

Ignacio Arellano / Víctor García Ruiz / Marc Vitse  
(Eds.)

# DEL HORROR A LA RISA

LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS CLÁSICOS

HOMENAJE A CHRISTIANE FALIU-LACOURT

• TEATRO DEL  
SIGLO DE ORO  
ESTUDIOS DE  
LITERATURA •

21

## COMEDIA NEOCLÁSICA, ILUSTRACIÓN Y RUPTURA DE LA SOCIEDAD

VÍCTOR GARCÍA RUIZ  
Universidad de Navarra

Mi intervención tendrá dos partes: la primera será de descripción y análisis de los aspectos más salientes de la comedia tal como la entiende la mentalidad ilustrada. En un segundo momento, procuraré descender a las raíces culturales que nutren esas nuevas concepciones dramáticas.

### I

Parece ineludible referirse a la *Poética* de Luzán cuando se abordan cuestiones relacionadas con el teatro dieciochesco. Sin embargo, en este caso prefiero dejarla de lado como texto de partida teórico. Sin entrar en la cuestión de su mayor o menor influencia real (Froldi 1980 Marín, 1985), resulta más práctico acudir a las reflexiones de quien, a diferencia de Luzán, estuvo bien metido en las batallas del teatro español del XVIII desde su posición de dramaturgo. En efecto, así como el autor de la *Poética* puede exhibir una contribución muy exigua a la reformación de la escena (Jarque 1992 Arellano 1992), Leandro Fernández de Moratín, que es, obviamente, el personaje a quien me estoy refiriendo, fue el único capaz de convertir en práctica lo que todos veían clarísimamente desde los andamios de la teoría.

Luzán y otros, primero teorizaron con más o menos acierto, pero luego todos fracasaron con pareja intensidad en su intento de dar forma a esas tragedias o comedias nuevas. Moratín, en cambio, se enfrentó con las dificultades concretas de alumbrar una tradición dramática desprovista de modelos. Después, a dis-

tancia de veinte años, sintetiza sus experiencias en el *Discurso preliminar* a la edición de sus comedias<sup>1</sup>.

Este interesantísimo texto destaca, en primer lugar, por ser un excelente ejemplo de cuanto postula: elegancia, rigor, orden, concisión. En él realiza Moratín una auténtica historia del teatro español del XVIII: entre otras cosas, describe los corrales, distinguiendo «comedias» y «comedias de teatro» (310); se lamenta de las penosas escenificaciones del momento, incompatibles con cualquier posible ilusión escénica (311); informa sobre la llegada de la ópera y de sus fastuosas decoraciones (314); describe vivamente el disparate y el escándalo que suponía la representación de los autos sacramentales (316); destaca a Ramón de la Cruz por su perspicacia en la captación de la realidad aunque le censura su falta de sentido moral, esto es, docente (317); de Tomás de Iriarte afirma que su *Señorito mimado* de 1789 fue la primera comedia original conforme a las reglas más esenciales del arte, que incluyen, aparte de una buena representación, el objeto moral, el plan, los caracteres y la pureza y facilidad del estilo y la versificación (319); tras referirse a su propia aportación al empeño reformador (323), inicia una patriótica y juiciosa defensa del teatro español frente al de franceses e italianos, tan afeado como el nuestro por vulgaridades e impropiedades<sup>2</sup>. Según Moratín, su ignorancia y sus prejuicios sobre la sociedad española impiden a los extranjeros reconocer algo de talento en nuestros dramaturgos. El *Discurso* se remata con un rotundo reforzamiento de la mentalidad clásica de su autor: censurando a los poetas prerrománticos, les recrimina su desmesura, su falta de disciplina en la concepción, y su ignorancia de los modelos nacionales y aun de la misma lengua castellana (324).

El núcleo teórico de este *Discurso* son las páginas que Moratín dedica a una definición desglosada del concepto de comedia (vid. Apéndice). Moratín la comenta distinguiendo ocho

1 Primitivamente, llamado «Prólogo» en las ediciones de París, 1825, y Real Academia de la Historia, 1830-31; ya como *Discurso* en la edición de la Real Academia Española de 1846. Cito el texto de esta última, modernizándolo.

2 No se olvide, para la necesaria contextualización de estos comentarios, que Moratín escribe en Burdeos, en un ambiente de españoles expatriados, entre 1821-25.

segmentos pero ahora me propongo contemplarla desde tres nociones aglutinantes: la verosimilitud, la construcción dramática y el destinatario ideal:

Imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud.  
(320)

### 1. Verosimilitud

El contenido de este concepto podría ser: 'conjunto de convenciones destinadas a crear la ilusión de que algo estrictamente falso, lo que sucede sobre el escenario, es verdad'. Moratín acepta que lo verosímil no es cierto sino que es ficción: es imitación, no copia. Esta sería una primera idea clave: el artista selecciona la realidad y crea un «engaño delicioso» (320). En este sentido, el teatro resulta la más verosímil de las artes porque el autor se oculta completamente bajo el diálogo de sus personajes.

La segunda idea clave consiste en integrar este concepto de verosimilitud dentro de un contexto que le da sentido: las unidades de acción, tiempo y lugar existen como principios que aseguran una correcta selección de la realidad, es decir, una adecuada verosimilitud.

Pero esta, a su vez, no es un fin en sí misma sino que está en función de la *moralidad*: si aceptamos convencionalmente que es verdad lo que les sucede a esos seres sobre el escenario, yo, como espectador, siento que lo que les ocurre a ellos por designio del autor me puede ocurrir a mí por designio de la Providencia y, lógicamente, mi vida y mi conducta como ser humano se ven afectadas.

Se acusa a Moratín de haber cometido inverosimilitudes en sus propias obras. Por ejemplo, en *La comedia nueva*, hacer que toda la acción pase entre las 4 y las 6 de la tarde; haberse limitado al único espacio del café y tener allí a don Eleuterio en vez de en el teatro; o que el autor novel llegue tarde al estreno de su propia obra. Pero la cuestión no es esa. No se trata del sí o el no a las convenciones como sustento de la ilusión sino de sus grados.

Moratín sabe que la verosimilitud es un pacto tácito, que las reglas son convencionales; pero sostiene que esas convenciones deben reducirse a lo mínimo, esto es, a contrarrestar los defectos inherentes al arte, las limitaciones de su capacidad de crear (321). Y ¿por qué vigilar estrechamente para que esas convenciones ineludibles no comiencen a expandirse? Porque el teatro y la literatura, para un ilustrado como él, son arte de imitación, no de creación o de expresión de la propia personalidad. En otras palabras, porque la sustancia del teatro es ser realista, volcarse hacia la realidad, comprometerse con ella; y ella es quien decide cuánta convención-fantasia resulta aceptable en cada caso.

## 2. La construcción dramática

Respecto a la organización de la fábula dramática creo que pueden apuntarse dos cosas:

i. Que Moratín quiere hacer un teatro de situaciones o de caracteres, opuesto al teatro de tipos y peripecia propio del Siglo de Oro. Situaciones y caracteres se reclaman mutuamente: la única manera de que los personajes estén verdaderamente individualizados en sus sentimientos («afectos») y en sus opiniones («caracteres») es «preparar las situaciones». Esto es, construir la comedia en torno a unas pocas situaciones-clave, vislumbradas desde el principio, que adquieren toda su fuerza y toda su eficacia educadora gracias a lo que hemos ido conociendo de esos personajes en las situaciones previas. He dicho *conociendo* y no *reconociendo*, justamente porque se trata de que el espectador construya un personaje nuevo y no de que lo identifique con un patrón previo.

Resulta muy interesante analizar las comedias moratinianas y percibir que, en efecto, existen esas situaciones-a-las-que-se-quiere-llegar. La forma de lograrlo es limitar severamente el número de personajes y exponer con claridad el progreso de la acción, que debe ser «conveniente, verosímil y —también, importa destacarlo— teatral» (321); esto es, interesante por lo imprevisible del resultado, que no ha de ser «buena comedia» sinónimo de aburrimiento.

ii. Para este teatro de situaciones es imprescindible el *arte del diálogo*. El teatro comienza a entronizar la palabra como pieza

angular. Se trata de que la lengua revele lo interior de cada personaje, que se moldeen e influyan mutuamente unos a otros, adjudicando a cada cual el registro adecuado y haciendo interesante para el público lo que de por sí es común y trivial: los conflictos privados.

Desde estos presupuestos constructivos se comprende que el tipo de teatro postulado por Moratín el Mozo sea difícilmente reductible a una fórmula. Al contrario, cada una de esas comedias se parece a una pieza única que hay que pulir en todos sus detalles porque el concepto de equilibrio pasa a ser un factor clave y son muchos los matices que deben combinarse. Su aguda conciencia de lo difícil que es hacer una buena comedia fue probablemente la causa de que escribiera tan pocas. La *comedia* se vuelve género tan multiforme y cambiante como la realidad de la que pretende dar cuenta, de tal manera que el dinamismo interno del género cómico depende en buena medida de las transformaciones que experimente esa misma realidad.

Situación bien distinta de la del teatro del Siglo de Oro, marcado por una estabilidad básica en cuanto a personajes, lenguaje, conflictos y peripecias.

3. Desde otro punto de vista Moratín concibe la comedia como el género de la clase media:

Busque en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones y el estilo en que debe expresarlas. No usurpe a la tragedia sus grandes intereses, su perturbación terrible, sus furores heroicos. No trate de pintar en privados individuos delitos atroces que por fortuna no son comunes, ni aunque lo fuesen pertenecerían a la buena comedia, que censura riendo. No siga el gusto depravado de las novelas, amontonando accidentes prodigiosos para excitar el interés por medio de ficciones absurdas de lo que no ha sucedido jamás ni es posible que nunca suceda. No se deleite en hermosear con matices lisonjeros las costumbres de un populacho soez, sus errores, su miseria, su destemplanza, su insolente abandono. Las leyes protectoras y represivas verificarán la enmienda que pide tanta corrupción; el poeta ni debe adularla ni puede corregirla.  
(321-22)

Se abre, pues, una zona intermedia que deja a un lado lo extraordinario, propio de la tragedia y de las personas altas, a las que no es necesario instruir (de hecho no aparecen aristócratas en el mundo dramático de Moratín). Y al otro, lo soez y la vileza del pueblo, a quien no se puede instruir mediante el teatro sino sólo mediante «leyes protectoras y represivas». Si el fin del teatro es instruir, sólo la clase media parece apta para tal instrucción.

Pero hay que plantearse el alcance semántico del sintagma «clase media» en estos textos pues pienso que implica aspectos tanto temáticos como sociológicos. Ese buscar la clase media supone en primer término la introducción de lo privado en la escena y, con ello, una serie de nuevos temas:

Debe pues ceñirse la buena comedia a presentar aquellos frecuentes extravíos que nacen de la índole y particular disposición de los hombres, de la absoluta ignorancia, de los errores adquiridos en la educación o en el trato, de la multitud de las leyes contradictorias, feroces, inútiles o absurdas, del abuso de la autoridad doméstica y de las falsas máximas que la dirigen, de las preocupaciones vulgares, religiosas o políticas, del espíritu de corporación, de clase o paisanaje, de la costumbre, de la pereza, del orgullo, del ejemplo, del interés personal; de un conjunto de circunstancias, de afectos y de opiniones que producen efectivamente vicios y desórdenes capaces de turbar la armonía, la decencia, el placer social, y causar perjudiciales consecuencias al interés privado y al público. (322)

De semejante catálogo se desprende cuál es el universo temático que Moratín vislumbra como propio de este teatro moderno.

Un fenómeno paralelo se está produciendo en esos mismos años con las titubeantes novelas españolas del XVIII: su precaria modernidad estriba justamente en la preterición de las peripecias y en la atención a lo particular del individuo, lo psicológico; esto es, lo privado<sup>3</sup>.

En ambos casos se trata de dar relieve a lo «normal», de volver interesante un mundo que el lector ya conoce porque es el

3 Cfr., por ejemplo, Álvarez Barrientos 1992 y Ferreras 1987.

suyo. Tomándonos algo de libertad con la cita, podríamos decir con Racine en el Prefacio de *Bérénice* que «toda la invención consiste en hacer algo de nada».

Pero debemos plantearnos ya ¿quién es el receptor?; toda esta definición moratiniana de *comedia* ¿a quién está destinada? La respuesta es fácil y difícil. Fácil porque ese público es la así llamada clase media. Difícil porque esa clase media ilustrada no existía en el Madrid de 1800 con la solidez de un cuerpo social orgánico capaz de sostener un nuevo teatro.

Recapitulando: por el planteamiento realista, por su intención docente (expositiva o satírica), por su construcción interna basada en las situaciones y en los caracteres; por su lenguaje dialéctico; por su destinatario, asistimos al nacer del *teatro burgués* en España; en otras palabras, al concepto de teatro propio de la época moderna.

Sin embargo, lo que va a ocurrir en la España del XIX es que este prototeatro burgués moratiniano no cuajará, en la práctica, hasta la llegada de Benavente. Cuando aún no había tenido tiempo de consolidarse, la lección de Moratín quedó arrinconada por las obras histórico-románticas, por el auge de los géneros musicales, por las obras de magia y aparato, por las refundiciones de teatro clásico, por la retórica de la alta comedia. Es curioso que cien años más tarde, el primer Benavente tome la bandera de la naturalidad y de lo privado frente a la falsa teatralidad y lo insólito de los conflictos que solían ventilarse en los dramas «realistas», lo mismo que Moratín cuando censuraba las comedias de espectáculo<sup>4</sup>.

En el XIX, sólo el género chico alcanza durante décadas una fórmula estable y capaz de establecer una comunión social duradera. La razón probablemente estriba, como veremos seguidamente, en lo que este género tenía de teatro áureo redivivo: los estereotipos propios de la cultura popular. En cambio, la comedia clásico-moratiniana se estrellaba contra este torcedor: obtener unas constantes destruye su vocación de espejo de una realidad multiforme; no obtenerlas compromete su misma viabilidad como género.

---

4 A ello apunta, en medio de su indigesta retórica, González Blanco 1917, 27-168; especialmente 89-90, 106 ss., 156 ss.

No obstante, el problema no es sólo de estética teatral sino también sociológico. En España no hubo entonces teatro burgués porque no hubo una burguesía numerosa y culta capaz de gustarlo y sostenerlo.

La burguesía española es aún una burguesía niña, puede decirse que acabada de nacer, que nació realmente con el siglo xx; lo anterior es mera supervivencia feudal, pese a algunas envolturas de corte moderno en la indumentaria y en las costumbres. [...] El teatro español de nuestros días espeja la puericia en que aún vive la burguesía española. (Araquistáin 1930, 20-21)

Así resumía un conocido crítico la situación de nuestro teatro en 1930. A fines del xviii Moratín concibió un teatro para una clase media que no existía. Más de cien años después, por razones literarias e históricas, seguían sin existir plenamente en España ni el teatro burgués de inspiración moratiniana ni el cuerpo social al que, en principio, iba destinado.

## II

Hasta ahora he procurado analizar el concepto de *comedia* en Leandro Fernández de Moratín desde un punto de vista estético e histórico. A continuación, me propongo indagar en las raíces culturales que lo alimentaron.

Las diferencias entre el teatro barroco y el neoclásico más que a mecanismos formales obedecen a una profunda transformación de las mentalidades, una de cuyas consecuencias fue la ruptura de la sociedad, una sociedad que hasta el siglo xviii se concebía como un organismo unitario, una comunidad. La tendencia emancipadora y particularizadora propia de la Ilustración hizo imposible en adelante un fenómeno importantísimo que hasta entonces se producía de forma natural: el biculturalismo de los cultos.

En la Europa de 1500, la cultura popular no consistía sólo en las formas de vida de las clases bajas sino que además era una segunda cultura para los instruidos. Estos despreciaban al hombre común pero compartían espontáneamente sus códigos y no rehusaban el contacto social con ellos. Aparte, junto a este bagaje

natural y oral, el culto poseía en exclusiva los conocimientos propios de la tradición escrita<sup>5</sup>.

El reformismo moderno, en su intento de purificar la cultura popular y atraerse a las capas bajas, cambió la cultura de los instruidos; en realidad, hizo que los cultos dejaran de participar naturalmente en la cultura popular. En 1800, el clero, la nobleza menor, los mercaderes, los profesionales liberales, y sus mujeres, no se rozan ya con sus arrendatarios, ni con sus siervos en los banquetes; han abandonado el campo y se han agrupado en las ciudades; cuidan de no decir refranes, ni de leer romances o literatura de cordel. Ellos tienen ya otros valores y otros modelos: el autocontrol, la mesura, el alma sensible, el honrado ciudadano. El *pueblo*, concepto hasta entonces sinónimo del entero cuerpo social, con sabios e ignorantes, pasa a designar ahora sólo al sector iletrado, al que se siente como a un *otro*.

A estas alturas, la cultura popular se presenta ya como algo tan completamente distinto que esta diferencia es precisamente la condición necesaria para que pueda ser redescubierta en el romanticismo como algo exótico, pintoresco, o como el verdadero asiento del espíritu nacional. En cualquier caso, el mito del *pueblo* aparece como la imagen que los cultos se forman de los incultos.

Resulta muy interesante leer la *Memoria para el arreglo de la policía de espectáculos y diversiones públicas* (Jovellanos 1977), o el «Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de jácara y romances vulgares» (Meléndez 1990), con la perspectiva de que Jovellanos o Meléndez Valdés no están ya en comunión con la cultura popular. Una cultura –y esto es lo que nos interesa– que hasta entonces había incluido el teatro como una de sus manifestaciones. El teatro, de ser una fiesta para todos, pasa a ser una «escuela de educación para gente rica y acomodada» (Jovellanos 1977, 138).

Quizá lo más sintomático de la *Memoria* sea la distinción fundamental de que parte: el pueblo, que trabaja y vive en zonas rurales, lo que necesita son *diversiones*, no espectáculos, es decir, esparcimiento, «pan y callejuela» (Jovellanos 1977, 145). En este ámbito, la función del poder público es procurar la felicidad del pueblo dejándole que se expanda libremente y absteniéndose de imponerle normas restrictivas.

---

5 Cfr. Burke 1991, especialmente 293–396.

En cambio, las clases pudientes, que viven en la ciudad, difícilmente pueden pasar sin *espectáculos*. En este caso, la misión del poder es velar para que las obras representadas sean buenas, según el esquema que presenta Jovellanos:

1. i. Bondad esencial en su parte compositiva o *poética*; o sea, su calidad literaria.

1. ii. Bondad también en la parte *política*: «la influencia que las doctrinas y ejemplos en ellos presentados pueden tener en las ideas y costumbres públicas» (Jovellanos 1977, 131). Y concreta Jovellanos que se trata de formar un

teatro donde puedan verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser Supremo y a la religión de nuestros padres; de amor a la patria, al Soberano y a la Constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial; un teatro que presente príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos llenos de virtud y de patriotismo, prudentes y celosos padres de familia, amigos fieles y constantes; en una palabra, hombres heroicos y esforzados, amantes del bien público, celosos de su libertad y de sus derechos, y protectores de la inocencia y acérrimos perseguidores de la iniquidad. Un teatro, en fin, donde no sólo aparezcan castigados con atroces escarmientos los caracteres contrarios a estas virtudes, sino que sean silbados y puestos en ridículo los demás vicios y extravagancias que turban y afligen la sociedad: el orgullo y la bajeza, la prodigalidad y la avaricia, la lisonja y la hipocresía, la supina indiferencia religiosa y la supersticiosa credulidad, la locuacidad e indiscreción, la ridícula afectación de nobleza, de poder, de influjo, de sabiduría, de amistad, y, en suma, todas las manías, todos los abusos, todos los malos hábitos en que caen los hombres cuando salen del sendero de la virtud, del honor y de la cortesía por entregarse a sus pasiones y caprichos. (133)

2. La representación. Reaparece aquí la distinción fundamental al plantearse el problema de los estilos actorales. Los actores sin instrucción bien están para representar caracteres bajos pero para acertar con los personajes elevados de la tragedia o con los personajes burgueses de la nueva comedia moratiniana son precisos la formación y el estudio de que carecen nuestros cómicos, acostumbrados como están a los ademanes y a las entonaciones del galán y de la dama del teatro áureo<sup>6</sup>. He aquí un aspecto práctico insoslayable que entorpeció la reforma teatral española: el teatro neoclásico no sólo presentó textos torpes sino que, además, no pudo encontrar quien los representase adecuadamente.

En suma, el planteamiento *diversión para el pueblo y espectáculo para el culto* demuestra que, para un ilustrado, el teatro no forma parte de la cultura popular.

Así se explica también la postura de Jovellanos frente al teatro del Siglo de Oro: Calderón, Moreto, Lope son excelentes pero ¡qué pena! son perjudiciales como espectáculo para el pueblo (Jovellanos 1977, 132) porque corrompen su inocencia con sus malos ejemplos de damas tan enamoradizas y galanes tan fogosos. Para los cultos, en cambio, las cosas son distintas porque ellos tienen la instrucción suficiente para discernir los valores del ingenio creativo dejando al margen las insidias morales. De ahí que en el XVIII se produzca un auge de las ediciones de los autores del XVII; pero también que haya que ser cauto e interpretar ese fenómeno como algo exclusivo de las capas letradas y no como una pervivencia indiscriminada y gloriosa del teatro áureo, que es lo que quisieron ver nuestros patrióticos críticos del XIX. La realidad es que ese teatro había dejado de interesar al público habitual de los coliseos madrileños (Andioc 1976, capítulos I-III).

En esta valoración del ingenio de los áureos coinciden Forner o Moratín. Del primero véanse sus *Exequias de la lengua castellana* o la *Apología del vulgo con relación a la poesía dramática*, o examínese cómo practica la comedia clasicizante en *La*

---

6 Sobre la necesidad del arte y el estudio comp. Moratín, 1975, 249, sobre el barbero que toca la guitarra «muy lindamente»: «No: no hay barbero que sepa hacer eso, por muy bien que afeite.» y la nota de Andioc.

*escuela de la amistad o el filósofo enamorado* (1795); del segundo es bien conocido el párrafo de don Pedro en *La comedia nueva*<sup>7</sup>:

menos me enfada cualquiera de nuestras comedias antiguas, por malas que sean. Están desarregladas, tienen disparates; pero aquellos disparates y aquel desarreglo son hijos del ingenio, y no de la estupidez. Tienen defectos enormes, es verdad, pero entre estos defectos se hallan cosas que, por vida mía, tal vez suspenden y conmueven al espectador, en términos de hacerle olvidar o disculpar cuantos desaciertos han precedido. Ahora compare usted nuestros autores adocenados del día con los antiguos, y dígame si no valen más Calderón, Solís, Rojas, Moreto cuando deliran que estotros cuando quieren hablar en razón. (Moratín 1975, 115)

Pero volvamos al texto de Jovellanos para puntualizar un último concepto: el de *deleite* como «placer inteligente»:

Los espíritus rectos se deleitan con todo lo que es bello y sublime; los rudos y vulgares, con lo que es nuevo y maravilloso. He aquí los dos grandes imperios de la razón y de la imaginación; las dos fuentes del deleite y la admiración, (136)

A los espíritus rectos, pues, corresponde lo bello y lo sublime, lo razonable, que causan el *deleite*; a los rudos y vulgares, la novedad y lo maravilloso, la imaginación, que causan la *admiración*.

Otro texto muy ilustrativo de esa ruptura de la sociedad bicultural es el «Discurso» de Meléndez Valdés. Se trata de un magnífico ejemplo del pedagogismo típico de la Ilustración<sup>8</sup> en

7 Estricto paralelo de sus opiniones sobre Shakespeare, cuyo *Hamlet* le parece «un todo extraordinario y monstruoso» (Moratín 1846, 473).

8 Fácilmente rastreable en otros contextos, por ejemplo en Goya, quien escogió como asunto de sus *Caprichos* «entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia, o el interés, aquellos que ha creído más aptos para suministrar materia para el ridículo, y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice» (*Gaceta de Madrid* 19. II. 1799).

que partiendo de la censura de la literatura de cordel se termina por proponer una reforma de la educación pública. Lo destacable es que Meléndez alude continuamente, igualándolos, a los dos grupos en peligro: la «débil niñez» y el «pobre pueblo» (668). Se trata de

desterrar un mal y afianzar en su lugar un bien; de ofrecer en suma a la niñez y al pueblo otros libros y composiciones poéticas que las que tiene por su daño, composiciones que no respiren sino doble honradez y sensibilidad oficiosa, que inspiren dulcemente las virtudes sociales [...] (673)

y concretamente, en lo que se refiere al pueblo proclama la necesidad de que se escriban «romances, canciones y aun cartillas y libros verdaderamente nacionales», que se especializarían según el ámbito de trabajo,

Ya convidando al labrador a sus rústicas tareas con descripciones gratas y sencillas de su inocencia y su seguridad; ya consolando al artesano en el afán de su taller con lo ingenioso de su profesión; ya encareciendo al fabricante las riquezas del telar; ya, en fin, distrayendo al navegante y rudo marinero en medio de los mares, poniéndole a la vista con el ejemplo del inmortal Colón la gloria y las fortunas de sus navegaciones y largas travesías; haciendo por último ver palpables a todos la importancia, los frutos, la utilidad y la honradez de sus necesarias profesiones. (676)

Pero, concretamente, ¿cuáles fueron las consecuencias para el teatro de este cambio de las mentalidades? La fundamental fue que se impuso un afán de distinguir claramente los distintos ámbitos de la existencia conforme al buen gusto y a la razón. De forma bien distinta de como lo hacía el teatro áureo, se buscan ahora los dos deslindes básicos siguientes:

El mundo de las gentes con instrucción, bajo el signo de la razón, cuyo reflejo debe ser la nueva comedia de estirpe clásica, se opone al mundo del pueblo iletrado, que se entrega a la fantasía y que no puede aspirar como reflejo artístico más que a bufonadas carentes de mérito artístico.

El otro deslinde tiende a separar lo sacro de lo profano. La prohibición de los autos sacramentales en 1765 responde a un espíritu de purificación de las manifestaciones religiosas. No se trataba de herir la piedad del pueblo sino, una vez más, de enseñarle algo: en este caso, a practicar una religión más auténtica. Y no es que las celebraciones del Corpus en el XVIII incluyeran más chocarrerías o más vulgaridades que las del XVII. Lo que ocurre es que ahora escandalizaban a los cultos las mismas cosas que cien años antes eran motivo de regocijo y deleite común para doctos e ignorantes<sup>9</sup>.

En definitiva, he pretendido mostrar cómo el penoso alumbramiento de la comedia moratiniana, más teórico que práctico, lo mismo que los avatares del auto sacramental, responden últimamente a factores de índole histórico-cultural que fundamentan cambios formales y de convenciones genéricas. Al desplazarse hacia la modernidad, la sociedad española, como la del resto de Europa, comenzó a cuajar una serie de nuevos presupuestos ideológicos y teatrales, los neoclásicos, que ya no eran compartidos espontáneamente por toda la comunidad social, tal como había venido sucediendo hasta entonces con el teatro del Siglo de Oro.

---

<sup>9</sup> Ver Andioc 1976, cap. VI y Hernández 1980; y últimamente, para el contexto dieciochesco en relación con el teatro áureo, Deacon 1991.

## APÉNDICE

Páginas del *Discurso Preliminar* en que Leandro Fernández de Moratín define y comenta el concepto de comedia<sup>10</sup>:

Sentado el principio de que toda composición cómica debe proponerse un objeto de enseñanza desempeñado con los atractivos del placer, concibió Moratín que la comedia debía definirse así: *Imitación en diálogo (escrito en prosa o en verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud.*

*Imitación*, no copia, porque el poeta observador de la naturaleza, escoge en ella lo que únicamente conviene a su propósito, lo distribuye, lo embellece, y de muchas partes verdaderas compone un todo que es mera ficción; verosímil pero no cierto; semejante al original, pero idéntico nunca. Copiadas por un taquígrafo cuantas palabras se digan durante un año, en la familia más abundante de personajes ridículos, no resultará de su copia una comedia. En esta, como en las demás artes de imitación, la naturaleza presenta los originales; el artífice los elige, los hermosea y los combina.

Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor;

..... et quae

Desperat tractata nitescere posse, relinquit.

*En diálogo*; porque a diferencia de los demás géneros de la poesía, en que el autor siente, imagina, reflexiona, describe o refiere, en la dramática que produce poemas activos, se oculta del todo, y pone en la escena figuras que obrando en razón de sus pasiones, opiniones e intereses, hacen creíble al espectador (hasta donde la ilusión alcanza) que está sucediendo cuanto allí

---

10 Modernizo el texto de Moratín 1846, 320-22. Téngase en cuenta que Moratín se refiere a sí mismo en tercera persona.

se le presenta. La perspectiva, los trajes, el aparato escénico, las actitudes, el movimiento, el gesto, la voz de las personas, todo contribuye eficazmente a completar este engaño delicioso, resulta necesaria el esfuerzo de muchas artes.

*En prosa o en verso.* La tragedia pinta a los hombres, no como son en la realidad, sino como la imaginación supone que pudieron o debieron ser; por eso busca sus originales en naciones y siglos remotos. Este recurso, que la es indispensable, la facilita el poder dar a sus acciones y personajes todo el interés, toda la sublimidad, toda la belleza ideal que pide aquel género dramático; y como en ella todo ha de ser grande, heroico y patético en grado eminente, mal podría conseguirlo, si careciese del encanto del estilo sublime, y de la pompa y armonía de la versificación.

La comedia pinta a los hombres como son, imita las costumbres nacionales o existentes, los vicios y los errores comunes, los incidentes de la vida doméstica; y de los acaecimientos, de los individuos y de estos privados intereses forma una fábula verosímil, instructiva y agradable. No huye como la tragedia el cotejo de sus imitaciones con los originales que tuvo presentes, al contrario, le provoca y le exige, puesto que de la semejanza que las da resultan sus mayores aciertos. Imitando pues tan de cerca a la naturaleza, no es de admirar que hablen en prosa los personajes cómicos; pero no se crea que esto puede añadir facilidades a la composición. *Dificile est proprie communia dicere.* No es fácil hablar en prosa como hablaron Melibea y Areúsa, el Lazarillo, el pícaro Guzmán, Monipodio, Dorotea, la Trifaldi, Teresa y Sancho. No es fácil embellecer sin exageración el diálogo familiar, cuando se han de expresar en él ideas y pasiones comunes; ni variarle acomodándole a las diferentes personas que se introducen, ni evitar que degeneren en trivial e insípido por acercarle demasiado a la verdad que imita.

Estos mismos obstáculos hay que vencer si la comedia se escribe en verso. Ni las quintillas, ni las décimas, ni las estrofas líricas, ni el soneto, ni los endecasílabos, pueden convenirla; sólo el romance octosílabo y las redondillas se acercan a la sencillez que debe caracterizarla, y aún mucho más el primero que las segundas. La facilidad, la energía, la gracia, la pureza del lenguaje, la templada armonía que debe resultar de la elección de las palabras, de la dimensión variada de los periodos, de la contraposición de las terminaciones asonantes, todo será necesario para llevar a

su perfección este género de poesía que parece que no lo es. Ni espere acertar el que no haya debido a la naturaleza una organización feliz, al estudio y al trato social un extenso conocimiento de nuestra bellísima lengua, enriquecido con la continua lección de nuestros mejores dramáticos antiguos, los cuales, a vueltas de su incorrección y sus defectos, nos ofrecen los únicos excelentes modelos que deben imitarse, cuando la buena crítica sabe elegirlos.

*Un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas.* Boileau en su excelente *Poética* redujo a dos versos los tres preceptos de unidad.

Una acción sola, en un lugar y un día,  
 Conserve hasta su fin lleno el teatro.

Esto mismo recomendaba el autor del Quijote setenta años antes que el poeta francés; los buenos literatos españoles coetáneos de Cervantes tenían ya conocimiento de estas reglas. Lope las citó, juntamente con otras muchas, manifestando que si no las seguía, no era ciertamente porque las ignorase; pues no sólo habló de ellas el Pinciano en su *Filosofía antigua poética*, impresa en 1596, sino que Bartolomé de Torres Naharro (ciento veinte años antes que naciera Boileau) las había practicado en alguna de sus comedias.

El Pinciano dijo, hablando a este propósito, en la citada obra: «Toda la acción se finja ser hecha dentro de tres días, cuanto menos el plazo fuere, tendrá más de perfección... Y de aquí puede colegirse cuáles son los poemas do nace un niño, y crece, y tiene barbas, y se casa, y tiene hijos y nietos; lo cual en la fábula épica, aunque no tiene término, es ridículo; ¿qué será en las activas, que le tienen tan breve?... En vano se aplican muchos modos para una acción... Si una sola basta para enseñar y deleitar en un poema, ¿para qué se aplicarán muchas?».

Creyó en efecto Moratín que si en la fábula cómica se amontonan muchos episodios, o no se la reduce a una acción única, la atención se distrae, el objeto principal desaparece, los incidentes se atropellan, las situaciones no se preparan, los caracteres no se desenvuelven, los afectos no se motivan; todo es fatigosa confusión. Un solo interés, una sola acción, un solo enredo, un solo desenlace: eso pide, si ha de ser buena, toda composición teatral. Las dos unidades de lugar y de tiempo, muy

esenciales a la perfección dramática, deben acompañar a la de acción, que la es indispensable; y si parece difícil la práctica de estas reglas, no por eso habrá de inferirse que son absurdas o imposibles. No se cite el ejemplo de grandes poetas que las abandonaron, puesto que si las hubieran seguido, sus aciertos serían mayores. Ni se alegue que si en la representación de una pieza cómica o trágica es necesario que exista (para salvar las impropiedades que el arte no puede vencer) una tácita convención de parte del auditorio, nada importa que esa convención se dilate y aumente sin conocidos límites. Si tal doctrina llegara a establecerse, presto caerían los que la siguieran en el caos dramático de Shakespeare, y las representaciones del teatro se reducirían a las mantas y los cordeles con los que decoraba los suyos Lope de Rueda. Existe en efecto la tácita convención; pero aplicable solamente a disculpar los defectos que son inherentes al arte, no los que voluntariamente comete el poeta. Ya se ha visto con repetidos ejemplos que la observancia de las unidades de acción, tiempo y lugar es posible y es conveniente: nada hay que decir en contrario, sino que la ejecución es dificultosa; ¿y quién ha creído hasta ahora que sea fácil escribir una excelente comedia?

Sujeta la fábula cómica a los preceptos que van indicados, hallará comprobada el espectador en su origen, progreso y desenlace la verdad moral e intelectual que el poeta ha querido recomendarle, si la composición se dispone con la inteligencia, que resulte conveniente, verosímil y teatral. Para ser la fábula conveniente deberá existir una inmediata conexión entre la máxima que se establece y el suceso que ha de comprobarla. Para hacerla verosímil no basta que sea posible; ha de componerse de circunstancias tan naturales, tan fáciles de ocurrir, que a todos seduzca la ilusión de la semejanza. Para hacerla teatral deberá ser la exposición breve, el progreso continuo, el éxito dudoso, la solución (resulta necesaria de los antededentes) inopinada y rápida; pero no violenta, ni maravillosa ni trivial.

*Entre personas particulares.* Como el poeta cómico se propone como objeto la instrucción común, ofreciendo a vista del público pinturas verosímiles de lo que sucede ordinariamente en la vida civil, para apoyar con el ejemplo la doctrina y la máximas que trata de imprimir en el ánimo de los oyentes, debe apartarse de todos los extremos de sublimidad, de horror, de maravilla y de bajeza. Busque en la clase media de la sociedad los argumentos,

los personajes, los caracteres, las pasiones y el estilo que debe expresarlas. No usurpe a la tragedia sus grandes intereses, su perturbación terrible, sus furores heroicos. No trate de pintar en privados individuos delitos atroces que por fortuna no son comunes, ni aunque lo fuesen pertenecerían a la buena comedia, que censura riendo. No siga el gusto depravado de las novelas, amontonando accidentes prodigiosos para excitar el interés por medio de ficciones absurdas de lo que no ha sucedido jamás ni es posible que nunca suceda. No se deleite en hermoosear con matices lisonjeros las costumbres de un populacho soez, sus errores, su miseria, su destemplanza, su insolente abandono. Las leyes protectoras y represivas verificarán la enmienda que pide tanta corrupción; el poeta ni debe adularla, ni puede corregirla.

*La oportuna expresión de afectos y caracteres* se hace tan indispensable en la comedia, que sin ellos queda imperfectísima la imitación, y si en todos los hombres existe una fisonomía y un genio que los particulariza y los distingue, mal acierta a imitarlos el que los iguala en la escena, y a todos los hace sentir, discurrir y obrar de una manera idéntica. Este defecto, que abunda en las comedias de nuestro antiguo teatro, y es muy frecuente en las modernas de otras naciones, no se disimula ni con los rasgos delicados del ingenio, ni con la abundancia de chistes epigramáticos, ni con la pureza del lenguaje, ni con la cultura del estilo, ni con la fluidez sonora de los versos; si no hay una oportuna expresión de afectos y caracteres, todo es perdido. El arte de escogerlos y de combinarlos, y el de preparar las situaciones para que naturalmente se desenvuelvan, ofrece no pequeñas dificultades a un poeta cómico.

*Resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes de la sociedad* mediante la disposición de la fábula y la expresión de los caracteres. En cuanto a estos, conviene que algunos sean ridículos, pero todos no, porque sin esta contraposición no aparecería la deformidad en toda su luz, ni existiría la necesaria degradación de las figuras, que tocadas con diferente fuerza deben quedar subalternas a la que se presenta como principal. Los defectos meramente físicos, involuntarios y de imposible enmienda, no deben ser objeto primario de burla, si bien muchas veces se introducen como medios auxiliares para completar la pintura del vicio que se trata de corregir. Ninguna ridiculez corporal debe exponerse en el teatro a la irrisión pública, si otra moral no la

acompañía. Los vicios y errores que pinta la comedia deben ser comunes, porque no siéndolo, ninguna utilidad produciría su imitación. Una extravagancia, que rara vez se verifique en un individuo, no puede servir para la enseñanza de la multitud, que podría exclamar indignada contra el poeta: «Erraste el objeto de corrección que te proponías; nadie de nosotros adolece el vicio que pintas, ni conocemos a ninguno que le tenga».

Debe, pues, ceñirse la buena comedia a presentar aquellos frecuentes extravíos que nacen de la índole y de la particular disposición de los hombres, de la absoluta ignorancia, de los errores adquiridos en la educación o en el trato, de la multitud de las leyes contradictorias, feroces, inútiles o absurdas, del abuso de la autoridad doméstica y de las falsas máximas que la dirigen, de las preocupaciones vulgares o religiosas o políticas, del espíritu de corporación, de clase o paisanaje, de la costumbre, de la pereza, del orgullo, del ejemplo, del interés personal; de un conjunto de circunstancias, de afectos y de opiniones que producen efectivamente vicios y desórdenes capaces de turbar la armonía, la decencia, el placer social, y causar perjudiciales consecuencias al interés privado y al público.

*Recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud* en la fábula cómica, mediante la censura de los vicios del entendimiento y del corazón, desempeñará el poeta el objeto de utilidad general que debió proponerse. Enseñar la verdad, cuando apoya su doctrina en los conocimientos de la física, en el exacto raciocinio de la filosofía, que preside a las ciencias, en los sucesos que eterniza la historia, en la crítica y buen gusto de la literatura y de las artes, rectifica los errores adquiridos en la enseñanza de malos estudios, o en el ejemplo de personas preocupadas o estúpidas; y el pueblo, a quien habitualmente rodea espesa nube de ignorancia, halla en el teatro la única escuela abierta para él, donde se le desengaña sin castigarle, y se le ilustra cuando se le divierte.

En la comedia se recomienda la virtud haciéndola amable, como efectivamente lo es; pintando en otros hombres pasiones generosas o tiernas, que haciéndolos superiores a todo otro interés menos laudable, los determinan a proceder en las varias combinaciones de la vida según los principios de la justicia, de la prudencia, de la humanidad y del honor que lo piden. Cuantos vicios risibles infestan la sociedad, otros tantos descubre la comedia para inducirnos a conocerlos y evitarlos, al mismo tiempo

que nos acuerda las obligaciones que debemos desempeñar en el trato del mundo para evitar los peligros que a cada paso nos presenta, para merecer por una conducta irreprochable la estimación y el honor de los buenos, para hallar en el testimonio de nuestra conciencia el más poderoso consuelo, la más segura protección contra los accidentes de la fortuna o la injusticia de los hombres.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Barrientos, J., 1992, *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar.
- Andioc, R., 1976, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.
- Araquistáin, L., 1930, *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino.
- Arellano, I., 1992, «*La virtud coronada*, comedia historial y pedagógica de Luzán. Cuestiones de transición hacia una dramaturgia dieciochesca», *Rílce*, 8, 189-215.
- Burke, P., 1991, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza.
- Deacon, P., 1991, «Golden Age Drama in an Eighteenth-Century Context: the Debate on the Theatre in the Reign of Carlos III», *Golden Age Literature Studies in Honour of John Varey* (Ch. Davies & A. Deyermond eds.), Londres, Westfield College, 73-82.
- Fernández de Moratín, L., 1975, *La comedia nueva. El sí de las niñas*, ed. J. Dowling y R. Andioc, Madrid, Castalia.
- Fernández de Moratín, Leandro, 1846, *Discurso preliminar*, en *Obras de don Nicolás y de don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, BAE, II, 307- 25.
- Ferreras, J. I., 1987, *La novela en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus.
- Froldi, R., 1980, «Significación de Luzán en la cultura y literatura española del siglo XVIII», *Actas VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 285-89.
- González Blanco, A., 1917, *Los dramaturgos españoles contemporáneos* (1 serie), Cervantes, Valencia.
- Hernández, M., 1980, «La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco», *Revista de Literatura*, 42, 185-220.
- Jarque Andrés, F., 1992, Ignacio de Luzán, *La virtud coronada*, Ottawa, Dovehouse (Ottawa Hispanic Studies, 9).
- Jovellanos, G. M. de, 1777, *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*, ed. J. Lage, Madrid, Cátedra.
- Marín, N., 1985, «Por una Poética imposible: la Academia Española y la obra de Luzán», *Anales de Literatura Española*, 4, 13-28.
- Meléndez Valdés, J., 1990, «Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de jácaras y romances vulgares», *Poesía y prosa*, ed. J. Marco, Barcelona, Planeta, 665-77.

Edition Reichenberger · Kassel · 1994