

**ADAPTACIONES Y PRERROMANTICISMO DE MADRID  
A BUENOS AIRES: NOCHES LÚGUBRES DE JOSÉ CADALSO (1789)  
Y TEDIATO Y LORENZO DE LUIS AMBROSIO MORANTE (1824)**

**María Belén Landini**

*Instituto de Artes Escénicas-Universidad de Buenos Aires*

**Resumen**

José Cadalso publica en 1789 *Noches lúgubres*, un diálogo en prosa sin acotaciones escénicas que invita a preguntarse tanto acerca de su carácter teatral como del estrictamente literario. La fama de esta obra cruza el Atlántico y resuena en el Coliseo de Buenos Aires en 1824, adaptada y arreglada por Luis Ambrosio Morante. Asiduo actor y director del teatro porteño, construye una micropoética escénica cuyos dispositivos se encuentran explícitos detalladamente en las didascalias del manuscrito existente en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Este estudio se centrará en la comparación de ambos textos con el fin de acercarse al esbozo de un prerromanticismo teatral rioplatense en el que asoman elementos españoles, pero que es, sin duda, territorial.

*Palabras clave:* Cadalso, Morante, prerromanticismo, territorialidad.

**Abstract**

The play *Noches lúgubres* by José Cadalso was published in 1789. It is a dialogue in prose without stage notes that invites to think not only about its theatrical condition but also its literary one. *Noches lúgubres*' reputation traveled across the ocean and arrives to the Coliseo de Buenos Aires in 1824, where it was adapted by Luis Ambrosio Morante. He was an actor and stage director in the Coliseo. Morante built a scenic micropoetics that contains explicit stage notes. *Tediato y Lorenzo*'s manuscript can be found at the Tesoro of the National Library. This study focuses on the comparison of both texts. The objective is to make an approach to preromantic theatre in Río de la Plata.

*Keywords:* Cadalso, Morante, preromanticism, territoriality.

*El universo es impersonal porque es un mecanismo.*

*Y esto es así tanto de día como de noche.*

*Entonces, ¿cuál es la diferencia entre el terror nocturno de Tediato y su angustia diurna?*

Samuel Monder, "La consumición del deseo"

### Luis Ambrosio Morante

Según Teodoro Klein (s. p.), Luis Ambrosio Morante habría nacido en Buenos Aires en 1780, hijo ilegítimo de Domingo Ignacio Morante, mestizo, y de Juana María de Rosario Molina, parda nacida en esclavitud. José Zapiola (144), quien fue amigo del actor, ubica erróneamente esos datos en Montevideo en 1722, mientras que otros autores lo definen “peruano y liberal”, nacido en 1775. Carlos Abraham, por su parte, cita su nacimiento en 1772. Está documentado que nació el 7 de diciembre de 1780.

Morante comandó la primera cooperativa teatral a cargo de la explotación de un coliseo. Se inició como apuntador o consueta para la temporada de 1799 en el coliseo de Manuel Cipriano de Melo en Montevideo, donde se había mudado su familia en 1793. En la época, los apuntadores también arreglaban y adaptaban los textos según las necesidades del elenco. Se sabe, además, que en 1804 formó parte como primer consueta de la compañía que actuó en la fundación del Coliseo Provisional de Buenos Aires (Trenti Rocamora).

En opinión de Luis Carlos Edelman, las invasiones inglesas sorprenden a Morante en Montevideo, donde había formado familia con la actriz Josefa Martínez. Al conocer lo sucedido en Buenos Aires, cruza el Río de la Plata para sumarse a la Sociedad Patriótica, sin abandonar la actividad teatral, que nutre con su pasión independentista. Morante y otros actores, violinistas y músicos lucharon en los cuerpos de Pardos y Morenos en la defensa de la ciudad frente a las invasiones inglesas.

Morante fue un ferviente revolucionario de la causa de Mayo y puso el teatro al servicio de las ideas iluministas. En 1812, para la conmemoración de los dos años de la revolución, estrenó *El 25 de mayo*, que todavía no hemos encontrado. Es la primera pieza, según Seibel, en recibir un premio oficial, otorgado por el Cabildo, “para que sirva de estímulo a otros” (*Antología del teatro argentino* 16).

Dice Teodoro Klein:

En una sociedad en proceso de agudo cambio, [Morante] es el primer hombre de teatro americano en tomar conciencia de su rol: convertir al teatro en animador ineludible de la Revolución y, al mismo tiempo, revolucionar al teatro para que pueda cumplir aquel objetivo. Su labor es decisiva en el salto

del neoclasicismo al teatro patriótico y del estilo actoral barroco a la naturalidad y verosimilitud (s. p.).

### **José Cadalso**

José Cadalso y Vázquez de Andrade (Cádiz, 8 de octubre de 1741-San Roque, 26 de febrero de 1782) fue un militar español, muerto prematuramente en combate, y un valioso literato, recordado por sus obras *Los eruditos a la violeta*, *Noches lúgubres* y *Cartas marruecas*.

Cadalso fue criado por un tío jesuita y luego se alistó en el ejército. Cuando su regimiento se trasladó a Madrid, entró en la camarilla de la marquesa de Escalona y en ese tiempo le fue atribuido el *Calendario manual y guía de los forasteros en Chipre*, parodia de un libro muy famoso titulado *Guía común de forasteros*. A pesar de afirmar que no había sido él quien parodió el texto, fue desterrado.

Pasados los seis meses del destierro, regresó a Madrid, donde vivió su relación amorosa con la actriz María Ignacia Ibáñez, quien murió por fiebres tifoideas con apenas veinticinco años, el 22 de abril de 1771. Se dice que Cadalso, desesperado ante tan repentina muerte, intentó desenterrar a su amada para darle el último adiós (episodio que quedó narrado en su obra *Noches lúgubres*).

### ***Noches lúgubres* (Cadalso) y *Tediato y Lorenzo* (Morante)**

Las piezas de Cadalso y Morante tienen una base argumental similar. Tediato, profundamente triste por la muerte de su amada Irene, le pide ayuda a Lorenzo, el sepulturero, para desenterrar su cadáver, llevárselo a su casa y prenderse fuego allí junto con ella. Lorenzo acepta la oferta a cambio de dinero, pero se pregunta de quién será el cadáver que Tediato quiere exhumar.

Mientras el protagonista espera al sepulturero en el cementerio, aparece un hombre ensangrentado escapando de algo y muere a sus pies. Cuando llega la policía confunden a Tediato, que había quedado ensangrentado y con la espada del fallecido en la mano, con el asesino y lo llevan a prisión. En el calabozo, Tediato ruega por la tortura y la muerte, pero finalmente lo liberan por su inocencia y regresa al cementerio.

Cuando llega al cementerio encuentra a un niño junto a la tumba de Irene. El niño le explica que es el hijo de Lorenzo y lo conduce hacia su casa, donde Tediato conoce la triste realidad del sepulturero.

Finalmente regresan Tediato y Lorenzo al cementerio, habiendo acordado morir juntos.

Hasta aquí, ambas obras mantienen el mismo hilo argumental, pero *Noches lúgubres* quedó inconclusa, mientras que *Tediato y Lorenzo* no. Cadalso construye un diálogo literario, situado en espacios concretos, pero sin didascalias. Su lenguaje es altamente poético y los parlamentos son casi en su totalidad de Tediato, mientras que Lorenzo opera de anclaje para la disertación del protagonista.

Morante, en cambio, genera un texto específicamente teatral. Al nudo argumental que narramos más arriba le agrega un marco: el Corregidor, amigo del padre fallecido de Tediato, lo espía y lo cuida junto a su ayudante Virtelio para evitar que haga alguna locura. Los ayudantes del Corregidor, soldados, merodean el cementerio todo el tiempo y los ruidos y sensaciones que provocan son sobresaltos constantes para Tediato, que en ningún momento los ve. Recién al final de la obra, cuando está por ingresar al sepulcro de su amada, se mezclan el marco y el suceso y le impiden a Tediato cumplir con su cometido. Este final, además, tiene un giro inesperado cuando Tediato se muestra vacío de sentido para la vida y su protector le aconseja plegarse a la lucha por la independencia.

### **Prerromanticismo y territorialidades**

En su blog sobre literatura, Javiera Victoria Navarro explica:

*Noches lúgubres* se encaja dentro de una clasificación denominada “racionalismo sentimental”, que engloba las ideas propias del neoclasicismo pero enfocada y amalgamada con tendencias sentimentales, que más adelante se conocerían como propias del Romanticismo. Es una obra que nos presenta una unión entre la razón y los sentimientos que en apariencia, suelen considerarse inmiscibles (s. p.).

En este sentido, la acción de la pieza está centrada exclusivamente en el deseo personal de Tediato de desenterrar a Irene y en sus sentimientos respecto de la muerte. Es una cuestión de deseo individual, de la construcción de un amor romántico particular en el marco del cual poco hay para explicar desde la razón. Tediato idealiza a su amada o idealiza también la realización de su objetivo viéndolo como la posibilidad de un reencuentro imposible. Esta lectura, sostenida por Menéndez y Pelayo y Ramón Gómez de la Serna a principios de la década de 1940 (Quinziano 3), se apoya también en la interpre-

tación biografista de la pieza de Cadalso. Tal como consignamos más arriba, Ma. Ignacia Ibáñez murió muy joven a causa del tifus.

La lectura biografista no es descabellada si pensamos en lo que implicó el movimiento romántico. El Romanticismo propone una revolución frente a los cánones del neoclasicismo y sus reglas de unidades partiendo de la base de la libertad del artista. No se pretendía liberar a la obra de sus estructuras, sino darle alas a quien creara para que pudiera a través de su arte desenterrar (y no es inocente esta palabra) lo más profundo de sí mismo y de esta manera mostrar que la libertad no es solo una forma de hacer arte, sino más bien un modo de vida. Dice Jorge Myers que “los románticos [...] deseaban arrancar los velos que ocultaban la verdadera naturaleza de las cosas, deseaban penetrar más allá de las palabras y aferrar, aunque más no fuera por un breve, delicioso, instante, la realidad íntima de la existencia humana” (17).

En el Río de la Plata, como bien es sabido, el Romanticismo literario o teatral se desarrolló de la mano de la política. Su auge se dio con la generación del 37. Si bien la obra de Morante se concentra entre 1808 y 1825, podemos considerar algunos de sus textos como prerrománticos. En este caso, las modificaciones que el dramaturgo hace al texto cadalsiano no solamente muestran su naturaleza de hombre de teatro, sino que además nos ponen al alcance las ideas revolucionarias y los modos en que sus autores elegían divulgarlas.

¿Por qué el Romanticismo rioplatense se encuentra directamente relacionado con la idea de nación? Una de las lecturas posibles de la construcción del artista romántico es, según Myers (30), la del vate. El vate puede retornar de su aislamiento creativo para transformar la sociedad y aportarle mayor belleza; en este rol el artista se configura como guía. No solamente podía ser profeta y sacar de la oscuridad el sentido profundo de la nacionalidad, sino que además tenía la capacidad de inventar la literatura allí donde no la hubiera, como una creación *ex nihilo*. De alguna manera, la literatura argentina surge y se gesta a partir del vacío que implica la idea de desierto. Sin el punto de partida que proponga un espacio vacío, no habría lugar para la germinación de algo nuevo.

Morante, nacido en período virreinal, es un artista bisagra en este contexto porque la mayoría de sus textos y de sus puestas en escena son traducciones o adaptaciones, pero en todas ellas se observan las

evidencias de una construcción cultural local, anclada y territorializada. Todas las manifestaciones culturales de una sociedad son productoras de territorialidad, pero el teatro, además, tiene como vehículo el cuerpo del actor vivo, enraizado física y espiritualmente en una coyuntura. El actor rioplatense ponía en su boca palabras que Morante había tomado de Cadalso y a las que les agregaba un gran componente ideológico programático acorde a la difusión de las ideas independentistas que eran centrales para el momento, pero también para su propio deseo individual.

Tanto en el texto español como en el americano, se sucede una escena en la que Lorenzo le pregunta a Tediato de quién es el cadáver que se proponen desenterrar. Cadalso coloca a Lorenzo en el lugar de quien realiza una enumeración de preguntas que llevan a Tediato a explicar por qué no sería importante o razonable desenterrar a un amigo, a un hermano, a un padre, a un ladrón o a un cortesano. Morante, a la hora de adaptar este fragmento, pone a ambos personajes a dialogar a la par y construye pasajes como este:

LORENZO ¡No te distraigo!... Pero no te acerques  
al sepulcro do yace aquel famoso  
indiano... Te lo advierto, será en balde.  
Cargado de justicia y de riquezas,  
a pedir igualdad en los derechos  
vino a la corte, pero nada obtuvo.

TEDIATO Con respecto a la América,  
la España desprecia la igualdad.

LORENZO Aunque en su muerte  
no se encontró el caudal que suponían,  
me consta no enterró nada consigo.  
Yo registré el cadáver y siquiera  
un doblón escondía en su mortaja.

TEDIATO Tampoco hasta su tumba yo vendría,  
te lo aseguro ni por todo el oro  
que a la tirana Europa nos condujo  
desde la triste América  
(Morante, *Tediato y Lorenzo*, manuscrito inédito).

Si bien en el siglo XIX las traducciones y adaptaciones solían situarse en el lugar de representación de la pieza y ajustaban sus coordenadas tempo-espaciales en este sentido (Landini), Morante no deja de sorprender cuando leemos en sus textos tan claras referencias a su

ideología política, directamente vinculada con la defensa de la independencia de los pueblos latinoamericanos.

Benedict Anderson sostiene: “Lo que, en un sentido positivo, hizo imaginables a las comunidades nuevas era una interacción semifortuita, pero explosiva, entre un sistema de producción y de relaciones productivas (el capitalismo), una tecnología de las comunicaciones (la imprenta) y la totalidad de la diversidad lingüística humana” (70). Ese capitalismo que, solapadamente, lideraban los contrabandistas en el Río de la Plata de una forma más o menos legitimada y la diversidad lingüística son aspectos clave de la primera mitad del siglo XIX en nuestro territorio.

De alguna forma, las tres variables que señala Anderson están visiblemente representadas en el teatro de Morante, generando un sentido identitario que hace que los personajes siempre terminen preguntándose quiénes son en función de un otro. La construcción imaginaria de ese otro es, por negación o asimilación, la construcción de una subjetividad propia. En esta coyuntura en particular, además, la conformación de un yo está directamente ligada al territorio. Para empezar a saber quiénes son, esos personajes (y en consecuencia, los artistas involucrados) tienen que empezar por saber quiénes no son, a quiénes se asemejan o de quiénes se diferencian: ¿son españoles o no lo son?, ¿son europeos (por extensión) o no lo son?, ¿viven en un territorio “prestado” por una monarquía remotamente lejana o son libres de sentir que su relación con el espacio los constituye?

En la obra de Morante las comunidades representadas son varias, pero se trata de textos dramáticos puestos en escena en el coliseo porteño y en el montevideano. Esto (en línea con las costumbres del momento) nos hace pensar que la acción dramática tenía que ser verosímil para el espectador local, por lo que, a pesar de la metáfora poética, el contrapunto con la coyuntura siempre estaba presente. “La literatura argentina es la historia de la voluntad nacional”, afirma David Viñas (14). Y de algún modo esa afirmación se aplica a la dramaturgia de Morante.

Sin el giro local que da Morante a la obra de Cadalso, esta deja de tener sentido y si deja de tener sentido es porque la mirada cultural del Río de la Plata en 1824 se apoyaba sobre un pensamiento romántico, de anclaje en el territorio. Los cambios en la adaptación son marcas que indican apropiación, identidad y conformación de

una territorialidad particular. Lo individual, ese deseo de un Tediato dolido por la muerte de su amada, cobra sentido cuando se sitúa. El personaje recupera su deseo personal a través de la identificación con una ideología y una lucha política. La pieza de Morante, que comienza con una situación emocional individual, concluye con un parlamento al unísono de todos sus personajes:

Y hacedle ver al mundo americano  
que las desavenencias intestinas  
han derrocado el templo de los libres.  
Que aproveche el ejemplo y reconozca  
que sin unión no cabe independencia  
(Morante, *Tediato y Lorenzo*, manuscrito inédito).

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abraham, Carlos. "Luis Ambrosio Morante: pionero de la literatura fantástica argentina". <http://www.no-retornable.com.ar/dossiers/0007.html>, 06/07/2018
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Buenos Aires: FCE, 1993.
- Edelman, Luis Carlos. "Mulato, bajo, gordo y feo". En: [www.elar-caimprensa.com.ar](http://www.elar-caimprensa.com.ar)
- Klein, Teodoro. *El actor en el Río de la Plata. De la colonia a la independencia*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores, 1994.
- Landini, María Belén. "El problema de la traducción en el teatro virreinal porteño. El caso de *Idamia o la reunión inesperada* (1808) de Luis Ambrosio Morante". *I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, 2017. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2017/paper/viewFile/1703/2280>
- Monder, Samuel. "La consumición del deseo: acerca de las *Noches lúgubres* de José Cadalso". *Acta literaria* 34 (2007): 97-109.
- Myers, Jorge. "Los universos culturales del romanticismo. Reflexiones en torno a un objeto oscuro". En Batticuore, Graciela, Klaus Gallo y Jorge Myers, eds. *Resonancias románticas*. Buenos Aires: Eudeba, 2005. 15-46.
- Navarro Romero, Javiera Victoria. "*Noches lúgubres*, un texto revolucionario y anticipatorio". <http://literaturas12.blogspot.com/2014/11/noches-lugubres-un-texto-revolucionario.html>
- Quinziano, Franco. "Las *Noches lúgubres* cadalsianas: humanitarismo, sensismo y nueva sensibilidad en la literatura dieciochesca". *Rilce* 26, 2 (2010): 402-430.
- Seibel, Beatriz. *Antología del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo I (1800-1814). Sainetes urbanos y gauchescos*. B. Aires: Inst. Nac. del Teatro, 2006.
- Trenti Rocamora, José Luis. *El teatro en la América colonial*. B Aires: Huarpes, 1947.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Capítulo, 1982.
- Zapiola, José. *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. Santiago: Zig-Zag, 1974.