuando hizo falta una nueva real orden, dada en Madrid a 13 de abril de 1802, por la que se manda que en Córdoba no se trate de teatros, teniéndose por intempestiva la gestión de la Junta Provincial de Teatro (56).

La problemática sobre el teatro de Córdoba en los años siguientes, queda reducida a la pugna entre el empresario para evitar la demolición del teatro, y la Duquesa de Rivas, para recuperar su solar, en el cual se había construido éste. En ello, interviene de nuevo el gobierno, mediante una real orden, dada a 20 de octubre de 1804, ordenando la demolición del teatro, al menos que se destinase a otros usos «lícitos y permitidos», y pagando las rentas al propietario del solar.

Ante dicha determinación, Montero se aviene a pagar las rentas del solar de la Duquesa de Rivas, refugiándose en el teatro de títeres para eludir las prohibiciones. Hecho que reafirma la tenacidad y perspicacia

(53) Ibid.

(54) ALBORG, J. L., *Historia de la Literatura*..., p. 607. El fracaso desalentó al poder público que eliminó sus propósitos reformadores del teatro.

(55) AGOC., *Col. Cédulas y Ordenes*, pp. 1801-1804, t. 4, fol. 83. RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, L. M., "Historia del teatro...", p. 54. Atribuye la clausura a la representación que el corregidor de Córdoba envió al gobierno, el 22 de enero de 1801, contraria a las comedias.

(56) AGOC., *Col. Cédulas y Ordenes*, 1801-1804, fol. 162. Según RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *El teatro*..., p. 153, las gestiones para la nueva apertura eran debidas a instancias de don Diego Custodio y Juan de Puerta, entre otras razones para poder cobrar las sumas de dinero que les adeudaba Casimiro Montero. RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, L. M., "Historia del teatro...", pp. 54-55, también atribuye el protagonismo de dichas gestiones a los acreedores del empresario.

del empresario (57).

En definitiva y a modo de resumen, la polémica sobre el teatro de Córdoba está dominada por el enfrentamiento entre el gobierno ilustrado y regalista, que favorece y defiende el teatro, y un clero, identificado con su obispo, reaccionario y tradicional, que lo censura desde su estrecha y rigurosa óptica moralista. Todo ello, condimentado con la particular intervención del empresario.

Comedia El amante honrado.	11
La inocente atormentada.	
El trinitario de Marco Antonio y Cleopatra.	14
El zno y su hijo, en dos actos.	
Sainete Los patos descasados.	
El calderero de San Germán.	17
El taxón.	
La posadera.	18
El marido solocado.	
El monstruo de la fortuna.	17
El pleito del pastor.	
El criado de dos amos.	18
El Fuerte.	
Al deshonrar herido vence el honor abultido.	19, 20
Las varias de virtudes.	
El prisionero de guerra.	21
Los criados y el enfermo.	
El hombre convencido a la taxón.	22
Los payos rechazados.	
A secreto aguijón, secreta venganza.	23
El domillón.	
El bueno y el mal amigo.	24
El hablador.	
El desdén con el desdén.	25
El casamiento engañoso.	
Fátima y Selima, en un acto.	26, 27, 28
La Florentina, en otro acto.	
El pago de la carta.	
El vinatero de Madrid.	29
Caprichos de amor y celos.	30
Mayo	
La Rapach.	1, 2
El novio sordo.	
El dominio Lucas.	3, 4

(57) RAMIREZ DE LAS CASAS-DEZA, L. M., "Historia del teatro...", pp. 55-56.

A P E N D I C E

Lista de comedias representadas desde el día 13 de abril de 1800 hasta el 30 de junio del mismo:

Abril

- Día 13 Comedia **El amante honrado.**
La inocente afortunada.
- » 14 **El trinólogo de Marco Antonio y Cleopatra.**
El ayo y su hijo, en dos actos.
 Sainete **Los palos deseados.**
- » 15 **El calderero de San Germán.**
El ratón.
- » 16 **La posadera.**
El marido sofocado.
- » 17 **El monstruo de la fortuna.**
El pleito del pastor.
- » 18 **El criado de dos amos.**
El Fuera.
- » 19, 20 **Al deshonor heredado vence el honor adquirido.**
Las varitas de virtudes.
- » 21 **El prisionero de guerra.**
Los criados y el enfermo.
- » 22 **El hombre convencido a la razón.**
Los payos hechizados.
- » 23 **A secreto agravio, secreta venganza.**
El dormilón.
- » 24 **El bueno y el mal amigo.**
El hablador.
- » 25 **El desdén con el desdén.**
El casamiento engañoso.
- » 26, 27, 28 **Fatme y Selima, en un acto.**
La Florentina, en otro acto.
El payo de la carta.
- » 29 **El vinatero de Madrid.**
- » 30 **Caprichos de amor y celos.**

Mayo

- Día 1, 2 **La Raquel.**
El novio sordo.
- » 3, 4 **El domine Lucas.**
- » 5 **El mejor alcalde, el Rey.**

		El chispero.	
» 6		La buena criada.	
		El picapedrero.	
» 7		El príncipe tonto.	
		El payo del centinela.	
» 8		El matrimonio por razón de Estado.	
		Los Gutibambas.	
» 9		El conde de Saldaña.	
		La venganza del Zundillo.	
» 10, 11, 12		Triunfar sólo por la fe.	
		Los cómicos de la Sierra.	
» 13		El viejo y la niña.	
		El perlático fingido.	
» 14, 15		Las mocedades del Cid.	
		El casado por fuerza.	
» 16		Dar la vida por su dama.	
		Los gansos.	
» 17, 18		Vida y muerte del Cid.	
		Los abates locos.	
» 19		El tetarca.	
		La farfulla de las mujeres.	
» 20		La Jacoba.	
		A un engaño, otro mayor.	
» 21		La lavandera de Nápoles.	
		El paje de la tablilla.	
» 22, 23		El elector de Sajonia.	
		La lugareña astuta.	
» 24, 25, 26		Alejandro en las Indias.	
		Caldereros y vecinos.	
» 27		El médico supuesto.	
		La familia nueva.	
» 28, 29		El desertor francés.	
		La avaricia castigada.	
» 30, 31		El negro sensible, en un acto.	
		El hijo reconocido, en dos actos.	
		Sainete El chasco de la burra.	

Junio

Día 1, 2		El nazareno Sansón.
		El alcalde proyectistas.
» 3		El parecido de Rusia.
		El Manolo.
» 4		El príncipe Don Carlos.

