

La comicidad en *La Cecilia*, “drama” de Luciano F. Comella

María Jesús García Garrosa
Universidad de Valladolid

Cuando en 1757 Denis Diderot creó el “genre sérieux”, señaló muy claramente que el principio poético sobre el que se sustentaba era su carácter intermedio entre los extremos de la tragedia y la comedia, pero no como una fórmula híbrida¹, sino como un género nuevo y específico que tenía la ventaja de la *movilidad*: “placé entre les deux autres, il a des ressources, soit qu’il s’élève, soit qu’il descende.[...] Toutes les nuances du comique sont comprises entre ce genre même et le genre sérieux; et toutes celles du tragique entre le genre sérieux et la tragédie”².

Siguiendo estos presupuestos poéticos de Diderot sobre la movilidad del drama, en un trabajo anterior propuse una clasificación de la producción española del teatro sentimental en varias etapas cronológicas que, a mi juicio, estaban determinadas precisamente por el predominio de lo trágico o de lo cómico. La forma más cercana al extremo de lo cómico era la que denominé *comedia seria*, cultivada en los años ochenta y noventa del siglo XVIII por autores de marcada

¹ Una fórmula híbrida es, a su juicio, la tragicomedia, que rechaza “parce qu’on y confond deux genres éloignés et séparés par une barrière naturelle. On n’y passe point par des nuances imperceptibles; on tombe à chaque pas dans les contrastes, et l’unité disparaît.” “Troisième Entretien”, en *Entretiens sur 'Le Fils naturel'* [1757], París, Larousse, 1975, p. 157.

² *Ibid.*, p. 156. Por esa capacidad para elegir el grado exacto de elementos trágicos o cómicos, con toda la gama de matices, el género serio tiene en realidad, según Diderot, tres posibles realizaciones dramáticas: la comedia seria, el género serio o drama y la tragedia doméstica. Véase su *Discours de la Poésie Dramatique* [1758], París, Larousse, 1975, pp. 24-25.

tendencia popular³. El objeto de estas páginas es analizar el componente cómico en una de las obras de ese período más representativas del género: *La Cecilia*.

Luciano Francisco Comella estrenó su drama en dos actos *La Cecilia* en el teatro del Príncipe el 14 de julio de 1786⁴, aunque la obra ya había sido representada en un ámbito privado. El *Memorial Literario*, al reseñar en agosto del mismo año su estreno por la compañía de Manuel Martínez, precisa: “Esta Comedia se habia representado antes, en una casa distinguida adornada de algunas canciones músicas, que suprimieron en la representacion pública”⁵.

Con o sin acompañamiento musical, *La Cecilia* pertenece sin ninguna duda al género sentimental; pero lo característico de su estética en las dos últimas décadas del XVIII es su alejamiento de la “pureza” con que lo cultivaron en los años setenta autores como Jovellanos, Olavide o Trigueros⁶, y su asimilación a las formas del teatro popular, ya que autores populares son quienes componen estas nuevas obras que buscan más el favor del público que el respetuoso acomodamiento de sus producciones a una estética —la de Diderot— que, a pesar de sus evidentes libertades con respecto a formas más rigurosas como la comedia y la tragedia de corte clasicista, exigía ante todo sobriedad y sencillez.

El teatro popular del siglo XVIII, como heredero de la dramaturgia áurea, se basa sobre todo en el principio de la variedad, lo que lleva implícitas la mezcla, la hibridez, la combinación de elementos de variada procedencia⁷. Y un excelente ejemplo de ello es la obra de Comella. En *La Cecilia* tenemos prácticamente todos

³ María Jesús García Garrosa, “Algunas observaciones sobre la evolución de la comedia sentimental en España”, en Josep Maria Sala Vallaura (ed.), *El teatro español del siglo XVIII*, Lérida, Universitat de Lleida, 1996, II, pp. 427-446. Para las otras etapas propuse, en gradación de lo cómico a lo trágico, las denominaciones de drama sentimental, drama serio y drama trágico.

⁴ René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 7), 1996, II, p. 656. Se mantuvo en cartel diez días, “aunque no obtiene, debido al calor de julio, más que una media discreta (3.625 [reales])”, René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March/Castalia, 1976, p. 39.

⁵ *Memorial Literario*, agosto 1786, p. 473. En efecto, la que parece ser la primera edición de la obra (Madrid, Benito Cano, 1786), señala: “*La Cecilia*. Primera Parte. Drama en dos actos. Que se representó en casa de los Excelentísimos Señores Marqueses de Mortara”. Véase Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1983, II, p. 503. Existen otras dos ediciones, ambas sin lugar, ni impresor, ni año, una de las cuales especifica “Tercera edición”. La obra tuvo una segunda parte, *Cecilia viuda*, drama en tres actos, representada igualmente en la casa de los Marqueses de Mortara, y estrenada en el teatro de la Cruz el 16 de noviembre de 1787. Véase F. Aguilar Piñal, *op. cit.*, p. 489, y R. Andioc-M. Coulon, *op. cit.*, p. 657.

⁶ Véase M^a Jesús García Garrosa, art. cit., pp. 429-431.

⁷ Trata ampliamente de este tema y de estas características Emilio Palacios en *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lérida, Milenio, 1998.

los ingredientes de esa mixtura heredada del barroco y propia de todos los géneros populares: variedad de metros, mezcla de personajes, temas, estilos, tonos, presencia de música, recurso a la comicidad.

No han faltado críticos que han visto orígenes extranjeros en este drama de Comella⁸, pero creo que la simple enunciación de su argumento evocará sus claras reminiscencias barrocas hispanas⁹. “Habiendo venido el Marqués con su esposa, á una aldea de donde era Señor su padre el Conde que vivía en ella retirado del bullicio de la Corte, se enamora de Cecilia hidalga pobre pero honesta y casada con el virtuoso y honrado Lucas”¹⁰. Es fácil imaginar el nudo de la acción tras este inicio: el Marqués no desaprovecha ocasión para perseguir e intentar seducir a la bella Cecilia, que, como honesta, resiste; Lucas se enfrenta al Marqués para defender su honor, pero el noble no cede en su empeño y planea aprovechar la noche y la fiesta del lugar para raptar a Cecilia. Embozado y seguido de sus hombres es sorprendido por mozos de la aldea, con Lucas a la cabeza; el hidalgo es herido y el Marqués intenta huir, pero es detenido. Todos los personajes acuden con luces a descubrir y condenar al que creen asesino de Lucas; el Marqués, al fin, se arrepiente y pide perdón; un perdón que es concedido (incluso por Lucas, que se recupera casi milagrosamente de sus heridas) en un final moralizante que pretende demostrar que “para enmendar el vicio/ es el mas prudente medio/ el medio de la virtud,/ dando al vicio buen exemplo”¹¹.

Esta base argumental es completada con otros elementos temáticos y estructurales de procedencia y sentido diversos: dos largas intervenciones del Conde reprochando a su yerno su indigno comportamiento, que incluyen sendas críticas a la idea de la nobleza como privilegio heredado que no lleva aparejado una actitud ejemplar (60 versos al final del primer acto), y a la mala educación de la nobleza (47 versos en el acto segundo); otro largo parlamento del mismo

⁸ Para Ivy L. McClelland *La Cecilia* es “a musical play ultimately inspired it would appear by Nicola Piccinni's opera *Cecchina* based on Goldoni's *Pamela*.” (*Spanish Drama of Pathos (1750-1808)*, Liverpool, Liverpool University Press, 1970, vol. II, p. 479, nota 14). Por su parte Emilio Palacios señala que la serie de Comella sobre el personaje de Cecilia parece estar basada en la obra de Charles Johnson *Caelia, or The Perjured Lover*, de 1732. (“El teatro en el siglo XVIII”, en J. M^a Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1988, II, p. 259, nota 544).

⁹ “La comparación entre *Peribáñez o el Comendador de Ocaña* y la *Cecilia*, de Comella, es muy reveladora”, escribe Jorge Campos, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito, 1969, p. 30. En las páginas siguientes se detiene el autor en el análisis de algunos aspectos de la obra de Comella.

¹⁰ *Memorial Literario*, agosto 1786, pp. 471-2.

¹¹ Cito por la siguiente edición: *La Cecilia. Primera parte*. Drama en dos actos. Por Don Luciano Francisco Comella, s.l., s.i., s.a. Como no comporta división y numeración de escenas, citaré en adelante acto y página.

personaje exponiendo esta vez su versión del “Beatus ille” horaciano en alabanza de la vida en la aldea¹²; varias escenas musicales acompañadas de canto y baile interpretadas por los mozos y mozas del lugar¹³; y algunas escenas de carácter cómico protagonizadas por el Alcalde y los Regidores.

Todos estos elementos, si bien no rompen por completo la unidad de acción, sí delatan una clara intención de Comella de recurrir a la diversidad para satisfacción del auditorio. Creo que la parca reseña del *Memorial Literario* ya citada confirma esa intención. Tras señalar que “la trama de esta Comedia es bastante regular, y se hallan bien observadas las unidades y el carácter de las personas”, y que sólo la recuperación de Lucas de su herida “sin mas auxilio que el vendage de un pañuelo” pareció inverosímil, el crítico subraya: “También agradaron mucho las escenas graciosas que representaron el Alcalde de la aldea con sus procuradores y regidores para divertir á sus Señores”¹⁴. Y son básicamente esas “escenas graciosas” alternando con “el terror de aquella escena tragica [el creer muerto a Lucas], las vivas expresiones y tiernos lamentos de su esposa, y el contraste que resulta de la confusion y el arrepentimiento del joven Marques” las que hacen de *La Cecilia* una obra sentimental que se sitúa a mucha proximidad de la comedia¹⁵.

Pero veamos en qué consiste la comicidad de esas “escenas graciosas” y cuáles son sus recursos. La obra está protagonizada por Lucas y Cecilia, los hidalgos pobres, el Marqués mujeriego y seductor y su esposa la Marquesa, el Conde, padre de ésta y hombre de espíritu ilustrado, Beltrán, el criado del Marqués, y una larga

¹² El fragmento, de evocador inicio: “¡Qué placenteros dias/ me dispensa el retiro de la Aldea!” (I, 3-4), está escrito en sextetos-lira, heptasílabos y endecasílabos de rima aBaBcC, una estrofa de sabor también muy horaciano, puesto que la utilizó Fray Luis de León en su traducción de algunas de las odas del poeta latino.

¹³ En la obra se incluyen “Canciones”, “Bayletes con panderetas”, “Seguidillas boleras”, “Seguidillas a duo”, “Seguidillas” y “Canciones payas”, que utilizan metros breves en diversas combinaciones, fundamentalmente seguidillas compuestas. A pesar del comentario del *Memorial Literario* sobre la supresión de la música en la representación pública, no creo que se eliminaran de la misma todos los números musicales; la razón es que algunos de ellos están perfectamente encajados en el desarrollo de la trama, y son necesarios. Pudo suprimirse, por ejemplo, la “Canción” que entona Cecilia al abrirse el telón y antes de iniciar su parlamento, pero no los bailes que se incluyen en la fiesta en honor de los nobles recién llegados, en los que se urde el intento de seducción de Cecilia por parte del Marqués.

¹⁴ *Memorial Literario*, agosto 1786, p. 473.

¹⁵ Pero por muchos elementos cómicos que tenga, *La Cecilia* no puede ser considerada una comedia, en el sentido clásico o neoclásico, porque su finalidad no es corregir el vicio mediante su ridiculización, sino mediante el ejemplo y la fuerza de la virtud (como hemos visto en las frases que cierran la obra), lo que es característico del teatro sentimental.

lista de mozos y mozas de aldea, coros de labradores y labradoras, alguaciles, y varios criados del Conde.

Es cierto que en esta obra de sabor tan barroco todo parecería apuntar a que fuera Beltrán, el que, como criado del Marqués, encarnara la figura del gracioso. Y en efecto, Comella elabora la pareja amo-criado muy de acuerdo con el prototipo de la comedia de capa y espada: amo libertino y pendenciero, criado ingenioso que le secunda y le facilita las andanzas, y que, como sus predecesores en la escena barroca, hace gala de un lenguaje jocoso y burlón, sobre todo en los apartes. Pero el papel del gracioso se lo ha reservado Comella al Alcalde Celedonio, acompañado por sus dos regidores, Bartolo y Pascual.

La figura del Alcalde como agente cómico tiene también una larga tradición en el teatro barroco, en especial en el entremés¹⁶, y así mismo, aunque en menor medida, en el sainete dieciochesco, que lo hereda de aquél¹⁷. Celedonio responde en sus rasgos esenciales a la figura del alcalde rústico del entremés barroco; como en él, el alcalde de *La Cecilia* y sus regidores se caracterizan por su ignorancia, sus barbarismos lingüísticos, la simpleza de sus decisiones, y, en general, la ridiculez de todas sus acciones; todos ellos rasgos en los que radica su comicidad.

Parece incuestionable que la inclusión de estos personajes en *La Cecilia* tiene, si no la única, sí al menos la primera finalidad de dotar a la obra de esas “escenas graciosas” de las que hablaba el *Memorial Literario* que eran tan del gusto del público. Veremos a lo largo de esta exposición que su funcionalidad dramática va cambiando a medida que avanza la acción de la comedia, pero en el Acto I podemos decir que son, simple y llanamente, los graciosos.

El Alcalde y sus regidores aparecen en tres escenas en ese Acto I; su vinculación con el hilo argumental es clara, aunque absolutamente secundaria y episódica. La llegada de los Marqueses a la aldea —que desencadenará la acción

¹⁶ Remito al estudio más reciente sobre este tema, donde el lector interesado podrá encontrar más bibliografía sobre el mismo: María José Martínez López, *El entremés. Radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 9), 1997. Según la autora, la figura del alcalde rústico es heredera de los rasgos del “pastor bobo” de Torres Naharro y del “simple” de los pasos de Lope de Rueda, de los que conserva “las prevaricaciones lingüísticas, la *voluptas abdominis* y el gusto por lo escatológico”, p. 27. Para el estudio de las variadas formas de comicidad en el teatro barroco, véase el monográfico *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro*, publicado en *Criticón*, 60, 1994.

¹⁷ De entre la amplia bibliografía sobre el sainete dieciochesco quiero destacar el estudio de Josep Maria Sala Vallaura, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La muesa de Talía*, Lérida, Universitat de Lleida, 1994, que contiene un capítulo estrechamente relacionado con el autor de *La Cecilia* y la figura del alcalde ridículo: “El pensamiento ilustrado y el sainete: *El alcalde proyectista*”, de Luciano Francisco Comella”, pp. 165-179.

principal: el acoso a la virtud de Cecilia por parte del Marqués— es también la excusa para la celebración de festejos varios que permiten la inclusión de las escenas musicales y que justifican dramáticamente la actividad del Ayuntamiento que preside Celedonio.

La primera de ellas es quizá la más cómica, y da ya el tono de lo que será la intervención de estos tres personajes en toda la obra. Hay que hacer los preparativos para recibir a los ilustres visitantes, y se reúne el Concejo en la forma que describe la acotación: “Sala del Ayuntamiento de un Lugar, y en ella sentados Bartolo, Pasqual, y Celedonio: este estará en medio de los dos, como que está presidiendo la Junta.” (I, 3). La escena recoge en un primer momento el discurso de Celedonio a la “discretísima asamblea”, en el que Comella utiliza la comicidad gestual y lingüística. En este segundo aspecto destaca en primer lugar lo pomposo del discurso del edil, tanto más ridículo cuanto contrasta con la situación y la reacción de sus regidores:

Noble ilustre ayuntamiento,
discretísima asamblea,
senado de Regidores,
congreso de gente recta;
salud y gracia.

Así comienza Celedonio su largo parlamento, en el que anuncia la visita de los Marqueses y dispone las actividades festivas con las que la localidad les mostrará su respeto (visita de bienvenida de la corporación municipal vestida de etiqueta, baile en la plaza, iluminación nocturna del Palacio y de la Iglesia). No podían faltar en el habla de este alcalde rústico los latines macarrónicos esparcidos a discreción: “*salvo meliones judito*”, “*ad reis memoriam perpetuas*”, y, aunque en esta escena él no incurre en distorsiones léxicas, sí lo hacen Pascual y Bartolo (“Adelante,/ no escomiencen con arengas”), lo que, por contraste, aumenta el ridículo y la comicidad de la situación.

Pero anunciaba antes que el tono del discurso del alcalde resultaba aún más cómico por la actitud de sus regidores. Es la comicidad gestual. Primero, Celedonio al referirse a su Villa “Se levanta y hace inclinacion con la cabeza”, y obliga a sus regidores a imitarle: “Brutos baxad la cabeza/ (La inclinan hasta el suelo) al nombre de la Villa: basta.../ y oid con las dos orejas./ Ya sabeis como á esta Villa (Baxan la cabeza)”. Sigue su altisonante perorata el alcalde, acompañada de la cómica reacción de Bartolo y Pascual, que, según indican las acotaciones:

“Conforme ha ido hablando se han ido durmiendo”, “roncan”, de nuevo “roncan”, y al fin aprueban las decisiones de Celedonio “bostezando, y despertando”.

La escena concluye con una de las más elementales situaciones cómicas: Celedonio disuelve la asamblea e invita a los “padres de la patria” a ir a la “taberna”¹⁸, pero los regidores se pelean por ver quién debe salir primero argumentando el uno que “La preferencia/ me toca á mí por mas viejo” y el otro que a él “porque es la tercera/ vez esta que tengo el cargo/ de Regidor”. Ninguno cede, y es la simpleza del alcalde la que ingenia la decisión salomónica de que lo hagan al tiempo. Bartolo y Pascual no pueden menos de maravillarse de tamaña sabiduría: “¡Qué rectitud! ¡Qué prudencia!”, exclaman al unísono, y, muy ufano, el alcalde sale de escena anunciando que hará archivar su sentencia “Para que quede en la Villa/ *ad reis memoriam perpetuas*”.

Algunas escenas más adelante vuelve a aparecer el trío (I, 5-6). Esta vez el escenario es el palacio del Conde, al que han acudido, como autoridad del lugar, a presentar sus respetos al Marqués. De nuevo se unen aquí la comicidad lingüística con la gestual. Así se arranca Celedonio en un nuevo discurso:

Nuestra respetable Villa
con respetable fineza,
á esta respetable Junta
la respetable presencia
de Usía envia á obsequiar
como á sucesor que es de ella.

La comicidad lingüística se logra esta vez por la repetición del adjetivo “respetable”, que hace más ridícula, por incomprensible, la frase de salutación, y por el siguiente comentario de Bartolo: “Patitieso se ha quedado/ el Marques con su eloqüencia”, que denota la simpleza del personaje. Sigue Celedonio, “con mucha ponderacion en alta voz”, su perorata altisonante y huera, que exaspera al Marqués y le hace abandonar la estancia cuando aún el alcalde no ha acabado el exordio y “Aun/ falta el periodo que entra”. Pero poco importa: Celedonio, impertérrito, acaba su salutación “mirando hácia el lado por donde entró el Marques”, y concluye con un contundente “*Dixi*”. Y de nuevo la simpleza de

¹⁸ La comicidad de tipo lingüístico, como se ve, radica sobre todo en el contraste: denominar “senado de Regidores”, “Procéres” [sic] y “padres de la patria” a los rústicos regidores; “Concláve” [sic] “discretísima asamblea” o “congreso de gente recta” a la reunión de estos tres “simples”; y, además, en oponer esas denominaciones, con las cultas referencias que conllevan, a la implicación vulgar de la “taberna”.

Bartolo, que pregunta “¿Por qué se habrá ido?”, unida a la de Celedonio que contesta: “Por no saber dar respuesta”.

También durante esta escena la comicidad de los gestos acompaña a la del texto. La irritación del Marqués aumenta al ritmo de la exposición de Celedonio, hasta que, en un momento dado exclama: “No puedo mas”; “Se levanta”, añade la acotación, sigue el alcalde hablando, y el Marqués concluye: “Ya me falta la paciencia”. Una nueva acotación precisa el movimiento de todos los personajes en escena, que no requiere comentarios: “se pasea y los tres tras él”.

Después de esta escena, la acción se traslada a la plaza del lugar, donde Celedonio da órdenes a sus regidores para que dispongan los asientos desde los que los nobles asistirán a las fiestas celebradas en su honor. A la indicación de “Írle a recibir Senecas [sic]”, Pascual y Bartolo se aprestan a recibir al amo. Siguen las canciones y los bailes, y la presencia de nuestros tres personajes se diluye en la masa de mozos, mozas, y aldeanos.

En el Acto II Comella reserva otra escena al lucimiento del trío cómico. El edil ha convocado a sus regidores de manera informal en la alojería de la plaza; y allí, mientras se refrescan con la bebida, asiste el espectador a otro episodio de marcado carácter cómico, cuyo sentido viene dado, de nuevo, por lo ridículo de las situaciones y las alteraciones lingüísticas.

El Marqués ha puesto sus ojos y sus intenciones en Cecilia, pero sus trazas de Don Juan le llevan a no desperdiciar ocasión de seducir, y en el primer acto ha elaborado su particular “Catálogo” en el que constan los nombres y las señas de las mujeres del lugar. El Ayuntamiento debe decidir qué hacer para frenar las dotes seductoras del Marqués. Pero a nuestro alcalde se le plantea un grave problema: “Yo no sé hablar si no estoy/ sentado en los [bancos] del Concejo” (II, 17), porque, como reconoce Bartolo: “ellos influyen/ sabiduría y respeto”. Así que se repite la situación cómica del primer acto: nueva pelea de los regidores por ver quién debe sacar los bancos del ayuntamiento, resuelta con un nuevo rasgo de genialidad del alcalde (“Valgo un Perú/ para defenir un pleyto”): que los saquen ambos juntamente. Constituida tan ridícula asamblea, retoma Celedonio el tono pomposo para enunciar la situación. Y de nuevo surge la risa por lo disparatado de las propuestas del Concejo para proteger a las mujeres de los arrebatos del donjuanesco Marqués:

BART. Voto, que no haya mugeres.
PASQ. Voto, echarlas á un destierro.
CELED. Voto, que media docena
al Marques le regalemos.

En cuanto a la comicidad de tipo lingüístico, en esta ocasión se produce por el contraste del discurso farragoso y pretendidamente erudito del alcalde con sus propios barbarismos: “defenir un pleyto”, “me mato estudiando/ la Escisclopedia”, “calóndrigos del congreso”¹⁹; y los apelativos con los que esta vez se dirige a los antes denominados “Padres de la Patria”, que ahora son llamados “necios” y “camuesos”.

La acción sigue avanzando en la obra, y unas escenas más adelante, el trío municipal llega a consultar al Conde sobre el delicado asunto. De nuevo se repiten los rasgos cómicos en Celedonio: discurso engolado, latinajos, vulgarismos, etc:

Con vuestra venia comienzo:
Habiendo la ilustre Villa
llamado á Cortes hoy mesmo
á todos los disputados
que encierra su vasto imperio,
sobre que el Marques la quiere
cobrar en mugeres feudo,
ha resuelto que con paso
obliquo, como guerreros
vengamos á la pursiana
á preguntaros in verbo
qué debe hacer en tal caso
la Villa de nuestro Pueblo.

[...]

Por eso, dicen *odiorum*
veritas patitur. (II, 19)

A partir de este momento, podemos considerar que la comicidad desaparece del drama de Comella. La acción se precipita, y con el cambio de ritmo también la personalidad y la configuración dramática de Celedonio se modifican. El hasta ahora “alcalde rústico” deja de pronunciar ridículos discursos y de protagonizar escenas cómicas para convertirse en un serio representante de la justicia. Ejerciendo una de las funciones de su cargo decide “que por el Pueblo rondemos”

¹⁹ “Calóndrigo” es una variante antigua y vulgar de “Canónigo”. Véase Joan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, vol. I, s.v. *canon*.

(II, 21)²⁰, y al advertir los disturbios provocados por el intento del Marqués de robar a Cecilia de su casa, impide con sus hombres un desenlace que podría haber tenido tintes más dramáticos. Desaparecen todos los excesos cómicos de su lenguaje (y del de sus regidores), y no queda rastro en su comportamiento de los gestos risibles por su simpleza, su ignorancia, su necedad o su presunción.

Querría terminar este breve análisis del componente cómico en *La Cecilia* con dos reflexiones al respecto. Hemos visto que “las escenas graciosas” fueron del particular agrado del público, y que en la obra alterna el tono cómico de esas escenas con el tono patético de los últimos momentos de la acción dramática. La presentación y análisis de las escenas cómicas y sus recursos creo que habrán permitido comprender la intencionalidad de Comella al elaborarlas. La funcionalidad dramática de Celedonio, Bartolo y Pascual es bastante reducida. Sus intervenciones están ligadas argumentalmente con el hilo de la acción dramática, pero de una manera muy sutil; protagonizan escenas aisladas (la sesión del Ayuntamiento, la reunión en la alojería), destinadas, sin ninguna duda, a su propio lucimiento como graciosos, o bien otras escenas (la visita de bienvenida al Marqués, la posterior visita al Conde)²¹ secundarias y prescindibles, a no ser, insisto, que su objetivo sea provocar la risa. Sólo al final de la obra, cuando se desprenden de su “función cómica”, adquieren mayor efectividad en la acción dramática.

El punto al que quiero llevar esta reflexión es a constatar que, conscientemente —puesto que su intención parece bastante evidente—, Comella deja de observar una de las reglas más importantes del drama: incluye personajes episódicos y, sobre todo, su configuración cómica choca demasiado bruscamente con el tono serio o patético del resto de la obra, con lo que se destruye la unidad de interés y la de tono. Desoye así los consejos de Diderot: “Les nuances empruntées du genre comique sont-elles assez fortes? L'ouvrage fera rire et pleurer; et il n'y aura plus ni unité d'intérêt, ni unité de coloris. [...] Il serait dangereux d'emprunter, dans une même composition, des nuances du genre comique et du genre tragique”²². Pero esta obra de Comella no es una excepción. Como señalé al principio de estas páginas, lo que caracteriza la producción dramática sentimental de las dos décadas

²⁰ A través de su actuación en *La Cecilia* hemos podido ver cómo el personaje de Celedonio ha mantenido algunos de los rasgos y funciones que caracterizan al tipo del alcalde rústico desde su fijación en el siglo XVII: “vela por el orden público [...], organiza las fiestas del pueblo [...] y demuestra su necedad asestando 'alcaldadas'”, M^a José Martínez López, *op. cit.*, p. 27.

²¹ Obsérvese la simetría de estas escenas: una reunión del Concejo y una visita a los señores del lugar en cada uno de los dos actos.

²² “Troisième Entretien”, *cit.*, p. 158.

finales del XVIII, es esa casi generalizada recurrencia al elemento cómico y, por tanto, un uso de la movilidad del drama que lo sitúa en la máxima cercanía a la comedia risible. Es la consecuencia del cultivo del drama por autores populares: la mezcla de tonos atenta contra las reglas, pero da gusto al público.

No es este el lugar para entrar en lo que ya se ha convertido casi en una polémica al estilo dieciochista sobre la modernidad de Luciano Francisco Comella²³, pero sí quiero esbozar una segunda reflexión a propósito del elemento cómico en *La Cecilia*. El agente cómico de la obra es el alcalde, configurado sobre el patrón del “alcalde rústico” del entremés barroco. Ahora bien, si este alcalde resulta ridículo es precisamente por su funcionalidad cómica, como lo es el tío Marcos, el segundo alcalde en el sainete de Comella *El alcalde proyectista*, donde se contraponen las figuras del caricaturesco alcalde proyectista y el que podemos considerar alcalde ilustrado²⁴. La comicidad que generan un alcalde y unos regidores ridiculizados no es, pues, excluyente de la inserción en *La Cecilia* de temas o posturas acordes con el ideario ilustrado²⁵: hemos visto que esos elementos existen, especialmente en la figura del Conde, que encarna al noble crítico con la actitud de una nobleza viciosa e indigna de su condición, y que explicita esas ideas en las dos largas amonestaciones a su yerno.

Pero es que *La Cecilia* pertenece, antes de cualquier clasificación o titulación genérica, al teatro popular. Entender esta obra de Comella como tal implica comprender que su esencia radica en una combinación de elementos temáticos y formales de diferente origen y significado: las técnicas barrocas junto a las ideas ilustradas, lo patético junto a lo cómico, lo foráneo junto a la tradición nacional. Todo ello porque el público entendía el teatro como diversión “y exige del dramaturgo un espectáculo imaginativo para soñar”²⁶. Por eso en el drama serio, en un género nacido para excitar la sensibilidad del espectador provocando su

²³ La “reivindicación” de Comella viene casi de tan antiguo como la polémica sobre su obra, y ha generado abundante bibliografía, por lo que remitiré únicamente al apartado que le dedica Mario Di Pinto, uno de los mejores conocedores de su obra, en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, VII, pp. 851-862. En estas páginas puede leerse una síntesis muy ilustrativa de la cuestión, y en la bibliografía del capítulo se encontrarán las referencias a los trabajos pertinentes sobre Comella.

²⁴ Véase el análisis de este sainete en Josep Maria Sala Valldaura, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII*, cit., pp. 165-179.

²⁵ De hecho, vemos que en *El alcalde proyectista* coexisten ambos elementos, y con un contraste de posturas que contribuye a destacar el posicionamiento ideológico del autor. El propio Comella desarrolló la figura del alcalde reformista de ideología ilustrada en la comedia *El pueblo feliz*, estrenada en 1789. Sobre esta obra véase mi artículo “La Real Cédula de 1783 y el teatro de la Ilustración”, *Bulletin Hispanique*, 95 (1993), nº 2, pp. 673-692, en especial las páginas 690-692.

²⁶ Emilio Palacios, *El teatro popular español del siglo XVIII*, cit., p. 84.

enternecimiento y sus lágrimas, se cuela la comicidad que busca la sonrisa, y hasta la risa, que distiendan los ánimos y atenúen el patetismo. Para el público popular del siglo XVIII, el espectáculo debía ser completo. Y así el drama, por el recurso a la comicidad, se acerca a la comedia.