

Todos contra el Payo y el Payo contra todos...
y la poética neoclásica

MARÍA ISABEL TERÁN ELIZONDO

Universidad Autónoma de Zacatecas

RESUMEN

El escrito analiza la pieza dramática *Todos contra el Payo y el Payo contra todos o la visita del Payo en el hospital de locos. Coloquio en tres actos y escrito en verso*, atribuida a José Joaquín Fernández de Lizardi, con el objetivo de identificar en ella los rastros de una poética neoclásica. Para ello se cotejan las características de la obra con la *Poética* de Luzán y con *El discurso sobre los dramas* de Silvestre Díaz de la Vega, documento elaborado por éste a petición de Bernardo de Gálvez como parte de la reforma general del teatro en la Nueva España impulsada por este virrey.

PALABRAS CLAVE

Literatura novohispana, Fernández de Lizardi, literatura neoclásica.

ABSTRACT

This paper analyzes the dramatic piece *Todos contra el Payo y el Payo contra todos o la visita del Payo en el hospital de locos. Coloquio en tres actos y escrito en verso*, attributed to José Joaquín Fernández de Lizardi, with the aim of identifying in it traces of a neo-classical Poetics. To that end the characteristics of this piece are compared to *Poética* of Luzán and *El discurso sobre los dramas* of Silvestre Díaz de la Vega, document prepared by himself at the request of Bernardo de Gálvez as part of the overall reform of theatre in New Spain driven by this viceroy.

KEY WORDS

Novohispana literature, Fernández de Lizardi, neoclassical literature.

Recibido: 21-12-2011. *Aceptado:* 02-03-2012.

La poética neoclásica y el teatro novohispano¹

En enero de 1786, el virrey Bernardo de Gálvez², convencido de que el teatro novohispano requería de una reforma general³, instituyó una Sociedad de Suscriptores integrada por él y otros ciudadanos notables, con el fin de vigilar la correcta ejecución de los espectáculos dentro de los límites de la «decencia, decoro y arreglo debido a las buenas costumbres⁴».

Lo primero que hizo esta agrupación fue redactar un *Reglamento* para el buen gobierno del teatro y un *Discurso sobre los dramas*, instrumentos con los que el virrey se proponía redefinir las políticas y criterios sobre dicho entretenimiento. La encomienda recayó en Silvestre Díaz de la Vega, quien el 15 de marzo presentó los documentos solicitados, los cuales fueron aprobados y enviados a imprimir por el virrey con el mandato de que «se observen, guarden, cumplan y ejecuten inviolablemente», a partir del «día primero de Pascua de Resurrección⁵».

¹ En su panorama del teatro dieciochesco novohispano Margarita Peña trata también de vincular la poética neoclásica con la dramaturgia novohispana. Véase «El teatro Novohispano en el siglo XVIII», consultado en <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01338342099793178534802/017504.pdf?incr=1>> [enero 2011].

² Bernardo de Gálvez fue el 49.º virrey de la Nueva España. Su período de gobierno inició el 17 de junio de 1785, en que sucedió a su padre, Matías de Gálvez, y concluyó de manera trágica el 30 de noviembre de 1786, en que murió en circunstancias extrañas.

³ El teatro español estaba llevando a cabo también su propia reforma. Y quizá el logro más importante de esta reforma fue su secularización, al ser prohibidas en 1765, mediante cédula real, las comedias de tema religioso, y el que se considerara como un excelente vehículo para la difusión de las ideas, por lo que debería ser una diversión fomentada y controlada por el gobierno. Cfr. Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memoria sobre las diversiones públicas, escrita por don Gaspar Melchor de Jovellanos, académico de número y leída en junta pública de la Real Academia de la Historia el 11 de julio de 1796*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1812. Consultado en <http://books.google.com.mx/books?id=ydBY5QR8F9gC&printsec=frontcover&dq=%22Memoria+sobre+las+diversiones+p%C3%BAblicas%22&hl=es&ei=USCSTqzvM8uJsAKzjeGsAQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CC4Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false> [octubre, 2011]. Jovellanos aborda la historia y situación del teatro español en las páginas 48-71 y su propuesta de reforma en las páginas 93-120. Vale la pena notar que su discurso está fechado el 29 de diciembre de 1790, es decir, cuatro años después del *Discurso sobre los dramas* y el *Reglamento de teatro* encargados a Silvestre Díaz de la Vega por el virrey Bernardo de Gálvez.

⁴ Silvestre DÍAZ DE LA VEGA, *Discurso sobre los dramas y Reglamento teatral novohispano*, Apéndices 3 y 4 en *Teatro dieciochesco de Nueva España*, edición, introducción, notas y apéndices por Germán Viveros, México, UNAM, 1990 (Col. Biblioteca del Estudiante Universitario, 111), págs. 191- 237; pág. 213.

⁵ *Ibidem*, pág. 214.

Mientras que el *Reglamento* recopilaba y sistematizaba disposiciones previas⁶, el *Discurso sobre los dramas* dejaba claro cuál era el papel que el teatro debía jugar en la nueva sociedad ilustrada y establecía los criterios que servirían en adelante no sólo para deslindar el «verdadero» teatro de otro tipo de espectáculos, sino también para juzgar la utilidad moral y la calidad artística de las obras, con lo que se estableció por primera vez una censura literaria, a cargo de una Junta creada para tal fin.

Sin ser originales, ambos documentos respondían a una intención distinta a la que motivó las reglamentaciones anteriores, pues, como lo explica Juan Pedro Viqueira, estaban destinados a promover un teatro más realista y al servicio de los intereses políticos e ideológicos del Estado, pues en él se ensayarían las ideas modernas y los comportamientos morales que los ilustrados novohispanos querían erradicar o transmitir⁷, orientando con ello el modelo deseable de sociedad; de allí la importancia de fomentarlo, pero también de vigilarlo para que no se desviara de ese ideal.

Hasta entonces el teatro había servido para legitimar el poder y socorrer la salud, evangelizar y reforzar la fe, o para entretener con cierta moralización religiosa, pero es a partir del *Reglamento* y el *Discurso*... cuando sería revalorado por su carácter utilitario, y entendido como una diversión de Estado que buscaba la edificación moral del espectador «exponiendo el vicio para que se huya de él, y las virtudes para que se imiten⁸». Por ello no es gratuito que el virrey mandara escribir en el telón de El Coliseo unos versos que recordaban esta intención: «Es el drama mi nombre/ y mi deber corregir al hombre,/ haciendo en mi ejercicio/ amable la virtud, odioso el vicio⁹».

No hay que investigar mucho para descubrir que la poética que sirve de fuente a los dos documentos es la neoclásica, aunque no hemos encontrado datos como para establecer si Díaz de la Vega leyó la obra de Luzán¹⁰, pues no es una fuente directa de su *Discurso*...¹¹, pese a que en él resume los prin-

⁶ El edificio (limpieza, iluminación, decoración, disposición de los espacios, capacidad, etc.), la compraventa de boletos, el comportamiento de los espectadores y de los vendedores de golosinas; el trabajo, actitudes, vestuario y conducta de los actores y sus ayudantes, etc.

⁷ Juan PEDRO VIQUEIRA, «El progreso o el teatro», en *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, FCE, 1987 (Sección de Obras de Historia), págs. 53-131.

⁸ Silvestre DÍAZ DE LA VEGA, *Discurso sobre los dramas*, cit., p. 203.

⁹ Juan PEDRO VIQUEIRA, cit., p. 75.

¹⁰ *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* a de Ignacio de Luzán fue editada en el siglo XVIII en dos ocasiones, 1737 y 1789, con significativas variantes entre ambas. Véase Ignacio de Luzán, *La poética (ediciones de 1737 y 1789)*, Madrid, Cátedra, 1974.

¹¹ Sus fuentes son autores como Tarazona, Bieled, el padre Poree y el abate Lampillas: Pedro Ángel de Tarazona, autor de *El pensador matritense. Discursos críticos sobre todos los asuntos que comprende (sic)*

cipales postulados sobre la poesía dramática expuestos en el Libro tercero de *La poética*. A partir de criterios como la intención con la que se escribe y representa un drama y la utilidad u objetivo que persigue, Díaz hace una distinción tajante entre lo que reconoce como «verdadero» teatro, de lo que no lo es, ubicando en esta última categoría la ópera y la zarzuela, los autos sacramentales, y los entremeses y sainetes¹². Los argumentos de esta exclusión es que faltan a la razón o buscan sólo el deleite de los sentidos, como las primeras, o el entretenimiento banal, como los últimos, por lo que resultan «de poco o ningún provecho». En el caso de los autos sacramentales, si bien les reconoce el noble fin «de instruir y edificar [...] en la piedad y religión»¹³, le parece que llevar esa intención al teatro es impertinente por la convivencia de lo sagrado y lo profano, por lo que celebra la disposición real de 1765 que prohibió las comedias de santos.

Para el *Discurso...* el «verdadero» teatro es por tanto aquel que divierte y educa transmitiéndole al espectador una enseñanza moral; es realista o verosímil, no aborda temas religiosos, se ajusta a la razón y por lo tanto a las unidades aristotélicas de tiempo, espacio y acción; además mantiene una clara delimitación entre lo sagrado y lo profano, lo cómico y lo trágico, y el debido decoro en el manejo de tonos, estilos y registros del lenguaje; por lo que reconoce sólo dos formas dramáticas: la tragedia y la comedia: La primera busca inspirar amor a la virtud y horror al vicio proponiendo modelos virtuosos o heroicos, su acción es grande, sus protagonistas nobles, su tono majestuoso, su lenguaje elevado y el estilo sublime; y la segunda busca corregir el vicio proponiendo anti modelos exagerados y ridículos, su acción es cotidiana y común, sus protagonistas de mediana o baja calidad, su tono y estilo sencillos y su lenguaje coloquial.

la sociedad civil, con gran privilegio que tiene Pedro Ángel Tarazona, Barcelona, Imprenta de Carlos Cases, 1773-1776, 5 vols., 8.º; Jacob Friedrich, barón de Bielfeld, autor de *Instituciones políticas: obra en que se trata de la sociedad civil ... y en general de todo quanto pertenece al gobierno* / escrita en idioma francés por el barón de Bielfeld y traducida al castellano por don Domingo de la Torre y Mollinedo; Charles Poree (1676-1741), jesuita, maestro de Voltaire. Autor de obras dramáticas y de comentarios sobre el teatro; Francisco Xavier Lampillas (1731-1810), jesuita español, defensor de la literatura española. Polemizó con los italianos Girolamo Tiraboschi, Saverio Bettinelli, Pietro Napoli y Francesco Saverio, quienes acusaban a los autores españoles de haber introducido el mal gusto en la literatura italiana. Su defensa de la literatura española se publicó en italiano y fue traducida e impresa en España por Josefa de Amar y Borbón en Zaragoza, en 7 volúmenes (1782-1789), con el título *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*.

¹² En un deslinde similar, Luzán habla sólo de tragicomedias, églogas, dramas pastorales y autos sacramentales. *La poética*, cit., cap. XVI, págs. 421-425.

¹³ Silvestre DÍAZ DE LA VEGA, *Discurso sobre los dramas*, cit., pág. 200.

Con estas ideas, el *Discurso sobre los dramas* introdujo el neoclasicismo en el teatro antes de que se expresara en la lírica¹⁴, aunque por diversas razones —muchas de ellas ajenas a la literatura— el gusto neoclásico no logró imponerse, como tampoco las políticas impulsadas por Bernardo de Gálvez, quien falleció a los pocos meses de poner en marcha su reforma teatral. Aun así, es posible encontrar, incluso muchos años después, piezas dramáticas que intentaron atenerse a los mismos criterios, como pretende demostrar este ensayo mediante el cotejo de los postulados neoclásicos para la poesía dramática con la obra *Todos contra el Payo...*

La poética neoclásica y Todos contra el payo...

Queriendo ser útil a la sociedad de su época, Fernández de Lizardi se impuso el titánico afán de educar al pueblo; y, como, al igual que el virrey Bernardo de Gálvez, estaba convencido de que la literatura era un instrumento útil para lograrlo, experimentó con diferentes géneros, entre ellos el teatro. En la «Décima conversación entre el Payo y el Sacristán», del 24 de septiembre de 1824, expone a través de uno de los personajes las posibilidades que ofrecía este espectáculo: «Somos materiales; por los sentidos recibimos las mejores impresiones. El teatro es el lugar más a propósito para ilustrar al pueblo y para inspirarle las virtudes civiles y sociales¹⁵». Esta opinión comparte el ideal de la reforma teatral de 1786, y hace eco de la filosofía sensualista de Condillac¹⁶, pues supone que las impresiones son la fuente de las ideas y, el teatro, enten-

¹⁴ El neoclasicismo en la lírica se inauguró «oficialmente» con la publicación del *Diario de México*, pues en sus páginas se difundieron las primeras producciones líricas de ese movimiento literario, especialmente la de los poetas agrupados en torno a fray Manuel Martínez de Navarrete, primer mayoral de la Arcadia mexicana. El *Diario de México* inició su publicación el día 1 de octubre de 1805 y tuvo dos épocas, la primera, de la fecha mencionada hasta el 19 de diciembre de 1812, período en el que se difundió la poesía neoclásica, y la segunda, del 20 de diciembre de 1812 al 4 de enero de 1817, en que hubo un cambio de directores y de giro a partir de la invasión napoleónica. Cfr. Ruth Wold, *El Diario de México, primer cotidiano de Nueva España*, Madrid, Grados, 1970; y Esther Martínez Luna, *Estudio e índice onomástico del Diario de México. Primera época (1805-1812)*, México, UNAM, 2002 (Letras de Nueva España, 8).

¹⁵ José Joaquín FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *Obras V. Periódicos. El amigo de la paz y de la patria, El payaso de los periódicos, El hermano del perico que cantaba la victoria, Conversaciones del Payo y el Sacristán*, recopilación, edición, notas y estudio preliminar de María Rosa Palanzón Mayoral, México, UNAM, 1973 (Nueva Biblioteca mexicana, 30), número 10, 24 de septiembre de 1824, «Décima conversación entre el Payo y el Sacristán», pág. 150.

¹⁶ Étienne Bonnot de Condillac. Abate de Mureau (1714-1780), filósofo francés, ideólogo de la Ilustración, miembro de la Academia. Desarrolló la filosofía llamada *sensualismo*, que proponía que los conocimientos y las facultades humanas son resultado de las sensaciones producidas por los sentidos, ideas que sostiene en su *Traité des sensations* (1754).

dido a la manera de los clásicos, servía precisamente para la *catharsis*, es decir, para el aprendizaje moral a través de la impresión causada en los sentidos y la persuasión dirigida a los sentimientos.

El volumen con las obras dramáticas de El Pensador Mexicano editado en 1965 por la UNAM¹⁷ incluye siete piezas de distinta índole y extensión¹⁸, entre las cuales se encuentra una que sólo se le atribuye, titulada *Todos contra el Payo y el Payo contra todos o la visita del Payo en el hospital de locos. Coloquio en tres actos y escrito en verso*. Ubaldo Vargas, que prologa el volumen, aventura que esta obra —dada a conocer a partir de un manuscrito—¹⁹ pudo haber sido escrita hacia 1820. El asunto de la autoría no está resuelto, y aunque él y otros autores como Catherine Raffi-Bérout defienden que es de Lizardi²⁰, otros lo dudan²¹.

Basándose en la pobreza de las didascalias, Vargas sostiene que el autor desconocía el medio teatral y los recursos dramáticos, de lo que concluye que

¹⁷ José Joaquín FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *Obras II. Teatro*, edición y notas de Jacobo Chencinski, prólogo de Ubaldo Vargas Martínez, México, UNAM, 1965 (Nueva Biblioteca Mexicana, 8), prólogo, págs. 17 y ss.

¹⁸ Una *Pastorela*, un *Auto mariano*, dos unipersonales o monólogos, la *Tragedia del padre Arenas*, y la comedia *El negro sensible (segunda parte)*. Luis González Obregón da noticias de dos obras más que se encuentran perdidas: *El fuego del Parnaso*, escrita por 1811 y *El grito de la libertad en el pueblo de Dolores*, impresa en 1825 y de la cual el autor habla en uno de sus periódicos («Payo: Pues me consta que El Pensador hizo en un día una cosa como comedia, bien cortita, en dos actos, titulada El grito de libertad en el pueblo de Dolores, con el objeto de que se representara el 16 de éste», José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras V. Periódicos*, pág. 150), aunque fue rescatada y editada en 1972 por James C. McKegney (Catherine Raffi-Bérout, *En torno al teatro de Fernández de Lizardi*, Rodopi, Amsterdam, 1998 (Portada Hispánica), pág. 4. Consultado en <http://books.google.com.mx/books?id=NHFL9n4GC9cC&pg=PA115&lpg=PA115&dq=%22Todos+contra+el+payo%22&source=bl&ots=jwfs-EaXGN&sig=WHxcvsT64UMtzDEjp7SjUO-yUVo&hl=es&ei=GIFQTZWHFYaosAPz2aiIBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CB8Q6AEwAg#v=onepage&q&f=true> [febrero, 2011]. A diferencia de Vargas, Raffi-Bérout consigue datar casi todas las piezas, con excepción de la *Pastorela* y *Todos contra el Payo...*, el *Auto mariano* en 1813, el *Unipersonal del arcabuceado* en 1822, el de Iturbide en 1823, *El negro sensible* en 1825, *El grito de libertad en el pueblo de Dolores* en 1825 y la *Tragedia del padre Arenas* en 1827.

¹⁹ Para 1965, fecha de la edición del volumen, se supone que el manuscrito se encontraba en el fondo del Museo Histórico del INAH, sin embargo Felipe Reyes Palacios asegura a inicios de 2010 que no se encuentra en dicho fondo, en «*El payo* atribuido a Fernández de Lizardi, una comedia de figurones», *Literatura mexicana XXI.1*, UNAM, 2010, págs. 67-821. La obra ha sido editada hasta ahora en dos ocasiones: la que se incluye en el volumen II de las obras completas de Fernández de Lizardi preparadas por la UNAM, ya mencionada aquí, pp. 157-269, y la incluida en *Escenificaciones neoclásicas y populares (1797-1825)*, estudio introductorio y notas de Sergio López Mena, México, Conaculta, 1994 (Teatro mexicano. Historia y dramaturgia, X), págs. 99-132. Las citas y referencias de este trabajo provienen de la primera edición aquí mencionada. Felipe Reyes Palacios refiere en el mencionado artículo que también ha sido llevada a escena en por lo menos dos ocasiones, *op. cit.* pág. 68. Las consultas en internet dan cuenta de muchas otras.

²⁰ Ambos autores defienden la autoría argumentando correspondencias entre ésta y otras obras del mismo autor. Ubaldo Vargas, en prólogo a José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras II. Teatro, op. cit.*, pág. 24. Raffi-Bérout habla de similitudes en «el lenguaje», «el vocabulario del juego», «la crítica social», la intención de educar y moralizar, «la visión de la mujer», «la afición de Lizardi a la técnica del diálogo», etc., *op. cit.* pág. 115.

²¹ Felipe REYES PALACIOS, *op. cit.*, págs. 68-69.

las obras fueron escritas para ser leídas o declamadas²². En cuanto a la poética en la que se inscriben, opina que no se sujetan «a las limitaciones de la complicada preceptiva dramática, tan rigorista en el período neoclásico²³». Esta idea es congruente con las opiniones de algunos de los críticos contemporáneos a Lizardi, pero también con sus propias declaraciones, mediante las que se asume como parte de la tradición —barroca— de Quevedo y Cervantes²⁴.

Pero, ¿realmente El Pensador mexicano no experimentó con la poética neoclásica? Si bien es cierto que no podemos afirmarlo de otras obras, aquí proponemos que sí lo hizo en *Todos contra el Payo...*, basándonos en el argumento de que siempre defendió el principio de que *el fin justifica los medios*²⁵, por lo que no sería extraño suponer que, en su afán de hacerle llegar a un auditorio más amplio el mensaje que se proponía transmitir, se sometiera a los «rigores» de la poética neoclásica si pensaba que ello le facilitaría alcanzar su objetivo extraliterario. Y esta hipótesis no es tan descabellada, ya que Vargas y Raffi-Bérout coinciden en catalogar la pieza como una sátira social en la que los personajes representan «símbolos de diversos excesos, defectos o vicios²⁶», intención afín a los objetivos de la comedia, aunque autores como Felipe Reyes la ubican en la intersección de varias tradiciones, como los coloquios, el teatro carnavalesco, el entremés de figuras y «cierto tipo de comedia no muy ortodoxa para el criterio clasicista, apellidada en España “de figurón”²⁷». Y la posibilidad de que El Pensador mexicano tomara elementos de distintas tradiciones dramáticas, incluso aparentemente contradictorias, tampoco es insólita, ya que por lo general se permitía ser ecléctico si con ello alcanzaba sus propósitos educativos.

²² José Joaquín FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *Obras II*, op. cit., págs. 17-18.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Véase «Nuevos contrincantes, los mismos dilemas», en María Isabel TERÁN ELIZONDO, *Orígenes de la crítica literaria en México. La polémica Alzate-Larrañaga*, Zamora, El Colegio de Michoacán-Universidad Autónoma de Zacatecas, 2009, págs. 330-355.

²⁵ Lizardi aprovechó obras ya existentes y las adaptó al entorno e ideología novohispanos, como *Noches tristes y día alegre* (de las *Noches lúgubres* de Cadalso. Cfr. prólogo de Jefferson Rea Spell a José Joaquín Fernández de Lizardi a la *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda*, 8.ª ed., México, Porrúa, 1991, Col. Escritores Mexicanos, 81) o *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda* (de *El siglo ilustrado. Vida de don Guindo Cerezo*. Véase Justo VERA DE LA VENTOSA, *El siglo ilustrado. Vida de don Guindo Cerezo*, estudio crítico, introducción y notas de Michel Dubuis e Isabel Terán, México, Miguel Ángel Porrúa-UAZ, 2010, Varía literaria Pirul), o que anexó como parte de sus obras textos de otros autores, como es el caso de la sátira «Las honras fúnebres a la perra Pamela» de Guridi y Alcocer, inserta en un capítulo de *La Quijotita y su prima*.

²⁶ *Obras II. Teatro*, op. cit., pág. 24.

²⁷ Encuentra en la obra elementos de varias tradiciones dramáticas: «Del entremés encontramos no sólo la sucesión de figuras, sino también al “satírico o encarnación de la sátira”, personificado, de manera complementaria o sucesoria, primero por el Lego y después por el Payo. En tanto que de la comedia de figurón hallamos la grotesca exhibición de éste, con dos variantes; primero en su número, ocho figurones iniciales; y después en su relación, invertida esta vez, con un recién llegado». Felipe REYES PALACIOS, op. cit., págs. 72, 81.

Hasta ahora no hemos encontrado evidencias de que Fernández de Lizardi conociera el *Discurso sobre los dramas* ni de que leyera a Luzán, lo que sí es seguro es que estaba al tanto de las críticas literarias que circulaban en las publicaciones periódicas donde se discutían los postulados de la poética neoclásica, y que en más de una ocasión manifestó su admiración por Tomás de Iriarte, quien reproduce en sus *Fábulas literarias* los principios de dicha poética, por lo que es válido afirmar que, aunque fuera a través de fuentes indirectas, tenía noticias de ella.

Ahora bien, si partimos del supuesto de que El Pensador Mexicano conocía las propuestas de ese movimiento literario y de que las aplicó en algunas de sus obras²⁸, en el caso de *Todos contra el Payo...* tendríamos que admitir que en un primer deslinde el texto no cumple con la condición de ser una *comedia*, ya que en el título se autocataloga como «coloquio»; sin embargo, es un hecho admitido que el manuscrito de la obra está escrito por una persona distinta porque la letra no coincide con la de los documentos autógrafos²⁹, por lo que el copista bien pudo haber propuesto una clasificación arbitraria³⁰. Por tanto, lo que se intenta defender aquí es que incluso sin la denominación de «comedia», la pieza se ajusta *en lo general* a «las reglas del arte» neoclásicas de esta forma dramática.

Para Luzán, una comedia es la «representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público [...] sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirado insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquella y de lo ridículo e infeliz de éste³¹». Más adelante puntualiza que debía mover a la risa, involucrar cuando mucho a un barrio, el estilo debía ser llano y las pasiones moderadas. Esta definición es prácticamente idéntica a la del *Discurso sobre*

²⁸ Las normas del buen gusto que consistían en la sencillez, la claridad, el orden, la separación de elementos cómicos y trágicos, la observación de las unidades dramáticas, la verosimilitud y el apego a la razón eran difundidas a través de obras literarias y publicaciones periódicas, por lo que suponemos que Fernández de Lizardi, un ávido lector de estas últimas, estaba al tanto de ellas. Por otro lado, aunque se asumía como seguidor de la tradición de Cervantes y Quevedo, juzgaba que el fin justifica los medios, por lo que con el fin de alcanzar sus objetivos educativos, gustaba a veces de emplear «las armas del enemigo», es decir, incursionar en la poética neoclásica si ello le aseguraba persuadir al lector.

²⁹ Felipe REYES PALACIOS, *op. cit.*, págs. 68-69.

³⁰ Por el contrario, Catherine Raffi-Bérout opina que éste es precisamente un rasgo que caracteriza la producción literaria del autor: clasificar sus obras. *Op. cit.*, pág. 116. Un caso contrario es el de la *Tragedia del padre Arenas*, donde la palabra *tragedia* alude a dos posibles significados: el género de la obra o los acontecimientos funestos ocurridos al personaje, aunque el segundo es el acertado, ya que esta obra no se atiene a la preceptiva neoclásica.

³¹ Ignacio DE LUZÁN, *op. cit.*, cap. XIV, pág. 404.

los dramas, por lo que, incluso sin conocer *La poética*, los autores novohispanos disponían de un instrumento que difundía las mismas ideas.

Si analizamos *Todos contra el Payo...* a la luz de la definición anterior, podemos constatar que desarrolla un hecho particular: la vida cotidiana del enfermero y los internos en un hospital de locos que es visitado por un Payo curioso, por lo que el enredo resulta de poca importancia: la confusión de que cada loco intenta convencer a los otros de su «cordura» y de ver el mundo desde su manía. Los personajes son aparentemente comunes: los locos son un Jugador, un Enamorado, un Militar, un Avaro, un Pródigo, un Glotón, un Sabio, un Rey; y los cuerdos son el Lego enfermero, un Muchacho que lo ayuda y el Payo.

Sin embargo, algunos dejan ciertas dudas sobre su posición económica y social. Por ejemplo, es obvio que el Rey no es un verdadero rey, pero ¿es un plebeyo con delirios de grandeza o alguien de dignidad cuya ambición de poder lo llevó a la locura? Lo mismo podríamos preguntarnos del Sabio, del Militar, del Avaro y hasta del Glotón, porque se requiere de cierto estatus social y económico para contraer los vicios o manías que los aquejan. Dice, por ejemplo, este último: «Yo veo que el gusto mayor/ de aquel que tiene dinero/ es comer un buen carnero,/ que esto no quita el honor³²».

Por otro lado la obra está dirigida a moralizar al público sobre ciertos defectos que llevan a la locura, y sobre la insensible costumbre de visitar por morbo a los locos. Dichas faltas son exageradas y ridiculizadas en personajes que sirven de antimodelos para que el público las rechace; la obra mueve a risa por los parlamentos absurdos y por los zafarranchos que los dementes arman queriendo someter a los demás a su locura; el lenguaje es sencillo, pero con reminiscencias barrocas debido a los equívocos, enumeraciones, yuxtaposiciones, y al uso de la glosa y del protocolo de pedir disculpas. Por último, la anécdota se circunscribe al interior del hospital y las pasiones no llegan a desbordarse; aunque la obra se aleja de la preceptiva en que no tiene un final feliz, pues los cuerdos acaban pasándose al bando de los locos.

Luzán agrega otras características de la comedia, que divide en *De cantidad* y *De calidad*. Las primeras son las partes en las que debe exponerse la trama: *prótasis* o introducción (1.^a jornada), *epítasis* o enredo (2.^a jornada y 1.^a parte de la 3.^a jornada) y *catástrofe* o desenlace (2.^a parte de la 3.^a jornada); y las segundas son: *fábula*, *costumbres*, *sentencia*, *locución* y *aparato teatral*³³. La fábula es la moralidad encubierta con la acción, se puede clasificar en simple e implexa (doble o con mudanza con peripecia y agnición) y debe cumplir con los

³² *Todos contra el Payo...*, *op. cit.*, pág. 218.

³³ En realidad habla de seis, pero luego señala que la música no aplica ni para la tragedia ni la comedia.

requisitos de ser *entera* (tener un principio, un medio y un fin), *de justo tamaño* (proporción en la extensión y desarrollo de la fabula), *verosímil* (creíble)³⁴, y *de una acción, en lugar y tiempo determinado*.

Las costumbres son la manera en la que se caracteriza a los personajes de acuerdo al decoro que corresponde a cada edad, sexo o condición, y están determinadas por la *bondad* («hacer que cada uno obre como requiere el *carácter* que le atribuye el poeta³⁵»), la *conveniencia* y el *decoro* (lo que corresponde a cada cual), la *semejanza* (conforme a lo que, si fuera el caso, la historia cuenta del personaje) y la *igualdad* (el mantener la coherencia en la caracterización a lo largo de la obra). La sentencia y la locución se refieren a la propiedad en la que piensa y habla cada personaje conforme a su caracterización; y el aparato teatral a los elementos externos a la pieza dramática, como el vestuario, la escenografía y el maquinismo, pero también a los criterios sobre el número ideal de personajes.

Siguiendo la misma metodología, encontramos que la obra respeta la estructura en tres actos que se acomodan a la disposición de la *prótesis*, *epítasis* y *catástrofe*. Las didascalias de cada acto sugieren el ambiente que servirá de escenografía, y en el primero describen además los atributos de la locura de cada cual: la olla y la cuchara del Glotón, la muñeca y la guitarra del Enamorado; la borla, capelo, libros, escuadra y compás del Sabio; el palo que sirve al Militar de fusil, etc. Fuera de esto la obra no aporta más elementos para deducir el aparato teatral, aunque se atiene al pie de la letra a la recomendación de Luzán sobre el número ideal de personajes: «a mí me parece que el número de ocho a diez personas será bastante y tolerable; lo que pase de allí será exceso y confusión³⁶».

La fábula combina moralidad con acción, aunque ésta es pobre, pues dijimos que se limita a describir lo absurdo de la monótona vida de los locos: sus diálogos de sordos, sus estériles disputas, su salida al patio a tomar el sol, las peripecias de la hora de la comida; rutina que sólo es interrumpida con el arribo del Payo, aunque se restablece una vez que éste se asimila al grupo. La fábula además es sencilla porque se produce una sola mudanza: la de los cuerdos que se vuelven locos, aunque en la escena 1.^a del acto tercero se finge que se va a llevar a cabo otra en sentido inverso: de la locura a la cordura, cuando los locos parecen tomar conciencia de su estado y de las acciones que los llevaron a él:

³⁴ Otro de los criterios es lo maravilloso, que aplica más bien para la épica. Ignacio DE LUZÁN, *op. cit.*, p. 335 y ss.

³⁵ *Ibidem*, pág. 377.

³⁶ *Ibidem*, págs. 393-394,

El Rey:

Mi padre experimentado,
me decía loco no fuera
y querer más de lo que era,
que al fin pararía en cuidado.
¡Oh si hubiera yo tomado
el consejo cual debía,
no estuviera en este día
padeciendo entre esta gente
tratado como demente
y con tanta tiranía!
El cetro quise empuñar
porque me gustaba el mando;
pero he aquí que claudicando
me veo ya en tanto penar.
Cuánto mejor fuera estar
pobremente colocado,
y no que ahora atormentado
me veo por necesidad
diciendo: tú, por vanidad,
me tienes aquí encerrado.

El Sabio:

Era yo buen estudiante
y aprendí teología;
cánones también sabía,
y en leyes pasé adelante;
pero mi estudio constante
tan tenaz y porfiado,
me causó un daño extremado,
que me obliga en la ocasión
decirle a mi aplicación:
¿porqué tan mal me has tratado? [...]
En fin, hoy me veo demente
y en continuo padecer;
esto llega a suceder
a todo el que es imprudente.
Mas tan terrible accidente
lo pude haber evitado,
y no que por ser porfiado
mi triste suerte lamento,
pues tú, loco pensamiento,
me tienes aquí encerrado.

El Lego:

Desde muy tierna edad
el hábito pretendí,
y como niño emprendí
tomarlo con brevedad,
por creer que más libertad
que en mi casa aquí tendría,
y también me presumía
que llegaría a ser prelado;
más todo me lo has trocado,
adversa fortuna mía.
Cuando los ojos fui abriendo
porque entré en edad mayor,
entonces con gran dolor
este error fui conociendo [...]
No puede haber pena tal
que verse ya uno enfadado
del estado que ha tomado,
Pues es el más grave mal³⁷.

Sin embargo, la llegada del Payo da al traste con estas reflexiones y los locos se mantienen en su locura.

La fábula se atiene también al criterio de ser *entera*, pues tiene un principio, un medio y un fin; es *verosímil*, pues ese tipo de hospitales existían, como el de San Hipólito de la ciudad de México, y la costumbre de visitar a los locos no era privativa de la Nueva España³⁸; respeta la unidad de lugar porque se desarrolla en el interior del hospital, la de tiempo porque transcurre en las pocas horas de un día, y la de acción por las razones que ya hemos dicho. El único criterio que no cumple es el de ser de *justo tamaño*, ya que carece de proporción y equilibrio: el primer acto cuenta con seis escenas (845 versos), el segundo con dos (734 versos) y el tercero con ocho (1396 versos)³⁹.

En cuanto a las costumbres, el autor respetó el decoro en la caracterización de los personajes, pues cumple con los requisitos de *bondad*, *conveniencia* e *igualdad*, que determinan que cada uno actúe, piense y se exprese conforme

³⁷ *Todos contra el Payo...*, *op. cit.*, págs. 213-215, y 223-224.

³⁸ Catherine RAFFI-BÉROUD, *op. cit.*, pág. 116.

³⁹ La cantidad de versos de cada acto la proporciona Felipe REYES PALACIOS, *op. cit.*, pág. 77.

a su sexo, estado y dignidad, sea ésta «real» o «fingida», y de ser uniforme y coherente a lo largo de la obra. Respecto a este criterio, y sin ignorar el hecho de que los personajes son muy comunes, llama la atención que Luzán utilice como ejemplo a un «príncipe» que «por sus razonamientos y por sus acciones se muestra liberal, magnánimo y valiente, [por lo que] cuando después llegue la ocasión, o de premiar un gran servicio, o de perdonar una ofensa, o de oponerse a un riesgo», debe actuar a la altura de las circunstancias⁴⁰, situación muy similar a la que se da entre el Rey y el Militar, que le cuestiona el que los reyes no premian a sus soldados conforme a sus méritos. Y citando a Corneille sobre el mismo tema, éste toma por ejemplos a un Enamorado y un Avaro, otros dos de los personajes de la obra⁴¹.

El preceptista distingue además entre dos tipos de «graciosidad»: la noble, aguda y festiva, que recomienda; y la vulgar, que desprecia por hacer uso de equívocos indecentes y expresiones de la plebe, consejo al que también se sujeta el autor. Por último, reseña tres tipos de defectos de las comedias españolas de su época: 1. Los *Advenedizos*: cronológicos, históricos, geográficos, etc.; 2. Los *De la poesía*, como imágenes desproporcionadas, metáforas extravagantes, estilo hinchado, bajeza, frialdad o sutileza excesiva; y 3. Los *De la dramática*, como la inverosimilitud de la fábula, el que ésta no se atenga a la regla de las tres unidades, el que las costumbres sean dañosas o contra lo natural y lo verosímil —donde incluye a las comedias religiosas—⁴², el que la locución sea afectada y los conceptos impropios, el que los personajes no estén caracterizados conforme a su nacionalidad, sexo, edad, condición y dignidad, y la introducción de música o recursos inverosímiles como oráculos, ecos, hablar en sueños, soliloquios, etcétera. De todos, nos parece que la obra incurre sólo en algunos abusos lingüísticos y en el uso de soliloquios.

⁴⁰ Ignacio de LUZÁN, *op. cit.*, pág. 375.

⁴¹ «Corneille es de parecer que por bondad de costumbres no se ha de entender una extremada virtud, sino un carácter eminente y elevado de algún hábito bueno o malo, según sea conveniente y propio de la persona que se introduce. Y querrá decir que si se introduce, por ejemplo, un enamorado, se pinte con los colores más vivos de fino, rendido y apasionado; si un avaro, se finja con todas las circunstancias del hombre más civil y mezquino.» *Ibidem*, pág. 376.

⁴² «Por lo irreverente y dañoso no me parece que se pueden tampoco aprobar las comedias de santos [...] Si alguna utilidad tienen tales comedias, es tan poca que no tiene comparación con los graves daños que causan. No es el menor detalle el profanar cosas tan sagradas con amores, con vanidades y graciosidades poco decentes. Además de esto qué de milagros falsos, qué de historias apócrifas no se esparcen de esta manera en el vulgo ignorante, que las cree como puntos de religión y como dogmas de fe, cuando no tienen otra autoridad que la imaginación o la ignorancia del poeta.» *Ibidem*, pág. 415.

Ahora bien, si, como proponemos, *Todos contra el Payo...* es efectivamente una comedia que se atiene a las «reglas del arte» de la poesía dramática neoclásica, debemos suponer que su objetivo es la utilidad moral, por lo que tendría que ridiculizar un vicio para que el público lo repudiara y no cayera en él. Por tanto, el siguiente paso consiste en determinar sobre qué moraliza la obra.

Vargas no se detiene a indagar sobre los blancos de la sátira, Raffi-Bérout reflexiona sobre algunos vicios identificándolos con los pecados capitales⁴³, y Reyes Palacios habla de «manías», pero se queda con la idea de que la intención era criticar la costumbre de visitar a los locos el día de los Inocentes, misma que según Viqueira había sido prohibida en 1793, pero que por lo visto siguió practicándose⁴⁴, ya que Fernández de Lizardi la reprueba en 1813 en *El pensador mexicano*: «Costumbre viciosa y reprehensible, como una de tantas, si no se va a socorrerlos o a tomar lecciones útiles en su desgracia, pues yo no sé por qué causa se ha de hacer pasatiempo de las enfermedades o miserias del género humano».

Evidentemente, la obra señala la impropiedad de dichas visitas, pero ésta no puede ser la moraleja principal, ya que el Payo, blanco de la sátira, no aparece hasta la escena 2.^a del tercer acto⁴⁵. Otra crítica, también de carácter social, es la que recae, *en lo general*, sobre el sistema hospitalario encargado de atender a los enfermos, en este caso a los locos, pues según la obra viven en oscuras y frías celdas denominadas *jaulas*, pobremente alimentados y tratados con golpes, gritos y menosprecios. Los malos servicios hospitalarios son también motivo de la crítica de Fernández de Lizardi en *Don Catrín de la Fachenda*, a propósito de que el protagonista va a dar varias veces al hospital por accidentes propios de sus correrías.

Una moraleja más es la advertencia del Lego sobre los peligros de estar entre locos: «Que si usted los locos ve,/ puede quedar allá adentro. [...] /Porque quien con lobos anda...[...]/ puede ser que se le pegue/ la locura...[...]/ Una oveja entre ocho lobos,/ ¿qué le vendrá a suceder?⁴⁶».

Esta preocupación se inserta en el contexto más amplio de la Ilustración, que se preguntó con temor sobre los límites entre la cordura y la razón o la sin

⁴³ Catherine RAFFI-BÉROUD, *op. cit.*, págs. 115-130.

⁴⁴ Citado en Felipe REYES PALACIOS, *op. cit.*, pág. 70. Juan Pedro VIQUEIRA, *op. cit.*, pág. 159. Una de las fuentes de esta información es el *Diario* de José Gómez: «En su tiempo [del virrey Revillagigedo] se quitó que el día de San Hipólito entraran las gentes a ver los locos». Cfr. José GÓMEZ, *Diario curioso y cuaderno de las cosas memorables en México durante el gobierno de Revillagigedo (1789-1794)*, versión paleográfica, introducción, notas y bibliografía por Ignacio González-Polo, México, UNAM, 1986, pág. 120.

⁴⁵ Reyes Palacios se pregunta también sobre este hecho. *Op. cit.*, pág. 77.

⁴⁶ *Todos contra el Payo...*, *op. cit.*, págs. 227-228.

razón, como la locura. No es fortuito que en el Siglo de las Luces los locos fueran encerrados en instituciones especiales parecidas a cárceles, para tenerlos bajo observación y control. Pero lo que el Lego y el autor realmente se preguntan es si la locura es una enfermedad y si es posible contraerla a partir del trato, aunque también se cuestionan sobre los límites entre el «adentro» caótico del manicomio y el «afuera» aparentemente seguro y ordenado de la sociedad, separados sólo por las paredes y rejas del hospital, que no impidieron que el Payo las traspasara y se volviera loco⁴⁷.

De hecho, la conclusión de la obra es que la locura se contagia, y que no hay escape para quienes conviven con ella, pues ni el supuesto «entrenamiento» médico del Lego enfermero, a medio camino entre el «afuera» a donde pertenece y el «adentro» donde lleva a cabo su trabajo, lo salvó de cruzar el límite, pues no pudo mantenerla a raya ni con la razón ni con la cuarta.

Otra de las enseñanzas de la obra es que la locura aísla, no sólo de la cordura y de la sociedad mediante los muros del manicomio, sino incluso de los demás locos, pues imposibilita la comunicación en la medida en que cada uno es cautivo de su manía y de su visión distorsionada del mundo. En algunos momentos parece que algunos logran conectarse e interactuar, pero sólo es una apariencia producto de que sus obsesiones se entrecruzan, como las del Rey, el Sabio y el Militar, cuando en realidad hablan de cosas distintas.

La obra propone diez personajes que son ridiculizados, por lo que representan manías o vicios que se quieren exponer. En la escena 1.^a del tercer acto, los locos parecen cobrar conciencia de su estado y hasta cierto punto alcanzan el desengaño⁴⁸, cuando el Lego intenta describir sus propias angustias y dudas. Es en ese momento cuando el autor expone al público por qué no hay que imitar las acciones que llevaron a los personajes a claudicar en la locura: los defectos del Rey son la *soberbia* y la *vanidad*: se arriesgó más allá de sus límites y no escuchó el consejo de que debía conformarse con lo que era. El del Sabio es la *imprudencia* y la *soberbia*: se excedió en los estudios por ser mejor que otros. El del Enamorado es la *pasión amorosa* que arrasa con el sueño, la vida y el honor. Los del Militar son la *insatisfacción*, el *orgullo* y la *ira*, pues vive enfurecido porque cree que merece más glorias de las que obtiene. El del Glotón es la *gula*. El del Avaro la *codicia*. El del Lego la *imprudencia* y la *indiscreción* de decidir joven un destino sin vocación. El del Payo es el *morbo*. Por último, el Pródigo y

⁴⁷ Lope de Vega abordó el mismo tema en *Los locos de Valencia* (1620), aunque la acción se encamina por una ruta muy diferente, ya que la locura es vista como un trastorno no permanente, y son dos personajes cuerdos los que se fingen locos para «escapar» de las consecuencias de sus actos o accidentes, refugiándose en el hospital de locos.

⁴⁸ *Ibidem*, págs. 213-224.

el Jugador comparten la debilidad de una *compulsión obsesiva*, uno por el juego que arrebató dinero y honor; y el otro por gastar. Algunos de estos defectos están vinculados a la profesión: los del Rey, el Militar, el Sabio y el Lego; y otros se identifican de manera explícita con pecados como la gula (Glotón), la codicia (Avaro), la ira (Militar), la envidia (Sabio), la pereza (Lego), la lujuria (Enamorado) y la soberbia (Rey, Sabio, Militar).

Por supuesto, cada época propone su propia lista de vicios y virtudes. Por ejemplo, mientras que el ocio era una virtud en el Antiguo Régimen por estar vinculado a la nobleza, en el Nuevo se transforma en un vicio, pues el trabajo es asumido como una virtud; de allí la importancia de contextualizar la postura desde la que se hace la crítica en la pieza dramática:

Independientemente de que el Rey no es un verdadero rey, representa el poder absoluto y, por tanto, su capacidad de cometer abusos o injusticias. En la crítica de este personaje podría estar un cuestionamiento político al absolutismo monárquico representado por Fernando VII, quien en 1814 derogó la Constitución de Cádiz. El Sabio representa la educación escolástica, ya que declara haberse afanado en teología, cánones y leyes. Este tipo de educación, basada en la especulación, el principio de autoridad y en Aristóteles, fue duramente criticada en la época por su inutilidad, en oposición a la ciencia moderna, empírica y práctica. La Ilustración propuso además un nuevo tipo de sabio que conocía un poco de todo gracias a las publicaciones periódicas que divulgaban el conocimiento según el modelo de la *Enciclopedia*. Lo curioso aquí es que el autor parece hacer la crítica desde una postura moderna, aunque en *Don Catrín de la Fachenda*, escrita por las mismas fechas⁴⁹, asume una postura más moderada, criticando algunas cosas de la educación tradicional, pero también otras de la moderna, como la superficialidad del conocimiento adquirido a través de las publicaciones periódicas, como lo había denunciado Cadalso en *Los eruditos a la violeta* (Madrid, 1772).

El Glotón representa los excesos en la comida y la bebida, al parecer típicos del siglo XVIII, en el que la exaltación de la vida y la búsqueda de la felicidad terrena terminaron por multiplicar las diversiones y placeres. Ya el padre fray Joaquín Bolaños denunciaba este hecho en su *Portentosa vida de la muerte* de 1792, llamando a su propia época «el siglo de los cocineros y de los bodegones⁵⁰». Y Lizardi le dedica a este vicio el capítulo XIII en su *Don Catrín de la Fachenda*,

⁴⁹ Jefferson REA SPELL, prólogo a José Joaquín Fernández de Lizardi, *Don Catrín de la Fachenda y Noches tristes y día alegre*, edición y prólogo de..., México, Porrúa, 2003 (Colección de escritores mexicanos, 81), pág. IX.

⁵⁰ Fray Joaquín BOLAÑOS, *La portentosa vida de la Muerte...*, México, Imprenta de Joseph de Jáuregui, 1792, caps. VIII y IX.

proponiendo la moderación como una virtud deseable, pues los excesos gastronómicos se relacionaban con la pérdida de la salud e incluso con la muerte⁵¹.

El Enamorado encarna otra pasión desbordada durante la Ilustración: la lujuria, debido, entre otras cosas, a la importación de costumbres afrancesadas como el cortejo y la marcialidad⁵², denostadas por peninsulares y novohispanos. Lizardi se ocupó también de los desarreglos, peligros y consecuencias de este vicio en *Don Catrín de la Fachenda*, donde el protagonista se deja llevar por el deseo y la pasión y cae víctima de enfermedades venéreas y de la ira de maridos celosos. El tema del amor se vincula además con otro: el de las mujeres, por lo demás ausentes de la pieza dramática, pero de las que se habla desde un discurso misógino expuesto por el Sabio, considerándolas la causa de todos los males; y, aunque el Enamorado las defiende utilizando en algún caso argumentos similares a los de sor Juana en la redondilla «Hombres necios...», tiene que admitir que él mismo fue engañado, pues su amada lo dejó por otro⁵³. La misma opinión negativa tiene don Catrín de las mujeres⁵⁴, aunque en ambos casos queda la duda de si estas ideas, expresadas a través del discurso de ciertos personajes, se deben entender en sentido irónico o literal, ya que sus portavoces aparentemente representan la postura contraria a la del autor.

Al igual que el Glotón y el Enamorado, el Jugador representa a los que, sin sujetarse a la razón, se dejan llevar por sus deseos a costa de perder la salud, el dinero, la honra y hasta la vida. Este vicio es atacado también en el *Periquillo sarniento* y en el capítulo VII de *Don Catrín de la Fachenda*, donde se describen las consecuencias de dedicarse al juego, que por lo demás está vinculado al ocio, estigma social que la Ilustración trató de erradicar. En cierto modo el vicio del Jugador coincide con los del Avaro y el Pródigo, pues su preocupación principal es el dinero, tema controvertido en la época, ya que daba poder como antes lo hacía pertenecer a la nobleza. Los dos últimos personajes se encuentran en el extremo de un mismo dilema: el adecuado uso del dinero, por lo que la obra propone como virtud un término medio: ni acumulación ni despilfarro.

El Pródigo representa además a un particular grupo social característico del siglo XVIII: los currutacos o catrines, ociosos, vividores, pendientes de la

⁵¹ Bolaños también señaló la relación entre la gula y la enfermedad y la muerte: «Una vez que los hombres suelten las riendas a la Gula, los dominará tanto el imperio del Apetito, que no reconocerán otras aras que el sazonado pesebre de los manjares, ni otro ídolo, ni otro Dios que el de su vientre [...] en breve tiempo se verá el Género humano lleno de tantas enfermedades, que no cabrán en el guarismo, siendo así que todas caben en un Cuerpo». *Ibidem*, pág. 52.

⁵² Carmen Martín Gaité retrató magistralmente las nuevas costumbres amorosas españolas en su obra *Usos amorosos del dieciocho en España* publicado en Barcelona, Ed. Anagrama, 1987.

⁵³ *Todos contra el Payo...*, *op. cit.*, escena 5.^a, primer acto, págs. 171-181.

⁵⁴ *Don Catrín de la Fachenda*, *op. cit.*, cap. XIV, pág. 104.

moda y las diversiones y dados a vivir de las apariencias, compartiendo por ello además los vicios del Enamorado y del Jugador. Los currutacos eran la versión novohispana de los petimetres españoles, criticados en varias obras, entre ellas *El siglo ilustrado, Vida de don Guindo Cerezo*⁵⁵, adaptada por Fernández de Lizardi a las circunstancias novohispanas en su *Don Catrín de la Fachenda*, que dedica a la crítica de estos sujetos.

El Militar representa también a un nuevo grupo social; sin embargo, la crítica de este personaje es confusa, primero porque su vicio consiste en creer que no ha sido recompensado adecuadamente por sus méritos, los cuales, imaginarios o reales, reseña puntualmente; y segundo, porque por lo mismo, es diametralmente distinto a los soldados que aparecen en *Don Catrín de la Fachenda*, que se atienen a los principios de la vida marcial, entran al ejército mediante la compra de plazas, no se sujetan a ninguna disciplina y abusan del uniforme llevando una vida de impiedad y atropello de las reglas morales y sociales buscando siempre la satisfacción personal. Quizá en este caso el autor esté aludiendo a alguna situación particular de su época que no alcanzamos a comprender, o se refiere a militares de otro contexto histórico, geográfico o cultural.

Por último, el Lego representa a quienes sin vocación eligen estado o carrera y después no se esfuerzan por transformar su error en algo positivo. En este caso la obligación del Lego es tener conocimientos mínimos de enfermería y ejercitar las virtudes que se supone le atañe practicar, como la caridad y la compasión con el prójimo, como corresponde a un miembro de una orden hospitalaria; en cambio, ignora el oficio que desempeña, carece de vocación de servicio y su desempeño deja mucho que desear, pues trata mal a los locos, abusa de su poder y reniega de su suerte y trabajo.

Las manías o vicios criticados en la obra no son novedosos, pues han existido en cualquier época y lugar, e incluso la Iglesia los reconoce como pecados capitales y propone una virtud que contrarresta cada uno de ellos: contra la lujuria, castidad; contra la ira, paciencia; contra la gula, templanza; contra la envidia, caridad; contra la soberbia, humildad; contra la avaricia, generosidad; y contra la pereza, diligencia. Sin embargo, la obra no les da la categoría de «pecados», término que tiene que ver con la salvación o perdición del alma individual; sino de «manías» o «vicios» laicos que tienen que ver con la posibilidad de establecer una buena convivencia social, con el bien común. Es decir, aunque representen vicios añejos, el autor los enfoca desde una visión moderna, por ello tienen un denominador común: el exceso. El Pródigo gasta de más, el Avaro ahorra de más, el Jugador, juega o apuesta de más, el Enamorado ama de

⁵⁵ Véase Justo VERA DE LA VENTOSA, *op. cit.*

más, el Sabio estudió de más, el Rey quiere poder de más y el Payo es confiado y curioso de más.

La excepción es el Lego, que se va al extremo opuesto: se esfuerza o trabaja menos de lo que debiera. Y a todos estos vicios ilustrados se les opone una nueva virtud: la moderación o mesura, producto de la razón. Fernández de Lizardi utiliza este mismo enfoque en otras de sus obras con una diferencia importante: en ésta todos los vicios son enfocados desde una postura moderna, cuando por ejemplo, en *Don Catrín de la Fachenda*, que como hemos dicho fue escrita por las mismas fechas, se mantiene en una postura intermedia entre la tradición y la modernidad, lo que nos hace dudar respecto a la autoría de *Todos contra el Payo...*⁵⁶.

Comentarios finales

Después del análisis anterior, juzgamos haber argumentado de manera suficiente que el autor de *Todos contra el Payo...* aplicó en la obra los criterios de la poesía dramática neoclásica y, aunque no la etiquetó explícitamente como comedia, se atiene *en lo general* a la mayoría de los principios de esa forma dramática.

Finalmente, hemos de admitir que, pese a las buenas intenciones del autor, la obra no cumplió el objetivo de ser útil al público; primero, porque quedó manuscrita y no hay evidencias de que se representara en su época, y, segundo, porque, aunque la idea de la trama es buena, el texto resulta largo y cansado, tiene más moralización que acción, la propuesta de tantos personajes monotemáticos que hablan con equívocos y enumeraciones la vuelve repetitiva y confusa, y dificulta que el espectador o lector desentrañe cuál es la moraleja. Por ello coincidimos con los críticos aquí reseñados en que es una obra malograda, difícil, incluso, si hubiera sido el caso, para ser leída⁵⁷.

Ignoramos las razones por las que permaneció inédita, pero podemos aventurar la idea de que quizá el autor fue consciente del fracaso de este ejercicio literario; sin embargo, reiteramos nuestra hipótesis de que *Todos contra el Payo...* es un buen ejemplo novohispano de una comedia neoclásica que se atuvo a las «reglas del arte».

⁵⁶ En otro trabajo hemos discutido sobre el asunto de la postura de Fernández de Lizardi entre la tradición y la modernidad. Véase «Entre dos paradigmas: Fernández de Lizardi ante la tradición y la modernidad en *Don Catrín de la Fachenda*», en Benjamín VALDIVIA (ed.), *XI Encuentro de Investigadores del pensamiento novohispano*, Universidad Autónoma de Guanajuato, 2000, págs. 279-296.

⁵⁷ Catherine RAFFI-BÉROUD, *op. cit.* pág. 130.